

Las imágenes son obras de Martín Kovensky (Buenos Aires, 1958), extraidas de su instalación gráfica "500 anos rotos de conquista" (1992) y luego modificadas por vía digital por el autor. (Mayor información en www.kovensky.com/ kovensky@arnet.com.ar)

64

Revista de cultura Año XXII • Número 64 Buenos Aires, Agosto de 1999

#### Sumario

- Nora Catelli, Rastros de la lucha: traducciones, versiones y menciones en la cultura argentina
- 6 Martín Kohan, El fin de una épica
- 12 Beatriz Sarlo, Una cultura, varias ciudades, dos novelas
- 17 David Oubiña, La máquina de leer; las Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard
- 24 Rafael Filippelli, Adrián Gorelik, Mala época, el cine, la ciudad
- 32 Raúl Antelo, Delectación morosa: imagen, identidad y testimonio
- 37 Hugo Vezzetti, Memorias del "Nunca más"
- 42 Graciela Silvestri, Memoria y monumento
- 45 Raúl Beceyro, Tres fotos y el fin de un reinado

OTNUA

#### 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 Vesc y Josefina Darriba

#### Suscripciones

Exterior:

50 U\$S (seis números)

#### Argentina:

24 \$ (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: 4381-7229

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

## Rastros de la lucha: traducciones, versiones y menciones en la cultura argentina

Nora Catelli



"En todo caso, estoy tan convencida como usted de que una mujer no logra escribir realmente como una mujer sino a partir del momento en que esa preocupación la abandona. ... Acontece con esto como con la diferencia que se suele observar en la Argentina entre los hijos de emigrantes (sic) y los de familias afincadas en el país desde hace varias generaciones. Los primeros tienen una susceptibilidad exagerada con respecto a no sé qué falso orgullo nacional. Los segundos son americanos desde hace tanto tiempo que no lo demuestran con ostentación".

Victoria Ocampo, Carta a Virginia Woolf, en Virginia Woolf en su diario, Sur, Buenos Aires, 1954, págs. 106-107.

#### Conversación entre lenguas

Petrona, ven acá (Quepay famó, Petrona). ¿Qué dice, Señora? (¿Chempimi, Ciñora?). Quiero enseñarte algunas cosas ¿Sabes cómo se llama esto (sal)? (¿Chumuachi-ghuy-ta tufá quimuyun?). No señora, no sé cómo se llama esto en español (Mú, Chiñorachuchey chumuáchi ghuy-pu huincá zugú). Esto, se llama sal (chádi). Esto se llama olla. (challá). Esto se llama mate (clef). Esto se llama agua (có). Agua caliente (cofún-có). Agua tibia (llacó). Agua fría (utré-có). Esto se llama fuego (quetrál). Esto se llama ají (trapi). Estas se llaman brasas (ahuiñ). Esto se llama añil (añil). Esto se llama caldo o guiso (corú). Esto se llama carbón (cuyúl). La comida (ilón). La clara del huevo (ligh curám). El huevo (curám). Huevos cocidos (afún curám). Huevos fritos (luimín curám). El asado (can cán).

El fragmento anterior pertenece al Manual de la lengua pampa de Barbará.1 En el prólogo a la segunda edición (1941), su autor Enrique Amadeo Artayeta propone el siguiente espacio histórico -territorio físico y realidad lingüística— para argentinos e indígenas entre 1850 y 1885: "Nuestros padres y abuelos, hasta hace apenas 60 años, tuvieron que hablar, tratar y pactar en la vida de trabajo con esas tribus, con quienes tenían que hacerlo a menudo, a veces a diario: reclamos, canjes, ayudas, protestas, consejos, recomendaciones. El idioma se imponía".

Para Artayeta "idioma" es sólo uno, el castellano; y se estaba imponiendo ("se imponía") hace poco más de un siglo. Se obtiene una perspectiva bastante completa del ritmo y los hechos de esa imposición si se detiene uno a considerar el sumario de escenas bilingües a cuyo despliegue se dedica Barbará en la tercera parte del libro, titulada "Ejercicios prácticos". Una señora cristiana entrevista a una posible sirvienta india; una señora cristiana visita a una india enferma y le pregunta qué le pasa; una india le pi-

2

de a un cura que interceda por su padre preso en el "cuartel del Retiro": otro cura explica a una india qué es la Misa y por qué es bueno asistir a ella. En el quinto ejercicio se presencia el primer intercambio verbal entre hombres: un viajero ("Pedro") pide agua a un indio ("Tigre"); en el sexto volvemos a la domesticidad de la estancia: en un patético rincón, quizá de la cocina, una "señora" interroga a un indiecito que duerme en la oscuridad. Después, "Referencias a una invasión" invita al lector, a pie de página, a imaginar que se dialoga con un cacique amigo antes de la batalla con los salvaies díscolos: la octava, una de las más interesantes, es niveladora: conversan en un almacén de ramos generales el proveedor y el comprador y no se puede decidir quién es indio y quién cristiano. La novena consiste en una prolija revisión del léxico de los cambios atmosféricos y participa de la misma indecibilidad que la anterior; la décima, en cambio, no deja lugar a dudas: Ilega a un toldo un cristiano del gobierno y saluda a un "pichi-huinca", nombre de un "cacique al servicio del Gobierno Nacional", a quien interroga acerca de su estado de salud v convicciones religiosas. La undécima revisa la división del tiempo de unos y otros; la duodécima está citada como epígrafe en estas notas: "Petrona, ven acá". La décimotercera sorprende el diálogo, en pleno campo, de un vendedor y un comprador de caballos.

Siguen: una charla sobre las obras de misericordia (corporales y espirituales) y otra sobre las ocho bienaventuranzas; un cordial aunque sospechosamente estratégico encuentro -"En el Río Negro"- entre un Coronel y un indio; la temible reaparición del Coronel en el siguiente "Ejercicio", en el que el militar argentino espeta al cacique: "Mi gobierno quiere que ustedes no roben y sean amigos leales; que no peleen con nosotros". En el ejercicio décimoctavo el Coronel exige al indio que le prometa "ser buen amigo, de ahora en adelante", le da un poco de ginebra y le recomienda que no se emborrache. El siguiente diálogo, optimista, sugiere que se llegó a acuerdos entre coroneles e indios pícaros, porque muestra otra escena de almacén de ramos generales en la que se intercambian precios y bienes.

Tras ese bloque, el último incluye los nombres de "Ríos, lagunas y arrovos del Sud y de otros puntos del territorio argentino y de la provincia de Buenos Aires"; un diálogo de mujeres en una tienda; pláticas dominicales; una conversación entre un cacique prisionero y el jefe del cuartel, del que cabe notar la aplastante naturalidad paternalista, al final del encuentro, cuando dice el Coronel a su segundo, mudo, los dos ante el cacique prisionero que se niega a comer: "Démele un poco de pan a este chico". Acaban los ejercicios con la lista de locuciones más corrientes en las dos lenguas y un apartado para los diez mandamientos, Todo es bilingüe, salvo el "Sesto y noveno", sólo en lengua pampa, para "evitar preguntas ofensivas al pudor, si tuviéramos que traducirlas al caste-Ilano" (pág. 137).

No sostengo que este manual forme parte de una presumible historia literaria alternativa en la Argentina; tampoco abogaría por ello. Pero sucede que reuniendo textos acerca de la historia de la traducción en nuestro continente,2 uno se encuentra, una y otra vez, ante estos diálogos y ante su permanente escenificación bilingüe, en castellano y en alguna lengua americana. Esto es mucho más evidente en otras culturas, desde México al Perú. Pero no es menos cierto que Argentina comparte este elemento sustancial del proceso de organización nacional en la mayoría de los países americanos. Junto con la escena bilingüe del Manual, la representación de voces se encarna en un desfile de personajes -Petrona, la señora, el cura, el indio arisco y el dócil, el dueño del almacén y el parroquiano, el coronel, el cacique prisionero- presentados ante nosotros, siempre, en conversación.

Como dice el prologuista del Manual, el idioma se "impone"; lo hace, casi siempre, a través de un repertorio de diálogos. En ellos, junto con el registro instrumental y eficiente del léxico indígena que garantice el dominio del territorio recién adquirido y de sus habitantes, se mantienen límites tajantes entre cristianos e indios. No sólo son tajantes los límites, sino que la lengua de los diálogos transmite una incuestionable seguridad en la transparencia del medio privilegiado que debe garantizar el lugar de Petrona y el de su señora.

El idioma no sólo se impone, sino que se impone a través de la conversación y en conversación. Se conversa para cocinar, catequizar, aprender cómo se dice nube en pampa, convencer al vecino indio para que bautice a sus hijos, para que no haga la guerra, no robe ni se alce en armas, no se emborrache, diga gracias. El diálogo es un instrumento afinado por el uso misionero y guerrero, tanto en España como en América: la entonación "natural" representada en el espacio del fortín, de la cocina, de la pulpería es resultado de la fuerza, no de la amistad. Pero el rescate de textos eminentemente propagandísticos, religiosos o políticos no supondría más que una curiosidad, si no fuese que en algunos países -como Argentina,3 por ejemplo-esa entonación, íntima, criolla y y a la vez jerárquica, se ha convertido en sustrato imaginario e idealizado de la lengua literaria. Si existe un mito prestigioso acerca del origen de nuestra lengua literaria, ese mito se aloja en la idea de conversación; y pocas conversaciones están más cerca del origen que la conversación entre Petrona y su señora.

La raíz de la lengua literaria nacional encuentra muchas formulaciones, pero en ninguna con un sesgo tan seductor como el del adjetivo acariciado, cortejado y muchas veces citado: "lo conversado",4 la inflexión argentina del castellano. No es la única de las literaturas americanas fascinada con esta idea. Lo "conversado", relato de origen de la literatura argentina, no tiene lugar en un único ámbito ni define a quienes conversan, aunque "conversación" sugiere conocimiento directo, ausencia clara de jerarquías, prescindencia de juego sexual: amistad sólida de un grupo de hombres -y mujeres, aunque esto sea discutible- que se reconocen a sí mismos en una dicción.

Sin embargo, en libros como el Manual de la lengua pampa, el "idioma conversa" porque, sobre todo, conversa con otro idioma. Y una conversación entre idiomas rara vez expresa amistad; en su lugar, pugna, confrontación, violencia. Así, el castellano "domina" una escena bilingüe que se volvió, en muy pocos años, sólidamente monolingüe. Al estudiar el papel normativo que la entonación del castellano propio adquirió, unos treinta o cuarenta años después, como respuesta ante los recién llegados dialectos europeos, el Manual -y muchos otros catecismos y vocabularios bilingüesnos recuerda algo elemental. Que el castellano había adquirido esa íntima naturalidad discreta y carente de "ostentación" - a la que alude Victoria Ocampo en el epígrafe de estas notas-5 en el uso bilingüe, en el ejercicio de traducción asimétrica de la cotidianidad de las cocinas, los almacenes y las prisiones. Lo americano viene de esta sólida posición de dominio, de adquisición tardía del monolingüismo castellano respecto de lo indígena. Esta adquisición tardía se torna mito de posesión desde siempre y se opone, pocos años más tarde, a la inseguridad excesiva y por tanto ostentosa de los inmigrantes (a los que Ocampo llama emigrantes, como si escribiese desde la tierra de partida).

#### Modernidad

Para un lector interesado en el juego de autodefiniciones en que consiste cualquier literatura nacional esto es sinuosamente atractivo. No deja de ser interesante que existan textos que den testimonio de un "otro" -el indiosecreto, olvidado y poseedor de una lengua distinta en la conversación primera que, se supone, da lugar a la existencia de la lengua nacional. Al margen quizá de la historia y la crítica de la literatura, una de las libertades que dispensa la historia de la traducción es la posibilidad de poner en relación textos de disímil alcance y, también, de diversa edición. La edición del otro, si es indígena, exige algo de lo que prescinden, en su comercio, las tradiciones literarias occidentales: visualizar la transcripción de su lengua. Visualizar la lengua del otro es consecuencia de su total extrañeza (la lengua indígena es del todo extraña) mientras que se puede prescindir de la escenificación bilingüe cuando se comparte la experiencia cultural de la tradición, del mundo y de los dioses.

El caso opuesto al Manual de la lengua pampa es Ferdydurke de Witold Gombrowicz, En dos sentidos, El primero: el polaco es una lengua muy alejada de las prácticas y costumbres de la traducción en español. Sin embargo, jamás se le exigiría un uso editorial bilingüe, como se le exige a las lenguas indígenas, transcriptas a nuestro alfabeto y exhibidas al costado del texto castellano. Se lee sabiendo que se ha escrito en otro idioma, no olvidándolo, pero sin necesitar su presencia; somos hermanos, camaradas de la experiencia semántica. El segundo: Ricardo Piglia primero y después Juan José Saer han afirmado y razonado la pertenencia de Ferdydurke traducido a la literatura argentina. Un argumento paradójico, que puede parecer propio de nuestra irónica busca de lo nacional, característicamente instalado en una serie de alteridades fundamentales; entre ellas, la episódica de Gombrowicz.

No han sido Piglia y Saer los únicos en advertir la doble pertenencia literaria de Ferdydurke. En 1966, en una breve nota en una olvidada revista peninsular, Presencia, uno de los grandes poetas catalanes de la segunda mitad del siglo, Gabriel Ferrater (1922-1972) argumentó con rigor asombroso v desapegado ---puesto que la lengua poética de Ferrater era el catalán, no el castellano, que en cambio utilizaba a veces en sus trabajos en prosa-: "Pero el caso, el enorme caso que debería afectarnos muy directamente, es que, hace veinte años y durante seis meses, Witold Gombrowicz fue uno de los más notables escritores en lengua española. Estaba entonces en Buenos Aires. ... Y así empezó la aventura apasionante, la liaison de Gombrowicz con una nueva lengua literaria. Su fruto, el Ferdydurke castellano, es fácil conocerlo, (Lo reeditó recientemente editorial Sudamericana.) Y es admirable. ... Poco tiene que importamos que un libro polaco sea el arranque de un libro español y mucho menos que Gombrowicz tuviera que pedir ayuda a un grupo de amigos. ... El caso es que el libro es español y que lo escribió Gombrowicz 'luchando con la sintaxis, con los neologismos, con el espíritu de la lengua'. Ouedan rastros de la lucha. En unas páginas por ejemplo, se vosea, en otras no. Pero sólo a los pedantes puede ofender. A quien posea sensibilidad literaria, por el contrario, le fascinará ver cómo va realizándose una potencia estilística muy original, muy deliberadamente querida y buscada: cómo se obliga al castellano a ponerse maleable y a verterse en un nuevo molde. Y en un orden ya no de lengua, ocurre que esto, la obtención de la forma pasada por la ilimitada maleabilidad, por los agudos tormentos y las no menos agudas delicias de la fluidez v la inestabilidad morales- esto es el tema de Ferdydurke".6

Puede argüirse que la brillante intuición de Ferrater es una curiosidad, quizá más adecuada en una nota a pie de página. Pero es significativo el carácter periférico y bilingüe del mismo Ferrater. Quizá por eso sea capaz de advertir - en 1966 - que Ferdydurke se ha convertido en una novela en castellano. Ferrater es otra clase de periférico. No territorial, como América respecto de Europa, sino lingüístico: comparte y practica dos lenguas y por ello posee una sensibilidad especial ante los efectos literarios de los traslados. Es útil v hasta revelador insistir en esta semejanza y en sus diferencias internas. Las periferias lingüísticas sin estado nacional o englobadas en un estado con el que comparten una sola de las lenguas del ámbito común, también experimentaron, como las americanas, procesos de modernización cultural fuera de toda cronología ortodoxa v cuva estrategia fundamental fue la traducción de las culturas europeas como vía de incorporación masiva y plural susceptible de contraponerse a lo castellano, vivido como excluyente y antimoderno.

Hay otro rasgo ambiguo de la escenificación bilingüe que es lo opuesto de Ferdydurke. La presencia física de las dos lenguas —castellano y pampa— mantiene al otro encapsulado en su extrañeza: esa es la enseñanza de los manuales de lenguas indígenas. Salvo los léxicos, no hay cruces literarios ni lingüísticos. Se pasa de la presencia absoluta (el Manual) al absoluto olvido (en la conversación entre amigos se suprime el recuerdo de la conversación entre criollos e indígenas). Mientras que Ferdydurke propone —y logra— el movimiento contrario: las "huellas de la lucha" de las que habla Ferrater se convierten en un episodio dentro de la literatura en castellano precisamente porque el polaco se traslada, se vierte, no se mantiene.

Al pensar en las funciones de la traducción en el proceso general de formación de una cultura nacional, cabría recordar entonces que los textos bilingües indígenas o la transmutación de Ferdydurke en novela en castellano, no traducida al castellano, revelan, en principio, dos actitudes ante la lengua de los otros. Más aún, revelan la diferencia de grado de la otredad. En el caso de Ferdydurke, lo que se experimenta es que el castellano se revela maleable a la otra lengua porque ambas participan de un fondo cultural común: se convive en la experiencia de la literatura porque no está en juego la supervivencia. Mejor dicho, el juego de la supervivencia ya terminó. Ya se ganó. Y se ganó con la supresión absoluta de la absoluta otredad, fortaleciendo la idea de una entonación originaria propia -la lengua de nuestros mayores- capaz de oponerse a la algarabía de los recién llegados.

Existen otros muchos relatos acerca de la traducción en la tradición argentina. Además de la curiosidad de los manuales que, como el de Barbará, perpetúan lo bilingüe, o de textos como Ferdydurke,7 está la leyenda del libro perdido y encontrado: Manuel Belgrano traduciendo a Quesnay.8 Está el relato de los románticos (desde Marcos Sastre9 a Sarmiento), el lugoniano, beligerante en El payador, el de Sur. Hay uno -muy poco cultivado desde la perspectiva específica de la historia de la traducción- el de la erudición clásica a la americana: Alfonso Reves y Pedro Henriquez Ureña.10Y María Rosa Lida, caso extraño de periferia filológica en la historia de la erudición helenista y castellana.

Dentro de la creciente extensión

del ámbito de los estudios culturales, o en la parcela ya asentada de la actual crítica de la diferencia o del género, Lida es una veta sin explotar. Sin duda, aparecería allí bajo una triple y seductora propuesta: una mujer, argentina y judía en el corazón mismo de la filología clásica española, interviniendo en unas de las disciplinas más reticentes al cambio que se conozcan.

Aun cuando se mencionen sus revolucionarios (y bellamente escritos) estudios sobre la Celestina y Juan de Mena, por ejemplo, suele dejarse de lado que tradujo de modo insuperable a Emily Brontë y a Herodoto. Hay razones de peso para que esto suceda: como el de las ciencias, el discurso de la erudición filológica es poco permeable a las marcas de un estilo personal, de una entonación propia. Buscar en Lida presuntas peculiaridades de la erudición clásica argentina parece una tarea destinada al fracaso. Sin embargo, hasta en sus textos más circunspectos se encuentran alusiones a esa pertenencia. Alusiones que, como ella no podía ignorar, podían parecer extemporáneas al lector especialista; cuando eso tiene lugar se siente que el gesto de proclamación de tal pertenencia es muy serio, casi solemne. En su prólogo a Herodoto, por ejemplo: una arrolladora enumeración de la continuación de los motivos herodoteos en la tradición occidental, en la que Lida incluye, entre otros, al persa Zópiro, a Jenofonte, a Justino, a Tito Livio, a Las mocedades del Cid y al quechua Rumí Nahui en el Ollantay, se cierra con Francisco de la Rosa en el anecdotario patriótico argentino.11 Pero hay más: el Ollantay no especifica autoría, lo cual habla de la cercanía que siente Lida (o a la que aspira) de parte de sus connacionales y del ejercicio de aproximación que exige al lector especializado, que es (o era) su lector. Del mismo modo, deja huellas de "uso americano", complaciéndose, de modo voluntario, en la utilización oscilante del verbo ponderar, por ejemplo. A la peninsular, en el sentido de "medir" o "sopesar": "Las huestes innumerables que Jerjes lanza contra Grecia... sirven... para ponderar toda muchedumbre". 12 A la americana, como "elogiar": "Como Solón ponderó

mucho la felicidad de Telo, Creso, excitado, le preguntó a quién consideraba segundo después de aquél..."13

Sirve de poco establecer lazos excesivamente forzados entre manuales de lengua pampa para uso de fortines, gestas literarias como Ferdydurke o tareas exquisitas o solitarias como traducir a Herodoto; lo único que cuenta es dar a cada una de estas traducciones —y a sus lecturas nacionales o exteriores— un lugar en la historia del proceso de modernización plural de la cultura argentina. Es casi innecesario traer a colación la relación entre modernidad y romanticismo y su influjo sobre el cambio de actitudes y nociones respecto de la traducción. Cabe

#### Notas

 "En el hogar", Federico Barbará, Manual de la lengua pampa (1879), Buenos Aires, Emecé, 1944 (1º reedición).

2. En una antología realizada en colaboración con Marietta Gargatagli, El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998. A este intercambio se deben algunos de los textos aquí mencionados y muchas de las ideas, sobre todo las que propone M. Gargatagli en su tesis de doctorado, Jorge Luis Borges y la traducción, Facultad de Traducción e Interpretación, Universidad Autónoma de Barcelona, 1993.

3. Pero también en Cubu: "El idioma conversa" es de José Lezama Lima. Culmina con esta sentencia un párrafo en el que Lezama busca el origen del estilo sublime —americano— de Martí en los Diarios. He aquí el fragmento: (Martí) "no recoge la lengua escrita de Baltasar Gracián sino las órdenes y avisos que Antonio Pérez transparentaba a través de los avisos carcelarios para avivar la esperanza de los amotinados de fuera. La lengua de Antonio Pérez es la de los consejos que se da a reyes y principales. El idioma conversa...", "Influencias en busca de Martí I", en Tratados en La Habana (1955), Obras Completas, Aguilar, México, 1977, pág. 113.

4. No quiero insistir en este punto, abundantemente tratado. Sólo citar dos párrafos de algunos de los críticos que con más precisión lo han hecho. De Beatriz Sarlo: "Podría decirse que la literatura de Borges dibuja uno de los paradigmas (si no el paradigma) de la literatura argentina: una literatura construida (como la nación misma) en el cruce de la cultura europea con la inflexión rioplatense del castellano en el escenario de ese país marginal" ("Borges y la literatura argentina", Punto de Vista, nº 34, julio-septiembre 1989, pág. 6). Y María Teresa Gramuglio, estudiando las obras en colaboración de Borges y Bioy: "En la red, en las hue-

además suponer que, si se admite esta evidencia, se coincide en la idea de que ser moderno es, en este campo, ser dos cosas opuestas a la vez. Una, haber heredado una cultura —la occidental— ya por entero traducida o traducible, lo cual es lo mismo. Pero, dos: ser moderno tiene lugar cuando han sucedido todas las conmutaciones, verticales y horizontales, entre lenguas y culturas y se le revela a uno la sólida y fatal ligazón entre nación y lengua. Ser moderno es hacer coincidir una nación con una lengua.

El movimiento es doble y contradictorio. Esa coincidencia de opuestos tiene lugar cuando se sustituye la idea de la traducción vertical (la tradición clásica) por la idea romántica de lo esencialmente intraducible, que es la lengua del pueblo. Carece de importancia que esa revelación, sometida a un escrutinio histórico, pierda su marca de epifanía y se torne discutible y sospechosa. No por eso deja de constituir lo nacional el objetivo (origen y meta) de toda literatura moderna.

El hecho mismo de que lo extraterritorial y lo cosmopolita sean glosados y reinvidicados, de manera tan engañosa como tópica, como las zonas más libres y generosas de la cultura occidental no puede ocultar que esa misma reinvidicación depende hoy del vínculo indiscutible que une nación y lengua en el desarrollo de la cultura literaria moderna.<sup>14</sup> Estas notas únicamente intentan recordar qué función

tienen las traducciones, cómo y para qué sostienen ese vínculo de modos diversos. En el Manual de la lengua pampa, para obtener una entonación recatada y propia, recurriendo al olvido histórico y lingüístico masivo (las lenguas indígenas que pasan de vivir en la página bilingüe a la supresión absoluta); en Ferdydurke, más allá de autorías colectivas o individuales, para experimentar la flexibilidad de la lengua propia; en María Rosa Lida, finalmente, para preservar lo americano y tal vez para anudarlo de manera tenue pero sólida a la soñada eternidad de la tradición clásica.

llas del diálogo amistoso, el de la 'conversada charla porteña', pero también del duelo entre ambos por lugares y prioridades" ("Bioy, Borges y Sur", Punto de Vista, nº 34, julio-septiembre, 1989, pág. 13). Acerca de la "conversación" criollista en su doble uso, popular y culto. Véase el estudio de Adolfo Prieto, El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

moderna, Sudamericana, Buenos Aires, 1988. 5. Es significativo que Ocampo establezca un paralelo entre identidad de muier e identidad nacional, dividiendo esta última entre los americanos de muchas generaciones y los estentóreos recién llegados, como si quisiera afirmar, ante Woolf, su pertenencia a los primeros: de entre la extensa bibliografía sobre este vinculo, cabe mencionar las reflexiones de Sylvia Molloy en Acto de presencia; La escritura autobiográfica en Hispanoamérica, México, F.C.E., 1996 y Beatriz Sarlo en La máquina cultural; Maestras, traductores y vanguardistas, Ariel. Buenos Aires, 1998. Es ocioso insistir aquí en la asimetría del vínculo entre Woolf y Ocampo. En las cartas y diarios completos de Virginia Woolf -que fue tan desdeñosa con Ocampo como con Marguerite Yourcenar, de modo que no toda la asimetría puede atribuirse al supuesto exotismo de Ocampo- se encuentran todos los datos acerca de encuentros, impresiones e intercambios epistolares entre Victoria Ocampo y aquélla. Por ejemplo, la presentación en una muestra de Man Ray, en Londres, el 26 de noviembre de 1943 : "Hemos vuelto (desde Rodmell) y hete aquí que estamos invitados por los Kauffer para una exhibición de las fotografías de Man Ray en Bedford Sq. Así que fuimos y allí estaban Aldous, Mary y Jack y a Southamerican Vasta (sic) ; los llamaba así Roger a esos opulentos millonarios de Buenos Aires? De cualquier manera, es muy espléndida y rica, con perlas en las orejas, como si una enorme polilla hubiera dejado sus huevos ahí, tiene el color de un damasco tras el cristal, ojos que creo brillan-

tes gracias a algún cosmético, pero ahí estuvimos y charlamos, en francés e inglés, acerca de la Estancia (sic), los grandes cuartos blancos, los cactus, las gardenias, la riqueza y la opulencia de Sudamérica, y también sobre Roma y Mussolini, a quien ella acaba de ver..." Anne Olivier Bell y Andrew McNeillie, eds., The Diary of Virginia Woolf, Volume IV, 1931-1935, The Hogarth Press, Londres, 1982, pág. 263. En una carta a Vita Sackville, el 13 de enero de 1939: "Victoria Ocampo, una mujer que es la Sybil (Colefax) de Buenos Aires, ... supongo que quiere conocerte. Es inmensamente rica y amorosa. Ha sido amante de Cocteau, de Mussolini, por lo que sé, hasta del mismo Hitler. La conocí a través de Aldous Huxley. Me regaló una caja de mariposas y de vez en euando desciende sobre mí con ojos como fosforescentes huevas de bacalao. No sé qué hay debajo"(ibid, vol. V, pág. 292).

 Gabriel Ferrater, Papers, Cartes, Paraules, (A cura de Joan Ferrater). Edicions dels Quaderns Crema, Barcelona, 1986, pág. 193.

En cuyo linaje incluye Saer, por ejemplo, a los viajeros "contemporáneos a la aparición misma del país... Félix de Azara, Millau, Mac Cann, Woodbine Hinchliff, Alfred Ebelot ... ' ("La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina", Punto de Vista, nº 35, septiembre-noviembre 1989, pág. 12). De modo sistemático y del todo articulado trata estos linajes y sus producciones Adolfo Prieto, Los viajeros ingleses en la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850, Sudamericana, Buenos Aires, 1996. 8. Ernest Lluch, Acaecimientos de Manuel Belgrano, fisiócrata, y su traducción de las "Máximas generales del gobierno econômico de un reyno agricultor" de François Quesnay, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1984, pág. 20: "la búsqueda de un ejemplar del libro se convirtió en una obsesión para eruditos e investigadores.... Sin embargo, en el transcurso de una investigación sobre la fisiocracia en España llegué a la conclusión de que debía estar en Barcelona o Sevilla. La obra no hace suponer en ninguno de sus extremos que se tratara de una tirada muy corta, pero sí puede sorprender la temprana edad de su traductor: veinticuatro años". Invocando abundante bibliografía especializada argentina y americana, Lluch vincula el interés de Belgrano por la fisiocracia con sus posiciones y las de San Martín respecto de la instauración de la monarquía incaica.

9. Sastre pone el acento en la ruptura con la tradición española, con menciones de Vico, Herder, Jouffroy, Lamartine, Chateaubriand, aspiración a un libro futuro que encarnaban, por entonces, las obras en eurso de sus contemporáneos Alberdi o Gutiérrez: "Un libro que insinuando blandamente en las almas la voz de la razón, y de la religión, las dispondrá a recibir con gozo el benéfico rocio de la enseñanza. ... Una obra de poesía, pero que sin sujeción a la rima, obliga al hermoso idioma de Cervantes a prestarse a giros tan armoniosos y nuevos como los que nos deleitan en Fenelón, en Saint-Pierre, en Macpherson y Chateaubriand", Ojeada filosófica sobre el estado presente y la suerte futura de la Nación Argentina (1837), en Felix Weinberg, El Salón Literario de 1837. Hachette, Buenos Aires, 1977, págs. 130-131. Susana Zanetti apunta a esta posibilidad de estudio filológico y comparatista americano escribiendo sobre Pedro Henríquez Ureña en "No es olvido", Punto de Vista, nº 22, diciembre de 1984, págs. 16-18.

 "Prólogo" a Herodoto, Los nueve libros de la historia, traducción y prólogo de María Rosa Lida, Lumen, Barcelona, 1981, págs. 93-94.

12. Ibid., pág. 94.

13. Ibid., pág. 113.

 De las variaciones y alteraciones del modelo elásico, en el caso de Argentina, trata Beatriz Sarlo en Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.



#### I. Morir de miedo, matar de risa

La literatura planteó con gran rapidez su propia versión de la guerra de Malvinas. No habían concluido los combates, de hecho, cuando Fogwill ya escribía Los pichy-cyegos: una versión anti-épica, picaresca y no heroica, de esa guerra, donde los elevados valores de las exaltaciones patrias quedan definitivamente relegados por la lógica implacable de la supervivencia subterránea. Zafar, y no vencer, es la impronta en la novela; y el corte que esa impronta produce en la definición de aliados y de enemigos no tiene una correspondencia directa con el corte

que marcan las pertenencias nacionales. El cambio es radical: la literatura cuenta la guerra de Malvinas haciendo a un lado la gloria y las hazañas, el mandato de matar o morir, el deber de la recuperación de las hermanitas perdidas, o el mérito de caer por la patria, para poner en su lugar un ordenado sistema de astucias y dobleces, un juego de ocultamientos y disfraces, una ficción bélica donde subyace el único fin de la supervivencia. La literatura reformula así el género con que narrar la guerra de Malvinas: no la cuenta como épica, la cuenta como farsa.<sup>1</sup>

Ese primer momento fundacional que se define con Los pichy-cyegos se

continúa en diversos textos que retoman, con variantes, un relato de la guerra alejado tanto de los fervores triunfalistas como de los lamentos por la derrota (aunque opuestas, al parecer, ambas inflexiones integran una misma concepción de la fábula nacional: la que erige héroes, gloriosos si ganan, inmolados si pierden, pero héroes al fin). Al ser representada como farsa, y no como épica, la guerra que se cuenta en la literatura argentina pasa a tener picaros y farsantes, antes que héroes: falsos voluntarios (falsos en su voluntad, porque lo que quieren en realidad es ser tomados prisioneros para poder llegar a los Rolling Stones; o falsos en su encarnación de la argentinidad, porque son japoneses); falsos combatientes (porque lo único que quieren es salvar el pellejo o bien desertar); falsos ex combatientes (porque no son argentinos, sino chilenos, y tan sólo simulan haber estado en Malvinas). La guerra es contada al revés (en una prolija inversión de términos: quién invade o es invadido, quién gana o quién pierde) o desplazando el eje hasta descentrar el relato bélico (al tomar la perspectiva del conscripto que se aburre en una oficina de Buenos Aires).2

Para la literatura, la guerra de Malvinas no ofrece entonces más peripecias que las de la supervivencia o las de la deserción, donde las trincheras se vuelven túneles subterráneos para sustraerse del combate y los uniformes militares se convierten en disfraces (no dan identidad: la escamotean). El drama de la guerra, el drama de la gesta nacional (que resulta doblemente un drama, porque las cosas salen mal y la lucha se pierde) es narrado en otra clave y en otra clase de textos: los textos testimoniales. También de inmediato, muy cerca de los propios acontecimientos, una serie de entrevistas ofrecen la cruda versión de los soldados que pelearon en las islas y consagran una definición emblemática: la de "los chicos de la guerra".3 Quince años después, los chicos ya no son chicos (ya son, por el contrario, veteranos) y se les puede conceder la palabra para que narren por sí mismos: son sus propias voces las que se entrelazan, sin la mediación de las preguntas de los entrevistadores, para conformar otra vez el testimonio vivencial de los que estuvieron en Malvinas.4

Desde el registro del testimonio, la guerra se cuenta ineludiblemente como drama. El miedo, el frío, la soledad, las muertes, las mutilaciones, sólo admiten ser narrados con tonos sombríos. La guerra es una cosa seria. Incluso lo que alguna vez pudo dar risa, lo que alguna vez dio risa, descubre en la guerra su carácter serio y hasta solemne: "Antes, me acuerdo de estar en la primaria o en la secundaria y hacer la mímica cuando se cantaba el Himno. La celadora me decía: 'Donado, cantá' y yo me reía, cantaba cualquier cosa para joder con el de atrás o con el de adelante. En Malvinas no. Le tomás respeto a esas cosas".5 Son, como se ve, los valores del culto patriótico los que se afirman y se consolidan. La invasión de las Malvinas es considerada, aquí sin ironía, una "causa justa". Los soldados lamentan haber ido a pelear con tan poca preparación y tan mal equipamiento. Con la recurrencia de este lamento se fundan algunos núcleos esenciales del relato de los ex combatientes: su condición de desvalidos; su condición de víctimas de los propios oficiales del Ejército argentino, antes que de los ingleses; su puesta al límite de la supervivencia, pero ya no bajo la forma de una deserción cínica, sino bajo la forma extrema de una muerte siempre inminente (la supervivencia no es aquí una fuga del drama, sino parte del drama).

Estos tópicos de los relatos testimoniales, los del drama de la guerra, dejan en pie los fundamentos de la fe nacionalista. Las más penosas revelaciones sobre la precariedad de las condiciones de combate de los soldados argentinos, las quejas más amargas sobre las privaciones que sufrieron ante todo por incapacidad o por mezquindad de los propios oficiales argentinos, terminan por resolverse en favor de los valores de la gesta patriótica. Los ex combatientes coinciden, casi con unanimidad, en 1982 tanto como en 1997, en decir que quisieran volver a pelear en Malvinas. Mejor entrenados, mejor pertrechados y mejor conducidos, desearían volver a intentar la recuperación de las islas. Es decir que los valores constituyentes de la identidad argentina, esos mismos valores que la literatura sobre Malvinas corroe implacablemente, se reafirman en las versiones testimoniales y consolidan las vehemencias que son propias de la epicidad.

Los personajes de la literatura sobre Malvinas, construidos como pícaros, son desertores o falsos voluntarios, y dicen: "Nos vamos". Los ex combatientes de Malvinas, en cambio, en el registro del drama testimonial, enfatizan: "Volveremos". Este contraste organiza los dos órdenes narrativos con los que se contó la guerra de Malvinas. Por un lado, la literatura representa una farsa, una farsa de la guerra y de la identidad nacional, donde lo más farsesco, por lo pronto, son las propias identidades (siempre es posible disfrazarse, hacerse pasar por otro, o esconderse, no ser identificado). La risa le cabe incluso a lo más serio, incluso a lo más trágico. Hay en la literatura toda la risa que en los textos testimoniales resulta tan inverosímil como imposible, inadecuada, intolerable. Los quiebres de la derrota, expresados como lamento en los testimonios, se recuperan, realimentan el credo nacional, y eliminan esa distancia descreída e irónica que está en la base de las narraciones literarias.

Se trata, como se puede advertir, de dos vertientes nítidamente diferenciadas (tan diferenciadas como pudieron estarlo, en el espectro del rock nacional al que justamente la guerra de Malvinas dio impulso, las voces de por sí llorosas de Alejandro Lerner o de Raúl Porchetto en sus temas sobre Malvinas, y las risitas irónicas de Charly García unidas a la frase "Estamos ganando. Seguimos ganando" en "No bombardeen Buenos Aires"). Las dos vertientes expresan, de alguna manera, un momento de verdad de la guerra de Malvinas. Pero tal vez no habría por qué pensarlas en una separación tan estricta: farsa o drama. Para la literatura, la guerra de Malvinas no ha de repetirse una vez como tragedia y otra vez como comedia, porque ya desde un principio, ya en su primera vez, la guerra fue una comedia. Para los testimonios de los soldados, la guerra de Malvinas debe repetirse, pero no para trocarse de tragedia en comedia, sino para que la tragedia de la derrota se convierta en una épica triunfal.

Esta escisión tan marcada que se produce en los textos sobre Malvinas se corresponde con un reparto genérico: a cada registro, un género. Pero la doble impronta de los relatos sobre Malvinas puede pensarse en términos de cruce y de superposición, más que en términos de una división excluyente, entre el drama y la farsa. Esto implicaria tratar de pensar que la guerra de Malvinas fue a la vez un drama y una farsa. Esto implicaría, por ejemplo, pensar a Galtieri al mismo tiempo bajo el estigma miserable del genocida y bajo las certeras caricaturas que hizo Hermenegildo Sábat para Clarín (y que cristalizaron la figura que empuña un infaltable vaso de whisky con hielo). Cada una de esas imágenes contiene una verdad, pero hay además una verdad en su superposición, en su simultaneidad, en el hecho de que el drama y la farsa se tiñan mutuamente. No se trata de un drama al que la farsa encubra o revele, como quiere plantearlo Roberto Benigni en la versión de los campos de concentración del film La vida es bella, porque allí la acción de los nazis es una tragedia sobre la cual un personaje actúa una comedia. Mientras que, en el caso de Malvinas, los desatinos estratégicos de los militares argentinos resultan sumamente trágicos, porque cuestan vidas, pero a la vez saturan a la guerra con

los dislates del grotesco. La guerra misma, además de trágica, resulta grotesca. Menos grave, en términos de vidas humanas, pero de gran peso en el orden simbólico, es el episodio de la donación de joyas por TV a cargo de unas cuantas señoras bienintencionadas. Su candor es dramático, porque resume y representa la fatal credulidad de buena parte de la sociedad argentina, presa fácil de la euforia patriótica. Pero ese acto de desprendimiento televisivo remite, claro que paródicamente, a la donación de joyas por parte de las damas mendocinas, en tiempos mejores de la historia patria, cuando los héroes eran héroes y no les cabía otra cosa que la epicidad. Antes de que la guerra se perdiese, antes de que se conociera el destino incierto de esas y de muchas otras donaciones, la ofrenda de las joyas ya era una farsa.

#### II. Las islas de la fantasía

Entre los méritos de Las Islas de Carlos Gamerro, se cuenta el de superar ese reparto narrativo que se había dado entre las novelas y los cuentos, por un lado, y los testimonios, por el otro. No hay en esta novela marcas del género testimonial, en absoluto, por más que Gamerro haya recurrido a las entrevistas con algunos ex combatientes en la preparación de su libro.6 Por el contrario, Las Islas se apoya fuertemente en la codificación de los géneros literarios (en particular, en algunos rasgos de la ciencia ficción) y acentúa así su plena ficcionalidad novelística. Lo que cruza Gamerro no es la dimensión de la verdad testimonial con la dimensión de la ficción literaria, con la esperanza de que se iluminen entre sí. Lo que cruza Gamerro es el drama de la guerra y la farsa de la guerra, y de esta manera logra captar la significación que sólo se encuentra en ese punto de cruce: una verdad que no estaba, por separado, ni en las invenciones literarias ni en las verdades testimoniales sobre Malvinas.

La seriedad que suscita el drama bélico no se refiere solamente a las pérdidas de vidas humanas. Esa clase de pérdidas se lamentan desde el sostenimiento de valores universales, que en última instancia, por su propia universalidad, llevan a desechar toda distinción entre los soldados argentinos y los soldados ingleses: toda muerte humana es, en principio, lamentable. Son otros valores, no tan genéricos. no tan abarcativos, los que exigen por igual un abordaje serio del drama de la guerra: los valores de la nacionalidad. Con el paso de los ritos patrios del escenario escolar al escenario bélico, con el paso de las ceremonias patrias de las escuelas a Malvinas, se iba de la comicidad a la seriedad. Los fundamentos del ser nacional (del ser argentino de los soldados, por una parte, y por la otra, de que las Malvinas sean argentinas) requieren la solemnidad del semblante adusto. La narración de la guerra como farsa, y la correlativa reversión de la seriedad en risa, exige un posicionamiento más alejado y más escéptico respecto de los valores de la argentinidad.

Ese posicionamiento es uno de los puntos de partida de Las Islas. La novela recorre varios de los mitos argentinos: mitos de origen (la Argentina como origen de toda la humanidad, según las teorías de Ameghino, para quien el Hombre surge en la Patagonia); mitos de redención universal (un futuro ideal donde la Argentina vence al comunismo y salva al mundo); mitos de la metafísica nacional (los de la Argentina invisible). Puede considerarse que el texto ridiculiza estos tópicos de los discursos nacionalistas; puede considerarse que el texto se limita a mostrarlos y a revelar su intrínseca ridiculez. En cualquier caso, las ceremonias patrias, que con Malvinas se deslizaban de lo risible a lo serio, vuelven en Las Islas a convertirse en risibles: se narran con burla (cuando el narrador deforma la letra de la Marcha de las Malvinas y canta "nos las hemos de olvidar") o con un alto sentido del patetismo (cuando el himno nacional es cantado por dos nenas con síndrome de Down: dos hermanitas Ilamadas Malvina v Soledad, que son, a su modo, dos hermanitas perdidas).

Las Malvinas no se encuentran tras su manto de neblina: en la neblina se pierden los soldados y no saben para dónde ir. Las cartas dirigidas a los soldados, expresión consumada del pietismo civil en tiempos de guerra, no les llevan a los soldados ni aliento ni consuelo, sino motivos de diversión: los calambres en la trinchera por esta vez no se deben al miedo, ni al frío, ni al cansancio; se deben a la risa que les provoca la lectura de la carta de "una madre argentina". Toda una zona que, en los textos testimoniales, consagra a los soldados como víctimas (el padecimiento de la hostilidad de sus propios jefes, la locura y el encierro, la obsesión con el regreso a Malvinas) se despliega también en Las Islas. Pero cambia su estatuto desde el momento en que ya no es una derivación, ni tampoco un desvío, respecto de los valores de una gesta nacional. Ese fundamento, el de la causa justa, el de la certeza respecto de la argentinidad de las islas Malvinas, la literatura lo diluye. No lo refuta, más bien lo disuelve. Como se dice en un momento dado de la novela de Gamerro, cuando un grupo de ex combatientes se dispone a comer un pastel convenientemente decorado con la figura de las islas y con soldaditos de plástico: no hay gesta de Malvinas, hay ingesta de Malvinas.

La ingesta anula la gesta, la niega con su prefijo, o al menos la devalúa. Pero esa torta que ofrece en su superficie una pobre representación de lo que fue la guerra, contiene, bajo esa capa superficial, una segunda representación: "empezaron a circular los pedazos de torta, que más allá de la repostería resultó ser un bizcochuelo Exquisita de lo más vulgar -quizás intentara imitar el gusto de la turba también".7 Debajo de la representación superficial, con la figura de las islas en un fondo azul y muñequitos de soldados encima, hay otra representación, a la que sólo podría reconocer quien pasó por la experiencia de pelear en Malvinas. El contorno de las islas, como ícono, interpela a cualquiera; la semejanza en el sabor, en cambio, sólo es significativa para el que estuvo en la guerra y pasó hambre. La imitación, en superficie, es banal y aun farsesca; sólo que, en un corte transversal (y para que haya ingesta, es necesario hacer ese corte), hay otra imitación, igual de falsa, pero que en su

8

falsedad llega a tocar cierta verdad: una verdad que sólo se advierte desde la experiencia del que estuvo en la guerra.

No es un dato menor que Gamerro resuelva este episodio distinguiendo dos niveles de imitación y de percepción (uno visual, de superficie; otro gustativo, que supone cierta hondura). Porque la sola imitación superficial, tan banal como esos soldaditos de plástico de que se vale, haría de la guerra nada más que un simulacro. La farsa de la guerra se sostiene, por cierto, en la conversión de la guerra en simulacro de guerra. Así, entonces, hay en Las Islas un simulacro de invasión que se lleva a cabo, como festejo del décimo aniversario de la toma de Malvi-

nas, en uno de los lagos de Palermo, que tiene una isla en el medio. También hay un ex combatiente que se presenta con su uniforme de combate, pero se trata de un uniforme que en realidad se compró en un negocio del pasaje subterráneo que cruza la 9 de Julio. La guerra de Malvinas se simula -y se degrada- como batalla naval o como pelea entre un paracaidista inglés y un soldado argentino en el clima circense de Titanes en el Ring. Pero es, fundamentalmente, en el mundo virtual de los videogames, donde la guerra se convierte en su propio simulacro: el narrador, que es un hacker, prepara un juego que representa la guerra de Malvinas, pero de tal manera que en la variante del juego los

argentinos ganen y los ingleses pierdan.

Ahora bien: Las Islas es más que una ecuación que homologa a la guerra con el simulacro de esa guerra. Las Islas es más que una implementación narrativa de las discutibles, y discutidas, teorías de Jean Baudrillard sobre la Guerra del Golfo,8 por las que se suprimiría toda distinción entre el hecho de jugar a la guerra de Malvinas en la pantalla de la computadora y el hecho de haber estado en el frente de combate. Gamerro representa a la guerra como farsa y demuestra cuánto tiene de puro simulacro; pero en ningún caso reduce el planteo a esa sola dimensión. Tal como en el episodio de la "ingesta de Malvinas", por debajo del simulacro hay otra representación que se liga con la experiencia y que, por lo tanto, involucra la realidad de los cuerpos.

El hacker que programa el videogame de la guerra de Malvinas es un ex combatiente: es alguien que ha peleado en la guerra de verdad. Tal vez por eso no se limita a la inversión mecánica de los acontecimientos reales: introduce un virus en el programa para que, también en la superficie de imágenes de la guerra virtual, también en el simulacro, la Argentina pierda (el que juega y pierde, por otra parte, es un jefe militar que también estuvo en el frente). La derrota nacional resulta ser así un núcleo de verdad que persiste dentro del mundo de la guerra simulada y que acaba por revertir la propia lógica del simulacro (invertir lo real, ocupar su lugar, abolirlo).9 La toma de la isla del lago de Palermo también la efectúa un grupo de ex combatientes, que en la conversación llegan a confundir esta farsa de invasión con la invasión verdadera, la del 2 de abril de 1982. Así funciona en Las Islas el disfraz: disfraza lo verdadero, no lo falso, para que se lo pueda ver en su verdad. El uniforme comprado en un negocio de la 9 de Julio lo lleva un ex combatiente auténtico: no se trata, en este caso, de un chileno pícaro que quiere hacerse pasar por un héroe argentino (doble estafa: a la épica y a la identidad nacional) y para conseguirlo se viste con ropas falsas. Aquí las ropas son falsas, pero las viste



un verdadero ex combatiente. Debajo de los soldaditos de plástico, está el sabor de la turba de Malvinas. Debajo del disfraz de soldado de Malvinas, hay un soldado de Malvinas. Dentro del simulacro de la guerra del videogame —y la metáfora del virus es doblemente acertada—, siguen estando la humillación y la derrota argentinas.

En el universo del simulacro absoluto, la verdad no existe o no importa. Gamerro elude atinadamente la simpleza de ese absoluto. Pero la verdad que plasma en su novela no es la del género testimonial y su apelación a la experiencia, ni mucho menos la del realismo literario. Es una verdad que cia organizada\*10 parece decirnos muy poco cuando se trata de Malvinas y del Ejército argentino. Sobre esos tópicos, que están tanto en los textos testimoniales como en las ficciones literarias, avanza Gamerro con esta arenga que pone en boca del jefe militar: "Aprendan cómo se gana una guerra, y después se lo vamos a enseñar a los ingleses, también. Mucho manual, mucho mapa, mucho pizarrón, los ingleses. Se creen que se las saben todas, pero nosotros -dijo golpeándose el pecho para aclarar que no nos incluía- somos veteranos de una guerra que ellos no vieron ni en los libros. ¡Vamos a ver de qué les sirve vinas contiene y revela el drama de la guerra ganada en los años setenta. La versión farsesca de la guerra de Malvinas, fundada por Fogwill, no envía en Las Islas tanto al drama de los testimonios de los chicos de la guerra, ni cuando son chicos ni cuando dejan de serlo, como al drama de la represión que la precedió.

También en Los pichy-cyegos se establece una relación de este tipo: en el escondite subterráneo, se habla de la cantidad de personas que mató Videla y del lanzamiento de prisioneros al río desde los aviones del ejército. Y se dice, además, que el sargento peleó en Tucumán y que tiene una medalla del Operativo Independencia. Pero los relatos de la farsa no van más allá de estas referencias específicas, no pueden incorporar y desplegar toda una representación del drama de la represión ilegal (así como el drama de la guerra es contado por los textos testimoniales, el drama de la represión es contado en otros testimonios o en otros textos literarios, como Villa de Luis Gusmán o El fin de la historia de Liliana Heker).

Ese cruce sí aparece en Las Islas. La farsa de la guerra de Malvinas y el drama de la guerra de Malvinas pueden coexistir, pero complicadamente, porque la primera requiere la desarticulación escéptica de los valores patrios y el segundo requiere el sostenimiento de la creencia en esos valores. Lo que consigue Gamerro es, en primer lugar, desarmar los mitos argentinos y los discursos del nacionalismo tajante. Y en segundo lugar, hacer hablar a la verdad que existe en el interior de los disfraces y de los simulaeros, y no en otro lado; hacer surgir el drama que subsiste en la farsa y se deja ver a través de ella.

Cuando la guerra de Malvinas se representa dramáticamente, puede ser ligada con la dictadura militar (esa relación es obvia y data de 1982: la guerra como último intento de la dictadura por continuar en el poder) o puede ser desligada de la dictadura militar (quienes creyeron y creen en la causa justa y en la epopeya de la soberanía nacional, se esmeran en separar una cosa de la otra). Cuando la guerra de Malvinas se narra desde la farsa, con



sólo puede manifestarse a través del simulacro, de la misma manera en que el ex combatiente sólo puede presentarse disfrazado —y no vestido— de ex combatiente. Es así que Las Islas postula una representación del drama de la guerra de Malvinas que no es tampoco la de los testimonios y que no se opone a la versión de la farsa: es un drama que en la farsa se revela; es un drama que se exhibe ante todo en la versión de la guerra como farsa.

#### III. Victorias y derrotas

Si la pérdida de vidas humanas merece ser lamentada, pero lo merece porque la vida humana es un valor universal, y si los valores nacionales (que justifican y exaltan la pérdida de vidas humanas: no hay más que leer los relatos de las guerras ganadas para comprobarlo) se ven desbaratados con toda precisión a lo largo de Las Islas, cabe preguntarse en qué sentido la derrota de Malvinas constituye un drama nacional.

El maltrato a los subordinados y el desvarío estratégico son dos características fundamentales de la actuación de los oficiales argentinos en Malvinas. La clásica definición de Bataille según la cual "la guerra es una violentanta teoría cuando estén amarrados acá abajo! ¡Denme sólo unos elásticos de cama viejos y una batería bien cargada y van a ver cómo en este sector la guerra se termina en dos patadas! ¡Se hacen los machos porque vienen con chaleco térmico y mira infrarroja y munición trazante, pero en bolas y chorreando agua en un elástico se le aflojan las tripas al más pintao!".¹¹¹

Desde el discurso del militar argentino, no hay una guerra, sino dos. Una es la guerra de Malvinas, guerra convencional, guerra perdida. La otra es la denominada guerra sucia -aquí "guerra inmunda"—,12 guerra ganada. El militar argentino confunde las dos guerras y cree que va a poder ganar una con los métodos que le permitieron ganar la otra. Lo que en Las Islas ingresa dramáticamente no son tanto las penurias de la guerra que se perdió, sino las aberraciones de esa otra guerra que los militares definen como tal y computan como ganada. La figura atroz del torturador en el frente de guerra se articula con las zonas más densas de la novela de Gamerro: con la tremenda historia de amor y de odio entre el torturador y la torturada; con el horror del cuerpo signado para siempre por las huellas de la picana eléctrica y las quemaduras de cigarrillo. La farsa de la guerra perdida en Malel consiguiente desafío a los valores constitutivos de nuestra identidad nacional, pero cuando además se la superpone con la representación del drama, no ya de la guerra, sino de la dictadura en general, la narración se transforma. Puede retrotraerse a los relatos de origen (toda una franja de Las Islas se construye como parodia de las crónicas de la conquista de América) o puede tocar el presente (el jefe militar de Malvinas trabaja ahora para la SIDE del menemismo, que funciona en un shopping).

Mediante esta transformación, to-

do un orden de victorias y de derrotas se reformula. En las versiones puramente farsescas, aquellas en que los pícaros en verdad quieren sobrevivir o ser tomados prisioneros, la derrota de Malvinas es una victoria (ya sea porque al fin salvaron sus vidas, ya sea porque los van a llevar a Inglaterra y van a conocer a los Rolling Stones). En la versión de Gamerro, donde la farsa y el drama se impregnan mutuamente y se acercan a lo que sería un relato total, la instancia de lo que se pierde y la instancia de lo que se gana se cruzan de otros modos. La

guerra que se pierde en Malvinas se une indisociablemente a esa otra guerra, a la que se llama guerra sucia y que se ha ganado; se funden en una sola cosa, tal como hay una sola estrategia para el torturador en el frente de combate. Pero la guerra que se pierde en Malvinas se une también a la democracia que le siguió, que a menudo se contabiliza como un orden político que la sociedad argentina supo ganar, y que aquí no es más que un orden político que la dictadura perdió, de la misma manera y en el mismo momento en que perdió la guerra de Malvinas.

#### Notas

1. Retomo aquí como puntos de partida algunas hipótesis desarrolladas en el artículo "Transhumantes de neblina, no las hemos de encontrar (De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas)", escrito en colaboración con Adriana Imperatore y Oscar Blanco y publicado en Espacios de crítica y producción, Nº13, Buenos Aires, diciembre de 1993-marzo de 1994. La definición de una "picaresca de guerra" la propone Julio Schvartzman en "Un lugar bajo el mundo: Los Pichiciegos de Rodolfo E. Fogwill" (Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle), Editorial Biblos, Buenos Aires, 1996, pag.139), donde analiza también la manera en que la supervivencia corroe los valores invocados para la guerra. La corrosión correspondiente de la identidad nacional, efecto paradójico de la guerra de Malvinas, es analizada por Beatriz Sarlo en "No olvidar la guerra de Malvinas. Sobre cine, literatura e historia", Punto de Vista, Nº 49, agosto de 1994.

La historia del voluntario que quiere conocer a los Rolling Stones se encuentra en "El aprendiz de brujo", el primer cuento de Historia argentina de Rodrigo Fresán (Planeta, Buenos Aires, 1991). La historia del voluntario japonés corresponde a "La causa justa" de Osval-

do Lamborghini (Novelas y cuentos, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988). Los soldados que no quieren pelear, sino salvarse son los de Los pichy-cyegos de Rodolfo Enrique Fogwill (Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1983). La ficción de fugarse de la guerra está en El desertor de Marcelo Eckhardt (Ediciones Quipu, Buenos Aires, 1993). La historia del chileno que se disfraza de ex combatiente argentino corresponde a "Memorándum Almazán" de Juan Forn (Nadar de noche, Planeta, Buenos Aires, 1991). La guerra de Malvinas contada al revés aparece en "El amor de Inglaterra" de Daniel Guebel (El ser querido, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1992). La versión oficinesca de la guerra, finalmente, está en La flor azteca de Gustavo Nielsen (Planeta, Buenos Aires, 1997). 3. Los chicos de la guerra, Hablan los solda-

dos que estuvieron en Malvinas de Daniel Kon (Editorial Galerna, Buenos Aires) apareció en agosto de 1982. En diciembre de ese mismo año ya había alcanzado su séptima edición. 4. Partes de guerra. Malvinas 1982 de Gra-

 Partes de guerra. Malvinas 1982 de Graciela Speranza y Fernando Cittadini (Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 1997) prescinde de una voz narrativa organizadora tanto como de las preguntas dirigidas a los soldados: el texto se arma en base al montaje de los diversos testimonios, que se entrelazan en un relato polifónico de la guerra.

5. Partes de guerra, op. cit., pág. 89.

 Dato recogido en una conversación con el autor, para la nota "Clase 62" publicada en Los Inrockuptibles, Nº 29, diciembre de 1998.

 Las Islas, Ediciones Simurg, Buenos Aires, 1998, pág. 338. El subrayado es de Carlos Gamerro.

 Baudrillard, Jean, La guerra del Golfo no ha tenido lugar, Anagrama, Barcelona, 1991.

9. La hipótesis de que el simulacro pasa de ser una instancia segunda respecto de una realidad original, a precederla y anularla, es presentada por Baudrillard en Cultura y simulacro (Editorial Kairós, Barcelona, 1978) y explica en parte su posición ante la guerra del Golfo. El simulacro de la guerra que se plantea en Los Islus remute a Baudrillard, peto es significativo sobre todo en el punto en que se aparta de él. 10. Bataille, Georges. El erotismo, Tusquets Editores, Barcelona, 1992, pág. 92. El subrayado es de Georges Bataille.

 Las Islas, op. cit., pág. 359. El subrayado es de Carlos Gamerro.

12. Las Islas, op. cit., pág. 148.

## La Ciudad Futura

Revista de cultura socialista

Bmé. Mitre 2094 - 1º p. (1039) Capital Tel.: 4953-1581

# )ENTREPASADOS(

REVISTA DE HISTORIA

Año VIII - Número 15 - Fines de 1998

Conflicto social en la campaña bonaerense Autobiografías de inmigrantes italianos Trabajo y ciudadanía en Brasil Dossier: el cine y la historia

Suscripciones: en Argentina, uSs 24.- (dos números).



#### La escritura docta

Martín Caparrós lo confiesa: quien hoy adopte el expediente de presentar un texto propio como transcripción de un manuscrito encontrado corre el riesgo del ridículo. Si, además, la novela se compone de un texto narrativo y de notas redactadas por un erudito, el riesgo acecha desde la tradición del relato enmarcado y también desde una de las grandes novelas de Nabokov, Pálido fuego.

A primera vista, las cosas empiezan bajo malos augurios para La historia. En efecto, el peligro de que la novela se hunda bajo el peso de sus predecesores ilustres es tan obvio que cualquier lector podría preguntarse, cansado de tantos manuscritos hallados en alguna parte, porqué otro escritor intenta, nuevamente, la estratagema. La respuesta, el lector podrá encontrarla en la novela, pero, si no la encuentra, la empresa le parecerá tanto más presuntuosa, ya que, además, Caparrós la coloca debajo de una insalvable cita de Cervantes.

La sencillez con que Caparrós se expone me intrigó y, desde el comienzo de una accidentada relación con las casi mil páginas de texto (y digo accidentada porque no podría haber con ese texto una relación que no evocara los sentidos de la palabra "accidente") me resultó difícil resistirme a simpatizar con lo que estaba leyendo. La novela se compone de cuatro capítulos largos cada uno de ellos como una nouvelle, más cientos de páginas de notas, más un capítulo final breve, más una nota del supuesto académico que ha transcripto el texto, más una serie de agradecimientos. Caparrós sabe que la lectura de su texto es casi imposible.

Como lo sabe, en lugar de atenuar su procedimiento, lo exacerba; satura cada punto de un relato que se mueve hipertextualmente, lateralmente. En verdad, todo en La historia es lateral va que cada uno de los capítulos es anotado según un orden no lineal sino arborescente. Podría decir: novela escrita contra las novelas históricas, novela escrita contra los quality books que hablan del pasado como si estuvieran describiendo una ciudad-Disney o un museo para escolares. Entonces, novela escrita contra el mercado, cuva edición fue posible por un éxito fenomenal en el mercado (cf. La voluntad, varios tomos, de Caparrós y Anguita).

Después de Nabokov y Sterne y Cervantes y Musil (lista intimidatoria para poner frente a una novela cualquiera, pero, convengamos, Caparrós es todo menos un timorato), hay que nombrar a quienes es difícil pasar por

Martín Caparrós, La historia, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 1999, 941 páginas. Ilustraciones de Ariel Mlynarzewicz.

alto en cuanto se recorren algunas decenas, o centenares, de páginas de La historia. Aira, con su mundo 'maravilloso' de indios, gauchos, mujeres fantasiosas, soldados o estancieros: Laiseca y sus máquinas de guerra. De Aira, Caparrós se separa claramente por la escritura: Aira ordena las palabras como si no debieran ser vistas (esa es la maestría de Aira: saber que vemos inevitablemente las palabras pero que el escritor más dandy es el que disimula que sabe lo que sabe); Caparrós trabaja una masa lexical asombrosa, llena de quebraduras, una lengua literaria, vulgar, cotidiana, que busca el color y la rugosidad de todos los usos superpuestos en ella por la historia y las diferencias culturales. Con Laiseca, Caparrós está unido por la apuesta a la "forma larga", a lo informe de la forma larga, a la refutación de un ideal compositivo cerrado y la afirmación de una línea acumulativa de peripecias.

Pero, aunque me propusiera no mencionarlo, hay otro nombre que salta en La historia: Borges.2 Por razones evidentes y por detalles menos visibles pero significativos, la novela de Caparrós expande, en una especie de donación ilimitada de ficciones, un cuento de Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Como en ese cuento, Caparrós dice tener entre manos un manuscrito del que quedan solo dos copias conocidas (Borges, como bien se sabe, tiene un tomo único e irregular de una Enciclopedia); como en ese cuento, se reconstruye una cultura. La comparación podría detenerse aquí, en un punto que los dos relatos comparten con muchos otros. Pero hay más, aunque parezca increíble si se compara la dimensión de ambos textos. En "Tlön...", Borges desarrolla hipótesis de tiempos diferentes, de los que se hacen cargo las lenguas imaginarias. La existencia de tiempos diferentes definidos arbitrariamente es el tema explícito de La historia, aunque se lo sintetice y muchas veces se lo olvide detrás de una avalancha de otros temas. Mientras que "Tlön..." se ajusta a muy pocos detalles que tienen a la lengua en su centro. La historia toma el camino de un relato desaforado: un relato que literalmente se ha puesto

fuera de los fueros de los géneros narrativos. Caparrós quiere mostrar un gigantesco potlach de invenciones. Esta abundancia insólita sirve para pensar que una cultura es, en el límite, irrepresentable.

La historia es "Tlön..." después de una explosión que dilata, como una especie de big bang escriturario, la condensada idea del cuento de Borges. Se podría decir, también, que Borges está casi más interesado por el enmarque de la reconstrucción de Tlön que por la reconstrucción en sí misma. El enmarque de Caparrós aparece en las notas, como discusiones entre los diferentes editores, traductores y comentadores del manuscrito; ocupa muchísimas páginas, donde el siglo XVIII francés tiene un papel descollante, pero donde se encuentran también citas del Martín Fierro y diversos "manuales" (sexuales, familiares, de crianza, arquitectónicos, urbanísticos y territoriales, literarios, técnicos, zoológicos y botánicos, páginas de un léxico Calchaqui, sistemas de numeración, de vestimenta, de producción, de transporte, de farmacología, v. sobre todo, infinitas precisiones eróticas). La historia, por otra parte tiene la erudición desconfiable que es un gesto borgeano. Pero se opone a Borges por la certeza de que el abigarramiento, la acumulación y la longitud son cualidades literarias.

La historia es, a la vez, sistemática y desordenada, detallista y entrópica. Las notas no hacen sino aumentar la entropía de los capítulos y, muchas veces, son más interesantes que éstos. Por ejemplo: la descripción de las cinco lenguas de los Calchaqui, El anotador, sin hacerlo explícito, parte de las irregularidades del paradigma verbal en el Río de la Plata respecto del resto de América Latina y España. Conserva en el paradigma de las cinco lenguas las líneas que las transformaron a lo largo de tres o cuatro siglos, intercala las formas verbales del español del Uruguay e inventa una conjugación para algunas situaciones específicas (la conjugación erótica); combina los rasgos de la lengua hablada con la de una lengua imaginaria pero posible. El ejercicio se presenta acompañado por varios textos y observaciones: la pérdida de los documentos de la lengua Calchaqui por torpeza o incuria de sus traductores, los datos encontrados en el libro de un fraile, la empresa reconstructiva del anotador. La clasificación imita, de lejos, las clasificaciones de la sociología língüística a la que le agrega una microteoría sobre las jerarquías de las relaciones interpersonales y las del paradigma verbal.

Proliferan todo tipo de explicaciones y descripciones tanto interpoladas en el relato como formando el cuerpo de las notas. Caparrós es obsesivo en el detalle de cada una de las actividades y saberes que elige contar. Muchos de ellos son originales y descabellados. Constituyen verdaderas excepciones: están los constructores de máquinas únicas, por ejemplo, aparatos cuyo funcionamiento va en contra de la idea misma de máquina, del principio de reproducción que toda máquina tiene en su base; o las diferentes formas de gobierno eventual: por ejemplo, la de la "máquina de poder salvarse", donde el gobierno circula por turnos de dieciséis días durante los cuales las actividades a que se dedica el favorecido son tan azarosas como los premios y castigos de la lotería de Babilonia. Los cambios de tiempo, que cada nuevo soberano tiene el poder de establecer, funcionan en verdad, como cambios de gobier-

2. Borges además está evocado en la nota 1 al capítulo 1 (sin duda, al ser la primera es la que esta crítica levó con entendible concentración), en la descripción del sistema numeral de la cultura Calchaqui, cuyos ejemplos (el número tres distinto se aplica a tres cosas diferentes "Un perro, una cadena y una casa en los campos del sur; un perro, el amigo del hablante y un recuerdo; un perro, la lluvia y la comida del día anterior, etc.") recuerdan las clasificaciones de la enciclopedia china y las de John Wilkins y, también, de modo invertido el sistema numeral de "Funes el memorioso". Alerta: el noble francés que tradujo del español la historia que el profesor argentino transcribe y Caparrós a su vez copia, el señor de Thoucqueaux organizó con "el réprobo Arouet", que como bien se sabe es el apellido de Voltaire, "una vasta lotería que suscitó el fervor nacional y la fortuna incalculable de sus inventores". El chiste nos lleva a pensar que Borges también organizó una lotería, la lotería literaria de Babilonia, que muchos años después, junto con otros relatos, produciría esa forma exagerada y un poco servil de su gloria pública.

no: las cosas se reordenan según el nuevo tiempo y los súbditos disconformes esperan la muerte de ese soberano con la esperanza de que el nuevo establezca un tiempo más aceptable. Y está el comercio, las hipótesis acerca del dinero, las funciones del gobierno, las normas de reproducción sexual, los viajes, el concepto de vida y de muerte.

Las enumeraciones producen una apariencia de compacidad, que se aplica a objetos imaginarios. Todo el mundo Calchaqui funciona con el presupuesto de la literatura fantástica. El como si es la forma de la condición posible, que postula la producción de mundos diferentes a los de la experiencia, apartados de ella por la efectivización de una hipótesis. Cuando cada nuevo rey inventa su tiempo, todo el reino, las cosas y las personas andan como si obedecieran a esas nuevas leves del transcurrir; hay tiempos segmentados, o tiempos que se dividen en días que valen y días que no valen según la voluntad del monarca, tiempos que descomponen todos los movimientos, tiempos infinitamente lentos que transcurren como si nada transcurriera. En el sótano de la Casa del soberano, una máquina produce los cambios. El como si es la forma de la literatura fantástica.

La historia es también antropología imaginaria. No carece, lógicamente, de un detallado sistema de parentesco (bastante simple y eficaz, asegura una reproducción social no ampliada: un sistema sabiamente malthusiano) y también de un detallado informe de lo que una madre "real" es para su hijo: originalmente, la superficie donde se inscriben los recuerdos que éste tendrá de sí mismo y la que le comunica cuál será la forma de su muerte. A diferencia de los relatos antropológicos (que evoca tanto), La historia carece de mitos religiosos porque los Calchaqui no tienen dioses. El último soberano de La historia, el que nos la cuenta, inventará un tiempo que hará a los dioses (o a un dios) necesario. Este es el evidente fin del relato.

Pero antes de esc fin, viene lo que comentadores y editores llaman la "Destinée de la Revolte", una insurrección comenzada por un bastardo,

más o menos en el primer tercio del siglo XVI, ya que acontecimientos de esos años son señalados como algunas de sus posibles causas externas. La revuelta tiene como objetivo conseguir el derecho a la vida larga, es decir alguna suerte de vida después de la vida corta que termina con la muerte. Esta insurrección, en la que hay mujeres, niños, soldados, terroristas, represores, tiene marcas del pasado argentino. No puede dejar de señalárselo, no porque se busquen alegorías históricas, sino por la masa de historia oral que Caparrós y Anguita manejaron en La voluntad, y que parece digerida en La historia.

Probablemente la lengua de La historia sea su cualidad más ostensible. El castellano parece transformado por un conjunto de deformaciones, reformas, dislocaciones. Los diminutivos, usados en ocasiones no habituales, los adverbios integrados a un raro régimen semántico de atenuaciones o exageraciones (por ejemplo: ¿qué quiere decir "demasiado falso"?), los apócopes, que llegan de la lengua coloquial actual, o que se forman según la norma actual (las "prostis") y también sobre palabras que habitualmente no se usan con apócope ("muncu", por homúnculo), los desplazamientos semánticos, donde a la palabra habitual se la reemplaza por la no habitual (deslucir por criticar); las distorsiones de la sintaxis, el hipérbaton, las repeticiones no enfáticas, los conectores insólitos, La lengua no es totalmente anómala, tampoco busca crear ningún verosímil arcaizante, simplemente es sometida a una voluntad estética para no usar la lengua de las novelas argentinas. Los cientos de citas también arman un esqueleto lingüístico de nombres extranieros, títulos y fragmentos franceses, ejercicios en español más o menos fechado en el XVII, prosa académica, memorias y relatos de viajeros o conquistadores.

Imaginación narrativa e imaginación lingüística son las cualidades de Caparrós. Ellas no podrían ejercerse sin una masa de lecturas que son el medio mismo de la ficción. La escritura docta se pliega a la capacidad de invención a través de las desviaciones de la ironía, la comicidad y la paro-

dia. Caparrós llena, maníaca y literalmente, sus páginas; usa el lenguaje como una especie de bárbaro ilustrado o de erudito que no tiene los límites de ningún saber. La historia es una novela insólita por esta alianza de habilidades librescas y fantasía despótica, ejercidas sin temer la exageración ni la extravagancia.

#### Cantan las ciudades

Leeré ahora un libro bien distinto.3

Matilde Sánchez presenta La canción de las ciudades como novela de aprendizaje, crónica de viajes, registro e historia de una voz (la de la propia escritora: la voz propia). Ella sabe lo que ha hecho y, por lo tanto, no es necesario discutir con esa definición que aparece en el prólogo. Recorremos, en efecto, un mapa de escrituras donde hay fechas y nombres de ciudades, un libro de viajes donde la edad de la viajera sugiere la idea del aprendizaje, aunque, si se me interrogara al respecto, diría que el aprendizaje más notorio es el que se evidencia en el pasaje de la primera persona de todos los relatos a la tercera persona que sólo se emplea en el último: el surgimiento del personaje.

Estos relatos presentan los estados de una sensibilidad frente a espacios culturales centrales que casi siempre se observan lateralmente, en sus detalles no necesariamente típicos, aunque, de pasada, también se muestre la hipérbole de su tipicidad. Quien narra sabe ver, sin imponerse el compromiso de una representación realista y compacta. Liberada de toda pretensión de contar un viaje, es decir de armar un relato que dé la impresión de recorrer el espacio mostrando todo lo que hay allí para ver, Matilde Sánchez puede, entonces, contar qué sucede cuando alguien viaja.

Se trata de viajes diferentes: el turismo entusiasta de los veinte años, el viaje hacia la herencia y la mitología familiar, el viaje voraz persiguiendo una lengua desconocida, el viaje fu-

14

Matilde Sánchez, La canción de las ciudades, Buenos Aires, Seix Barral, 1999, 287 páginas.

nambulesco de quien ya ha aprendido lo suficiente, el viaje donde el color local se exagera hasta lo inverosímil, el viaje amistoso y sereno, el viaje paródico, el viaje literario que produce ficciones. Sánchez no trabaja en un género sino que va explorando, a propósito de cada lugar, las posibilidades, de crónica y de invención, que el género ofrece. Los relatos son, como lo quiere probar la enumeración anterior, muy diferentes. Sin embargo, creo que tienen en común una cualidad: la resistencia a presentar lo extranjero como exótico aunque se reconozca (y se padezca o se goce) su diferencia.

Se trata de una viajera cosmopolita que, desde el primer viaje, a los veinte años, no considera que nada en el mundo deba parecerle tan extraño como para sentirse radicalmente sorprendida. En este sentido, bien podría decirse que se trata de viajes típicos de una intelectual argentina. En esa línea, los viajes de Sánchez empalmarían con los de la elite de este siglo, pero, como seguramente Sánchez ha leído a Victoria Ocampo, decide admirar menos. Además, al contrario de los viajes poblados de celebridades, en éstos no se conoce a nadie que pase por ser una figura relevante: casi ninguna estrella en los viajes de Sánchez. Así, son viajes cosmopolitas pero bastante libres de snobismo. Son sin embargo hipercultos, aunque no haya demasiados nombres prestigiosos, ni demasiados museos, cuadros ni edificios.

El carácter cosmopolita de estos viajes reside, más bien, en que la viajera no desconoce los lugares a los que llega, aunque llegue a ellos por primera vez. No hay sobreexcitación ni una sorpresa incontrolable (lo cual evita el tono de celebración del descubrimiento y de humillada diferencia). Pero hay siempre una rara intensidad en la mirada. Podría pensarse que esa intensidad para captar lo extranjero se apoya en la renuncia a pensarse a sí misma como extranjera; quien narra no desea ser percibida como exótica.4 Por eso, también, está preparada para cruzar un campo minado de diferencias como si éstas fueran mínimas. Cuando, paseando por Amsterdam, la viajera y su compañero son, de inmediato, reconocidos como argentinos por un par de exilados, la desazón vibra en la pregunta sobre cuánto parecemos lo que somos, cómo es inevitable que nos tomen precisamente por aquello que creíamos disimular con estudiado descuido. Mucho más tarde, en la Habana, su diferencia ("pálida y sureña") es el origen de todas las aventuras que un viaje puede proporcionar al viajero: en ese caso, ser tomado por un extranjero ya no sorprende, porque la viajera (que va ha viaiado a lo largo de casi veinte años) ha aprendido a conocer lo inevitable de las diferencias y, sobre todo, los placeres de las diferencias.

Los viajes de Sánchez trazan un

en que allí la viajera es considerada no una extranjera, sino una porteña de Buenos Aires (alguien no demasiado apreciado por el uruguayo de la aventura que comienza en Canelones y termina en Rocha; alguien ante quien un inglés en decadencia, estanciero fundido, expone una parodia de etnografía patagónica). En esos dos casos, la viajera no pierde tiempo en considerar ni su parecido ni su diferencia: acepta que la juzguen diferente porque esa diferencia (respecto del uruguavo, o del inglés empobrecido de Tierra del Fuego) es horizontal, sin jerarquías. En esas proximidades territoriales, la viajera inventa sus histo-



recorrido entre el deseo de no parecer un extranjero en ninguna parte y el reconocimiento de que nadie puede parecerse a los locales en cada uno de los lugares que visita (es decir: si se puede pasar desapercibido en Berlín, no se puede pasar desapercibido en la Habana, y viceversa).

Así se sortean las trampas del exotismo y del pintoresquismo. La argentina no quiere ser tomada por alguien radicalmente diferente y, al mismo tiempo, no se coloca frente a las diferencias como si estaviera encarando una escisión intransitable. Solamente en dos territorios muy próximos, Canelones en el Uruguay, Ushuaia, en el sur, Sánchez exagera las diferencias, porque ellas se fundan, precisamente, rias más inverosímiles.

¿De qué modo la vida se entreteje en los viajes? Esta pregunta peligrosa sobrevuela todas las anécdotas del libro de Sánchez. Es imposible que sus lectores no busquen, con una curiosidad indiscreta, las escenas donde el relato les permita espiar la vida de quien lo ha escrito. Una y otra vez, Sánchez mezcla las cartas de lo efectivamente sucedido (aquello que po-

4. Escribe Sánchez en "Berlín, 86", La canción de las ciudades: "A propósito de nuestro banquete, nuestra velada étnica de pobres, algunos invitados habían llegado temprano para cocinar sus platos típicos y fue un largo empacho de burgol y pasta de maní, bananas fritas, borsch -yo no cociné, desde luego, con mi horror del color propio." que le sucedieron a ellos y que, sin embargo, levantan la sospecha de que también le sucedieron a la narradora. Ouien relata la vida de los otros en sus viajes practica alguna forma de la infidencia. Quien lee esos relatos no puede sustraerse a la indiscreción. De todas formas sabemos que los géneros literarios que se presentan como más testimoniales pueden resultar los más falsos.

demos aceptar que le pasó a ella) con

recuerdos de otros viajeros, sucesos

Aguí como en otros casos, vale el famoso chiste que tanto Freud como Borges cuentan: me decís la verdad sólo para engañarme ya que sabés que 16 no me queda otro remedio que pensar que estás mintiendo. Es decir: nunca puede saberse, como tampoco puede evitarse la voluntad de saber. Insisto en este punto que no es intrascendente: el libro de Sánchez será una novela de aprendizaje o el relato de un aprendizaje según las ilusiones de ficción o de realidad que vayan produciendo el correr de las páginas. En el relato de viajes, la viajera habla de sí misma incluso cuando miente. También habla de sí misma, de su mirada y de su escucha, cuando escribe sobre "los otros". Porque, ¿qué son los otros en un relato de viaje, sino objetos de una mirada y de una escucha? Los otros actúan y hablan para el viajero y porque él esta alli.

> Este tipo de relato de viaje tiene mucho de ficción porque las necesidades de la descripción objetiva son menos imperiosas que la construcción de un punto de vista. A diferencia, por ejemplo, de los viajeros "científicos" y los exploradores del siglo XIX, que se ponían en la obligación de garantizar permanentemente la veracidad de su relato, los viajeros del siglo XX son, casi siempre, viajeros subjetivos que consideran esa subjetividad como un derecho no sólo perfectamente legítimo sino como el único que vale la pena ejercer (véase, por ejemplo, lo que Walter Benjamin no ve en su diario de Moscú).

> Los textos de Sánchez culminan en Berlín y en Auschwitz. En Berlín, cuenta su historia con la lengua, el modo frenético del aprendizaje del ale-

mán como condición para empezar a pensar que puede escribir literatura en la propia lengua. Debe aprender lo radicalmente distinto como ejercicio previo al ingreso en la literatura. Naturalmente, este aprendizaje está contado cuando va se ha llegado a la literatura. Sánchez fechaba hace más de diez años la terminación de su primera novela, La ingratitud 5 que relata una parte de ese aprendizaje, una parte distinta de la que hoy leemos sobre Berlín en La canción de las ciudades.

Pero lo que impacta en el episodio berlinés es la extrema conciencia con que se encara el aprendizaje de una lengua extranjera como un acto de la voluntad estética: se aprende a hablar y a escuchar alemán como capítulo previo y prueba calificatoria para escribir en castellano. Esta es una teoría de la literatura en Argentina, posiblemente la que ha producido mejores libros. Conmueve y fascina, la relación que la joven viajera establece con su profesora de alemán, a la que acompaña, sobre la nieve y envuelta en el aire gélido, hasta su casa, simplemente porque en ese camino cotidiano logrará apoderarse de algunas palabras más. La locuacidad en una lengua que no es la propia, la atención tensa con que se escuchan las repetidas banalidades de la vieja señora que la tiene como pensionista, esos sucesivos actos de voluntarismo ciegos y empecinados en la intuición de que detrás de una lengua diferente está la literatura en la propia lengua. Todo tiene, además, la marca del voluntarismo de una clase: el voluntarismo de los que no poseen nada por origen. Este episodio alemán es la culminación del libro de Sánchez.

Unido a él, una historia maravillosa en un escenario siniestro. Las protagonistas de esa historia (quien la cuenta y una amiga suya de Finlandia) terminan vomitando una comida rancia sobre las vías de un ferrocarril que las condujo hasta las cercanías de Auschwitz. Antes, en el campo de concentración, han comprado todas las entradas de un cine vacío donde querían ver documentales que nadie les iba a mostrar porque ellas eran las únicas dos personas presentes. Las imágenes del campo de concentración en un ci-

ne alquilado como si fuera a ofrecerse allí una fiesta privada, el arrojo de contar esta escena sin frivolidad, la dimensión solemne que tiene una aventura que podría ser simplemente un capricho de chicas un poco audaces: esto es efectivamente un aprendizaje realizado en el extranjero, con extran-

En los viajes el espacio se convierte en tiempo y el tiempo produce necesariamente diferencias: viajamos hacia una historia cultural, hacia los monumentos de una historia familiar desconocida, hacia el presente de gente que, si no es bien distinta, no justifica el desplazamiento. (Por eso en Ushuaia hay que encontrar la decadencia de un inglés y las costumbres fantásticas de pueblos locales; y en Canelones hay que encontrar un uruguayo acelerado hasta lo inverosímil; y en plena provincia de Buenos Aires un chiflado que monta el travelling de una película sobre improbables rieles de ferrocarril.) Finalmente, viajamos porque en los viajes es posible hacer lo que no se hace en el lugar de origen: los viajes son liberadores. Por eso, en los viajes se aprenden costumbres, las costumbres propias en relación con los otros.

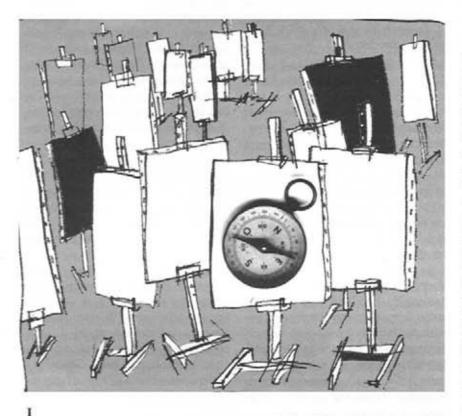
En este sentido, el libro de Sánchez es la narración de un aprendizaje donde lo que efectivamente sucedió es menos importante que su relato: como cuando aprendía alemán, es la literatura la que está todo el tiempo en

5. En esa novela, hacia el final, traza el esquema de viajes bien diferentes al suyo: en Berlín ha conocido a un Turco que viajó a Alemania huyendo "no hacia la aventura" sino "hacia el castigo" en un estado, Alemania, "que odia tan profundamente a los turcos y que no podría ser más opuesto a su patria"; una polaca "sintió que en el exilio estaba la puerta hacia la verdadera vida. ¡Por fin su vida iba a tener sentido! Su tren también habá cruzado la frontera a medianoche, en ese preciso instante sintió la palabra patria retumbar en su pecho"; para el padre de la narradora de La ingratitud, el viaje "había consistido en una aventura alegre. La gente emigraba 'para empezar una nueva vida'." En esa misma novela, la narradora dice haber viajado, también a Alemania "como forma de iniciar una correspondencia" y también para encontrar "un país completamente razonable, que por otra parte me permitiese superar la idea standard de realidad" (La ingratitud, Buenos Aires, Ada Korn Editora, 1992).

#### La máquina de leer

Las Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard

David Oubiña



"El cine sólo existe para hacer que vuelva lo que ya se vio una vez (no importa si se lo vio bien o mal, o no se lo vio en absoluto). Diez años después, Noche y niebla significó el regreso de lo que no se había visto en su momento."

Serge Daney, Perseverancia

Jean-Luc Godard habla de sus comienzos en el cine, cuando asistía al museo de Henri Langlois y escribía para la revista *Cahiers du cinéma*: "En esa época, yo quería —como todo joven de buena familia— publicar mi primera novela en Gallimard. Sentía una gran admiración por Astrue y por Rohmer que habían logrado hacerlo". Lasi cuarenta años después, Godard ha publicado su libro en la célebre editorial francesa: una caja austera y elegante con los cuatro tomos de su Histoire(s) du cinéma. Pero no es una novela, sino la versión impresa de los ocho videos que el director realizó entre 1988 y 1998.

El cine, para el joven cinéfilo de la década del 50, era un territorio sin historia. Más igualitario. En donde todo era posible: un pequeño film de Ulmer habitaba el mismo país que Dreyer. La pintura, la música o la literatura, en cambio, eran espacios cuyos límites habían sido fijados de manera más taxativa. Por eso escribir era imposible: "¿Cómo podía uno pretender escribir mejor que Joyce o que Rilke? En el cine, en cambio, era lícito (...) Un hombre y una mujer en un auto: en cuanto vi Viaje a Italia supe, que aun cuando nunca filmara nada, podía hacerlo. Eso no me igualaba a los grandes directores, pero el solo hecho de que existiera la posibilidad de filmar me franqueaba el acceso a una cierta dignidad".2 Resulta significativo, entonces, que Jonathan Rosenbaum hava comparado los videos de Histoire(s) du cinéma con Finnegans Wake y Claire Strohm con En busca del tiempo perdido.3 Son paralelismos inútiles, que no aportan demasiado a la explicación de un objeto insólito, pero que señalan el impacto de su recepción e intentan adjetivar la intuición de hallarse ante una obra central e inclasificable. El proyecto Histoire(s) du cinéma (video y libro) pone a gravitar el campo de los estudios audiovisuales bajo una luz completamente nueva cuyas dimensiones y derivaciones aún son difíciles de precisar.

Si era Godard quien podía llevar a cabo un plan semejante es porque se trata de uno de los pocos cineastas conscientes del espesor y la perspectiva que pueden alcanzar las imágenes. A menudo se ha hablado de él en tanto escritor o pintor o músico, como si, para catalogarlo, fuera necesaria la adscripción a un territorio extranjero. La metáfora, finalmente, no es más que una condena al exilio. Lo cierto

es que Godard nunca deja de pensar como un cineasta. Y cuando se remite a la música, la pintura o la literatura no es porque considere al cine como una manifestación subsidiaria o incompleta, sino como un arte que puede dialogar con otros porque ha conquistado su autonomía. Godard es, ahora, para Gallimard, un autor que puede colocarse junto a Sartre, Gide o Mallarmé. Es tan elocuente, entonces, que hava logrado publicar su libro en la prestigiosa editorial como que ese libro no sea una novela.

¿Cómo debe leerse Histoire(s) du cinéma? No es un guión, no es una adaptación literaria, no es una traduc-18 ción del video sobre papel. Las imágenes no son una ilustración superflua de los textos y éstos no deberían entenderse como un sustituto deficiente de la voice over, unos y otras poseen el mismo estatuto, dialogan entre sí, traman un único discurso. Están montados, compuestos, diseñados sobre la página. Es preciso, entonces, ver las tonalidades del texto y permitir que las imágenes desplieguen su gramática. Por eso el libro es lo mismo y es otra cosa que el video: no lo traiciona, lo reescribe en otra lengua.4 Pero en uno y en otro -recurriendo a mecanismos diferentes- lo que se destaca es la capacidad de las imágenes para hablar de otras imágenes. Pueden pensar, y cuando piensan, recuerdan. Del cine mudo al sonoro, de Lenin a Hitler, del neorrealismo a la nouvelle vague, de Murnau a Hitchcock, de la Primera a la Segunda Guerra Mundial, de Irving Thalberg a Howard Hughes, de Manet a Disney, de Hiroshima a Sarajevo, el cine tiene ahora una historia, y es la historia del siglo.

El joven Godard, que se dedicó a filmar porque temía escribir, ha decidido, va viejo, radicalizar su apuesta: "para mí / la gran historia / es la historia del cine / es más grande que las otras / porque se proyecta" ("Seul le cinéma", Histoire(s) du cinéma 2, p. 44). La hipótesis de Godard es tan arbitraria como productiva: el cine es la única de las artes que puede contar su historia con sus propios medios. No sería posible una historia de la literatura que sólo hablara de sí misma a través de sus textos; forzosamente ha-

bría que agregar un comentario, es decir, un discurso que diferiría de su objeto, que lo traduciría a un lenguaje segundo. El cine, en cambio, no reduce: son las imágenes las que ponen en escena sus relaciones. El montaje es aquí el único discurso sobre los films. No es necesario más. Todo consiste en mostrar los debates: "No contar las historias sino ver la historia".5

II

"El único / gran problema / del cine me parece que es / dónde y por qué comenzar un plano / y dónde y por qué / terminarlo."

> "Les signes parmi nous". Histoire(s) du cinéma 4

El antecedente directo de Histoire(s) du cinéma se remonta al ciclo de conferencias que Godard dictó en Montreal en 1977. En esa oportunidad, provectó a su auditorio una serie de films, en pares compuestos por una obra propia y una obra clásica, y disertó sobre sus posibles vinculaciones. En el prefacio al volumen que recopila esos textos, Introduction à une véritable histoire du cinéma, el cineasta se refiere al proyecto como "un género de coproducción que será una suerte de guión para una eventual serie de films titulada: Introducción a una historia verdadera del cine y de la televisión. Verdadera, puesto que estará hecha de imágenes y sonidos, y no de textos ilustrados".6 Como se ve, más allá de posteriores modificaciones, el proyecto final conservó esa ideología estéti-

Desde el principio, Histoire(s) du cinéma abandonó el afán de una cronología en donde los acontecimientos se sucederían inevitablemente según una lógica de causa y consecuencia; las imágenes no se organizan según una línea de progresión sino explotando esas iluminaciones que tanto fascinaban a Benjamin. Más que un suceder diacrónico, se trata de ensayar extrañas sincronías, afinidades contradictorias, paralelismos imposibles: "Usé material de archivo de un prisionero atado a un poste con los ojos vendados (uno sabe que en tres minutos va

a ser fusilado) y lo mezelé con Un americano en París, Gene Kelly y Leslie Caron bailando junto al Sena, Fue inconsciente, pero después me dije, sí, tengo el derecho de hacerlo porque probablemente Un americano en París fue rodada en ese mismo momento".7 Cuando Godard afirma que una verdadera historia del cine debe hacerse con imágenes, está apostando a una lógica puramente audiovisual. En esa simultaneidad imaginada por el montaie, el cine encuentra una perspectiva única que hace fluir el sentido entre universos distantes y en apariencia inconmensurables. Es la frase de Cocteau: si Rimbaud hubiera llegado a viejo, habría muerto el mismo año que el mariscal Pétain. Entonces, basta colocar la eterna imagen adolescente de Rimbaud junto al retrato de Pétain en 1948 y se tiene una historia. "La" historia, dirá el realizador, es decir, el cine.

Godard recontextualiza, establece zonas de intercambio imprevisibles, permite leer los acontecimientos en otras direcciones y revelar algo oculto o desconocido acerca de ellos. "Una imagen / no es fuerte / porque sea brutal / o fantástica / sino porque / la asociación de ideas es lejana / lejana / y justa" ("Les signes parmi nous", Histoire(s) du cinéma 4, p. 259).8 Si hay una idea que Histoire(s) du cinéma toma de Eisenstein es, sin duda, la del montaje de atracciones como principio constructivo; pero Godard no pretende alcanzar una síntesis que resultaría inevitablemente falsa. Una heterotopía visual más que un montaje dialéctico o un contrapunto orquestal: para la dialéctica negativa de Godard resulta imprescindible preservar ese movimiento simultáneo de afirmación y rechazo. "Ser o no ser: ésa no es la verdadera cuestión" dice Joseph, en Prénom Carmen (1982), mientras se debate entre el amor y la Ley. Y en Passion (1981), hay un vínculo tan inescindible como conflictivo entre el estudio de filmación y la fábrica, El montaje es una relación doble que permite la interacción de elementos heteróclitos v. al mismo tiempo, hace surgir cierta fricción entre ellos. A diferencia del cine clásico, la pantalla no es una ventana donde los fragmentos fluyen, integrándose a una invisible (pero actualizable) totalidad. Más bien, las imágenes se convierten en puntos de fuga; una tensión irresoluble las anima, y en cada momento es posible iniciar una nueva secuencia.

Lo que importa, entonces, es el intersticio que se abre entre dos superficies puestas en contacto, "Para mí existe el entre, mientras que los lugares son más inmateriales -afirma Godard- (...) La cámara es comunicación en estado sólido".9 El cine es lo que está entre las cosas. Es un hipertexto. Una red de conexiones que sobrevive en estado gerundial y en donde la frontera es un espacio de pasaje antes que un confín. Así, capturadas en una zona dinámica de intercambio, las imágenes pasan a integrar series abiertas y cruzadas y se convierten en puntos combinatorios de gran potencia. Lo que demuestra que la oposición nunca fue entre un cine de la continuidad y un cine de la discontinuidad; en todo caso, se trataba de una armonía más compleia, que debía abandonar todo perímetro para integrar las diferencias. Si en un principio el estilo aforístico le permitió a Godard liberarse de la narración lineal, poco a poco ha encontrado la modulación perfecta en una forma poética de múltiples entradas. Ahora se advierte que, desde siempre, sus films no han hecho más que perseguir esa reverberación fugaz, plena de sentidos incandescentes.

Ш

"Los espejos deberían reflexionar antes de devolver una imagen."

2 x 50 ans de cinéma français

Las imágenes de Histoire(s) du cinéma no vienen a ilustrar una historia que sería, de algún modo, exterior a ellas. Si hay allí algún concepto, si es posible extraer de esas relaciones alguna noción sobre la historia, habría que decir que se debe a una articulación visual. Si algo piensa, es una forma. Mientras las páginas muestran los rostros curiosos de las mujeres pintadas por Manet, el texto que las acompaña deja leer: "con Edouard Manet / comienza / la pintura moderna / es decir / el cinematógrafo / es decir / formas que avanzan hacia la palabra / más exactamente / una forma que piensa" ("La monnaie de l'absolu", Histoire(s) du cinéma 3, pp. 54-55). Para Godard, las sonrisas pálidas de los personajes de Leonardo o de Vermeer remiten en primer lugar a sí mismos y sólo luego al mundo que los rodea; en Berthe Morisot o en Manet, en cambio, hay una curiosidad inédita. Unos se dejan ver, los otros desafían la mirada. Y cuando eso sucede, la imagen deja de ser un interrogante planteado al espectador para convertirse en una interpelación. Se pone en movimiento. Como si excediera ese universo fiio, atrapado dentro del marco, y desbordara hacia el contraplano.

Los personajes de Manet no parecen decir "¿en qué pensás?", sino "yo sé en qué pensás". Intuyen algo de nosotros, nos devuelven la mirada. Y ese saber de la imagen supone una respuesta, una continuación, una conjetura. Una imagen nunca está sola, convoca inevitablemente a otra. El cine es esa deriva visual. No un plot, no una estructura narrativa que debería revestirse de apariencias. Godard dice: una forma que piensa. Habría que dejarse llevar por esa razón de las imágenes. Es la "estructura paramétrica" que Kristin Thompson analiza a propósito de Sauve qui peut (la vie) (1979): un principio de estructuración formal que "le permite al juego de dispositivos estilísticos un grado significativo de independencia respecto del funcionamiento y de la motivación narrativa". 10 En este sentido. Scénario du film Passion es -antes que la reconstrucción de un guión inexistente- la más clara semblanza del método compositivo de Godard. De manera casi paródica, el video muestra esa química frágil que sostiene a un rodaje. La construcción de un film siempre se desarrolla al borde del fracaso. Y al cabo de eso, a veces, una película ocurre. Godard no conoce comienzos, sino aperturas: un comienzo supone un desarrollo y una conclusión, mientras que una apertura sólo promete una expansión indefinida. Al principio sólo hay una idea vaga pero obstinada, y luego un encadenamiento más o menos azaroso y caótico en donde una reminiscencia musical o una asociación lingüística pesan más que la lógica narrativa. A veces, para lograr ver, el cineasta se deja guiar por la música ("mi pequeña Antígona"); a veces una palabra trae otra, ésta, a su vez, arrastra una imagen y la imagen se convierte en una escena. De la page blanche a la plage blanche; o de la arena a la huelga que habitan en la palabra grève: las palabras se descomponen en imágenes e ingresan en un régimen abierto e infinito de derivaciones. Allí, la relación abstracta que un significante mantiene con su referente, revela una duplicidad, una sobreimpresión, una coexistencia creadora de sentidos diferentes. Se dice grève, pero de pronto dos imágenes contradictorias acuden a la mente. La palabra tiene, a veces, más de un significado; ¿puede una imagen tener doble sentido?

El soporte desempeña un rol clave, no meramente instrumental, en esa construcción: "Los extractos visuales v sonoros -escribe Rosenbaum a propósito de Histoire(s) du cinéma-son examinados y yuxtapuestos, en parte gracias a operaciones comunes que puede realizar un video-espectador (avance acelerado, ralenti, detención de la imagen, ausencia de sonido, programación), y en parte debido a la utilización de técnicas más sofisticadas, como el montaje, la mezcla sonora, el subtitulado y la sobreimpresión".11 Así como desde sus primeras películas Godard trabajó la imagen cinematográfica en tanto espacio desde donde cuestionar las tradiciones filmicas, de la misma manera, cuando comenzó a utilizar el video, su intención fue siempre trabajar a contrapelo de las aplicaciones más convencionales. Si la televisión ganó la batalla y logró vaciar a las imágenes de espesor, el realizador descubre que -en el reverso- la imagen electrónica contiene el germen de una crítica a su uso más difundido.

El video se transforma, así, en un laboratorio para experimentar con la imagen. Porque permite descomponer el movimiento, manipular las velocidades y analizar los ritmos de manera diferencial. Recupera para el cine una mirada diferente y proyecta la imagen hacia un universo enteramente nuevo.



Godard y la velocidad: "Méliès no cresa que fuera interesante crear una ilusión de movimiento. Lo que era importante, decía, era observar diferentes tipos de movimientos (...) Tal vez un beso precisa una velocidad menor. Yo creo que si uno analizara la manera en que los actores se besan en las películas actuales, advertiría que es siempre la misma velocidad. Eso se podría confrontar con el modo en que Greta Garbo besaba a Ramón Novarro. En los films mudos, había grandes diferencias de velocidad". 12 Dubois afirma: "la imagen a la velocidad del pensamiento"; pero tal vez sería más apropiado decir: "el pensamiento a la velocidad de la imagen", porque es una inferencia visual la que determina -según su propio ritmo- esa singular articulación del razonamiento.

Obviamente, las imágenes del libro carecen de velocidad, pero Godard extrae toda la riqueza de las sobreimpresiones en su punto de clivaje. La gran mayoría de las páginas de Histoire(s) du cinéma capturan ese momento híbrido, el pasaje que conduce de una imagen a otra, el momento indecidible de la metamorfosis. En el video, ese proceso tiene una direccio-

nalidad definida porque, acosada por el tiempo, toda configuración está llamada a resolverse en la siguiente. Pero, fijada sobre el papel, la sobreimpresión incorpora otro sentido: no sólo anuncia su desembocadura sino que insinúa su arqueología. Cada imagen es siempre más que una imagen; es al menos dos, y a menudo varias. En la transición, se revela su complejidad, A través de la imagen electrónica, el libro pone en escena el redescubrimiento que el cine hace de la foto. En ese punto, Godard define su estirpe: Marey, Muybridge y los cronofotógrafos. El cine es la fotografía en movimiento; pero la fotografía -ahora lo sabemos- era ya, desde sus comienzos, el cine en detención.

T

"Yo / que no soy más que un artista / de variedades."

> "Fatale beauté", Histoire(s) du cinéma 2

"Historia de la soledad / soledad de la historia" ("Une histoire seule", Histoire(s) du cinéma 1, p. 172). Es pre-

ciso imaginarse a Godard en su estudio de Grenoble, rodeado de sus equipos, en una penumbra sólo amenazada por los reflejos de un monitor de video o la pantalla de una moviola, trabajando con la habilidad ya olvidada de un artesano y la dedicación de un monje. Es indudable que cada vez menos piensa al cine como un arte colectivo. Deleuze ha dicho: "Es un hombre que trabaja mucho, y por lo tanto está necesariamente en una absoluta soledad. Pero no se trata de una soledad cualquiera, es una soledad extraordinariamente poblada (...) Una soledad múltiple, creadora".13 Es que, como todos los solitarios, se inventa historias que no le pertenecen y vive vidas ajenas. El cineasta lunático de Prénom Carmen susurra: "filmar será como una magdalena para mí". Para este director jubilado, hacer cine es evocar, pero la memoria es un botín hecho con despojos: no es posible recordar sin invocar lo que se ha saqueado. Nouvelle vague (1990), por ejemplo, no está firmada porque Godard asegura que no hay una sola palabra suya en el guión; se trata de un collage, como quería Benjamin, enteramente construido con fragmentos de otros textos. Pero, en mayor o menor grado, eso es cierto de todos sus films: la cita no es una interpolación, un entrecomillado, un añadido al cuerpo central; es, en todo caso, el rasgo básico de un estilo que se construye sobre la estela de otros discursos. "No / copy / right", insiste el pertinaz slogan de 2 x 50 ans de cinéma français (1995). Citar es expropiar. Hay, en esto, algo parasitario o vampírico. Sólo se habla con las palabras de otros. Como en el juego de los anteojos de La chinoise (1967), donde el anteojo americano supone una ventriloquía diferente al anteojo soviético, o en la discusión muda de Une femme est une femme (1961), donde los insultos se construyen con palabras de portadas de libros.

Escribe Godard: "La jurisprudencia no debería confundir cita y extracto. Hay extracto cuando la materia utilizada sirve de fundamento a una puesta en obra o en escena, que se apoya en ella para construir un espectáculo, aun cuando el extracto no sea utilizado de la misma manera en la obra original (...) Hay cita cuando el texto o la imagen utilizada es necesaria para la creación de una nueva obra". 14 En Prénom Carmen, la mujer pregunta constantemente: "¿qué es lo que viene antes del nombre (nom)?" y Joseph responde: "el primer nombre (prénom)". Pero el primer nombre es también un nombre dado, es decir: previo a toda identidad. El nombre propio siempre se reescribe encima de los nombres de otros y la historia sirve para conocerse a sí mismo a través de los demás. Este hombre poseído, este hombre que oye voces, este hombre habitado por las palabras ajenas, este hombre es el gran intérprete. Godard -podría decirse- no es un director de cine, es una máquina de lectura: un dispositivo capaz de memorizar y procesar cualquier información para convertirla en un film. Si se pregunta: ¿por qué es un gran artista?, habría que responder: porque sabe cómo escuchar y cómo responder al mismo tiempo. "La cuestión de la respuesta" -dice Jacques Derrida- se halla ligada a la cuestión de la responsabilidad. Y el ejercicio de la responsabilidad parece no dejar otra opción que la paradoja y la herejía: "no hay responsabilidad sin una ruptura disidente e inventiva respecto de la tradición, la autoridad, la ortodoxia, la regla o la doctrina".15

Godard describe sus films sobre un pizarrón, en letra cursiva, escolar, como los personajes de *La chinoise*. Son, de hecho, los años inmediatamente anteriores a esa película y una vocación

didáctica se anuncia en la evaluación que hace de su filmografía: "À bout de souffle: la anarquía / Le petit soldat: la confusión / Une femme est une femme: lo musical / Vivre sa vie: la emoción / Les carabiniers: la guerra / Le mépris: el cine / Bande à part: la ternura / Une femme mariée: los objetos".16 Cada film parecería apropiarse de un territorio preciso. Por eso la calificación es siempre sustantiva. Años después, en cambio, dirá con respecto a sus films de los 80; son "peldaños en la misma escalera, mientras que antes de 1968 cada film era un peldaño en una escalera diferente".17 Las películas del primer período eran parte de una obra que avanzaba en distintos frentes v se conectaban entre sí por reverberación: cada film obtenía su espesor en los anteriores, pero a condición de conquistar y agotar un nuevo espacio. En el último Godard, las películas y los videos son variaciones alrededor de un centro ausente, siempre en desplazamiento, en expansión, como si el realizador reescribiera permanentemente un mismo texto y en cada caso ensayara distintas prolongaciones.

En efecto, al menos desde Sauve qui peut (la vie), cada trabajo es una diferente modulación de un mismo gran film cuya realización nunca se interrumpe y nunca se completa. Esto mismo podría decirse de muchos cineastas, pero seguramente en ningún otro esa obsesión alcance el grado de autoconciencia y de radicalidad que tiene en Godard. Es cierto que, en los

últimos años, ha experimentado con distintos formatos, registros, estructuras y duraciones; pero, precisamente, esa variedad sólo es posible gracias a su base común. Como diferentes ángulos de una obra que se va construyendo en el tramado de esas aproximaciones. Si hay un continuo posible entre films y videos, entre ensayos y narraciones, entre obras de ficción y documentales, no es porque los guíe un sentido aluvional sino porque, en cada intento, Godard revisa el mismo camino, pisando sobre sus propias huellas para orientar todo en una nueva dirección que, apenas esbozada, es abandonada. De Passion a For Ever Mozart (1996), o de King Lear a JLG / JLG, autoportrait de décembre (1994) y a Histoire(s) du cinéma: numerosas imágenes o textos circulan dentro de un singular sistema de prestaciones, la misma estructura fragmentaria v reflexiva, la misma resistencia a los modos clásicos de representación y la presencia permanente del cineasta (a través de la interpretación o la voz en off e, incluso, casi como un director de orquesta en Scénario du film Passion) confrontada a la tradición.

No es sólo que Godard encuentre una vía fluida entre el celuloide y la imagen digital, ni tampoco que logre fundir el registro de la ficción y del documental bajo la forma del ensayo poético, sino —ante todo— que conduce las cosas hacia un lugar en donde su films y la historia del cine se explican mutuamente. Colocados uno



## 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

## ESTUDIOS SOCIALES

#### Revista Universitaria Semestral

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

Nº 16 - Primer semestre 1999

Escriben: Romano • González Bollo Pereyra • Favaro • Kindgard Strasser • Orlansky • Cavarozzi Entrevista a Ruggiero Romano

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

al lado del otro, Histoire(s) du cinéma y JLG/JLG, resultan entonaciones de la misma obsesión. No hay diferencias de concepto entre ambos. A pesar de la oposición que sus títulos parecen sugerir, en realidad utilizan los mismos materiales y los mismos procedimientos para producir el mismo efecto. Hay tanto de historiografía en JLG / JLG como de diario íntimo en Histoire(s) du cinéma. Godard: "Si no existiera el cine, yo no sabría que tengo una historia propia. Es la única manera de saberlo, y se lo debo al cine".18 Significativamente, en el momento final de Histoire(s) du cinéma, mientras la imagen deja traslucir el 22 rostro del propio Godard por detrás del Estudio para un retrato de Van Gogh, de Bacon, el texto que la acompaña dice: "si un hombre / si / un hombre / que atravesara / el paraíso / en sueños / recibiera una flor / como prueba / de su pasaje / y al despertar / encontrara / esa flor / entre sus manos / qué decir / entonces / yo era ese hombre" ("Les signes parmi nous", Histoire(s) du cinéma 4, pp. 306 - 311),

"A los americanos les gusta preguntar: '¿qué querés decir exactamente?' Yo respondería: 'quiero decir, pero no exactamente'."

Jean-Luc Godard, Interviews

Histoire(s) du cinéma es, a la vez, un compendio de la obra de Godard y un informe de situación sobre la cultura europea a fines del siglo XX. Como escribe Claire Strohm: "Al trabajar la Historia mediante la multiplicación y la velocidad de las imágenes, Godard hace del cine un cuerpo vivo, sensible. Más que un homenaje o un testamento, Histoire(s) du cinéma traza el retrato del siglo y de un hombre del siglo, a través de sus fantasmas y sus historias de luz y de sombra".19 Si algo lo aproxima aquí a la figura de un clásico no es porque haya regresado a las formas canónicas, sino porque ha extremado su vocación de ruptura hasta transformarla en el marco de una refundación permanente.

Como un viejo enciclopedista, Go-

dard organiza las imágenes y les asigna una colocación, les da forma, las incorpora a un relato sobre el mundo: construye un nuevo horizonte de visibilidad. Pero a diferencia de la compilación iluminista, su obra no es un esquema sistematizado, una organización integral de acuerdo a la razón, sino una estructura abierta y discontinua. Al mismo tiempo, entonces, habría que decir que Godard destruye todos los parámetros en los que se asentaba el enciclopedismo del siglo XVIII; en vez de establecer un sistema de identidades y un orden de diferencias, opera sobre la mezcla, la contradicción y los desplazamientos. Tal vez, al igual que Borges, Godard encarna un nuevo tipo de enciclopedista. Después de Babel. la ambición de totalidad ha mostrado su máscara horrenda; por eso, la nueva enciclopedia será un simulacro de clasificación (como a menudo en Borges), o un laberinto de múltiples entradas (como en Godard). Ya no se trata de un espacio clausurado, un sistema selectivo de inclusiones que -por definición- sólo puede construirse en el reverso de otras exclusiones. No es el pacífico reino de una comunidad catalogada (donde las diferencias son reducidas e integradas a una totalidad), sino un espacio inestable en donde la apariencia de un orden habilita un régimen de infinita dispersión. Una constelación, cuya falta de bordes determina también su ausencia de centro. Cada film de Godard es un fragmento de esa summa precaria, no clausurada, al borde del desguace. Existe siempre un exterior.

Para Fredric Jameson, Godard es el último sobreviviente de la modernidad. Como en los clásicos modernos, lo que definiría el calibre de su genio son sus "fracasos monumentales": "Por encima de todo se trata de subravar el ideal moderno de totalidad formal mediante la imposibilidad de conseguirlo. Así pues, en este sentido, lo que hace que una obra sea moderna no es su definitiva clausura monádica como una escritura que, envolviendo el mundo entero, lo pliega sobre sí misma (...) sino precisamente su anhelo de esa cerrazón monádica".20 Pero Jameson se equivoca porque no alcanza a percibir hasta qué punto el

rechazo de la totalidad y la dimensión de la apertura son precisamente lo que define el carácter innovador de la obra de Godard. No hay nada de melancólico en él, ninguna obstinación por reconstruir una teleología; su laborioso empeño ha sido procurar continuamente otros puntos de partida. Como en Allemagne neuf zéro (1991): un explorador en tierra arrasada. Es la herencia de Rosellini, claro, porque neuf zéro es nueve cero, el año del rodaje, pero a la vez nuevo cero, es decir, un nuevo comienzo luego de la caída del muro. Y es, también, la herencia de Beckett, que ampara al viejo cineasta de Prénom Carmen cuando tipea "mal visto, mal dicho" en su máquina de escribir. Es preciso redefinir las relaciones entre las imágenes y los sonidos. Hay que volver a empezar.

En ese gran film que Godard permanentemente recomienza, se hace evidente un nuevo tipo de articulación que no pertenece exclusivamente al medio (sea video o filmico o papel),

#### Notas

- 1. Jean-Luc Godard, Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (Tome 2: 1984-1998), Cahiers du cinéma, París, 1998, p. 414.
- Ibid., p. 162.
- 3. Jonathan Rosenbaum en Trafic nº 21, y Claire Strohm en Cahiers du cinéma, numéro spécial: Godard 30 ans depuis, noviembre de
- 4. Algo similar (aunque de manera menos compleja) sucede con varios de los últimos guiones de Godard, escritos en verso, y publicados como libros autónomos. En rigor no se trata de guiones, ya que los textos no incluyen indicaciones sobre las imágenes; pero tampoco sería justo decir que sólo son una transcripción de la voice over que integra los films. No se presentan como una parte de la película ni intentan reproducirla en palabras. Adquieren un sentido diferente -ni parcial ni vicario-, como si se tratara de explorar las variaciones de un mismo escrito en distintos contextos.
- Jean-Luc Godard, op. cit, p. 409.
- Jean-Luc Godard, Introduction à une véritable histoire du cinéma (Editions Albatros, París, 1980, p. 9). A principios de los 80, cuando Godard "regresó al cine comercial", solían preguntarle si retomaría también su profesión de crítico; invariablemente, el cineasta respondía que no veía una diferencia esencial entre hacer películas y escribir sobre películas y que, de hecho, seguiría haciendo crítica de cine pero en sus films. Es también alrededor de esa época que Godard comenzó a afirmar que los guiones no debían escribirse sino filmarse y, pasando a

al género o al tono. Es un modo diferente de trabajar sobre las imágenes, los sonidos y las palabras, cuyo balbuceo recién empieza a percibirse como el inicio de un lenguaje, aunque desde siempre la obra de Godard tendía hacia allí, "Me gusta ver las cosas por primera vez. Así como a la gente le gusta ver un nuevo record mundial porque es algo que sucede por primera vez; la segunda vez ya interesa menos. Las películas están hechas para permitir ver lo no visto. Después uno puede abandonarlas y pasar a otra cosa. Como los turistas que viajan a un país desconocido".21 Cuando el afiche promocional de Tout va bien (1972) anunciaba "un gran film que defrauda", no estaba celebrando su "monumental fracaso" sino su rechazo a toda prescripción y su capacidad para desmarcarse. Igual a una presa que se insinúa y se escapa, el film está siempre más allá.

Ése es el sacrificio que estas películas ofrendan a cambio de una nueva intensidad. Como si hubieran comprendido que hay más belleza en lo incompleto que en la tranquila perfección. Godard parece trabajar hasta que la película lo rechaza; entonces puede renunciar a ella con el mismo desinterés de un pintor que deja su lienzo inconcluso. Es, en definitiva, lo mismo que afirma Morton Feldman a propósito de Philipp Guston: "Guston dice que no termina un cuadro, sino que 'lo abandona'. ¿En qué momento lo abandona? ¿En el momento en que se halla a punto de convertirse en cuadro? Después de todo, no es un cuadro lo que el artista quería. Existe una extraña propaganda según la cual, porque alguien compone o pinta, lo que desea es música o pintura (...) La obra completa es simplemente la eterna muerte del artista. ¿No es acaso cualquier obra maestra una escena de muerte? ¿No es por eso que queremos recordarla, porque el artista está mirando hacia atrás cuando ya es tarde, cuando ya todo pasó, cuando se la

ve finalmente como algo perdido?"22

Entonces, sí, siempre hay un más allá. Un exterior. A pesar de la pretensión del enciclopedismo iluminista, siempre hay un exterior. A todo conocimiento totalizador le gusta pensarse como una conquista extensamente cerrada sobre sí. Un discurso que no precisa ser traducido, que habla un lenguaje universal y que, por lo tanto, no es realmente leído sino sólo reconocido: el paisaje desértico de un catálogo que se repite a sí mismo. La enciclopedia inconclusa de Godard (nunca del todo verdadera, nunca del todo falsa) es el escándalo de cualquier unidad, de cualquier conjunto cerrado, de cualquier clasificación fija. No un vademecum, sino un disciplinado desorden. No el refugio de una mansa utopía, sino la intemperie de lo disímil. Como los desterrados y los apóstatas. Godard encuentra en la disidencia una evanescente felicidad: el vértigo inquietante de abismarse en lo desconocido.

la acción, realizó Scénario de Sauve qui peut (la vie) (1979), Scénario du film Passion (1982) y (en la misma línea ensayistica, aunque no se trata de un guión ex post facto) Lettre à Freddy Buache (1982).

 "Jean-Luc Godard", entrevista con Gavin Smith, en Film Comment, marzo-abril de 1996, reproducido en David Sterritt (comp.), Jean-Luc Godard: Interviews, University Press of Mississipi, 1998, p. 191.

8. La misma sentencia se reproduce literalmente en King Lear (1987). Y en otra parte de Histoire(s) du cinéma: "si una imagen / vista aisladamente / expresa de manera clara alguna cosa / si comporta / una interpretación / nunca se transformará / en el contacto con otras imágenes / las otras imágenes no tendrán / ningún poder sobre ella / y ella no tendrá ningún poder / sobre las otras imágenes / ni acción / ni reacción / esa imagen es definitiva e inutilizable / en el sistema / del cinematógrafo" ("Scul le cinéma", Histoire(s) du cinéma 2, p. 162).

Citado en Colin MacCabe (con Mick Eaton y Laura Mulvey), Godard: Images, Sounds, Politics, British Film Institute, Londres, 1980, p. 77. En su análisis de Passion, Silverman y Farocki explican que Godard no busca lo sublime en las cosas sino en las relaciones y que accede a él en "esos momentos en que el principio ordenador de lo binario es derrotado" (véase Kaja Silverman y Harun Farocki, Speaking about Godard, New York University Press, New York, 1998, p. 176).

10. Kristin Thompson, Breaking the Glass Ar-

mor. Neoformalist Film Analysis, Princeton University Press, New Jersey, 1988, p. 247. También David Bordwell analiza este particular tipo de estructuración formal en el capítulo "Parametric Narration" de su Narration in Fiction Film, The University of Wisconsin Press, 1985. 11. Jonathan Rosenbaum, art. cit. Eso explica, en parte, por qué esta historia del cine no puede ser hecha sin recurrir, paradójicamente, a la ayuda del video. Philippe Dubois ha analizado las diferentes etapas en esa relación de Godard con la imagen electrónica, desde el "video-escalpelo" analítico (en Ici et ailleurs, 1974, Numéro deux, 1975, o Comment ça va, 1975) y la investigación visual a través de la camára lenta y la imagen detenida (en Six fois deux, 1976, o France tour détour deux enfants, 1977-78), hasta la escritura en imágenes de los scénarios-vidéo (en Scénario de Sauve qui peut (la vie) o Scénario du film Passion) y la "video-vibración" de las Histoire(s) du cinéma (Véase Philippe Dubois, "L'image à la vitesse de la pensée", en Cahiers du cinéma, numéro spécial: Godard 30 ans depuis, pp. 76-77).

 "Godard: Born-Again filmmaker", entrevista con Jonathan Cott, en Rolling Stone n° 27, noviembre de 1980, reproducido en David Sterritt, op. cit., p. 95.

 Gilles Deleuze, Conversaciones, Pretextos, Valencia, 1995, p. 62.

Jean-Luc Godard, op. cit., pp. 356-357.
 Jacques Derrida, The Gift of Death, The

 Iacques Derrida, The Gift of Death, The University of Chicago Press, Chicago, 1995, p. 27.  El fragmento, probablemente rodado alrededor de 1964 o 1965, está incluido en Jean-Luc Godard (1987), una emisión del programa TV Cinéma dedicada al realizador.

Citado por Jean-Louis Leutrat, "The declension", en Raymond Bellour y Mary Lea Bandy (eds.), Jean-Luc Godard. Son + Image. 1974-1991, The Museum of Modern Art, New York, 1992, p. 24.

18. Jean-Luc Godard, op. cit., p. 161. El mismo texto de esta entrevista con Serge Daney reaparece, apenas modificado, en Histoire(s) du cinéma: "El cine / la idea / que puedo expresar / en este momento / es que se trata de la única manera / de hacer / de explicar / de dar cuenta / yo / que tengo una historia / propia / si no existiera / el cine / no sabría que tengo / una historia / es la única manera" ("Seul le cinéma", Histoire(s) du cinéma 2, pp. 38 - 39). Es uno de los numerosos ejemplos sobre ese sistema de vasos comunicantes que Godard construye.

 Claire Strohm, "Histoire(s) du cinéma", en Cahiers du cinéma, numéro spécial: Godard 30 ans depuis, p. 128.

 Fredric Jameson, La estética geopolítica.
 Cine y espacio en el sistema mundial, Paidós, Barcelona, 1995, p. 193.

 "Godard: Born-Again Filmmaker", en David Sterritt, op. cit., p. 99.

 Morton Feldman, "Después del modernismo", en Essays, Beginner Press, 1985, reproducido en Lulú nº 1, septiembre de 1991, p. 14.



Ellos miran: la perspectiva de Mala época

Rafael Filippelli

#### 1. Mala época

Mala época, dirigida por Nicolás Saad, Mariano De Rosa, Salvador Roselli y Rodrigo Moreno, se estrenó a comienzos de este año. A pesar de que ninguno de los cuatro realizadores tiene treinta años, la película todavía no ha terminado de ubicarse cómodamente en ese espacio que críticos y medios llaman "nuevo joven cine argentino". Mala época forma parte de un cine no hegemónico (conocido, generalmente, como "de autor") cuya preocupación es la puesta en escena. Ella
organiza no meramente la imagen, sino el plano; por eso, las imágenes son
producto del plano y no el plano, consecuencia o subproducto de las imágenes. La puesta en escena crea un
espacio móvil y en transformación
constante entre el lugar real de la pro-

yección, la sala del cine, y el rectángulo imaginario de la pantalla. Serge Dancy lo dijo con una metáfora: "En realidad entre esos dos espacios existe un tercero estructurado como una cancha de tenis. Cuando miramos con atención ese espacio encontramos a varias figuras de ambos lados de la red. En determinado momento permanecemos de este lado, en otro la puesta en escena nos toma de la mano y nos permite ir a la red o hacer un passingshot".

Ahora bien, ¿cómo un film en episodios, realizado a cuatro voces, puede mantener estas marcas autorales con coherencia? La crítica exageró la autonomía de los episodios; su juicio obedece menos a las particularidades del film que al hecho de que sean cuatro directores y cuatro historias que, incluso, recurren a procedimientos de técnica cinematográfica diferentes. No se ha percibido, en cambio, que el film encuentra su unidad en un tono, la ilación del contenido y, sobre todo, una actitud del narrador (aunque el narrador sea sucesivamente cada uno de los cuatro directores).

De los títulos de la película<sup>1</sup> se desprende que cada director fue el guionista de su propio episodio y nada permite suponer la existencia de una instancia que haya gobernado, desde el comienzo, la escritura del guión co-

 Se menciona a Jorge Goldenberg como "asesor de guión" en los títulos finales. Cualquier espectador que los haya leído pudo ver también que mi nombre figura en esos títulos, lo cual no hace inviables estas notas críticas. mo empresa unitaria. Sin embargo y aunque los elementos que los unen no hayan sido pensados necesariamente durante la escritura de los cuatro guiones originales, hay cuestiones tanto formales como de contenido que le dan a Mala época la cualidad de un film de autor, probablemente lograda durante la filmación y en el montaje final.

#### 2. Política y personajes

Es cierto que en la percepción del film como una totalidad hay rasgos más evidentes o al menos más fácilmente detectables que otros. Me refiero a la política, a la presencia de la ciudad y a los personajes que pasan de un episodio al otro, siempre como personajes secundarios pero dejando sus huellas a lo largo de todos los relatos.

La política o, mejor, una forma de hacer política que es más fácil atribuirle al peronismo pero que hoy parece haber impregnado a todos los partidos electoralmente grandes, atraviesa los cuatro episodios de maneras diversas, con peso diferente, pero con un tono ideológico común. Sólo en Compañeros, el cuarto y último episodio, el tema es central, pero incide en los tres anteriores. Así, al dirigente político de Compañeros lo vemos en Vida y obra (el segundo de los episodios) en el momento de la crisis en el edificio en construcción; dos de los integrantes de la unidad básica trabajan en el taller mecánico que está enfrente del hotel donde se hospeda el protagonista de La querencia (el primero de los episodios) y donde éste trata de vender su auto; finalmente, Celestini (el político que abre la película en la sesión de fotos para unos afiches de campaña que se ven pegados en las calles durante todo el film) es el padre de la chica que cumple años en Está todo mal, el tercero de los episodios.

Estas situaciones, elementos escenográficos y personajes, son observados con una misma mirada: un mundo interesado y mezquino. El puntero de cuarta o quinta categoría no es muy diferente del político que vive en la zona norte, donde festeja el cumplea-

ños de su hija, y sus acompañantes, a pesar de su vestimenta más refinada. no difieren demasiado de los matones de la unidad básica ni de los sindicalistas que quieren poner orden a los golpes en el conflicto desatado con los obreros de la obra en construcción. Por lo bajo, el film teje un hilo político, más tenue que su hilo social, que lo recorre, evitando el lugar común maniqueo de presentar una base política mejor que sus dirigentes (porque no presenta bases políticas), ni de establecer una división falsa entre punteros, activistas de comité, influventes v matones.

#### 3. Ciudad y personajes

El cine estuvo ligado a la ciudad y al paisaje urbano desde sus comienzos. Es cierto también que las modalidades de relación fueron cambiando históricamente: de la frontalidad de Lumière, pasando por la construcción a través del montaje en Eisenstein y la invención de ciudades por el expresionismo alemán, hasta la reproducción mimética de los films de Hollywood y la emergencia de la ciudad social real a partir del neorrealismo italiano. Se podría pensar una historia del cine cuyo eje fuera el acercamiento al espacio urbano; una voluntad de conquista del escenario fundamental de la modernidad, conquista que el cine lleva inscripta en su naturaleza, no sólo por ser él mismo un producto de la modernidad, sino, y ante todo, por su potencial referencial y analógico. Al plantearse como problema la forma de mostración de la ciudad, el cine se replantea sus propias posibilidades como lenguaje.

El tratamiento que Mala época hace de la ciudad (y el recorrido de sus personajes en ella) es tributario de una vertiente de la modernidad cinematográfica iniciada con el neorrealismo y continuada por los "nuevos cines" de los años sesenta. Mala época se distingue no por la centralidad de lo urbano (rasgo que comparte con muchos films) sino por las ideas de perspectiva con que el espacio urbano es captado y segmentado. Desde el comienzo, ni bien el protagonista del primer episodio abandona el campo y llega a Buenos Aires, el film propone un conjunto de planos picados y contrapicados (de arriba y de abajo) que muestran un espacio lejano, inalcanzable y hostil. Al construir la ciudad, la cámara impone pautas y condiciones materiales que devienen rasgos expresivos. Así, por ejemplo, la elección de planos amplios con su consiguiente profundidad de campo, que muestran un espacio apropiado a la forma narrativa que define el film, siguiendo el recorrido callejero de sus personajes, que saben poco de la ciudad y ella, a su vez, se les aparece en su aspecto menos accesible, sin hitos, ni lugares donde reconocerse.

Por otro lado, el film trabaja con dos espacios fuertemente diferenciados. Los episodios uno, dos y cuatro 
ocurren en el sur y el tercero en el 
norte: el hotel del primer episodio, la 
obra en construcción del segundo y la 
unidad básica del cuarto están entre 
Constitución y San Telmo; el colegio 
y las casas del tercero, presumiblemente en San Isidro. Entre las zonas pobres y las ricas de la ciudad, el film 
prefigura un recorrido narrativo que 
nunca se materializa. Es decir, arma 
una ciudad fracturada y sin posibilidades de comunicación.

Tanto es así, que los personajes que pasan de un episodio a otro, lo hacen siempre transitando por las zonas pobres de la ciudad: los militantes de la unidad básica tienen el taller mecánico enfrente de la pensión del primer episodio (en San Isidro también hay unidades básicas y talleres mecánicos): del mismo modo, los matones llegan a poner orden en la obra en construcción. Sin embargo, Celestini, el político y padre de la chica del tercer episodio, no concurre al acto de la unidad básica que lo tenía de protagonista, como queda explicitado en una de las últimas líneas de diálogo del cuarto episodio. Y, correlativamente, los personajes del circuito 'bajo' no pasan, ni eventualmente, por San Isidro.

Hay un solo momento en que los protagonistas de dos episodios diferentes se encuentran en la misma escena con el evidente propósito narrativo de unir los distintos relatos del film. Sucede cuando el protagonista del primer episodio trata de deshacerse del cadáver que lleva en el baúl de
su auto. Después de deambular durante toda una noche sin conseguir su propósito, se queda dormido sobre el volante y al despertar, de madrugada,
comprobamos que el auto está en la
misma entrada de la obra en construcción, en cuyo patio el obrero también
ha pasado la noche en vela. Se podría
agregar que, en su recorrido nocturno,
el auto deambula por La Boca y Avellaneda pero no por San Isidro; no pasa por la fiesta del tercer episodio: ese
circuito está cortado.

En síntesis, si en la ciudad se quiere esconder un cadáver uno se puede encontrar con un obrero paraguayo pero no con un político de la zona norte.

Mala época muestra que, a partir de un recurso formal de narración que presenta la circulación, socialmente delimitada, de los personajes, es posible construir una visión con un punto de vista coherente y conformar un espacio urbano.

#### 4. El punto de vista

Como se sabe, el punto de vista (al menos en el cine) remite a las relaciones que la narración establece con su materia narrativa y con el espectador. Existen muchas posibilidades de combinación de puntos de vista (incluido el del narrador) en el interior de un mismo film y, en consecuencia, queda

abierta la posibilidad de un ida y vuelta narrativo, de un reparto de la narración desde diferentes lugares de visión. Sin embargo, hay películas (y Mala época es una de ellas) que prefieren mantener un solo punto de vista. Cada uno de los episodios trata de mostrar un solo punto de vista y la reiteración de este procedimiento produce la conexión formal e ideológica del film.

Así, cada uno de los episodios, al elegir ponerse al lado del protagonista (el muchacho que viene del campo, el obrero paraguayo que cree haber visto a la virgen, el chico que fracasa en su primera experiencia amorosa y el sonidista de barrio contratado por la unidad básica), comparte su modo de ver, social y cultural.2 Esto le da al relato una carga subjetiva, aun cuando ninguno de los episodios desarrolla una perspectiva psicológica sobre los personajes. De ellos se sabe muy poco, y no hay mucho más que saber. La película no pretende ser depositaria de un conocimiento que no podría tener y en esa renuncia a saber más de lo que muestra (en esa renuncia a saber más que lo que ven los espectadores) se basa la 'objetividad' de los cuatro episodios. De modo complejo, esa 'objetividad' está sustentada en un punto de vista subjetivo, adherido al personaje. La película muestra la visión de estos personajes cuando miran y se desplazan. Ve casi únicamente lo que ellos están en condiciones, formales y

culturales, de ver. La película elige no mostrar prácticamente nada que no haya podido ser visto y vivido por cada uno de los protagonistas.<sup>3</sup>

La coherencia en el uso de este procedimiento hace que Mala época eluda un punto de vista exterior al campo de visión posible de los personajes. La puesta en escena de los cuatro episodios está jugada en este límite elegido. Así se desarma todo recurso de omnisciencia narrativa. La narración conoce a sus personajes en el momento de su visión y de su actuar; los observa con una mirada menos segura que inquisitiva. La narración, al no postular un saber mayor que el de los personajes, no se ve en la obligación de llenar blancos y vacíos. La historia se cuenta con lo que se deja ver.

Sin embargo, el relato no es transparente a la manera del cine clásico, porque el narrador ha elegido que estos límites sean su forma de estar pre-

- El segundo y el tercer episodio se toman más tiempo para poner de manifiesto esta elección (que, en el primero y el cuarto, es evidente desde el comienzo), pero, cuando la realizan, no la abandonan hasta el final.
- 3. Salvo dos o tres escenas, en que se produce una ruptura innecesaria del punto de vista (cuando el personaje de la habitación contigua a la del protagonista del primer episodio descubre que le han robado el dinero; y cuando, en el tercer episodio, la cámara elige quedarse con el amigo del protagonista después que abandonan fiesta); y las escenas, sobre todo la del principio y la del final, donde el narrador decide tomar la palabra.



26

sente. En tres ocasiones, además, esa presencia se enfatiza. El narrador (los narradores) toman la palabra en dos momentos muy claros y en uno un poco más ambiguo.

El primero: al principio de la película está la sesión de fotos del candidato Celestini, que aparecerá como personaje secundario del tercer episodio. Esa secuencia de fotos no pertenece a ninguno de los episodios sino al film en su conjunto. Está ahí como una suerte de necesidad que el relato tiene de establecer un nexo entre las historias que desarrolla. El segundo: el secuestro extorsivo y el posterior asesinato del secuestrado que cumple la misma función de la anterior pero más ambiguamente, dado que forma parte del tercer episodio y cumple un papel azaroso, pero decisivo, en el destino del joven protagonista. El tercero: en el final, que une el destino de los cuatro protagonistas, recordándo-

nos que en un mismo momento y en cuatro lugares diferentes, bajo la misma lluvia, la suerte ha quedado echada para ellos.

Un plano después y como última imagen del film, una larguísima panorámica nocturna de la ciudad vista desde lo alto, marca la última reflexión y también la distancia que hizo posible que el film no se pegara, sentimentalmente, a la manera populista, con su materia.

## Mala época y las representaciones de Buenos Aires

Adrián Gorelik

Uno de los aspectos que más sorprende en Mala época es su mirada sobre Buenos Aires: la película muestra una ciudad dura, despiadada, sin lugar para el candor, la amistad o la pasión; una ciudad expulsiva, territorio de una guerra sin cuartel de todos contra todos; por añadidura, una guerra sorda y mezquina, sin herofsmos, sin aprestos de batalla, una guerra naturalizada en gestos cotidianos de agresividad refleja y mecánica. En verdad, más que mostrarla, la película es esa ciudad, y allf tal vez radique su principal cualidad compositiva, ya que la presencia de esta Buenos Aires en Mala época dista de ser argumental. Su dureza no está tematizada: es una masa visual, auditiva y táctil que a poco de andar demuestra ser la principal contendiente de los protagonistas, contra la que ellos ni siquiera saben que se han batido en una lucha condenada de antemano. Este rol de la ciudad es extremadamente claro, por ejemplo, en la desesperada noche del primer episodio, La querencia, cuando el provinciano recién llegado a la ciudad da vueltas y vueltas en su automóvil destartalado tratando inútilmente de desembarazarse del cádaver de su vecino de pensión; uno de los elementos clave que componen el clima de suspenso es que no hay ningún obstáculo verdadero para que no pueda hacerlo,

nadie que sospeche de él o lo siga; es la ciudad misma la que se lo impide, la suma infinita de sus gestos indiferentes y agresivos hacia quien no conoce sus códigos. Y tal vez buena parte de la tensión dramática de esa fuga radique en el contraste entre lo triviales que esos gestos le pueden parecer al espectador -que sí puede reconocer en ellos algunos simples códigos de la vida de la calle- y el terror del protagonista provinciano. Pero la ciudad se interpone también en escenas de menor intensidad, diseminándose a lo largo de toda la película, como cuando en el último episodio, Compañeros, una situación callejera del affaire entre el sonidista y la amante del político es presentada, contradiciendo flagrantemente su necesaria intimidad, a través de una cortina de automóviles rugientes que apenas permiten entender los diálogos o ver los gestos.

Este rasgo compositivo es uno de los factores que sostienen la coherencia narrativa a través de los cuatro episodios, y creo que es uno de los elementos que distingue a esta película dentro del marco común de películas argentinas recientes realizadas por jóvenes directores —cuya referencia más exitosa ha sido Pizza, birra y faso—, preocupadas por recrear climas urbanos de marginalidad o miseria. La distancia con que Mala época enfoca esa

dureza de la ciudad, la sobriedad de los planos y la parquedad narrativa, la ausencia deliberada de toda identificación populista con sus protagonistas -y el populismo en estos temas es mucho más que una ideología: es una clave de naturalización estética, posiblemente generalizada en el gusto local por el modo en que los teleteatros contemporáneos han normalizado estilos de aproximación a los personajes populares--: esa distancia es lo que le da tanta fuerza a la presencia omnisciente de una Buenos Aires despiadada. Al mismo tiempo, ereo que esa consistencia estética es lo que hace posible tomar esta película como indicio de la configuración de nuevas representaciones de la ciudad: representaciones que discuten, en primer lugar, el sentido común triunfalista (compartido por los equipos gobernantes y los medios de comunicación) que celebra en la ciudad contemporánea un proceso de modernización exitoso y convierte todo evento nimio en la ratificación autocomplaciente de que Buenos Aires es una "capital cultural" comparable a las principales ciudades del mundo.

De todos modos, lo nuevo en Mala época no es la representación de la metrópolis como lugar de la indiferencia y el engaño, universo de desconocidos y perdedores, territorio de la ausencia y la anomia: ésta es una línea interpretativa sobre la ciudad que recorre todo el ciclo largo de la modernidad occidental y que ha constituido núcleos fundamentales de la en-

sayística, la sociología o el arte, a través de una serie de representaciones que han impactado fuertemente en la percepción de la ciudad y la sociedad urbana. En la cultura porteña, por poner sólo un ejemplo contemporáneo, puede reconocerse esa tradición de rechazo a la ciudad como marca originaria -y relativamente paradójicade todo un universo, el del rock local, que, con contadas excepciones, la ha modulado en diferentes tonos, desde el "Toma el tren hacia el sur", de Spinetta, hasta la "Ciudad de pobres corazones", de Páez; y quizás debería verse en este rechazo, más que un diagnóstico juvenil sobre la ciudad, 28 una de las salidas del género para encontrar un lugar polémico en relación con la música urbana por excelencia de Buenos Aires, el tango.

Así que esta identificación de un linaje de representaciones críticas de la vida urbana, su carácter genérico, debe advertirnos frente a la tentación de fáciles vinculaciones de las imágenes de Mala época con el contexto social, político o cultural más inmediato de Buenos Aires: el tópico de la ciudad de perdedores es demasiado evidente en el arte como para que su aparición en este film pueda tomarse como indicio de los resultados urbanos de las políticas económicas v sociales de la década menemista. Pero es la propia remisión de esta película a aquellas claves de lectura sobre la ciudad lo que constituye un primer elemento para el análisis, ya que Mala época viene a señalarnos como evidencia escandalosa, por contraste, que en las últimas dos décadas predominó en Buenos Aires el imaginario inverso: las lecturas celebratorias de la vida urbana. En este sentido, la película nos puede informar sobre las razones de un cambio en las representaciones sobre Buenos Aires y, a su modo, iluminar también ese imaginario urbano que la precedió, haciendo aparecer. desde su final, algunas de las razones de su configuración y decadencia.

En efecto, hoy puede verse que en los años ochenta se había producido un relanzamiento novedoso de los imaginarios urbanos en Buenos Aires: la ciudad apareció como una huella fundamental de los rasgos peculiares de

la modernidad argentina, en su doble calidad de rastro material y clave de su enigma. Por primera vez, luego de décadas de una disputa maniquea entre visiones acríticamente celebratorias y lecturas en negativo de eso que celebraban -la modernidad entendida como progreso lineal, éxito económico y homogeneidad cultural-, la ciudad pudo ser vista en toda su compleja vinculación con la cultura, como un territorio en conflicto, producto y motor de una "cultura de mezcla". Hay una cantidad de obras en el período que comenzaron a trabajar, en clave historiográfica, crítica o en el mismo terreno de la ficción, con la cultura de Buenos Aires en tanto que cultura urbana, mostrando con gran nitidez un nuevo carácter fascinante y conflictivo de la modernidad cosmopolita de Buenos Aires.1

La rápida hegemonía de este nuevo sentido de lo urbano puede entenderse en la encrucijada de una serie de factores que se articularon a comienzos de la década del ochenta. Por una parte, el auge internacional de los debates sobre la modernidad, que venían convirtiendo a la ciudad en uno de sus principales núcleos de interrogación: en especial, la problemática benjaminiana, con su puesta en valor de la ciudad como artefacto modernista v de la cultura urbana como documento fundamental de interpretación de la vida moderna, de la que se desprenden perspectivas ensayísticas y culturalistas que produjeron libros rápidamente célebres, como el de Marshall Berman, renovando las visiones de la ciudad de la tradición progresista, cristalizada en los análisis crasamente economicistas de la sociología urbana. Al mismo tiempo, esos debates se potenciaban sobre el fondo de un verdadero relanzamiento de la dimensión cultural de la ciudad, después de una larga década de estancamiento y decadencia; especialmente en Europa, pero también en ciudades norteamericanas como Nueva York, el desfinanciamiento urbano producido por la fuga de habitantes de los centros históricos a lo largo de buena parte de los años sesenta y setenta y la decadencia generalizada (tugurización, inseguridad, caída del espacio público)

comenzaron a revertirse en los años ochenta, en los que el propio espacio público de la ciudad tradicional apareció como plus político y cultural, pero también económico, iniciando un ciclo de políticas urbanas transformadoras, novedosas y progresistas que aún no cesa.

En Buenos Aires, a su vez, aunque en un marco diferente, el nuevo horizonte de la recuperación democrática también favorecía la consideración completamente novedosa de la ciudad en su carácter de espacio público, por lo tanto, espacio del cruce y la construcción de la diferencia sobre un tablero equitativo de reglas y derechos, al tiempo que la ciudad real, qua espacio público, volvía a ser escenario de la acción política y la vida cultural, de la fiesta y la protesta. Esto quizás es uno de los elementos fundamentales para comprender la extensión de las nuevas miradas sobre la ciudad en el espectro de la cultura de izquierda -o. mejor, en la producción cultural de una nueva izquierda en la ciudad-, ya que en esa zona del espectro ideológico era donde había primado casi con exclusividad, al menos desde los años sesenta, la visión antiurbana. Esta resultaba

de una identificación entre ciudadanía v conformismo que había encontrado los símbolos urbanos de la transformación social en estado puro en las antípodas del escenario urbano y cosmopolita de la modernidad de Buenos Aires: en la capacidad revulsiva de la villa miseria, manifestación de lo realmente inasimilable para la cultura de la ciudad moderna -cultura de clase media-, incrustación de una "comunidad verdadera" entre las "máscaras" de la sociedad metropoli-

La revalorización del espacio público como territorio privilegiado de

<sup>1.</sup> Uno de los libros que mejor encarna este período, porque supo articular el mundo académico y el cultural, la historiografía y la crítica, es el de Beatriz Sarlo, Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988. Allí se recolocó la producción de una serie de autores canónicos (de Borges a Arlt, de Victoria Ocampo a González Tuñón) como producción moderna y metropolitana en una ciudad caracterizada por la movilidad y la mezcla cultural.

conflictivas integraciones fue posible por el nuevo contexto político y cultural, pero creo que el modo en que encarnó este clima en la Buenos Aires de los años ochenta fue también moldeado, paradójicamente, por una razón más específicamente urbana: la notoria decadencia material que se revelaba de improviso. Si las ciudades europeas comenzaban un nuevo auge, aquí la crisis de la deuda que dejaba la dictadura por sus obras faraónicas y corruptas no hacía más que agravar la constatación de que todo un ciclo de la expansión modernizadora de la ciudad había finalizado ya hacía tiempo, constatación sólo retardada por los velos fantasmagóricos de un "proyecto moderno" del que Cacciatore había querido encarnar sus ramalazos postreros. Pero el desmantelamiento de ese discurso uniformizante y ya casi paródico de la modernización urbana, venía curiosamente a mostrar la riqueza y la complejidad de otros mútiples proyectos que Buenos Aires había llegado a encarnar en su historia moderna, y la posibilidad misma de extraer de su recreación la vitalidad para pensar futuros diferentes para la ciudad. La crisis urbana, la caída de tensión y la decadencia de las redes públicas -sobre las que en Buenos Aires se había sostenido siempre la idea de proyecto- permitía por primera vez percibir el estallido de las narraciones unitarias sobre la formación y el "destino" de la Buenos Aires moderna, favoreciendo una nueva visión de la ciudad como patchwork de proyectos, en plural; el fin de la ilusión de una forma única traía a la luz la potencial riqueza de un manojo de fragmentos urbanos en conflicto, convirtiendo el trabajo de su historia cultural en una arqueología de los múltiples futuros modernos fracasados pero, por eso mismo, de posibilidades no realizadas, cuyo solo conocimiento parecía, entonces, poder cuestionar el camino seguido por la modernización hegemónica y ofrecer, quizás, el horizonte de otros nuevos, en sintonía con la redescubierta democracia.

Ese fue el clima sobre el cual se desarrollaron una cantidad de imaginaciones urbanas, aunque no fueran precisamente celebratorias. Pienso, por ejemplo, no sólo en las historias críticas sino también en muchas de las ficciones futuristas que ponían al límite las tensiones presentes de la ciudad, pero que dependían (y la realimentaban a su modo) de la vitalidad reencontrada en ella como ámbito de construcción de una sociedad plural y democrática. Bien, esa tensión es lo que ha desaparecido completamente en Mala época: es imposible encontrar el mínimo rastro de futuro o pasado en esa ciudad opresiva y trivial. Y tal vez sea eso lo que constituye la principal sorpresa para quienes nos formamos en aquel clima y, aun desde perspectivas cada vez más críticas sobre las políticas públicas o las actitudes privadas, seguíamos pensando en la ciudad en sus términos. Mala época nos instala de golpe en otro lugar.

De todos modos, esto no significa que en la película simplemente se recuperen las claves ideológicas de percepción de la ciudad que habían predominado en la cultura progresista argentina hasta los años ochenta; no creo que asistamos al retorno de un clima de malestar que pudiera verse como reflejo cíclico acompañando —contrastando— las alternativas de la modernización (los años sesenta-setenta; los años noventa) y la decadencia (los años ochenta). Por eso quiero sefialar algunos ejemplos que permiten enlazar a Mala época con aquel linaje antiurbano y, al mismo tiempo, mostrar su especificidad.

El más importante es que la película reinstala la visión de la ciudad como máquina de expulsar y segregar al diferente, especialmente a los provincianos y los migrantes de países limítrofes que vienen a la ciudad como último recurso. Aquí se puede establecer el contacto con una larga saga literaria que ha producido obras paradigmáticas como Villa Miseria también es América, de Bernardo Verbitsky, o Cabecita negra, de Germán Rozenmacher, al mismo tiempo que animaba productos de gran éxito editorial -lo que permitiría argumentar acerca de su extensión social-, como la serie de Gudiño Kieffer sobre Buenos Aires entre finales de los años sesenta y comienzos de los setenta.2 Se trata del viejo tópico "provincianos en Buenos Aires" que ha acompañado todos los procesos de modernización de la ciudad; pero si antes de la mitad del siglo se constituyó una galería de tipos de valor ambiguo en relación al juicio sobre la ciudad (en general, se mostró la ingenuidad atrapada en las redes de la picardía urbana), a partir de los años cincuenta, a partir, sobre todo, de las reinterpretaciones del fenómeno social del peronismo que alimentaron la corriente antiurbana de izquierda, el provinciano comenzó a aparecer como amenaza a los valores constituidos de la clase media urbana v. en ese sentido, como germen de una liberación de nuevo tipo. A través del tópico "provincianos en Buenos Aires" el progresismo incorporaba a su repertorio una figura que, en sus orígenes en los años treinta, había sido desarrollada por la derecha nacionalista, la figura de "las dos Argentinas": el interior profundo y auténtico (la Argentina invisible de Mallea), podía verse ahora incrustado en el mismo corazón de la metrópoli anónima y alienante, subvirtiéndola.

Esa figura perdió presencia en los años ochenta, y entre los muchos motivos que podrían buscarse para explicarlo, no es menor el hecho de que al comenzar la década podía verse que, contradiciendo buena parte del ánimo antiurbano, la gran ciudad había funcionado durante la dictadura también como refugio para buena parte de la militancia que escapaba de las redes fatales de la pequeña comunidad provinciana: la masividad podía recuperar la ambigüedad que siempre había encontrado en la literatura modernista, para interpretarse no sólo en los términos negativos de la uniformización alienante o del conformismo, sino también, ya que no más en los de la masa liberadora, al menos en los de los márgenes de libertad ofrecidos por el anonimato.

Pues bien, ahora Mala época reto-

Bernardo Verbitsky, Villa Miseria también es América, Editorial Kraft, Buenos Aires, 1957; Germán Rozenmacher, Cabecita negra (1962), Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1992; de Eduardo Gudiño Kieffer ver especialmente, Para comerte mejor, Losada, Buenos Aires, 1968, y Guía de pecadores, Losada, Buenos Aires, 1972.

ma el tópico de los "provincianos en Buenos Aires", mostrando nuevamente toda la dureza discriminatoria que anida en la metrópoli ("paraguayos de mierda, vienen a matarse el hambre", dice tanto el político de comité como la vecina de la obra en construcción), pero lo hace de modo peculiar. Fundamentalmente, porque no ofrece ninguna contrafigura salvadora a la miseria moral y social de la ciudad; esto es lo que le hace imposible reinstalarse en una figura como la de "las dos Argentinas", que en sus diferentes versiones siempre había buscado elevar, frente a la degradación de un país, los valores del otro.

Una de esas versiones, la más clásica, es la que proponía la contrafigura del interior rural; a ella, la película se contrapone con ironía desde el mismo título del primer episodio, La querencia. El nombre es doblemente irónico: porque devenido lugar común en los nombres de casas-quinta expresa, en su propia generalización, el carácter banal de aquella relación mítica con el campo; y porque el campo estricto del episodio, lejos de ser el lugar de la "querencia", es el lugar de donde se debe huir a cualquier precio, un lugar inhóspito y cruel, que no provee solidaridad ni sabiduría. El episodio comienza con la huída del protagonista -el hermano mayor, que puede probar fortuna en la ciudad gracias a que su hermano menor queda condenado, odiándolo por ello, a "la querencia"-; pero luego de la corta peripecia urbana, al fin del episodio, debe, de todos modos, volver, fracasado, porque no encuentra mejor lugar donde enterrar el cadáver del vecino de pensión a quien ha dado muerte, enterrando con él toda posibilidad de un futuro alternativo. El interior puede funcionar, en efecto, todavía como "refugio", pero gracias a que perdió todos sus atributos y es tan indiferente y tan anómico como la ciudad; simplemente hay que conocer sus códigos para pasar despercibido; por eso, no hay nada nuevo que buscar, ninguna libertad que encontrar.

Vinculado a esta ausencia de idealización del campo, también puede leerse aquí una reformulación del tópico del "viaje iniciático", como se sabe,

tópico fundamental en el imaginario de la huída de la ciudad: la búsqueda de autoconocimiento, impedida por las máscaras de la sociedad metropolitana, debe desarrollarse en un viaje interior hacia lugares puros, en los términos de la cultura o de la naturaleza; en la Argentina de la década del treinta, esos lugares remitían más a la primera que a la segunda, por lo que el viaje que primaba era a las provincias del norte; en la de la década del sesenta la pureza era la natural, por lo que su búsqueda suponía el viaje al sur: pero siempre era un viaje a la soledad del campo, es decir, un viaje doblemente "interior". El desasosiego de los últimos planos del episodio, con los dos hermanos cavando la tumba en "La querencia", sus siluetas mudas recortadas contra el cielo de la madrugada, sin ninguna salida -ni siquiera la del castigo, que de algún modo repondría un sentido de valor social-, podría tomarse como la inversión perfecta de una de las escenas clásicas del viaje iniciático en la literatura argentina: la última página de Sobre héroes y tumbas, cuando Martín, que ha logrado emprender su viaje al sur en camión, en la primera noche cumple el ritual de orinar junto a Bucich, el camionero, sus siluetas recortadas también contra el cielo estrellado, en la "llanura (que) se extendía hacia la inmensidad desconocida" y le permitía sentir "que una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada".3

Y conviene puntualizar que si en Mala época el viaje iniciático ya no es una salida posible, es, entre otras cosas, porque lo que ha perdido sentido contestatario (o, al menos, de renovación cultural) es el actor social que podía emprenderlo, "la juventud": esto aparece no sólo en la relación mezquina entre los hermanos de La querencia; todo el tercer episodio, Está todo mal, es el retrato más cruel -y más verosímil- de la adolescencia que pueda recordarse en el cine argentino: la sordidez, la vacuidad, la ausencia de sentido moral de esos jóvenes, la banalidad de su egoísmo, todo es mostrado con un tono casual, de estudiantina, que llama la atención por lo despiadadamente logrado. Especial-

mente en el protagonista, que cumple el papel de nexo entre diferentes mundos sociales (es el chico de clase media-en-descenso, cuyos padres deciden mandarlo a una escuela privada de la zona norte por encima de sus posibilidades): cuando uno piensa en algunos momentos del cine argentino, como Breve cielo, de David José Kohon, en los que el cruce social en los jóvenes era razón de libertad y cuestionamiento moral (aunque breve y reprimido), la imposibilidad de la comunicación en Está todo mal, la rotura de todos los puentes entre los grupos sociales es sólo menos dramática que el modo en que la juventud la naturaliza.

Pero volvamos al tema de la contraposición de la ciudad con aquello que expulsa, al tema de "las dos Argentinas". La otra versión antiurbana, la versión propiamente de izquierda, es la que, como vimos, había internalizado en la propia ciudad la figura de "los dos países", a través de la capacidad contestataria de los migrantes (la "villa" en Verbitsky, el "cabecita" en Rozenmacher). A ella, Mala época le dedica, podría decirse, todo el segundo episodio, Vida y obra. Se trata de un grupo de obreros de la construcción, la mayoría paraguayos, que vive en el obrador del edificio que están construyendo. Lo primero que queda claro desde el inicio del episodio es que tampoco el mundo del trabajo ofrece una contrafigura en la película, no va porque se denuncie su carácter de explotación, sino porque estos albañiles, de una torpeza y una simpatía que los hace comparables a los de Riffraff, han perdido incluso todo rastro del oficio, el último residuo de dignidad vinculado a una cultura obrera.

En segundo lugar, si el grupo que comparte el obrador permite recrear la idea de "comunidad" que podía encontrarse en la villa de Verbitsky, esta idea ha perdido toda capacidad alternativa. La revelación política —que en la villa era doble; la revelación para el militante universitario que en la villa descubría al pueblo en su pureza,

Ernesto Sabato, Sobre héroes y tumbas (1961), Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1963, pág. 482.

litante villero iluminaba a sus compañeros- aquí es reemplazada por una revelación mística: uno de los oberos paraguayos se encuentra con la virgen quien le da su mensaje en guaraní. En el uso del guaraní podría verse un eco del sentido que adoptaba ese idioma en la villa de Verbitsky: el "idioma inevitable" cuando "la emoción predominaba" entre los villeros; "el idioma de sus entrañas", por lo tanto, para el observador externo, "el camino más seguro para internarse en alguna verdad americana".4 También en Vida y obra el guaraní aparece como el único espacio de libertad de los obreros, el único espacio preservado frente a los gremialistas y los políticos, pero también frente al espectador porteño. Y ésta ya es una diferencia fundamental: mientras que en Villa Miseria también es América la importancia del guaraní se menciona pero no hay prácticamente ninguna palabra en el libro escrita en guaraní, en Vida y obra los momentos culminantes ocurren en guaranf, sin subtítulos; por lo tanto, son tan misteriosos para los obreros como para el espectador. Y ese misterio guarda el sentido último, del episodio y de la comparación con Villa Miseria...: el mensaje de la virgen es misterioso, sobre todo, porque estos obreros, esta "comunidad", ha olvidado cualquier cosa que pudiera ser "revelada"; hay mensaje, pero no se sabe qué hacer con él; se sabe que el mismo debería afectar las vidas de todos, pero no se tiene la menor idea de cómo ni de por qué. La película muestra que una profunda amnesia ha hecho perder contacto con cualquier universo de cambio. Y no tanto porque al final del episodio el obrero que vio a la virgen quede como una efigie, mudo y casi hemipléjico por un golpe en la pelea con los matones del sindicato que querían que la obra volviese a la normalidad, casi como el mártir que se sacrificó por todos, pero en vano, rumiando incomunicado los presuntos deberes transmitidos por la virgen; antes de eso ya, la repetición ritual de las traducciones imperfectas del mensaje no lograban ser interpretadas sino como consignas vacías, que remitían a una identidad desconocida: "Recuer-

y la revelación con que el propio mi-

den quiénes son", "Todos tenemos que recordar". La única certeza era que "Si trabajamos no podemos pensar", y en ese punto se instaló el único gesto de rebeldía; pero una vez que todos se sentaron en ronda, puestos a desentrafiar el sentido de la revelación, no pudieron va saber en qué tenían que pensar (¿habrá que hacer una cooperativa?, ¿habrá que volver al terruño?, ; habrá que dedicarse a tomar vino y disfrutar?). "Todos tenemos que recordar": en tanto no se sabe qué es lo que hay que recordar, la consigna deja de ser una revelación transformadora para convertirse en el anhelo impotente de los replicantes de Blade Runner, También allí averiguar el pasado (un pasado de todos modos inventado por los programadores) era el único acto posible para que los androides pudieran intentar recuperar el último resto de una humanidad que nunca poseyeron; también allí esa última oportunidad se perdía.

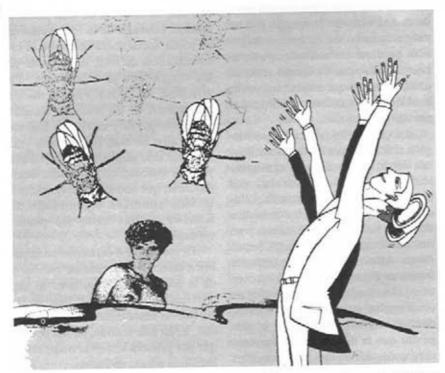
Así que en Mala época no hay ninguna contrafigura a la dureza de Buenos Aires, ni el interior, ni el migrante, ni el trabajo, ni la juventud; por supuesto, menos que menos, la política, que atraviesa todos los episodios como un hilo de miseria moral, para desencadenarse en el último, Compañeros. Al no enfocar en marginales (como en Pizza, birra y faso), sino en trabajadores migrantes, empleados de clase media, estudiantes, políticos de comité, vecinos, Mala época impide pensar que la dureza urbana se mantiene contenida en los clásicos moldes de la "mala vida": permea todo rincón de la ciudad y de la sociedad. Desde este punto de vista, creo que la visión de la ciudad que ofrece la película es un fresco rotundo y desequilibrante de las nuevas percepciones que sus cambios -indudables, por cierto- están ya generando. No voy a insistir aquí en el análisis de esos cambios, ya muchas veces descriptos en las páginas de esta revista; pero creo que, en el plano de las representaciones se puede agregar algo más. Ya sabemos que la fragmentación que había puesto a luz la decadencia urbana en los años ochenta no se utilizó como plataforma de deliberación pública sobre los múltiples futuros posibles, sino que sirvió

como cimiento de la salida modernizadora de la crisis en los años noventa, volviéndose irreparable, convirtiendo la heterogeneidad potencial en mera fractura social y urbana; pero creo que este desencanto de Mala época expresa algo más que una reacción a ese escenario: expresa la certidumbre de su irreversibilidad, de que no hay actores políticos o sociales que puedan modificarlo. Este paisaje urbano, parece decir, no es el producto de la imposición de una política sobre otra (ya se han sucedido varios gobiernos de diferente signo en la ciudad; ésta ya ha ganado su autonomía institucional, y el ciclo no hace más que ahondarse), sino la ausencia de toda política; no es el producto de la imposición de un sector social sobre otro, sino la internalización en toda la sociedad de los rasgos que la reproducen. La novedad de Mala época no es informarnos de las fracturas sociales y urbanas que hoy atraviesan Buenos Aires, sino de que, por primera vez, éstas han sido aceptadas, por la política y por la sociedad, como un dato inmodificable; que han sido incorporadas a la vida cotidiana organizando de acuerdo a ellas todas las pautas culturales.

Es este fracaso definitivo de la política como instrumento de cambio y de la sociedad como su actor lo que creo que debe verse en la base de estas nuevas representaciones de la ciudad. Y, en este sentido, podría decirse que por primera vez en la tradición de la cultura urbana de Buenos Aires asistimos a tal ausencia de horizontes. Como a Zarathustra, a Mala época no sólo le produce náusea la ciudad, sino también aquel que la critica; sabe que la nostalgia por la comunidad reencontrada es imposible y que nadie está a salvo de la acción disgregadora de Buenos Aires, y por eso no cree en su transformación: "¡Ay de esta gran ciudad! Yo quisiera ver ya la columna de fuego que la reducirá a cenizas".5 Ése es su único comentario.

Villa Miseria también es América, op. cit., pág. 242.

Friedrich Nietzsche, Asi hablaba Zarathustra (1883-91), Editorial Planeta-de Agostini, Barcelona, 1992, pág. 202 ("Del pasar de largo").



"Y a nuestros pies un río de jacinto Corría sin rumor hacia la muerte."

Leopoldo Lugones, Delectación morosa

"La delectatio morosa se ofrece exactamente como un ejercicio espiritual invertido: pues, materialmente hablando, ella cultiva el recuerdo de los sentidos frustrados por su objeto, y convierte ese recuerdo en facultad evocadora de las cosas ausentes, a tal punto que la ausencia misma de los objetos pasa a ser la condición sine qua non de esta facultad de representación de la sensibilidad frustrada".

Pierre Klossowski, Sade, mon prochain

### 1. Arte y vida

Escribe Vladimir Yankelevitch que sobre nuestra modernidad pesa todavía, de hecho y aunque de ello no se hable, el inmenso holocausto como un remordimiento invisible, crimen ese que, a fuer de imprescriptible, es además incontrovertible. La Shoah no se presta, en efecto, a la disputa banal entre un "por" y un "contra" y mucho menos a la mezcla de uno y otro argu-

mento, tal como puede ocurrir en una mesa de debate universitario. La sola idea de confrontar el pro y el contra del holocausto connota, simultáneamente, algo de irrisorio y ominoso: la banalidad del mal.1 Sin embargo, y seguramente como inequívoco indicio de la apatía generalizada de los tiempos que declinan, estos últimos meses, a partir de un hecho estético, una película, La vita è bella, lo incontrovertible se volvió controvertido y de ese modo el mandato de sacralidad que pesaba sobre la experiencia del holocausto prescribió, pudiendo así lo siniestro convertirse en objeto inestético y opinable.

Es curioso y al mismo tiempo aleccionador repasar el debate provocado en Brasil por la película de Benigni. Posiblemente haya merecido esa atención de la prensa por ser un film "enemigo", el que arrebató el premio de mejor película extranjera a Central do Brasil, pero mucho más por reconocerse en esa obra una alegoría de nuestra misma condición. No debe sorprendernos por lo tanto ver en el relato de Benigni, desdoblados como en espejo, los mismos valores que solemos encontrar al criticarse la escena neoliberal que, en Brasil justamente, ha asumido aspectos tan agónicos en los últimos tiempos. Podemos, entonces. rearmar el debate, alineando, de un lado, aquellas lecturas que enfatizan lo

 Vladmir Yankelevitch, Lo imprescriptible. ¿Perdonar? Con honor y dignidad, Barcelona, Muchnik Editores, 1987; trad. M. Muchnik.

estético para eludir los efectos éticos allí implicados.

En una de ellas, "Regras de vida e morte", el filósofo y presidente del Centro Brasileño de Planificación (CE-BRAP), José Arthur Gianotti, opta por naturalizar la excepción histórica, destacando que, en el campo de concentración,

Guido inventa entonces un juego, mediante el cual traduce la reglamentación para el trabajo esclavo y para la muerte en una competencia en que los vencedores reafirman su voluntad de vivir y ganan de regalo un verdadero tanque de guerra transformado en juguete.2

Buscando entonces reducir el holocausto a escala controvertible, Gianotti necesita valerse del recurso lúdico (el tanque es un juguete, una broma inconsecuente) mediante el cual puede concentrarse en el compromiso ético de las vanguardias históricas y así camuflar las connotaciones éticas de una historia retrógrada, la de su misma recepción. Destaca pues, con insólito idealismo, "la manera por la cual el azar corta la rutina para dar lugar al amor, resaltando el ridículo de los que se volvieron autónomos respecto del orden". Reprobable como opinión, el juicio es igualmente inaceptable como diagnóstico. Cabe preguntarse, en pocas palabras, cómo se puede hablar de amor en el mal y la abyección más absolutas. Es imposible de hecho rescatar cualquier tipo de racionalidad, y mucho menos sobrevivir, si se acata, aun de manera solapada, las reglas de un campo. Desconociendo no sólo la lección de Primo Levi sino los inequívocos indicios de la descomposición social, Gianotti se aferra al signo paternal de la homogeneidad universal. Es más, ve inclusive una estrategia típicamente modernista, la del castigat ridendo mores, justamente donde no hay ni sátira ni moralización y donde "la exageración como forma de provocar la risa y denunciar la perversidad de los que hacen funcionar el sistema" sirve solamente para una denuncia anacrónica, cuando no secundaria, la de que la pintura metafísica (la llegada del tren al campo de concentración sería, a su juicio, una cita de los espacios vacíos a lo de Chirico)

"en la medida en que busca lo sublime, no le concede al hombre ninguna escapatoria". Adoptando el partido de la estética de la homogeneización universal, la de lo bello kantiano, Gianotti se vale así de las viejas tretas del yo: sacrifica al sujeto empírico para salvar al ego trascendental.

Pero pasemos a otra lectura de la película. Arnaldo Jabor, director cinematográfico, autor de Tudo bem (1978), Eu te amo (1978) y Eu sei que vou te amar (1986), se concentra también en la estética de La vita è bella. pero, a diferencia de Gianotti, arranca de las normas del artificio sensible el enigma de la apatía ética que a través de él se nos propone. Su lectura parte de la constatación de que la película es, antes que nada, mercancía:

Conquistados los mercados nacionales esa es la marca de la influencia cultural invencible-los "nacionales" tendrán que hacer films que quepan en los códigos y repertorios que el americano adoptó para su próximo milenio: realismo en la trama, identificación proyectiva con los personajes, principio, medio y fin, final feliz (preferiblemente) o, si es triste, con un mensaje de redención ("redemption"), que provoque esperanza en las plateas.[...]

Nada más remoto que el neorrealismo, Godard, el cine de autor; nada más muerto que la esperanza del modernismo, Brecht y sus hijos; nada más viejo que el sueño de un cine influyendo sobre el "bien" del mundo. Hollywood, pese a su pasado dorado y sus genios solitarios, mató al director para siempre, transformándolo en guardia de tránsito actoral. Hoy, quien escribe y dirige es la computadora, con "softwares" de guiones, mientras los productores, jadeantes, celebran el fin de los insoportables "artistas".

La tradición de "arte" del cine europeo se volvió leyenda y sólo sirve para alimentar un novísimo tipo de bajo comercialismo, éste que Benigni adopta: el film que finge ser "de arte", "europeo", de "autor", con causas "sociales" o libertarias. La vida es bella es eso.3

Por su parte, la psicoanalista y escritora Maria Rita Kehl nos ofrece una lectura extremadamente pertinente. quizás la más aguda de las recientemente publicadas. Como Jabor, procede a comparar la comicidad de la película con el humor satírico del alto modernismo. Admite que el héroe cómico, al no dejarse engañar sobre el estatuto de la castración, circula por las hendijas del orden fálico, armando sentidos a partir de las brechas de la ley dominante. Pero eso no basta para ver en Benigni una suerte de Chaplin postmoderno pues "mientras los héroes chaplinianos fracasan, revelando que un hombre de buena fe no puede ganar en el juego de la vida bajo las reglas del capitalismo salvaje de la América de la primera mitad del siglo, los personajes de Benigni zafan, porque crean sus propias reglas, ignorando -hábil o ingenuamente- to- 33 das las conveniencias. El recurso, que funciona tan bien en otros films del comediante, muestra una seria limitación ética al ser transpuesto al contexto del mal absoluto que La vida es bella trata de relativizar."4

Esa diferencia crucial reabre la cuestión del juego (el arte, la religión) implicados en la película. No se trata del azar liberador de la modernidad heroica sino más bien de un concepto ominoso de acaso generalizado. Maria Rita Kehl argumenta:

La idea de "juego" es macabra; el desafío de los mil puntos que uno, y solamente uno, ha de conseguir completar para ganar -¿qué? un "panzer"/la supervivencia- me hizo pensar, a cierta altura de la película, si la intención del comediante no habría sido la de despertarnos para la brutalidad de la vida en las condiciones actuales. Sin embargo, envueltos en el ambiente ficcional de La vida es bella, sólo nos cabe hacer fuerza -¿por qué cosa? ¿Para que ese chico se salve, cuando todos los otros ya fueron exterminados? Se nos evita sufrir por las otras criaturas; casi no las vemos, son figuras distantes. Nadie más nos interesa. Sabiamente, los otros prisioneros son fotografiados como parte del escenario, masa, siempre en planos generales, de modo que sólo la família del

<sup>2.</sup> José Arthur Gianotti, "Regras de vida e morte", Novos Estudos CEBRAP, nº 53, marzo de 1999 (São Paulo).

<sup>3.</sup> Arnaldo Jabor, "'A vida é bela' não passa de um abacaxi sedutor", Folha de São Paulo, 2 de marzo, 1999.

<sup>4.</sup> Maria Rita Kehl, "Um jogo macabro", Folha de São Paulo, 7 de marzo, 1999.

protagonista tenga rostro, historia, subjetividad. Los otros, los no-yo, no son nadie. Su sufrimiento no cuenta para el espectador. Pero esa criatura -- una criatura amada por un padre con el cual el público se identifica-, una criatura que podría ser el hijo de cualquiera, si ella se salva, estará todo en orden. Hacemos fuerza para que Josué gane en su juego imaginario, apostando a la supervivencia del último valor incuestionable en el cuadro del individualismo contemporáneo: la unidad familiar, la pequeña célula narcisista madre-hijo, en la cual proyectamos una solución para nuestro propio desamparo, sin darnos cuenta de que la ruptura de los vínculos colectivos --- y no del vínculo familiar- es lo que agrava la forma contemporánea de ese desamparo. Ni siquiera un niño protegido por el amor paterno dejaría de sentir, a su alrededor, la angustia de sus semejan-

Otro psicoanalista, Contardo Ca-Iligaris, insiste en la idea de que la fabulación de Guido no protege la infancia de Josué sino la del proprio padre en su asombroso egoísmo, idea que, de haber sido desarrollada, contrariamente a las intenciones de Benigni, habría producido efectos por cierto más interesantes, como una amarga reflexión sobre la violencia de ese supuesto amor paterno que no duda en transformar al hijo en instrumento del narcisismo ilimitado del padre.5 Calligaris destaca asimismo que la película, aun sin quererlo, se inscribiría en la tradición del más pesado estereotipo italiano.6 Habría, sin embargo, que observar que, incluso en esa tradición, el principio moralizador satírico, aunque rebajado, todavía actuaba en tiempos relativamente recientes. Baste recordar un episodio de I monstri (1963) de Dino Risi. Cine en el cine, vemos a unos espectadores siguiendo los pasos de un grupo de tareas que penetra en una casa, arrebata a una familia del orden doméstico y, disponiéndola contra la puerta de entrada, la fusila sin decir palabra. En el silencio de la proyección, la cámara se detiene entonces sobre uno de los espectadores, Ugo Tognazzi, que tras un silencio adicional, y cuando todos esperábamos una previsble condena humanista, aunque banal, del exterminio, cuchichea a su mujer que podrían aprovechar un detalle arquitectónico del escenario del crimen para la casa de fin de semana que están construyendo. Aun cuando la risa banalice el horror, todavía hay un resquicio satírico en el epíteto de personajes como ésos. Son monstruos. Nadie, sin embargo, lanza hoy esa acusación impunemente contra Benigni. Al contrario, se lo premia.

La monstruosidad (invisible) de Benigni reside en haber construido una fábula en función de una doble imposibilidad egoísta: negar el horror y no poder decir nada al respecto. Es esa misma doble limitación, por lo demás, la lección que el personaje Guido impone a su hijo y que todos saludan como himno al amor: ver sin mirar. Es ese déficit de fábula de la película lo que la transforma, en opinión de Jacques Rancière, no ya en una obra indigna sino en un film mediocre. Incapaz de fabular la desubjetivación, el actor Benigni es idéntico al director Benigni (lo que no ocurre con Chaplin en El gran dictador) y sus imágenes del campo de concentración son malas no porque el holocausto no deba ser puesto en imágenes, sino porque son gratuitas e intercambiables con las que las anteceden.7 En esa su pobreza discursiva, la película de Benigni se mimetiza con los relatos bajos de una época que carece de relatos y nos muestra, incluso, la debilidad estructural del pensiero debole. En efecto, La vita è bella nos persuade de que el mundo es un casino especulativo y, como el amo capitalista, nos impone trabajar para él. Normalizamos esa representación. Negamos toda percepción angustiosa. Deseamos que Josué se salve. Minimizamos el costo social de dicha salvación y, finalmente, racionalizamos de manera cínica el desastre implantado, resignándonos a que la vida, homogénea y hegemónica, sea consensualmente bella. El círculo se cierra sobre sí mismo. En ese sentido, La vita è bella opera, justamente, en las antípodas de Salò, la película de Pasolini. Nos expropia el pensamiento de la muerte, nos propone el habla charlatana, la baba adhesiva, la misma, como dice Girondo, que contempla el desastre a través del bolsillo, y por eso mismo, al disuadirnos

de la pérdida y desinteresarnos por toda experiencia interior, nos confisca la pregunta por la identidad, el proceso y el afuera, es decir, la pregunta por el lenguaje y por la vida.

La vita è bella es la muerte del arte o su afirmación como deshabla y mercancía. Su contracara se encontraría en un lenguaje enigmático que sólo pudiese ser copia, reescritura o reinstalación de la pasividad, un discurso del que hubiese desaparecido ya toda posibilidad positiva de producción pero que, sin embargo, pasase, casi sin percibirlo, de la pasividad cotidiana, reproductiva de lo homogéneo al más allá de lo pasivo, aquello que no hace de la muerte una salida sino un elemento más de vitalidad de lo sensible. Podría ejemplificarlo no con una imagen-movimiento, como la de Benigni, sino con una imagen-tiempo, la de una instalación llamada Identidad.

#### 2. Identidad y memoria

Estamos en una sala grande, blanca. A la altura de los ojos, una faja, estrecha, de imágenes. Fotos de hombres y mujeres. Pocas veces, hombres con mujeres. En epígrafe, casi monótonamente, las circunstancias de la desaparición: "Niño que debió haber nacido tal día de 1977. La madre, embarazada de tantos meses, fue secuestrada en ese o aquel momento..." Más que sorprendente, la instalación Identidad era conmovedora porque, tras esas imágenes fotográficas de archivo, de grano grande y, muchas veces,

 Contardo Calligaris, "A vida não é tão bela assim", Folha de São Paulo, 21 de marzo, 1999.
 En un debate sobre "El arte y su ética" (Clarín, 28 de febrero, 1999) Juan Carlos Volnovich defiende una lectura semejante.

 Jacques Rancière, "Teologia da imagem", Folha de São Paulo, 21 de marzo, 1999.

<sup>6.</sup> En "Itália esconde história pouco conhecida da tragédia" (O Estado de São Paulo, 27 de febrero, 1999) Andrea Lombardi desconstruye la estereotipia bipolar alemán cruel-italiano cordial y recuerda asimismo un episodio, recuperado recientemente por Enrico Deaglio (La Banalità del Bene, Storia di Giorgio Perlasca), en todo semejante al de Schindler, la historia del filo-franquista Perlasca, que en 1944 fingió ser cónsul español en Budapest para poder salvar rehenes judios.

de previsible extracción policial, la faja, estrecha y lisa, se volvía un espejo donde nosotros, los espectadores, nos asomábamos al abismo abyecto del ayer y el hoy, el de una ausencia nunca tan presente y el de una presencia siempre tan esquiva.8 Identidad cuestionaba así, casi sin buscarlo, al sujeto que pasivamente se enfrenta a un objeto de arte y le pedía, en cambio, que le pusiese el cuerpo y se incluyese en la sucesión infinita de ausentes que nunca cesa. En esa metáfora visual de la desubjetivación, en ese "mal de archivo", como diría Derrida, no sólo los rostros se multiplicaban a medida que nos acercábamos; también se multiplicaban los espacios, y la misma virtualidad combinatoria no dejaba de desdoblarse indefinidamente.

Estaban allí, quizás de modo invo-Iuntario, Borges y sus innominables espejos pero también Duchamp y sus estereoscopías porteñas, sus ensayos del Gran Vidrio; estaba allí Godard y su teología de la imagen, la reencarnación pero sobre todo la resuscitación (en lo que tiene que ver con citar, cortar y montar) de una ficción diseminada. Borges, Duchamp y Godard, todos dispuestos a rearmar el gran teatro de la memoria, la negación de la moria y la afirmación, en cambio, de una identidad peculiar cuva materialidad irrisoria deriva del distanciamiento y la fusión con el lugar vacío del sujeto.

Todas las trampas habían sido allí colocadas para que la instalación sucumbiera al arte ideológico. Era, evidentemente, obra de encargo (de las Abuelas de Plaza de Mayo, en primera instancia, y del mismo Centro Cultural, en último análisis). Era asimismo programática, de intervención. Sin
embargo, los artistas fueron lo suficientemente sensibles como para abolir la función autor (ya que no había
allí estilemas, rasgos, marcas personales) y potenciar así al lector en su
soberanía.

En el catálogo de la muestra, uno de los artistas, Luis Felipe Noé, aludía a las cuestiones del conocimiento y la verdad que estaban allí implicadas: "las criaturas robadas ya no son criaturas pero continúan robadas. El delito no pasó, continúa ocurriendo".

A partir de esa matriz bergsonianodeleuziana del acontecimiento, Noé extrafa su imperativo específico: "cuando ocurren atrocidades a nuestro alrededor el artista es un testigo más del horror". Simple en su formulación, la idea plantea, sin embargo, un interrogante que articula desastre y testimonio. Al fin de cuentas, ¿qué es un testigo? En su último libro, Quel che resta di Auschwitz,9 Giorgio Agamben avanza algunas hipótesis a ese respecto.

Podemos ver en el testigo (en latín, testis) a alguien que tercia e intermedia en un diferendo, colocándose como tertis, es decir, tercero en la disputa. No hay mayor interés, se puede suponer, en un tal testimonio de mediación. Vale la pena entonces considerar que, más que mediador, el testi-



go es fundamentalmente un superstes, alguien que, al incorporar una vivencia, puede articularla en forma de narración. Pero esta salida tampoco es neutra. Conocemos los argumentos desarrollados por Walter Benjamin contra la vivencia como saber administrado y en favor de la experiencia de ruptura vanguardista. Es más: a partir de ellos, Georges Bataille acuñó su concepto de experiencia interior como algo del orden de lo imposible, de ese saber que se le arranca a la muerte. Experiencia = ex perire. La experiencia no es así el saber del perito sino el del peligro. Habría pues una tercera manera de concebir el testimonio y ella coincide con la no menos problemática noción de autor. El auctor, nos dice Agamben, es el testigo cuyo relato, el testimonio, presupone algo anterior a su misma enunciación y por lo tanto configura un acto, al mismo tiempo, de potencia y de impotencia, en la medida en que el sujeto del testimonio es siempre sujeto de una desubjetivación. El testimonio adquiere forma, entonces, en el no-lugar de la articulación del lenguaje y, más aún, como acto de lenguaje que legítimamente es, el testimonio está regulado por las paradojas del mismo lenguaje.

### 3. Paradojas del testimonio

Una primera paradoja consiste en la idea de que, mucho más que la restauración de un sentido dañado, anterior al desastre, el testimonio señala siempre una transgresión del sentido heredado en la medida en que la supervivencia no se refiere tan sólo a un otro a quien se sobrevive sino a un sujeto (un sí mismo) y a la vida que éste era capaz de imaginar con anterioridad al evento. Sobrevivirlo implica entonces un ir más allá (y a través) de la misma

- Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglietto. Remo Bianchedi, Diana Dowek, León Ferrari, Rossana Fuertes, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Daniel Ontiveros, Juan Carlos Romero y Marcia Schvartz, Identidad (instalación), Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 19 nov. 1998-31 enero 1999.
- Giorgio Agamben, Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone, Roma, Bollati Boringhieri, 1998.

vida que era posible vivir antes de la catástrofe. El testimonio escinde, en consecuencia, todo consenso cultural de que la vida sea bella y señala la vacancia de su mismo lugar.

La segunda paradoja, constitutiva de los valores éticos y estéticos del testimonio, subrava que en ese relato conviven, ambivalentemente, una imposibilidad y una necesidad. Es sabido que la tradición de autonomía estética descansa en una posibilidad (la libertad de poder ser), asociada a una contingencia (el riesgo de poder no ser); pero sabemos además (y las heterotopías de Borges así como los heterónimos de Pessoa nos ayudan a entenderlo) que para que un sujeto sea destituido, es imprescindible contar con una imposibilidad (el rechazo de lo posible), articulada a un imperativo (que niegue aquello que puede no ser). De esa paradoja se concluye que el sujeto, esa "identidad" que el arte insiste en instalar, no es más que un campo de fuerzas antagónicas, desde siempre atravesado por la potencia y la impotencia. Esa fuerza ha recibido varios nombres en la teoría cultural. Bataille la llamó lo imposible y, en el prefacio a El azul del cielo, llegó a definirla como el medio de alcanzar esa visión lejana, esperada por un lector cansado de los límites inmediatos impuestos por las convenciones, señalando así el vacío de ese mismo cielo, ajeno por completo al amparo sideral (anterior al des-astre) y opuesto por lo demás a toda sacralidad natural. Lacan, a la zaga acefálica, llamó a esa fuerza lo real, "ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire", en otras palabras, aquello que nunca podrá escribirse o aquello que, como Bartleby, preferiríamos no hacer.

Diríamos entonces que si el hombre sobrevive al mismo hombre en ese desastre que postula un más-allá de la vida, cabe pensar que humano y nohumano, potente e impotente, se vuelven, por lo tanto, intercambiables, de donde se impone llamar humano (y bello) tan sólo a aquel sujeto cuya hominidad está, en rigor, destruida. Pero, por otro lado, como la identidad entre humano y no-humano nunca llega a ser perfecta, ya que hay siempre una brecha que instala, en ellos y en-

tre ellos, la diferencia, jamás se alcanza a destruir integralmente lo humano porque siempre sobra algo y es a ese resto, justamente, a lo que llamamos testimonio. Sólo por su intermedio se nos impone la belleza de la vida. Radicalizando pues las ambivalencias destacadas por los teóricos post-colonialistas. Agamben va más allá incluso de una location of culture (Bhabha) y razona que el orden sin localización de los regímenes de arbitrio ha sido substituido hoy por una localización sin orden aparente.10 A falta de meior rótulo, denomina a ese espacio campo y lo concibe como una localización dislocante, substitutiva del viejo trípode estado-nación-territorio y reencontrable, no sólo en los no-lugares de Marc Augé, sino en las periferias de toda gran ciudad, esas auténticas tierras baldías del fin de siglo.

El campo se vuelve entonces el nomos político de la modernidad y el habitat mismo del homo sacer. Recordemos que, en la antigua Roma, el homo sacer era quien no podía ser tocado sin mancharse o sin manchar. Si alguien cometía un crimen, ya fuera contra la religión o contra el estado, la sociedad pasaba a repudiar por completo al criminal viendo en él a un homo sacer. De allí en más, si el matarlo siempre comportaba un riesgo (nefas est), el que lo mataba, en cambio, era inocente en lo que concernía al derecho humano, no pudiéndoselo condenar por homicidio. En Homo sacer, primer volumen de su trilogía, Agamben ya profundizaba observaciones de Foucault, sobre la infamia, y de Deleuze, sobre las sociedades de control, argumentando que cuando la vida es decidida por la política y se la transforma en biopolítica, todas las categorías de nuestra reflexión (la belleza, el amor) atraviesan un proceso de agotamiento y desplazamiento gracias al cual se vuelven enigmáticas (o irrelevantes) ante una mirada menos atenta. Es así que, retomando la categoría de Bataille, Agamben llama soberana a la esfera en que se puede matar sin cometer asesinato y sin celebrar sacrificio, así como, de manera complementaria, podemos concebir lo sagrado como lo asesinable e insacrificable sin castigo, es decir, la vida desnu-

da.<sup>11</sup> En Mezzi senza fine. Note sulla politica (1996), prosiguió la investigación que ahora concluye en Lo que resta de Auschwitz, postulando al campo como el espacio de una experiencia insuficientemente pensada, la del vacío intestimoniable de los que eran conocidos como "musulmanes".

De haber recorrido la muestra Identidad, Giorgio Agamben habría podido refrendar su concepción de que el testimonio señala un más-allá de todo cuanto se escribió sobre los exterminios e insinúa los umbrales borrosos de una nueva dimensión ética, la del arte no va "ideológico" (ese traspié verista de la modernidad), aunque sí político. A partir de esa premisa, concluimos, no cabe entender a lo político como un fin en sí mismo, ni como una técnica subordinada a determinado fin, sino como una medialidad pura y sin fin, el hacer que un medio, en cuanto tal, se vuelva visible, lo que nos retrotrae a las paradojas de la misma visibilidad. Tomándolas en consideración, sería posible un juicio más certero sobre el carácter crítico de las obras que venimos considerando.

Así como es innegable la estatura crítico-testimonial de Identidad, dificilmente se le podría atribuir a La vita è bella ese mismo carácter, ya que crítico es tan sólo aquel enunciado que deja ver hasta qué punto es invisible la visibilidad de lo visible. La película de Benigni, en cambio, nos exhorta, astuta o cínicamente, poco importa, a soportar la muerte inoportuna y a aceptar el regreso del desastre, aquello que, como dice Blanchot, todo lo arruina dejándolo todo como estaba.

<sup>10.</sup> No es sólo Menem quien se mezcla con la farándula o Fernando Henrique Cardoso el que saca provecho de la candidatura de Estación Central como estrategia unionista y unanimista en torno de una política, la de su moneda, que ha perdido toda centralidad nacional. En la misma ceremonia de la industria cinematográfica, la guerra se inmiscuye a través de dos políticos soldados (Colin Powell y John Glenn) que subrayan, precisamente, la ausencia de fronteras, no ya entre lo local y lo universal, sino entre el evento y su imagen. Más que en el repudio sesentista a Elia Kazan, he allí el síntoma inequívoco de una localización dislocante, la misma que días después estalla en guerra formal en los Balcanes.

G. Agamben, Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita, Turin, Einaudi, 1995.



1

Un libro que se propone "la construcción de una memoria sobre la historia reciente que tenga como interlocutores a las nuevas generaciones" no merece ser desatendido ni silenciado; sobre todo si es publicado por la editorial de la Universidad de Buenos Aires, que es la misma que dio a conocer, en los comienzos de la reconstrucción democrática, una obra que se constituyó en uno de los pilares de la fundación de un nuevo ciclo histórico en la Argentina: el Nunca Más. Un libro animado por tales propósitos y que elige esa elevada filiación no puede eludir la obligación intelectual de medirse con la fuente invocada; y no se trata, en lo esencial, de reconocer las buenas intenciones sino de juzgar los resultados.<sup>1</sup>

El texto se ofrece como una herramienta pedagógica para la enseñanza en el nivel medio. Dada la índole de los problemas abordados, y más allá del juicio que pueda merecer desde una evaluación estrictamente didáctica (que no me corresponde realizar), este proyecto, nacido en la universidad y a cargo de docentes de la misma, viene a poner de relieve un debate posible acerca de los criterios y las formas de una "extensión" de los resultados de la investigación y el conocimiento propios del campo académico a las cuestiones presentes y pendientes en la sociedad. En efecto, al incluirse las preguntas por lo sucedido en el proyecto mayor de una acción educativa, no sólo se pone el acento en un "uso público de la historia" (que es algo diferente de los debates entre especialistas) sino que, lo más importante, se reafirma el valor moral de una verdad que es necesariamente el correlato de una búsqueda, incluso de una lucha contra la indiferencia o la insignificancia como formas del olvido social. Y al adoptar, como recurso expositivo, el punto de vista de los jóvenes, incluso al proponer como ficción las preguntas que éstos podrían dirigir a quienes fuimos, por acción u omisión, actores de la coyuntura histórica tratada ("¿Por qué fue posible el horror?, ¿dónde estaban ustedes los adultos?, ¿se podría haber hecho otra cosa?") se acentúan dos componentes centrales del trabajo de la memoria: la acción buscada sobre el presente y, dado que no hay memoria sin sujetos, la apelación a los destinatarios de esa acción (notoriamente los "jóvenes") a ocupar un lugar preponderante en ese trabajo.

La obra, entonces, está dirigida a estudiantes, a quienes adjudica un lugar privilegiado en el juicio histórico sobre la generación de sus mayores.

I. Dussel, S. Finocchio y S. Gojman, Haciendo memoria en el país del Nunca más, Buenos Aires, Eudeba, 1997.

Propone, como un núcleo esencial de su construcción narrativa, y como un marco de lectura del Nunca más, que, así como fueron los "jóvenes" los actores centrales de la renovación y la movilización política y cultural de los 70, debería ser la juventud de hoy la llamada a recuperar los valores idealistas de esa acción colectiva (para los cuales el uso del término utopía se ha convertido en un lugar común) aunque, como se verá, ese rescate identificatorio busca ser renovado (apenas actualizado, podría decirse) mediante la promoción del valor central, universalista, de la "tolerancia". Y es claro que en esta presentación, la tolerancia 38 queda enfrentada a la violencia, en una oposición filosófica y moral (que se remonta a Sócrates y a Voltaire) antes que política; de un modo que parece anunciar, en sus proyecciones hacia un futuro diferente, el papel igualmente destacado de la juventud argentina: una "segunda oportunidad", podría pensarse, capaz de rescatar y aprender de la experiencia pasada. En efecto, de los cuatro capítulos del libro, dos son dedicados, respectivamente, a los "jóvenes" y a "la violencia y la tolerancia". A ellos, en particular, me voy a referir.

> Si los jóvenes son los destinatarios explícitos del libro, lo menos que puede decirse es que la predisposición empática por ofrecerles una imagen altamente favorable de sí mismos es correlativa con la operación de proyectar retrospectivamente sobre la "juventud de los 70" un núcleo de creencias sostenido en la autorreferencia generacional. El trabajo comienza por las preguntas de los jóvenes de hoy, se ocupa largamente de un tratamiento testimonial de las características de los jóvenes de entonces y los de ahora, y busca construir, básicamente, un espacio de identificaciones duplicadas que, como no podía ser de otra manera, no pueden eludir los riesgos de las equivalencias y los deslizamientos imaginarios: las autoras buscan adoptar el lugar de los jóvenes de hoy para promover, en un segundo giro, las líneas de una identificación posible con la juventud de ayer. ¿Es sólo un recurso pedagógico destinado a instalar una inicial cercanía con su público

eventual? En principio hay algo más: la ficción de un actor juvenil permanente, caracterizado básicamente por una identidad cultural específica que lo separa del mundo de los adultos. Como tal, se trata de un enfoque bastante cercano a los patrones de la representación mediática que, además, han instalado la impregnación juvenilista como un motor del consumo de bienes materiales y simbólicos.

Pero, es en la proyección retrospectiva de esa identidad cultural a la narración que proponen sobre los 70 donde aparecen los problemas mayores. En efecto, en la recuperación de la movilización social y la radicalización política de esos años como una aventura casi adolescente, de la que se ofrecen sobre todo los supuestos signos de homogeneidad cultural (el rock, el humor, ciertos consumos culturales, o bien, como pautas distintivas de aquella juventud: "el mate, el winco y la cama marinera"), se consuma un notable relegamiento del componente esencial de aquella acción colectiva: el cemento de la política y el mito revolucionario como garante, en el orden de los fines, de los medios diversos (incluyendo los peores) en la justificación de esa acción.

Por una parte, la acción política es concebida como un desprendimiento directo, casi un reflejo, de la conflictividad social; seguidamente, la movilización social queda referida de un modo muy acentuado a la dinámica contestataria de las capas juveniles; finalmente, la identidad y conformación de ese actor colectivo se hace depender de pautas culturales que parecen conformarlos como una tribu separada dentro del cuerpo social. No sólo esa supuesta constitución replegada de los jóvenes parece impermeable al impacto de los acontecimientos políticos que marcaron a más de una generación (en el capítulo dedicado a la radicalización de los jóvenes están ausentes Cuba y Vietnam, el Cordobazo y la nueva izquierda, el Che Guevara v Evita Montonera; ausencias reemplazadas por el valor atribuido a las producciones contestatarias del rock nacional o la resistencia encarnada en María E. Walsh), sino que en esa reducción culturalista los jóvenes invo-

cados parecen haber pasado directamente de las prácticas de la socialidad adolescente a la militancia genéricamente subversiva sin que una sola idea penetrara en sus cabezas. En efecto, ni un libro ni un periódico pueden ser colocados al lado del winco y el mate; ningún lugar es reconocido a las lecturas y los autores (provenientes del mundo de los mayores: de Marcuse a Marta Harnecker, de Hernández Arregui a Fanon) que conformaron fuertemente a una generación que, vale la pena recordarlo porque también está completamente ausente del análisis, en gran medida, encontró en una universidad radicalmente transformada un espacio alternativo de formación política y cultural e incluso de socialidad cotidiana. ¿Hay que decir que el sesgo obturador de la política y decididamente antiintelectual parece depender de esa mimesis identificatoria que proyecta sobre ese pasado una imagen construida según ciertos lugares comunes de la juventud de hoy?

En efecto, ausente la política, se pone el acento en la dinámica social y se desprende de ella, prescindiendo casi de cualquier otro factor (por ejemplo, del papel de las organizaciones y los liderazgos políticos, en particular el de Perón y el peronismo, de las formas y metodología de la nueva izquierda y la importación de los modelos del "partido armado"), una autoformación del actor juvenil que se concibe como básicamente reactiva. Por ejemplo, el nacimiento de las organizaciones guerrilleras es sólo atribuible a la vacancia de los partidos. Una visión "refleja" de la política, que sólo seguiría a la conflictividad social, impide reconocer en ella capacidad para crear objetos, fines y metodologías fundados en representaciones y prácticas autónomas. Y es claro que ningún espacio puede abrirse para una reflexión sobre las transformaciones de la cultura y la acción políticas en el pasaje de los 60 a los 70. Oscurecido el campo político, la narración expone el acceso de esa generación juvenil a la militancia con el siguiente esquema autorreferente: desde los tiempos de Onganía los jóvenes sufrieron particularmente un ciclo de censura, represión y violencia institucional; a partir de ello se habrían convertido, reactivamente y en el trancurso de esa experiencia social que los aunaba y servía a una identificación recíproca, en protagonistas principales de la resistencia al avance de las fuerzas de la reacción. Obviamente, fueron los blancos mayores de la represión desatada desde mediados de los 70 y los que engrosaron las filas de los "desaparecidos" por el terrorismo de estado.

#### п

No cabe duda de que muchos jóvenes, demasiados, murieron violentamente y que la mayoría de ellos sufrió una muerte atroz en los centros de exterminio de la dictadura militar. Sobre la base de un cuadro de la distribución de desaparecidos por edad, incluido en el Nunca más y reproducido en el libro, las autoras destacan que el 70% son jóvenes: entre 16 y 30 años. Pero, además de que es algo forzada la igualación generacional de los de 16 con los de 30, del mismo cuadro puede desprenderse que más del 50 % de los desaparecidos tenían entre 25 y 50 años. Y si un criterio básico del pasaje de la juventud a la adultez es la autonomía laboral, la formación de pareja o familia, el separarse del hogar de los padres (características que, en su gran mayoría, se cumplían en la generación aludida), no deja de haber un problema en la adjudicación retrospectiva a la generación de los 70 de los formas de la "adolescencia tardía" que parece más propia de los tiempos presentes. En principio, el segmento así destacado (de los 22 años, mayores de edad, hasta los treinta y pico, para poner un indicador aproximado) no se concebía por fuera del mundo de los adultos sino todo lo contrario: luchaba por intervenir y prevalecer en él. Por otra parte, la equiparación inmediata que se realiza entre los porcentajes de víctimas y los porcentajes de "militantes" también debería ser interrogada. Primero: como es sabido y las propias autoras reconocen, los datos sobre "desaparecidos" surgen de cifras parciales: se supone que por cada caso denunciado hay entre uno y dos sin información; y no se toman en

cuenta las razones por las cuales el segmento juvenil puede estar sobrerrepresentado en las desapariciones denunciadas. Segundo, aun admitiendo la validez de esas cifras para el conjunto de las víctimas, tampoco se considera la posibilidad de que los segmentos más jóvenes fueran los más expuestos o los que tuvieron peores condiciones de preservación ante la ofensiva represiva.

En fin, no tengo dudas acerca del peso real de ese protagonismo juvenil en la movilización y en el volumen de las víctimas. Sólo intento mostrar que tanto la noción ampliada de juventud (que desconoce los cambios sobrevenidos en las últimas tres décadas) como la rápida equiparación entre víctimas (según indicadores inciertos) y militantes, incorpora una narración preestablecida (y en parte retrospectiva), que parece depender de una recuperación juvenilista que ha dominado en las memorias testimoniales. Y lo menos que puede decirse es que, antes de convertirla en el núcleo central de la memoria que se proponen transmitir a las nuevas generaciones, debería, aunque sea mínimamente, ser sometida a alguna indagación crítica. Ante todo, porque resulta un tanto unilateral ese borramiento de una generación adulta relativamente formada y afirmada en identidades y opciones políticas, en luchas sindicales y formas de movilización que atravesaron el conjunto de las instituciones, en iniciativas intelectuales que renovaron diversos campos del pensamiento y la producción cultural. Pero, obviamente, la condición de una presentación más abierta de esa narración requería un lugar de enunciación menos identificado con esa idealización del actor juvenil que, además, parece ser un retoño prototípico de la microcultura universitaria en la que se nutren las visiones de las autoras.2

Ahora bien, si es cierto que la represión dictatorial golpeó muy significativamente a los más jóvenes, ¿no debería ponerse ese hecho en relación con las formas de movilización y radicalización que fueron propias del movimiento estudiantil, nacidas en los 70 y que conformaron un clima y un espacio de formación política e incorporación a la militancia en las diversas expresiones de las organizaciones revolucionarias? Una recuperación histórica de la constitución de ese bloque contestatario, destinada a los estudiantes de hoy, ¿no debería plantear, así fuera inicialmente, algunas hipótesis acerca de las condiciones y las vías, las representaciones y los pequeños mitos que conformaron ese movimiento estudiantil y sus expresiones radicalizadas, incluso sus derivaciones hacia el presente?

Las autoras citan bastante extensamente una lúcida reflexión de E. Hobsbawm sobre la violencia política en el siglo XX.3 Y retoman de él la idea de la barbarie que se desata sobre las prácticas políticas allí donde se quiebran "sistemas de reglas y conductas morales", algo que encuentra su manifestación más repudiable y extrema en las prácticas habituales de la tortura. Pero omiten justamente un par de cuestiones que hubieran servido para situar alguna discusión posible sobre el tópico, que rodean sin terminar de apresar directamente, de la violencia v los jóvenes. La primera es la reflexión del historiador inglés sobre la presencia de los jóvenes (y los muy jóvenes) entre los milicianos nazis y destaca el atractivo que las formas de la guerra y la militarización de la vida grupal ejercían como modelo de socialización para una juventud "desposeída". Es decir, propongo yo a modo de hipótesis, permite pensar el atractivo de una incorporación-unificación (en el sentido de Claude Lefort) que prometía un moldeamiento "total" y que garantizaba la certeza de los fines y la licitud de los medios a contingentes de, entre otros, jóvenes, en un período de crisis y desestructuración política y moral. Y dado que el trabajo de Hobsbawm propone que el núcleo de la barbarie consiste en la reducción de la lucha política a las "guerras de religión", es decir en la demonización del antagonista, no deja de señalar lo

Pese a que incluyen una cita muy elocuente de Cecilia Braslavsky que dice lo contrario: no hay una juventud homogénea y es preciso someter a crítica los diversos mitos idealizadores o demonizadores de la juventud, pp. 67-70.
 Eric Hobsbawm, "Barbarie, una guía para el usuario", Entrepasados, Nº 7, fines de 1994.

que algunos combates de la izquierda revolucionaria han aportado a esa crónica de la degradación de la política por la imposición de una cultura de la violencia v la muerte.

En ese sentido, el segundo punto interesante, e igualmente omitido, que aporta para el problema planteado es la referencia a la "mutua escalada" de la barbarie generada por la dialéctica entre terrorismo insurreccional y contraterrorismo represivo, concebida y celebrada (se refiere explícitamente al impacto de la revolución cubana) como la vía adecuada para la generación de "condiciones revolucionarias". Si se trata, entonces, de usar a Hobsbawm 40 para reflexionar sobre el tópico de la violencia política y para extraer alguna proposición sobre el papel de la juventud (algo que las autoras eligen no hacer), lo menos que puede decirse es que la fuerza y la abnegación de las generaciones juveniles no siempre se ha enfrentado a las empresas de barbarie sino que también las ha servido. Pero es claro que la posibilidad de un análisis que recupere ese pasado con intenciones de conocerlo mejor depende de la capacidad para problematizar esa figuración de la juventud como un sujeto pleno, autónomo y autofundante de su propia acción. Esto supone admitir que los contenidos de la conciencia y de las prácticas sociales y políticas son opacas para los propios actores y dependen, comúnmente, de condiciones (objetivas y subjetivas) que son sufridas antes que ejercidas con entero dominio. Esto supone, entonces, aproximarse a ese período trágico y a sus actores para interrogarlos, con alguna mediación conceptual, no tanto desde lo que creían hacer sino desde lo que en efecto producían más allá de sus intenciones y de la memoria más o menos autocomplaciente generada desde el presente.

### ш

Algo es seguro: las intervenciones sobre la memoria no se escriben sobre una tabula rasa y enfrentan relatos ya armados, estereotipos y leyendas que son la sustancia misma de la resistencia a las potencias disruptivas de la

verdad histórica: el motor de una rememoración capaz de cambiar a los sujetos implicados. En fin, hay que reconocer una dimensión compleja de la memoria, móvil v atravesada por el antagonismo y el peso de las creencias. Y en la medida en que el libro comentado sitúa la lectura del Nunca más en el centro de una operación sobre la conciencia presente, parece necesario pensar con algún detenimiento el problema de las relaciones, complejas, entre el pasado y el pre-

Corrientemente se alude a las responsabilidades sociales de la memoria apelando a la conocida fórmula que



dice que se trata de "recordar para no repetir": pero suele olvidarse que con ella Freud se refería a un trabajo de rememoración y elaboración en condiciones muy particulares y no a cualquier forma de revivencia del pasado. En principio, se refería a la matriz de la situación de análisis y su "regla fundamental" que impone, como ideal al menos, una voluntad de poner en crisis la memoria habitual; se propone una suspensión, un borramiento de las creencias manifiestas que es una condición para la rememoración de las escenas latentes. Finalmente, la "regla fundamental" puede ser definida como un principio de rememoración (de las representaciones inconscientes) pero también como una regla de olvido que alcanzaría, propiamente, a la suspensión de las creencias y las certezas. Y justamente cuando Freud destacaba el papel del vencimiento de las "resistencias" en el trabajo analítico, estaba reconociendo que, aun en esas condiciones especiales, podían darse modos de recordar que no escapaban a las trampas de la repetición. Era eso lo que destacaba cuando, para contra-

poner el psicoanálisis a la terapia sugestiva, recurría a la distinción de Leonardo da Vinci entre la pintura (que, como la sugestión, operaría "poniendo" algo) y la escultura, asimilada al psicoanálisis porque su trabajo consistiría en sacar: "per via di levare" es la fórmula que ha quedado acuñada para exponer el núcleo mismo de ese trabajo de socavamiento y reconstrucción de la memoria. De modo que, si se quiere usar la sugerencia de un concepto inspirado en Freud, conviene distanciarse de las figuraciones autorreferenciales, introspectivas o, en todo caso, catárticas de la memoria. Se trata, más bien, de poner en relación el trabajo de la memoria con las exigencias de la responsabilidad social.

Ante todo, una condición de una intervención sobre la memoria dirigida a un grupo o una "generación" (los jóvenes de hoy, en este caso), pensada desde las cuestiones de la responsabilidad social, debería partir de aquello que comunica a ese grupo con la trama de la sociedad, y no de destacarlo como una comunidad cultural autónoma. En principio, porque ese peculiar enfoque multiculturalista aplicado a la sociedad argentina parece partir de una conciencia espontánea: que la juventud posee rasgos culturales propios no sólo es algo bien sabido sino que se ha constituido en un núcleo de su conformación identitaria. Para convertir ese complejo de representaciones e ideales en un punto de entrada a las cuestiones de la memoria social, es decir, impulsar un trabajo de autoesclarecimiento (que es contradictorio con una intervención confirmatoria de un sistema de creencias) se haría necesario plantear la cuestión de un modo radicalmente distinto. No tanto dar por supuesto esa colocación separada y ajena como el único lugar desde el cual una juventud intocada por la historia podría ejercer el papel (legítimo y necesario) de fiscal de sus mayores, sino, en todo caso, favorecer una recuperación de ese pasado que se interrogue sobre aquello que de esa sociedad y de esa etapa histórica pueda estar presente en las condiciones de surgimiento y el espacio de experiencia de las nuevas generaciones. Es desde las relaciones

de herencia (complejas y opacas) y no desde esa ficción de completa ajenidad, que pueden plantearse y transmitirse las responsabilidades de una memoria a una generación que, no habiendo sido protagonista de esa experiencia pasada no es menos sujeto (o víctima) de sus consecuencias.<sup>4</sup>

Pero eso exige, por una parte, un tratamiento distinto del tema básico y mayor de la responsabilidad de la sociedad en el nacimiento e implantación de la última dictadura y, por otra, situar desde la pregunta por las responsabilidades el tema de las tareas presentes, de las consecuencias de una etapa trágica que involucra a la sociedad y de la creación de otras condiciones políticas y morales que impidan que algo así pueda repetirse. Las preguntas inevitables, entonces, se orientarían a indagar las condiciones que en la propia sociedad (en sus instituciones, sus dirigentes, sus organizaciones y culturas políticas) hicieron posible la instauración de tal régimen. Y en ese sentido, si bien es claro que las responsabilidades colectivas no se confunden con las culpabilidades ante la ley, me interesa destacar que una sociedad es responsable no sólo por lo que activamente promueve y apoya sino incluso por aquello que es incapaz de evitar. La dictadura no fue impuesta por fuerzas extrañas y completamente ajenas a tradiciones, acciones y representaciones de la lucha política que estaban presentes en la sociedad desde mucho antes. Fue promovida por una escalada de violencia ilegal, facciosidad y exaltación antiinstitucional que involucró a un amplio espectro de la sociedad civil y política, en la derecha tanto como en la izquierda.

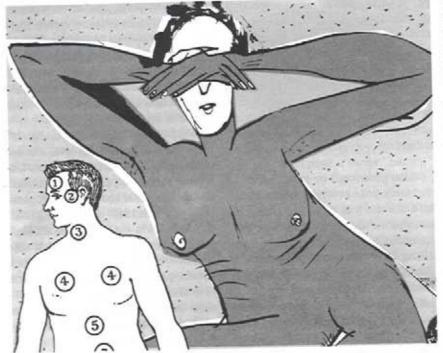
¿Significa ese reconocimiento elemental que todos fuimos igualmente culpables y que es conveniente una igualación de la responsabilidad? Decididamente no, ya que eso supondría un aplanamiento uniformador de la memoria que es un equivalente de la amnesia. Es claro, en ese sentido, que la responsabilidad mayor (propiamente criminal) recae sobre quienes desde el estado quebraron todo sustento jurídico y violentaron las bases mismas de la regulación (y aun de la represión legítima) de los conflictos. Está claro

que el "demonio" básico que se trata de exorcizar corresponde a la quiebra del estado de derecho y que esa violencia sobre los fundamentos de un orden político no puede colocarse en el mismo plano que las acciones terroristas de los grupos insurgentes. Pero en el plano de las distintas responsabilidades es conveniente evitar una representación de la relación entre la sociedad y la dictadura argentinas que considere a aquélla como una pura víctima. Y si es cierto que la dictadura irrumpió con rasgos propios y significó una ruptura de reglas que habían gobernado la vida política en la Argentina, aun durante los regímenes militares, al mismo tiempo, si se la sitúa en una perspectiva de más largo alcance que el tiempo corto de los hechos políticos, es posible interrogar esos años y ese régimen (que, hay que recordarlo, en verdad era cívico-militar), como un producto de esa sociedad; es decir, a la luz de continuidades y condiciones que no se revelan si se atiende solamente a lo que irrumpe como un "trauma" ajeno e inesperado.

Una genealogía de la cultura de la violencia y de la ilegalización de las instituciones y el estado no puede estar ausente de una memoria y una transmisión del pasado que busque ser eficaz en la construcción de un futuro fundado en un nuevo origen. No pretendo avanzar en ese análisis (que no sólo plantea el problema de las relaciones entre historia y memoria sino. muy centralmente, el de las responsabilidades intelectuales v el papel de los universitarios) sino, sobre todo, situar en ese contexto el impacto y las consecuencias del Nunca más. En esa fórmula (a la vez un mandato y una promesa) han quedado sintetizadas las responsabilidades de la memoria en la restauración democrática. Y es claro que la operación hacia el pasado se asociaba estrechamente a la voluntad de refundar el estado de derecho y sentar las bases de una renovación profunda de la vida política. En ese sentido, el impacto del Informe de la CONADEP no puede separarse de la significación del Juicio a las Juntas como una intervención sobre la memoria en la que la función conmemorativa en un sentido fuerte (es decir de "fijación" y "reconocimiento" del pasado) terminaba excediendo la estricta administración de justicia. En efecto, los jefes militares desfilando en calidad de procesados ante los estrados de la Cámara Federal de la Capital constituyen una de las escenas fundadoras de la democracia argentina, en la que se condensa el repudio a la ilegalidad y el crimen en la gestión del estado.

Una memoria (y una transmisión) del Nunca más, y de las luchas por los derechos humanos que lo hicieron posible, no debería separarse, entonces, de los problemas de la instauración de una memoria de la democracia. Es claro, por una parte, que la democracia buscaba instituirse como contra-régimen, como oposición y reparación de un ciclo retrospectivamente pintado como un estado de guerra contra la sociedad. Pero en el nuevo consenso esa memoria se instituía bajo la forma primaria del rechazo y la proyección del mal: el mito fundacional de la "democracia recuperada" devolvía a la sociedad una imagen tranquilizadora. Un retorno sobre ese período fundacional desde el presente (como se lo propone el libro comentado) no debería eludir esa dimensión de la responsabilidad colectiva; es decir, los modos de elaboración e implantación de una experiencia que involucra a la sociedad en la medida en que la enfrentó a un límite extremo de desintegración. Esa pregunta por la responsabilidad colectiva, entonces, es correlativa de la afirmación de un fundamento ético básico que es condición de existencia de una comunidad humana y que involucra a todos en su preservación. En tanto se piensen las relaciones entre la dictadura y la sociedad (encarnada, por la narración comentada, en la figura de los jóvenes) en términos de exterioridad y ajenidad, se hará difícil abrir y mantener un espacio de interrogación que vuelva sobre las condiciones, las acciones y omisiones de la propia sociedad.

En lo que sigue retorno partes de un texto presentado en el Coloquio Responsabilidades colectivas en los traumas sociales, Montevideo, noviembre de 1998.



En diciembre de 1997, un concurso público para la resolución de un parque sobre la costa de Buenos Aires dio lugar, por primera vez en el ámbito de la construcción material de la ciudad, a la pregunta sobre cómo recordar una tragedia colectiva en las formas cotidianas. La pregunta no formaba parte del programa inicial del concurso. Quienes idearon las bases, no tuvieron en cuenta que el terreno elegido se encontraba entre la Escuela de Mecánica de la Armada y el Club de la Policía Federal, ocupando en parte áreas que ambas instituciones utilizaban como propias. No era, entonces, un espacio neutro; no era simplemente una prolongación olvidada del pasco costanero que pudiera esgrimirse como parte de la "recuperación del río". En ese mes, precisamente, había estallado en Buenos Aires la discusión acerca del futuro de la Escuela de Mecánica de la Armada, poniendo en evidencia que para los porteños no resultaba indiferente el destino que se le diera al ominoso edificio -reconociendo, entonces, que los lugares se conforman también con las huellas de las acciones. Pero los autores de las bases del concurso no pensaron en el conflicto que generaría la ubicación de un programa de recreo en tal vecindad. Un primer olvido, probable-

mente deudor de la liviandad con que se proyectan las acciones urbanas, aparece en el núcleo del llamado a concurso público, y compromete a las instituciones técnicas y políticas que lo impulsaron.

Pero, aunque la mayor parte de las propuestas presentadas siguieron las direcciones de las bases, un puñado de equipos se destacó por abordar el tema como determinación central de la forma, retomando una larga tradición moderna en los asuntos de la arquitectura urbana: aquella en la que la calidad del proyecto no consistía sólo en la resolución del programa establecido, sino también en la crítica a este programa. Mucho se ha hablado en las últimas décadas en contra de esta voluntad, que coloca al arquitecto qua intelectual -ya que extiende sus atribuciones, evitando una mera resolución pragmática— y que por lo tanto ha caído en descrédito junto con la estrella del intelectual mismo. Tal vez se olvida en estas recriminaciones que los proyectos arquitectónicos son realizados por personas, esto es, por ciudadanos que tienen el derecho y la responsabilidad de una palabra pública -públicas son inevitablemente sus intervenciones.

En un concurso público, como en cualquier encargo de arquitectura, esta palabra se manifiesta en la forma. Los diversos equipos que decidieron enfrentar el problema de una memoria trágica en un parque partieron de la misma premisa de no olvidar. Pero, ¿cómo hoy una forma puede hablar

colectivamente del recuerdo?

Este fue un problema permanente de la arquitectura urbana acrecentado por la fragmentación moderna, va que atañe a la representatividad. La representatividad de una obra pública de arquitectura estaba garantizada en el ciclo clasicista por la retórica; su ocaso dejó inermes a los proyectistas, si bien con una ilimitada libertad en sus manos. Sin embargo, una nueva retórica continuó operando, a veces de manera subterránea. Y otros valores acufiados tardíamente -por ejemplo, la identificación de arte y libertad- se extendieron también en el sentido común de manera que son todavía hoy identificados por amplios sectores de la población urbana. Los proyectos premiados que enfrentaron el tema recurrieron a dos retóricas distintas: uno a la clásica de la sublimidad, el otro a la moderna del arte no alienado, inmerso en la vida.1

El proyecto de la primera mención consistió en un parque con características de memorial. Esto es: decidió que no debía ser un parque, sino un monumento. Son recordados, a través del recurso mimético tan caro a la arquitectura clásica, los vuelos de la muerte en un parque acuático, o las Madres de Plaza de Mayo a través de la forma de un pañuelo blanco en un anfiteatro. El recurso de nombrar - "salvar" el pasado a través del nombretambién es convocado: la avenida por la que se entra al memorial -en terrenos que pertenecen consuetudinariamente a la ESMA- se llama Avenida de los Inocentes.

Podríamos tomarnos de este nombre para comprender el proyecto, porque nos lleva a uno de los conflictos más complicados sobre la construcción de la memoria de la dictadura: ¿es necesario que las víctimas fueran "inocentes" para que la masacre fuera deleznable? ¿existirían matanzas justificadas, entonces? y más allá: ¿la historia de estos años no permitirá jamás una reescritura reflexiva, porque se debe contar sólo en los términos sublimes de la retórica de la alabanza? La elección formal se desprende de este nombre: no permitirá jamás una historia, porque todos los muertos deben ser inocentes. Pero resulta más



interesante observar otra cuestión: para salvar la memoria de esta manera, el proyecto sólo pudo construir este espacio como cementerio. La calidad de la memoria que la forma propone es la de la tumba; las palabras son las que corresponden al género retórico de las oraciones fúnebres. No puede entrar "la vida", porque ella es contradicción, cambio, ambigüedad. Esta dificultad aparece también en el proyecto que obtuvo la segunda mención, en donde el gesto de la memoria consiste en flanquear la calle lindera a la ES-MA con treinta mil postes de madera.

¿Podría recordarse de otra manera? El primer premio (Aída Daitch y Victoria Migliori) ofrece una hipótesis alternativa de cómo puede construirse, material y simbólicamente, la memoria en la cotidianeidad urbana.

Enfrenta, así, un problema mayúsculo: el tema del parque público no parece componerse con el recuerdo de una tragedia. Pocos símbolos como el parque (cuyo corazón es el jardín) promueven en los seres humanos de las más distintas culturas el mismo efecto: la evocación del Edén, el Paraíso, o las campiñas virgilianas, como cifra o promesa de armonía. Este es entonces el problema: el de cómo recordar sin que el recuerdo devenga en clisés de próceres ni mármoles de cementerios, en un ámbito programático que recurre a la pregnancia de la vida; no la vida tal cual es hoy, sino tal cual podría ser, a través del connotado símbolo parque. Para esto, la misma construcción del recuerdo sufre un desplazamiento: aquellos que han muerto por la vida se recordarán en este marco. un marco que es a la vez presente y futuro de la ciudad.

Esta opción está inscripta en la propia naturaleza pública de la ciudad. Pocos la explicaron de manera más conmovedora que Hannah Arendt: la ciudad, conjura inventada por los hombres ante la fragilidad de los asuntos humanos, "asegura al actor mortal que su pasajera existencia y fugaz grandeza no carecerá de realidad". La ciudad elige qué recordar, esto es, qué hacer realidad, y en sus piedras está la huella de ese recuerdo, individual y colectivo. Al mismo tiempo, la ciudad se vive cotidianamente: este aspecto está presente en la dimensión simbólica, pero también práctica, del parque, que reproduce las promesas de un ocio tranquilo, de valores culturales de acceso igualitario, de recuperación del permanente deseo humano de reunión entre artificio y naturaleza. No me detendré a detallar los diversos medios a través de los cuales se construye esta forma en el primer premio, que van desde el replanteo del programa de necesidades o el mobiliario urbano

El concurso otorgó el primer premio al equipo formado por Aída Daitch y Victoria Migliori; los autores de las dos menciones que aquí se tratan son Carlos Bugni y Oscar Pulice (primera mención) y Patricia Angel, Eduardo Feijóo, Viviana Migliori, Gabriel Turrillo (segunda mención). Los otros premios no tuvieron en cuenta el tema de la memoria, por lo que no son mencionados en este artículo.

hasta las grandes esculturas ambiguas de Omar Estela, utilizando el valor otorgado por la sociedad a los productos artísticos: el de pensar en los Ifmites de la vida v la muerte, la historia y la naturaleza. Las únicas indicaciones explícitas, pero no por esto menos presentes, son los nombres: aquí se coincide en el procedimiento con los otros provectos mencionados, nombrando la avenida de acceso como clave para la comprensión del coniunto (la Avenida de la Memoria). Ella posee un tratamiento especial, como austero camino en trinchera que reconoce las dos vecindades siniestras, para llegar al "sol" del final del recorrido. 44 En esta palabra y en este trabajo, se reconoce que la construcción de la memoria rechaza recordar en las coordenadas de la muerte impuestas por la dictadura; recuerda en cambio, en el símbolo del parque retrabajado, lo meior de los sueños de aquellos que ya no están más.

> Por primera vez en mucho tiempo, un jurado de arquitectura premió deliberadamente en los tres proyectos una actitud crítica hacia las bases del concurso, reconociendo que fue esta actitud la que los llevó a repensar activamente el pasado. No sólo a los autores: también por primera vez, el jurado se encontró discutiendo sobre "la construcción de la memoria colectiva desde el construir en la ciudad, desde el hacer del arquitecto".2 El debate se extendió, en un clima movilizado por la intención de Menem de crear un monumento a la reconciliación en la ES-MA v las declaraciones de Astiz a la revista Trespuntos - que también publicó el proyecto ganador. En este clima, el Gobierno de la Ciudad, que había impulsado el concurso con aquel lavado programa inicial, comprendió las ventajas políticas (por cierto que no en el sentido de lo político que aquí se trabaja) de llevar adelante la obra.

> Es la trayectoria posterior de este proyecto, con la cancelación absoluta de la idea rectora por la cual se le había otorgado el premio, lo que probablemente resulte más elocuente sobre las formas en que la ciudad recuerda, o más bien olvida, Las diversas etapas de construcción del parque, en las cuales no participaron las autoras,

no sólo desvirtuaron aspectos centrales de la forma propuesta —hasta el punto en que, por ejemplo, el terreno cambió totalmente sus dimensiónes por rellenos posteriores que se realizaron inadvertidamente. Ninguna de las potentes indicaciones que llevaban de manera sutil a construir otra memoria quedaron en pie.

Tal vez, el episodio más elocuente consista en el cambio de nombre de la avenida de acceso —en relación al cambio de nombre del mismo parque— que como vimos resultaba una clave de comprensión en los tres proyectos. Nombrar no es accesorio: si proyectos tan distintos coincidieron en esto, es porque en la tradición de dar un nombre a un espacio se conjugan la palabra y el ámbito mudo para otorgarle a éste un sentido comprensible.

A mediados de 1998, el Gobierno de la Ciudad ya había olvidado la centralidad que el tema de la memoria del Proceso adquiriera a fines del año anterior, y el inicial parque público Costanera Norte, luego del concurso Parque de la Memoria, pasó a llamarse Parque de los Niños. La ESMA, por su parte, puso condiciones para "ceder" los terrenos ocupados para construir el camino hacia el parque: que se le diera a la avenida el nombre de un personaje militar. La imaginación de los funcionarios halló el nombre definitivo, casando niños con militares: Tamborcito de Tacuarí.

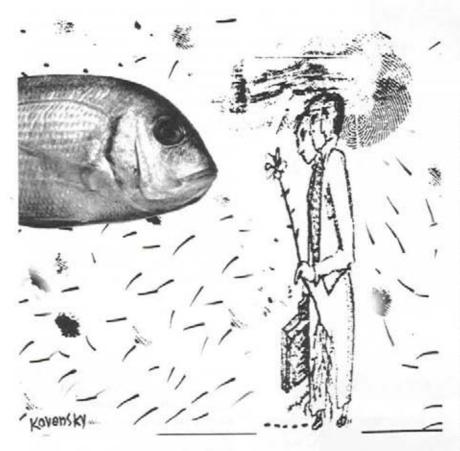
Parece una broma negra, pero no lo es. La discusión inicial se había olvidado, las promesas de pensar de otra manera la construcción de la memoria, ligándola no sólo a placas conmemorativas, fueron canceladas e invertidas en el mismo proceso de construcción material. No hubo escándalo: sólo protestaron las autoras. A nadie le pareció relevante tal acción.

Una decisión posterior de la Legislatura resulta paradigmática de la manera en que estos temas se tramitan burocráticamente: en lugar de llevar adelante, de manera pública, la discusión con la ESMA sobre terrenos que ni siquiera eran propios, resultó más fácil decidir la construcción de un memorial en otro lugar. Aprovechando un concurso para el rediseño de la Ciudad Universitaria, una parte de los terrenos costeros se destinaron a tres monumentos: uno al recuerdo de las víctimas del terrorismo de estado, otro conmemorando la masacre de la AMIA, y un tercero -del que todavía hoy ninguno de los que participó en el concurso comprende su sentido- el monumento a la Concordia Monseñor Ernesto Segura. Así planteada, la memoria no era objeto de reflexión v debate, sino un requisito más resumido en el tema (sic) "paseo poliescultural". Sustraía a la forma cualquier problematicidad; a los episodios, su densidad particular; al lugar, sus huellas; decidido mientras se resignaba el sentido del primer parque, resultaba más bien un testimonio del poder de la ESMA y de la vacuidad del gobierno del municipio.

En contraste, en aquel concurso de diciembre del 97 emergió un problema legítimo que el mismo lugar convocaba, y variadas formas de construir el pasado que el programa inicial cancelaba. Y el mérito que el jurado reconoció en el primer premio se encontraba, precisamente, en afrontar el tema no desde certezas previas traducidas en formas unívocas, sino en el difícil camino de reunir solicitudes disímiles y promover interpretaciones abiertas. De aquella efímera y limitada experiencia, que ya no encontrará ninguna huella en el parque construido, queda sí algo importante: pregun-

Las preguntas son las que atentan contra la tranquilidad de sacarnos de encima, convencionalmente, la culpa de estar vivos; nos obligan a pensar, Este pensamiento, si quiere ser público, se objetiva inevitablemente en una forma, escrita o visual. ¿Cómo se traman forma moral, política, y estética: cómo lo íntimo y lo público; cómo la muerte v la vida? ¿Qué y cómo recordar? ¿Cómo puede emerger lo nuevo a partir de la memoria? ¿Cómo, entonces, se construye un pasado para pensar un presente y un futuro? ¿Cómo construimos, literal y metafóricamente, a fin de siglo, nuestra propia temporalidad?

La cita está extraída de la justificación del fallo del jurado, firmada por J. Solsona, en la Revista de Arquitectura Nº 188, marzo 1998.



Diario La Nación del martes 11 de mayo. En el medio de la página 7 del cuerpo principal, sección Política, la foto de la Agencia Diarios y Noticias, en un recuadro, con un comentario al pie que dice: "Distintos rumbos. Kohan, Menem y Roque Fernández, en el despacho presidencial de la Casa Rosada, instantes antes de una de las audiencias de ayer; cada uno parece caminar hacia un destino diferente". 1

Diario La Nación del domingo 30 de mayo. En la primera página de la sección Enfoques, ilustrando el artículo de Atilio Cadorín "Fuga hacia el duhaldismo", la foto de Mariana Araujo, que tiene el siguiente pie: "El gobernador de Buenos Aires y el presidente de la Nación durante la reunión con mandatarios provinciales en Olivos, la semana última".

Diario La Nación del domingo 13 de junio. En la página 4 de la Sección Enfoques, ilustrando un anticipo del libro Los noventa de Daniel Filmus, aparece la foto de Leonardo Cavallo, con el siguiente comentario: "El senador Antonio Cafiero y el ministro del Interior, Carlos Corach. Existe un retraso en el comportamiento político. Prevalece lo tradicional".

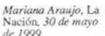
Las tres fotos aparecen en La Nación reproducidas en dimensiones considerables (14 centímetros por 16 la

foto más pequeña; 23 por 28 centímetros la más grande). En los tres casos ocupan un lugar central en la página, por su ubicación y por sus dimensiones. La foto de Menem-Kohan-Roque está sola, sin ilustrar ningún artículo; casi podríamos decir, si se considerara que el diario es enteramente tributario de la información, está ahí "sin ninguna razón". Además está en la parte que el diario dedica, básicamente, a la información, el cuerpo central. Las otras dos fotos (Menem-Duhalde; Cafiero-Corach) aparecen en Enfoques de los domingos, la sección que es prácticamente una "revista" y que está más distanciada de la actualidad día por dfa. La de Menem-Kohan-Roque es, por varias razones, la más "escandalosa". En primer lugar porque está ahí, sin informar de nada, porque sí. En segundo lugar porque tiene ciertas características que podrían hacer pensar en "errores" técnicos. El personaje central es Menem, doblemente, porque ocupa el centro y porque es el que se ve mejor, más nítido. Esta nitidez (Kohan y Fernández están "movidos") se debe seguramente a que Menem mantuvo su cabeza sin mover (sus manos están movidas) durante el tiempo de exposición, que debe haber sido prolongado. O también lo que puede haber pasado es que la cámara se ha movido durante esa fracción de segundo en que el obturador ha estado abierto, cámara moviéndose y siguien-

Las tres fotos analizadas se reproducen en la página siguiente.



Agencia DyN, La Nación, martes 11 de mayo de 1999.







Leonardo Cavallo, La Nación, 13 de junio de 1999,

do a Menem. Aunque el sillón del extremo derecho, abajo, parece en foco.

Sea cual sea la explicación, la foto se ve un poco "rara", y por esa razón hubiera podido ser eliminada, en la agencia de noticias o en la redacción del diario. Pero no fue así. Se la incluyó en el centro de la página 7 de la sección Política, seguramente porque se consideró que "decía" algo que justificaba esa inclusión.

Lo que dice la foto está ya esbozado en el comentario. Hay en la imagen una especie de fuerza centrífuga que arroja a cada uno de los tres personaies en distintas direcciones, "cada uno por su lado". Pero hay en el comentario algo que la propia imagen contradice. Se informa que ha sido tomada "momentos antes" de una audiencia; la imagen no dice eso. El momento de estabilidad, de equilibrio (por ejemplo Menem y algún visitante sonriendo mientras se saludan) ya ha pasado, y llegó el caos, el desorden. Luego de esta imagen no hay ningún equilibrio, ningún orden. Y es justamente ése el sentido más preciso de esta fotografía. Si puede ser tomada como la imagen del final de un reinado, si puede considerarse que la Era Menem llegó a su fin, y que llegó el momento del desbande, si cada uno de los tres personajes se dirige hacia "distintos rumbos", es porque la imagen registra el instante "después" de algo, después de la Era Menem, pero también después del momento del saludo de despedida a un visitante, o después de un momento de encuentro y conversación entre Menem y alguien más, quizás el propio Roque y el propio Kohan.

Porque esta foto es la típica foto tomada después del momento en que debía ser tomada. En nuestros avatares como fotógrafos aficionados, o como documentalistas, muchas veces nos ha pasado que, habiendo demorado más de lo que debíamos, llegábamos tarde y cuando apretábamos el disparador o cuando largábamos la cámara, lo que queríamos registrar ya había pasado, y sólo lográbamos la foto o la toma del "instante después". Esta es la típica foto del momento después, y no puedo dejar de pensar que quizá eso fue lo que pasó, y que el fotógrafo

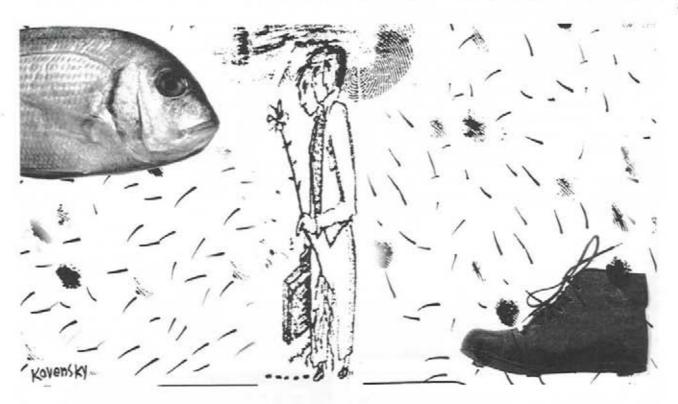
maldijo por lo bajo mientras gatillaba y se daba cuenta de que estaba haciendo la foto demasiado tarde. Grande fue su sorpresa cuando esa foto fue, quizá, elogiada por su jefe en la agencia y sobre todo, cuando apareció en el medio de la página de La Nación.

Quizá lo que acabo de decir no sea cierto, y esta foto no fue de ninguna manera obra de la casualidad y del azar, y quizá el fotógrafo, deliberada, concientemente, buscó el momento del desequilibrio, el instante después de la ceremonia, o de antes de la audiencia. Eso ya no importa, basta con que esta foto exista, y que más allá de mostrarnos a Menem, Kohan y Roque, nos dé fo del otro, al cabo de una lucha sin cuartel que duró muchísimo tiempo, y durante la cual Menem y Duhalde aparecían sucesivamente fortalecidos, débiles, dubitativos, deprimidos. Ahora, en la foto, se ve el resultado final.

La foto Cafiero-Corach muestra los entretelones del final del reinado. Lo cambiante de las lealtades políticas, y lo dudoso de las acciones de los políticos peronistas en este final del menemismo aparecen sintetizados en este ¿encuentro? de Cafiero y Corach, en el que Cafiero le habla al oído a Corach, tomándolo del brazo, mientras mira hacia otro lado, y Corach escucha, mientras también mira hacia

saje fotográfico, de Roland Barthes, publicado inicialmente en el número 4 de la revista francesa Communications. Su frase inicial es "La fotografía periodística es un mensaje", y en ese ensayo analiza la fotografía tanto en su utilización eventual en un periódico como en un aspecto más general, Remito al lector interesado al ensayo de Barthes, pero confieso que siempre me pareció inquietante ese vaivén de la reflexión de Barthes en cuanto a su objeto, en un párrafo la fotografía periodística y en el párrafo siguiente la fotografía a secas.

En esta ocasión, y tratando de ver el funcionamiento, la organización de,



la imagen del final de la era Menem.

La foto Menem-Duhalde nos da los detalles de ese final. Esa foto ilustra un artículo sobre los hasta hace muy poco menemistas que son ahora fervientes duhaldistas. En ese contexto, con un comentario objetivo sobre lo que la foto muestra, sin nombrarlos, aparecen Menem y Duhalde expuestos en la desnuda realidad de su situación política actual. El rostro de Menem, casi una máscara y sin mirar a nadie, el de Duhalde, exultante, y mirando hacia adelante, evidencian la realidad de la derrota de uno, del triun-

otro lado, quizá pensando, y esbozando un gesto equívoco. En esta foto ya no se trata de mirar más allá del contenido explícito de la imagen, sino que aquí, desde el primer momento en que vemos la foto, ya vemos a dos políticos menemistas en acción, haciendo la parte menos confesable y menos visible de su trabajo.

#### El mensaje fotográfico

Seguramente el mejor ensayo que se ha escrito sobre fotografía es El mencomo decía Barthes, "esa estructura original que es una fotografía", en el caso particular de las tres fotos que estamos analizando, podemos advertir ciertas características de la fotografía periodística.

En primer lugar, en estas tres fotos existe una tensión entre cada imagen y lo que podría llamarse la información, el aspecto más evidente de lo que la foto transmite. Hay aquí dos polos (uno, el hecho que la foto registra; el otro, la propia imagen) y todo se organiza en una especie de oscilación entre esos dos polos. En el caso de fotografías que se limitan a informar algo (el encuentro de dos personas o un accidente) el polo de la fotografía se desdibuja, se borra al punto de desaparecer. Todo, en esa fotografía, es el hecho que registra, todo en ella es información.

En el caso de estas tres fotos hay una información que, por medios y mecanismos variados, cada fotografía suministra, más allá del sentido primero, literal, de lo que muestra. Es también información, pero es una información más amplia, más global.

Podríamos decir que esta información global que las tres fotos transmiten es el "ocaso del menemismo", el 48 final del reinado. Lo que estas fotos "dicen" sobre el fin de la era menemista lo dicen, en algún caso, simplemente registrando el momento en el que las cosas se ven de una cierta manera. Puede pensarse que prácticamente todo fotógrafo, cualquier fotógrafo colocado frente a Menem y a Duhalde hubiese sacado la foto de ellos que estamos viendo, y que muestra a un Menem derrotado y a un Duhalde triunfante. No hay aparentemente, nada que la fotografía añada a lo que se veía en ese momento.

> Me parece que las cosas no son tan así. Hay, en la foto Menem-Duhalde una gran limpieza, dado que lo que se ve, lo único que se ve es a ellos dos. En realidad, en la realidad, había en ese momento muchas personas dando vueltas por ahí, alrededor de ellos, y el trabajo de la fotógrafa consistió, fundamentalmente, en hacer

que en la imagen no hubiese más que ellos. También, seguramente, hubo momentos de esa reunión en los cuales ni Menem aparecía tan derrotado, ni Duhalde tan triunfante. Hubo entonces que elegir ese momento en el que uno y otro estuviesen en sus respectivos roles.

Viendo la fotografía Menem-Duhalde uno se pregunta si esa imagen puede ser vista de otra manera, y no como la representación del vencedor y del vencido. Uno se pregunta si un militante menemista podría ver en esta imagen al Menem siempre triunfante en el que cree. Resulta difícil pensar que esta foto de Menem pudiera ser utilizada, por ejemplo, en un afiche callejero destacando las virtudes de los diez años de la presidencia Menem.

En la foto Cafiero-Corach sucede algo parecido. Se buscó registrar el momento fugaz del encuentro de los dos. En la organización de lo que se ve el punto de cámara, el lugar en el que estaba colocado el fotógrafo, era esencial. Mirada de Cafiero y gesto de Corach sólo podían ser vistos desde ese lugar. El trabajo del fotógrafo consistió en "estar ahí".

En la foto Menem-Kohan-Roque la situación es diferente. No nos encontramos ante un momento cuyo simple registro bastaría para hablar del final del reinado menemista. Hay, en la propia foto, ciertos elementos que le añaden significación a la imagen. Cada uno de los tres personajes dirigiéndose hacia los bordes del cuadro constituyen el dato esencial, dado que esos "distintos rumbos" a los que alude el comentario de la foto, son en realidad los fuera de campo de la foto. Esta foto trabaja con dos elementos esenciales del fotógrafo: lo que está en el cuadro y lo que está fuera, hacia lo cual se dirigen los personajes, y ese fuera de campo adquiere una significación mucho mayor que los sillones o los salones que no vemos. Este "salto" de significación de la fotografía, esta posibilidad de "hablar" de cosas más vastas de lo que estrictamente muestra, sucede sólo cuando el fotógrafo utiliza los instrumentos que le ofrece su oficio de manera plena.

No creo haber incurrido en el pecado de la hiperinterpretación en mi lectura de estas tres fotografías, haciéndoles decir más de lo que ellas dicen, añadiendo significaciones suplementarias, excesivas, infundadas. Ese es un peligro que acecha al que comenta fotografías de actualidad, políticas, en cuya lectura se mezclan, inevitablemente, las ideas que el espectador de la foto tiene sobre los personajes y las circunstancias que aparecen en la imagen. Lo que uno piensa de Menem interfiere en toda lectura que se haga de una foto en la que aparezca Menem. Pero estoy casi seguro de que la fotografía del rostro demudado, tumefacto, de Menem describe de manera precisa, nítida, la significación profunda de la situación tanto humana como política de Menem, en estos momentos en que llega, inexorable, el final de su reinado.

## REVISPEARITICALTURAL

DIRECTORA: NELLY RICHARD

SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES

1 año, 3 números, vía aérea

Personal U\$S 20 / Instituciones U\$S 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

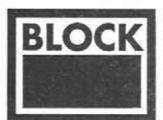
Córdoba

# QDE VISTA

Salió el Indice general número 1 a 60, 1978-1998 con índices cronólogicos, de autores y temático. Si usted no tiene todos los números de *Punto de Vista*, ahora puede obtenerlos:

En Buenos Aires: Librería Gandhi, Corrientes 1551 y Librería Prometeo, Corrientes 1916. En Rosario: Distribuciones *Del Arca* (Irene Ocampo) Tel.: 0341-4850978.

En nuestras oficinas: Llámenos por teléfono al 4381-7229 y encargue los números que necesita. O escríbanos a: Casilla de correo 39, Sucursal 49, Buenos Aires.



Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

### Números temáticos semestrales

Nº 1 (Septiembre 1997): Belleza Nº 2 (Mayo 1998): Naturaleza Nº 3 (Noviembre 1998): Aldo Rossi

Universidad Torcuato Di Tella Miñones 2159/77 (1428) Buenos Aires Tel.: 4784-8654 / Fax: 4784-0087



### NUEVA SOCIEDAD

Director: Heidulf Schmidt Jefe de Redacción: S. Chejfec

Página digital: www.nuevasoc.org.ve

 SUSCRIPCIONES
 ANUAL (Incluido flete aéreo)
 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>

DIARIO DE

## **POESÍA**

Nº 50 / Invierno de 1999

Shakespeare en castellano / Ensayo de W. H. Auden Panorama de poesía colombiana / El "Cuaderno gótico" de Mario Luzi / Inédito de Edgar Bayley Poemas de Hans Magnus Enzensberger

SUSCRIPCIONES: (4 números, 1 año) U\$S 40

CHEQUES A LA ORDEN DE DANIEL SAMOILOVICH Corrientes 1312, 8º (1043) Buenos Aires

### VARIACIONES BORGES

REVISTA DE FILOSOFÍA, SEMIÓTICA Y LITERATURA EDITADA POR EL CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCU-MENTACIÓN I. L. BORGES

Condiciones especiales de venta para Argentina a través de Punto de Vista: \$10, 00 el número - Dirigirse a la redacción

