

Novela: Sebald Poesía: Gambarotta

Crítica: Panesi Cine: Godard

Música: Schoenberg /Gandini

Filosofía: Postmarxismos

Historia: un balance

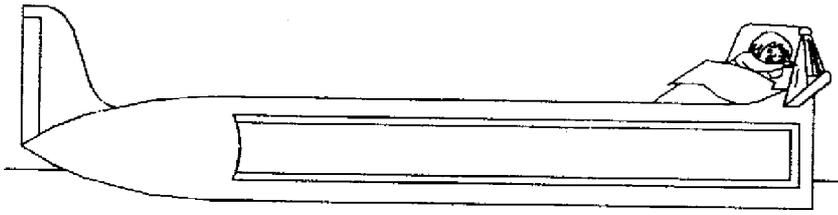
PUNTO DE VISTA

Escriben: Sarlo • A. Porrúa • Rosanvallon •
de Ipola • Monjeau • Hevia • Palavecino •
Oubiña • Palti • Hora / Ilustra: Lindner

69

Revista de
cultura
8 \$
Abril 2001





Las ilustraciones de este número son obras de Lux Lindner (Buenos Aires, "antes de 1972")

69

Revista de cultura
Año XXIV • Número 69
Buenos Aires, Abril de 2001

Sumario

- 1 Beatriz Sarlo, *W.G. Sebald: un maestro de la paráfrasis*
- 5 Ana Porrúa, *Mirar y escuchar: el ejercicio de la ambigüedad*
- 9 Emilio de Ipola, *Sobre Críticas de Jorge Panesi*
- 13 Pierre Rosanvallon, *Las figuras de la representación*
- 17 David Oubiña, Hernán Hevia, Santiago Palavecino, *Tres planos de Godard*
- 24 Federico Monjeau, *Metamorfosis de una relación*
- 27 Esteban Buch, *Schoenberg y la política de la armonía*
- 37 Elías José Palti, *La filosofía marxista después del marxismo*
- 42 Roy Hora, *Dos décadas de historiografía argentina*

DE VISTA
PUNTO

Consejo de dirección:

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

Consejo asesor:

Raúl Beceyro
Jorge Dotti
Rafael Filippelli
Federico Monjeau
Oscar Terán

Directora:

Beatriz Sarlo

Diseño:

Estudio Vesc y Josefina Darriba

Difusión y representación comercial:

Darío Brenman

Distribución:

Siglo XXI Argentina

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

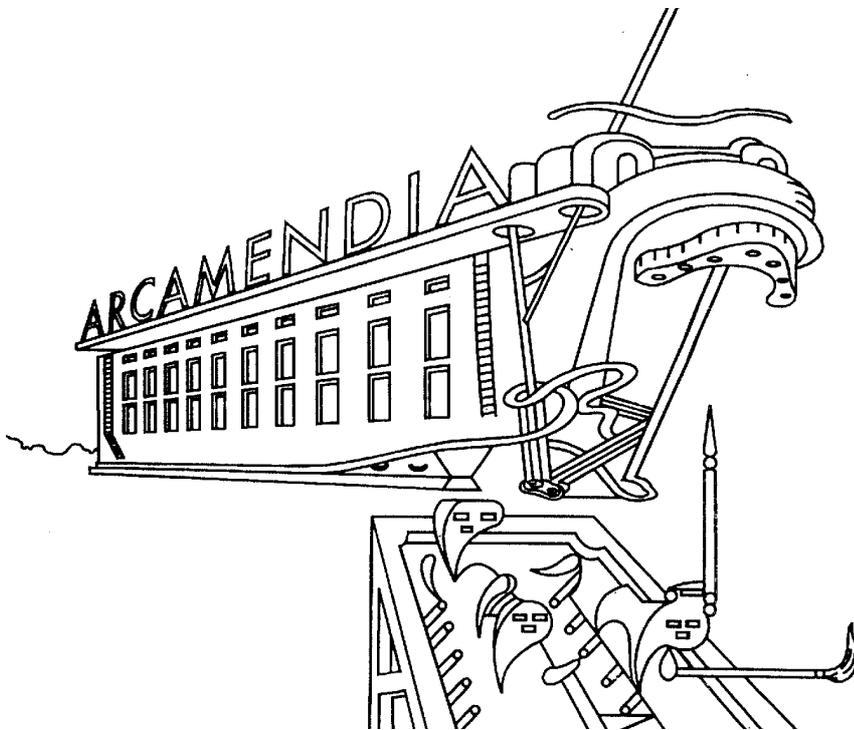
E-mail: lasarta@inea.com.ar

Composición, armado e impresión:

Nuevo Offset, Viel 1444, Buenos Aires.

W. G. Sebald: un maestro de la paráfrasis

Beatriz Sarlo



La primera pregunta es: ¿qué estoy leyendo?. Después, ¿cómo está hecho lo que estoy leyendo? Los tres libros de W.G.Sebald obligan a esta doble interrogación.¹ Son obras extrañas.

No diría enigmáticas, ni difíciles (en el sentido en que la literatura del siglo XX tiene obras difíciles y textos enigmáticos). Cuentan decenas, probablemente centenares, de historias cuyo estatuto oscila entre la autobiografía, las biografías, la crónica, los libros de viajes y curiosidades, el documento íntimo. ¿Cuánto hay de biográfico en Sebald? La pregunta sobre ese estatuto no se impone con la misma nitidez que las dos anteriores.

Sus libros no exploran los límites entre ficción y biografía, sino que los vuelven irrelevantes.

Sebald se ha tomado el trabajo de probar sus historias con fotografías que muestran personajes, objetos, manuscritos o lugares. Se podría sospechar de esos documentos, pero no hay demasiados motivos para pensar que Sebald no anduvo por esas playas desoladas, o que esas fotos de 1950 no son las de su pueblo ni las de su maestro. En las últimas décadas, la crítica ha desconfiado tan ferozmente de los textos, que es difícil descartar la idea (tan previsible como inevitable) de que Sebald nos estaría tendiendo una tram-

pa. Intuyo que Sebald desconcierta por otras razones.

Uno de los rasgos originales de Sebald es que se coloca más allá de la problemática crítica del último medio siglo. Escribe como si no hubiera sido tocado por los debates sobre la narración en primera persona, la autorrepresentación y la referencialidad (aclaremos que Sebald, profesor de literatura, difícilmente haya podido pasarlos por alto). El recurso a la primera persona es constante. Sebald (digamos el narrador por única vez) viaja, investiga *in situ*, describe lo que encuentra. Opina muy poco, generalmente cuando quiere registrar el modo en que se perdió de ver lo que debería haber visto antes, las cosas que se le pasaron por alto y a las cuales debe volver, obligado por una vieja distracción. No opina del modo en que lo hace un viajero como Naipaul, con esa voz impo-

1. Sebald ha publicado: *Schwindel. Gefühle*, en 1990, traducida al inglés como *Vertigo*, New York, A New Direction Book, 2000; *Die Ausgewanderten*, en 1992, traducida al inglés con el título de *The Emigrants* y publicada por la misma editorial en 1996; y *Die Ringe des Saturn; Eine englische Wallfahrt*, traducida al inglés como *The Rings of Saturn*, aparecida en 1998 también en New Directions. En los tres casos el traductor es Michael Hulse. He utilizado las ediciones inglesas y consultado la edición alemana de *Die Ringe des Saturn* (que gentilmente me envió Andrea Pagni). *Die Ringe* fue traducido al español con el título *Los anillos de Saturno* (Madrid, Debate, 2000; trad. Carmen Gómez y Georg Pichler) y *Die Ausgewanderten* apareció como *Los emigrados* (Madrid, Debate, 1996; trad. Teresa Ruiz Rosas). W.G. Sebald nació en Wertach, Allgäu (Alemania), en 1944. Vive y enseña en Norwich, Inglaterra.

sible de no ser escuchada en sus equivocaciones de extranjero visitando el mundo; pero tampoco opina como lo hace Saer, en *El río sin orillas*, para establecer posición sobre algunos hechos sobre los que esa posición no debe callarse (como la dictadura militar). Sebald traza diagonales que lleven al pasado nazi de Alemania, las persecuciones y el Holocausto, contando historias tan mínimas y desgarradoras que son suficientes y expulsan el comentario o la invectiva. Con Claudio Magris, otro extraño de la literatura europea, Sebald es un humanista que nunca se considera obligado a decirlo.

2 Escribo la palabra “humanista” y me doy cuenta de que ella es también una palabra extraña a nuestro vocabulario ideológico. Fue estigmatizada en los años sesenta y nunca volvimos a usarla, excepto en su acepción histórica. Hay algo en Sebald que conduce hacia esa vieja palabra sin crédito.

Los tres títulos de Sebald presentan un pasaje, un movimiento, una inestabilidad. Esto es bien evidente en el caso de *Vértigo* y *Los emigrados*. El más poético, *Los anillos de Saturno*, se explica en el epígrafe: los anillos de Saturno son helados fragmentos de lunas destruidas al acercarse demasiado al planeta. Sebald camina, caminan sus personajes, viajan aquellos que escribieron memorias que Sebald lee y vuelve a contar. El mundo no está hecho de localidades sino de los espacios entre localidades (incluso cuando una localidad lo es en sentido fuerte, como la aldea alemana donde se crió el escritor, de ella algunos se van y otros son expulsados). Los personajes pueden añorar su localidad, pero un nuevo afincamiento es imposible. Sebald mismo es un desplazado: profesor alemán que vive en Inglaterra enseñando literatura europea, fue director, por varios años, de un centro de estudios sobre la traducción literaria. Se podría decir: una vida que trató de adecuarse a su literatura, previendo lo que ésta sería, preparándola (empieza a escribir después de los cuarenta años).

Ante todo, como Werner Herzog, Sebald es un caminante. Esta forma “artesanal” de desplazarse en el espa-

cio (aunque, claro está, a veces el avión o el barco son inevitables), lo diferencia de los viajeros literarios contemporáneos, que deben irse muy lejos en busca de lo exótico: Bruce Chatwin, Naipaul. Más bien, a la manera de Magris en *Microcosmos*, revisa territorios que pueden recorrerse en pocos días. El caminante Sebald encuentra, en la marcha, un ritmo, una indispensable lentitud, y sobre todo, una óptica apropiada para percibir las cosas y las personas como si no fueran extranjeras: de a poco, en silencio, tratando de que la llegada pase desapercibida.

Sebald es un maestro del discurso referido. Probablemente ésta sea la clave, desde la primera página de su primer libro: *Vértigo*. Allí sigue a Stendhal, enrolado en el ejército napoleónico, en la campaña de Italia: primera guerra y primeros amores. Luego, refiere algunas relaciones sentimentales que Stendhal incluye en *De l'amour*. En los párrafos finales, lo ve caer, víctima de una apoplejía, en una calle de París. El arco de una vida contada nuevamente, sin otras fuentes que las que da Stendhal mismo. Quien no lo haya leído se preguntará ¿cómo esto parece de una originalidad tan fuerte? Es la misma pregunta que me hago después de haberlo leído. Sebald o el arte de la paráfrasis.

El último capítulo de este primer libro cuenta la visita de Sebald, por primera vez desde entonces, a la aldea alemana donde pasó su infancia. Llega, atravesando bosques y montañas durante todo un día, a un lugar que es, a la vez, conocido y desconocido. Como en un atlas histórico (pero de una historia autobiográfica y mínima) los lugares se recuperan superpuestos con otras edificaciones, con las reformas o los estragos materiales causados por la decadencia de sus ocupantes. Lo que se busca aparece desfasado, corrido, borroneado, corregido.

Esa suerte de asincronía en el espacio produce un melancólico relato, todo pérdida. Pero también produce un efecto hipnótico (el placer de que a uno le cuenten historias, el placer arcaico de la noticia sobre desconocidos, seres comunes, quizás, pero cu-

riosos o intrigantes por la distancia). A su vez, el discurso referido de Sebald, que cuenta lo que a él le contaron o lo que ha leído, se sostiene en el interés absorbente que pone de manifiesto por las historias de otros. En realidad, todas esas historias son capítulos potenciales de una historia propia, cuya combinación es imposible. La historia propia queda siempre incompleta mientras que las historias ajenas se extienden sobre los recuerdos de Sebald reclamando un lugar y un desenlace. Como si dijeran: nosotras somos más interesantes.

El movimiento es más o menos así: Sebald parte hacia algún lado, en el espacio, o hacia atrás, hacia un momento del pasado. Enseguida, un texto, un objeto, un paisaje o una casa, una noticia en el diario o un libro encontrado por casualidad lo desvían. La narración comenzada no se interrumpe (porque el corte neto de una interrupción no está nunca en la prosa de Sebald) sino que empalma con otra y esa otra, cuando tropieza contra un nuevo objeto, con la siguiente.

No se trata de un efecto de “cajas chinas”, donde la primera narración es marco de la segunda, la segunda de la tercera y así sucesivamente. Más bien, el efecto es el del fundido de una imagen en otra. Muchas veces el pasaje se produce en el medio de un párrafo, pero sin ninguna indicación fuerte que subraye la emergencia de la nueva historia. Sebald no marca sus procedimientos, no incluye señales que los muestren, tampoco los disimula. Sin énfasis sintáctico, las historias se suceden fundiéndose. Si, eventualmente, se vuelve a una historia-marco (como lo es la caminata por la costa inglesa de *Los anillos de Saturno*), se trata más bien de largas interpolaciones antes que de un sistema de historias imbricadas.

Esta renuencia a utilizar procedimientos sintácticos muy evidentes o espectaculares, no les da a los relatos un encadenamiento más sencillo. Por el contrario, en el pasaje por fundido de un relato a otro el lector sufre la ansiedad de no saber cuándo esa historia, en la que ha comprometido su interés, va a confluir en otra proponiéndole como final su desaparición.

No hay ninguna garantía de que un personaje interesantísimo no sea abandonado cuando aparezca un objeto, una fotografía o un paisaje que sea más interesante.

Sin embargo, lejos de afirmar que estas historias son fragmentarias. A su manera, se cuentan enteramente: auge y decadencia de la pesca de arenque en un puerto del Mar del Norte; la rebelión de los Taipings; un episodio sentimental en la vida de Chateaubriand o un viaje de Kafka; la curiosa historia de un emigrado alemán a Estados Unidos, desde los años veinte hasta su muerte; la de un maestro judío, un pintor alemán en Manchester, o la familia de unos vecinos en la aldea de W. Sebald es un maestro en descubrir lo “novelesco” en vidas o escritos ajenos. Estas narraciones llevan dentro otros relatos más breves, o sólo largas descripciones de paisajes, de un cuadro, del detalle de un fresco en una iglesia (y, a veces, el viaje para llegar a esa iglesia es otra historia).

El fundido de las narraciones produce un efecto de nivelación: los vecinos de la aldea conocidos en la infancia son tan interesantes como un pintor excéntrico o un jardinero inglés, viejo y solitario. Todas estas vidas, tan diferentes en su cualidad “novelesca”, producen relato y quien escribe está igualmente interesado en todas ellas. La materia puede ser remota o cercana, trivial, excepcional o directamente increíble. Esta nivelación es, diríamos, una cualidad humanística de los libros de Sebald, que mira todo con la misma intensidad.

Quien no haya leído a Sebald podría pensar, entonces, que la nivelación produce un efecto de ausencia de cualidades (desde un punto de vista ideológico) y de monotonía (narrativa). Eso no sucede nunca y habría que preguntarse porqué. Algunas historias tienen personajes raros, marginales o extravagantes, otras simplemente eligen personajes “normales” que, después de ser mirados muy de cerca, muestran una grieta, aquello que constituye su originalidad o su misterio. Pero, más allá de estas cualidades, la perspectiva de Sebald, en la que se cruzan la distancia y la compasión, instala un *pathos* que finalmente alcanza

a todos los que entran en su relato. La literatura de Sebald es melancólica.

Por el *pathos*, Sebald es un escritor extraño a la constelación contemporánea. Sus tres libros carecen de cualquier dimensión paródica, incluso en las formas más débiles. Sin duda, esto le da a su prosa ese aire compacto y sólido, grave, denso (no encuentro otro adjetivo) que sus críticos, comenzando por Susan Sontag, llamaron, con admiración, sublime. Es ajeno también a toda perspectiva satírica (como la de Bernhard, por ejemplo, escritor a quien Sebald admira). Finalmente, permanece intocado por las materias que de la cultura popular mediática y la industria cultural pasaron a la literatura.

En todos estos aspectos Sebald parece particularmente inactual. Trabaja sólo con materiales de su experiencia y con libros, imágenes y representaciones que no han pasado por el filtro audiovisual. Naturalmente, incluye recortes de diarios, pero, convengamos, un recorte de algo escrito hace décadas está bien lejos de la cita de los estilos y los personajes de los medios contemporáneos. Con ese mundo, Sebald no mantiene distancia, sino que opera como si no existiera. Sus historias, por otra parte, tienen su comienzo y, muchas veces, también su desenlace en una etapa previa a la de la massmediatización, la cultura audiovisual, globalizada o como se la llame. En general son historias extraídas de la literatura, de libros encontrados en bibliotecas o de sus recuerdos. De ninguno de los tres lugares, Sebald toma impulso para pensar el último avatar cultural de occidente.

Sebald es un extraordinario testigo de las ruinas de la modernidad, que le resultan más interesantes que los desechos culturales de la postmodernidad. Su visión de las ruinas del siglo XX lo conduce directamente a lugares que se han vuelto téticos. Recorre la costa inglesa buscando la marca de una destitución de lo objetivo, de una expulsión de las cosas respecto del mundo humano al cual pertenecieron. Las ruinas de Sebald carecen de una belleza nostálgica, como las ruinas medievales que el romanticismo descu-

bría o inventaba. Son ruinas de la civilización industrial, caídas en el desuso que es lo peor que puede sucederle a un objeto que ha sido pensado teniendo su función como eje de su forma.

El viaje por las costas inglesas sigue un itinerario entre viejos edificios abandonados, molinos, muelles, fábricas, y pueblos de veraneo que la modernización de las costumbres turísticas arrojó hacia una decadencia irreversible. Los paisajes de *Los anillos de Saturno* son ruinosos. En eso Sebald sí retoma una línea romántica, a la que es sensible porque también es sensible al avatar contemporáneo de la *Naturphilosophie* en el ecologismo. Esto último, que podría irritar a más de un lector, sin embargo se manifiesta no como discurso programático, sino como interés concentrado en la muerte de un árbol, perfectamente determinado, biográficamente unido al narrador.

Como las ruinas modernas, la naturaleza misma está arruinándose: las playas se destruyen, caen los acantilados, los médanos se desplazan y se convierten en montes de arena sin sentido en el paisaje. Allí donde hombres y mujeres trabajaron, hoy se extiende una desolación que no es pintoresca porque todavía los restos no han envejecido del todo, por una parte, y porque Sebald no los mira superficialmente, con la excitación de quien atribuye la belleza del pasado a cualquier cosa. Desolación y abandono: Sebald rescata ese paisaje sin estetizarlo. Arqueologías de la modernidad: una vez más un alemán toma, como Walter Benjamin, este camino.

En ese paisaje se alzan también los restos del capricho y la extravagancia. En *Los anillos de Saturno*, el castillo de Somerleyton, un palacio de cristal donde la tecnología sirvió a la desmesura de un nuevo rico a mediados del siglo XIX, muestra su decadencia. Las marcas del tiempo, de los incendios y de la fragilidad material ofrecen a sus visitantes un *bric à brac* disparatado en declinación irreversible. En los jardines, una perdiz, una sola perdiz enjaulada, grita y corre, enloquecida por la soledad y el hambre. En la “orilla de la disolución y el silencioso olvi-

do”, los restos de una fantasía megalómana están rodeados por un parque cuya evolución, al contrario de los edificios, ha alcanzado su esplendor máximo. El jardinero de ese parque le cuenta a Sebald que toda su vida quedó marcada por otra destrucción, la de Alemania por los bombardeos ingleses durante la segunda guerra mundial, cuyos aviones podían verse, en los raids nocturnos, desde el palacio. Como una especie de Paul Virilio espontáneo, el jardinero sabe todo de ese capítulo óptico y explosivo, aéreo y tecnológico, de la guerra.

4 Lo que acabo de resumir es un pasaje construido de manera típica por Sebald: primero una descripción de las glorias pasadas, las ocurrencias de un millonario ennoblecido, cuya historia también se relata brevemente; luego, el presente: la llegada a una estación ferroviaria desierta y decadente, el camino que conducía al palacio en su época de esplendor y que hoy ya no transitan los turistas que llegan allí por carretera; el palacio en su presuntuoso pasado, visto en un grabado de época que se incorpora al texto; enseguida, el palacio tal como se ofrece hoy a sus visitantes, lleno de objetos dispares, que no se corresponden entre sí, que antes formaron parte de una escenografía extravagante pero planificada y hoy se reagrupan sin método, aleatoriamente, como en un bazar. Por fin, dos notas punzantes que llevan hacia distintos puntos de fuga poéticos e ideológicos: la perdiz enloquecida y el jardinero obsesionado por la guerra. Cada una de estas esferas de narración o descripción se funde en la siguiente, como si la composición de todas ellas estuviera enlazada por el movimiento del paseante que, de a poco, reflexivamente, va deslizándose de un tiempo a otro.

Sebald establece capas de tiempo a través de descripciones espaciales: del siglo XIX al año 1992, cuando visita Somerleyton. En el espacio percibe el paso del tiempo. La temporalidad en el espacio y la temporalización del espacio no resultan del ejercicio del “recuerdo” (Sebald no siempre tiene “recuerdos” sobre los lugares que visita), sino de una reconstrucción

“histórica”. Sebald investiga los espacios; una de las señales de esa investigación es la inclusión de fotografías antiguas, pequeños documentos, recortes y manuscritos. Esa gráfica se imbrica en el texto como “prueba”. Pero también podría pensársela como un discurso del tiempo pasado que *se hace presente*: una fotografía antigua o un grabado son formas en que se nos ofrece el presente del pasado. Coexisten con fotografías actuales (en el caso de Somerleyton: un grabado del siglo XIX y una instantánea de la perdiz enloquecida). Sebald regresa desde una actualidad hacia un ayer, y reconstruye un ayer con lo que hoy se da a la percepción.

El *movimiento de fundido* es la forma de este programa reconstructivo. El procedimiento de las narraciones encadenadas presenta el flujo de la narración en el tiempo. Siempre una imagen o una historia empujan hacia otra y esa otra, muchas veces, se inscribe en un tiempo diferente de la que la antecede. Así el flujo del tiempo resulta de operaciones de visión en el espacio: visión de aquello más antiguo que el espacio ofrece en el presente.

Sin duda, este *deslizamiento y fundido* tiene un potencial interpretativo. No es difícil darse cuenta de que Sebald percibe la historia como decadencia. Es, sencillamente, un pesimista. Pero no un cínico. En el horizonte de una decadencia, algunos valores, en sus formas mínimas, a veces casi imperceptibles, destellan en hombres secundarios: un jardinero, un bibliotecario de aldea, un cantinero, un médico medio loco, un maestro judío, un mucamo que se convierte en protector de su patrón. El tono no es, sin embargo, elegíaco, sino más fuerte y menos sentimental: patético, sombrío. No se trata del deseo de una vuelta al pasado, sino de señalar, en el presente, una dignidad que sólo se encuentra en estos inadaptados, desubicados o voluntariamente marginales.

En *Los emigrados*, la muerte de Ambros Adelwarth, el mucamo que voluntariamente se recluye en un manicomio, es uno de estos momentos de alto patetismo. Un médico lo re-

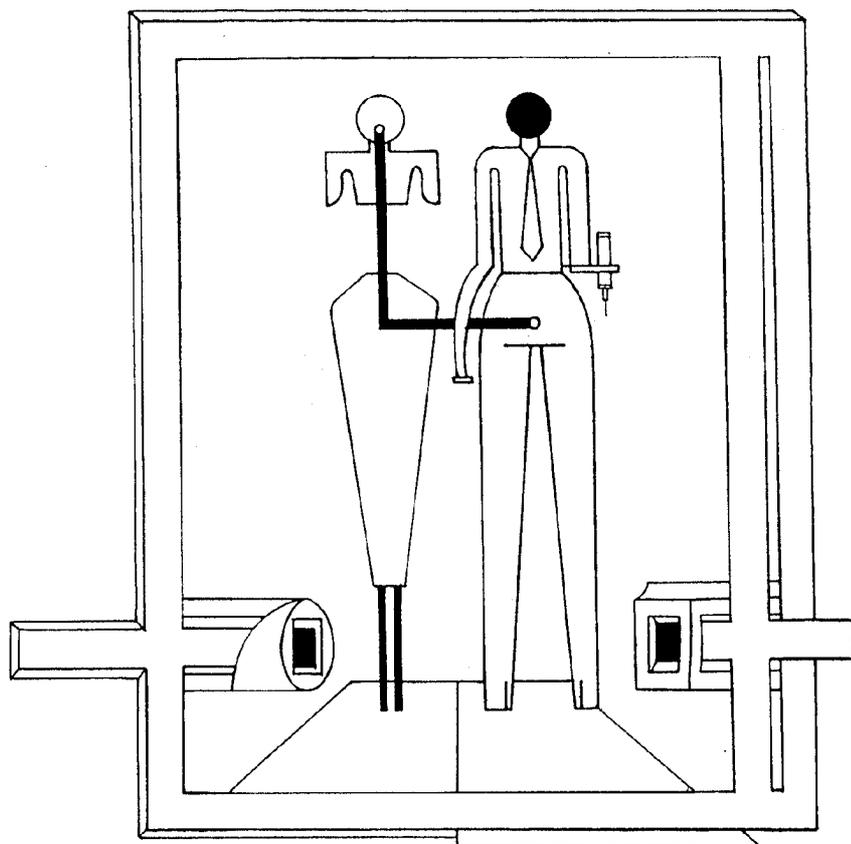
cuerda impecablemente vestido, esperando como una víctima autoelegida las sesiones de electro-shock. Ambros no acepta aparecer en público sin el traje perfecto que había llevado toda su vida. En sus últimos días, debilitado por el electro-shock al que se somete sin restricciones, sólo cuando ha llegado el atardecer termina de anudarse la corbata y ajustar la ropa que había comenzado a ponerse desde la mañana. Nada más que esa idea: un día entero dedicado a vestirse, para deshacer de inmediato lo logrado, pero habiendo conseguido afirmar una condición mínima de humanidad, la salvación de la dignidad en el vértigo de la locura.

Tres personajes, en las cuatro historias de *Los emigrados*, son judíos que debieron abandonar Alemania. Sebald no agrega ni una letra a la historia de la persecución. Más bien registra sus efectos en los destinos de quienes debieron huir. Comparados con los muertos del Holocausto, el maestro de escuela, el pintor y el médico encontraron una suerte benévola. Sin embargo, en la inadaptación radical de estos tres emigrados se adivina la sombra del antisemitismo percutiendo sobre identidades que han quedado, para siempre, como excepción, con sus manías inexplicables, sus preferencias contra el sentido común y sus inadecuaciones radicales.

Con una insistencia de la que no excluye episodios de su vida, Sebald registra las manías, esa forma idiolectal del temperamento. En las manías y los caprichos hay mucho que remite a una persistencia, a una voluntad de conservar, pese a todo, aquello que parece inexplicable pero que cada uno considera como constitutivamente propio. El valor de lo absurdo, de lo que no se somete a la costumbre ni al juicio común, enfatiza las particularidades frente a una realidad que carcome la posibilidad de la diferencia. Los personajes de Sebald están desajustados por exceso, por obsesión, por apatía o por angustia. Así son: una prueba de la dignidad y la extravagancia de lo humano. Sebald es un moralista en época de descrédito del moralismo.

Mirar y escuchar: el ejercicio de la ambigüedad

Ana Porrúa



“el paso de la edad del ojo a la edad del oído pensando cómo mantener el ojo sin perder el oído”

Una de las marcas de la poesía de los noventa es, para Daniel García Helder y Martín Prieto, la aproximación rápida y despojada a los hechos y a las cosas.¹ Y es cierto, la mayor parte de los textos podrían pensarse bajo este enunciado. Pero como todo principio de índole general, debe ser replanteado una y otra vez.

En el caso de Martín Gambarotta, en *Punctum* (1996) y en *Seudo*

(2000),² el enunciado debería leerse como una combinación de minuciosidad y ambigüedad. El poeta es el que mira —de manera persistente— los objetos concretos, como en muchos otros poemas de los noventa y de los ochenta, pero la mirada es una mirada extrañada; el poeta es también el que escucha y la audición se constituye como una forma del lenguaje que también estará regida por la ambigüedad.

5

I. “La iluminación color arroz”³

En *Punctum* hay ciertas figuras —no todas— y ciertos objetos que se recortan contra un fondo borroso, contra la oscuridad, sólo a partir del efecto de la luz y muchas veces de formas artificiales e insuficientes de la luz (una lamparita, una estufa de cuarzo, una pantalla de televisión). Los personajes entran y salen de la claridad y sólo se percibe el fragmento que está iluminado: “adivinando por el espejo retrovisor/ una parte de su cara alumbrada/ por los autos que vienen de frente”; los personajes van desde un artefacto que ilumina hacia otro: “el Guasuncho captado por la luz/ de la heladera abierta/ cuando saca una lata de cerveza alemana, atún,/ la mostaza francesa, el pan lactal, lonjas/ de salmón y queso/ para sentarse en el sillón giratorio y ver/ los noticiosos de la noche”; en este caso lo que se puede percibir es una pequeña acción que asume la forma del flash o el destello. No hay mirada que pueda ir más allá del fragmento, no hay relato que pueda desarrollarse según una lógica de principio y final, no hay, en fin, una visión del todo, sino sólo de aquello

1. Daniel García Helder y Martín Prieto, “Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual”, *Punto de Vista*, número 60, abril 1998, p.15.

2. Martín Gambarotta, *Punctum*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996; *Seudo*, Buenos Aires, Ediciones Vox, 2000.

3. Todos los subtítulos y el epígrafe son versos de poemas de Gambarotta.

que está frente a los ojos: “Primero/ aparecen los caballetes, las plantas,/ y después el pensamiento”.⁴

La visión es el primer gesto de la escritura y el poeta es el que mira, o mejor dicho el que intenta ver (el que se pone gotas para los ojos), porque a diferencia de algunas poéticas fotográficas como la de William Carlos Williams, o de propuestas ideogramáticas como la de Ezra Pound,⁵ la mirada sobre las cosas, en *Punctum*, supone un proceso de extrañamiento, dado que “todo se mueve/ en una luz morbosa” o existe una “obsesión corrosiva de la luz por las cosas”.

6 La iluminación funciona como un filtro para el ojo, pero también permite el planteo de una poética sobre lo que puede decirse o verse: no hay miradas panorámicas sino focalizaciones que extreman los detalles: “En la calle,/ cerca de un lote con partes quemadas/ de lavarropas, las llamas tatuadas en el esmalte blanco,/ heladeras en desuso/ dejadas al fondo del baldío”; y a veces la focalización extrema se detiene azarosamente en un objeto y lo estetiza, porque lo sustrae de su función habitual: “No soy yo/ el que se lleva el tenedor con una papa hervida a la boca/ un tanto fosforescente contra/ la ondulación de la hornalla”, o bien: “Los huesos mínimos de un pollo/ brillaban en el plato”.

El trabajo de fondo y figura es el que permite leer el desplazamiento de la escritura de Gambarotta con respecto a una poética de índole general que postula como prioridad la percepción visual. De hecho, en las citas está claro que lo que hace el escritor no es un acercamiento *rápido y despojado* a los objetos y los acontecimientos (como decían García Helder y Prieto); también es evidente que no hay una presentación *directa* de las cosas (como pedía Pound en el manifiesto del Imaginismo). Aquí, más bien, se trata de un modo de construir las imágenes como pequeños detalles aleatorios (cuyo tratamiento es, a veces, el de un objeto decorativo o artístico) que se destacan sobre colores blancos, grises o negros. La dificultad de la percepción, más que su carácter directo, rige en *Punctum* tanto el armado de las imágenes como el relato: “nada, separa

esa noche/ de las manchas de óxido/ que se despliegan hoy/ y según la graduación de la luz/ van conformando ante sus ojos/ un cielo”.

II. “Ramas de una misma fuente de luz”

Hay dos series de textos de *Seudo* que retornan —ya como poética explícita— sobre la cuestión de la imagen: una de ellas se teje alrededor del relámpago como motivo y la otra, a partir de la relación entre el que mira y lo mirado. Interesa en ambas, aquello que dicen sobre la unidad y la multiplicidad o el dualismo.

En la primera serie, esta idea se formula como expansión temporal: “El relámpago/ trae luz del día pasado/ a la noche presente” y además, “Si es verdad/ que el relámpago viene/ desde atrás para ser/ golpe de luz en el día negro/ el relámpago entonces define/ los signos del futuro”. En la segunda serie la misma idea se formula como contracción o anulación espacial: “Miró las botellas fijamente/ tanto que al final/ él no miraba a las botellas/ las botellas lo miraban a él”.⁶

Pero estas formulaciones sobre la imagen —o sobre la percepción poética— no son sólo un enunciado de pautas, sino que, además, se convierten en procedimiento. Este pasaje de lo dicho al orden de las operaciones textuales es claro en *Punctum* ya que los distintos personajes aparecen como formas temporales ambiguas de la figura del escritor. De hecho se dice de Hielo “que podría llegar a ser el potencial simple/ de Confucio pero es, en sentido estricto otra persona” y cuando Confucio se desdobra en Kwan-fu-tzu (su nombre chino) se dice que éste es “el pretérito perfecto/ de Confucio”. Kwan-fu-tzu representa un pasado remoto asociado al espíritu religioso. Gamboa, por su parte, representa el pasado histórico de índole política, ya que estuvo en Montoneros y luego se exilió en Concordia. Finalmente, sobre el cierre del texto, la figura del escritor se superpone con otra: “Miré o miró, miraba él o yo,/ algunos de los dos miraba”. La

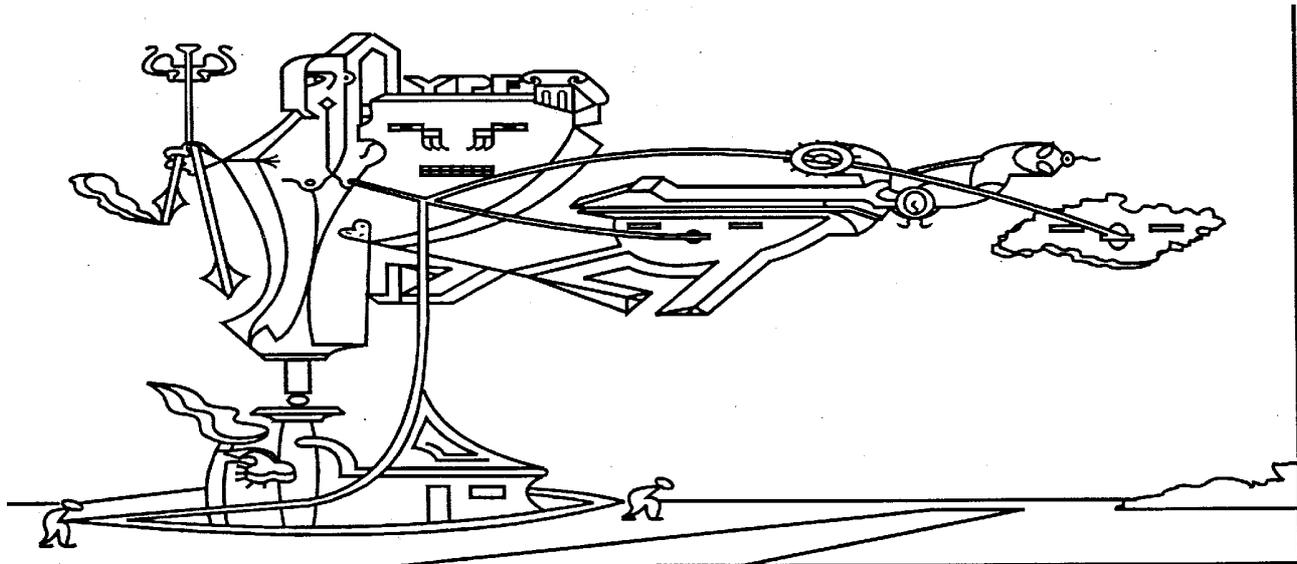
temporalidad, entonces, se resuelve por multiplicación, pero a la vez lo múltiple puede pensarse a partir de la unidad o de combinaciones unitarias de dos o más figuras.

En *Seudo*, también está presente este procedimiento. Aquí el escritor tiene una mirada distanciada con respecto al pasado cuando observa la imagen de una montonera en una foto: “Parecía Elektra en trance después de/ no sé lo que hizo Elektra exactamente” y, a la vez, aparece recubierto por una figura que pertenece definitivamente al pasado político de este país: “Por un instante me confundió/ con

4. Esta cita en realidad repite una conocida frase de William Carlos Williams, “Dilo, que no haya ideas sino en las cosas” que a su vez reenvía al primer punto del manifiesto Imaginista: “1. Tratar la ‘cosa’ directamente, ya fuese subjetiva u objetiva”. Sobre esta poética ver “Una recapitulación”, el artículo que abre *El arte de la poesía* de Ezra Pound, México, Joaquín Mortiz, 1978 [1954]. A su vez, es interesante rescatar una cita de un artículo de Mario Faustino sobre los *Cantares* de Pound: “Hacer ver antes de intentar hacer pensar. Antes de las ideas vienen las cosas. Vemos, sentimos, antes de racionalizar” (“Guía para leer los *Cantares*”, en Dossier Ezra Pound, *Diario de Poesía*, Nro. 3, verano 1986, p. 17).

5. Las reflexiones de Ezra Pound sobre el ideograma, no sólo como signo de la escritura china sino también como “medio de transmisión y registro del pensamiento” que se constituye a partir de la yuxtaposición de imágenes (e incluso de textos), pueden leerse en el “Capítulo uno” de *El A B C de la lectura*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1977 [1933], traducción de Patricio Canto; y en Ernest Fenollosa/ Ezra Pound. *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor, 1977 [1936]. Introducción y traducción de Mariano Antolín Rato. En cuanto a los postulados de la poesía fotográfica o cinematográfica de William Carlos Williams, pueden leerse en el prólogo que José Santiago Perednik hace a *La música del desierto y otros poemas*, Buenos Aires, Cuadernillo del Centro Editor de América Latina, Nro. 34, Colección “Los grandes poetas”.

6. Me parece interesante marcar la cercanía de estos versos con un fragmento de una historia conocida del Budismo Zen: “Cuando, por ejemplo, veo una flor, no sólo debo verla yo a ella, sino que también ella debe verme a mí: si no es así, no hay visión real”; las primeras citas, por su parte, podrían postularse también como una articulación peculiar de un precepto budista de amplios alcances: “en la unidad hay multiplicidad y en la multiplicidad hay unidad.” Ver Daisetz T. Suzuki, *Budismo zen*, Buenos Aires, Troquel/Kairós, 1993, p. 67. No quiero decir, con esto, que Gambarotta adhiera a la filosofía oriental. Lo que hay, más bien, es un uso de “lo chino” como materia aleatoria, totalmente descontextualizada.



uno de los suyos, un trabajador/ sin notar la camisa negra, el 18 brumario/ mi brazalete del prt".⁷ Y si se extendiera aún más este planteo de la multiplicidad en la unidad se podría ver que Arnaut, otro de los personajes de *Seudo*, "Cuando se despierta de golpe hay/ veces que por un momento no sabe quién/ es", igual que el escritor de *Punctum* en el inicio del texto.

En cuanto a la resolución de la dualidad, aquella que estaba presente en los poemas de la segunda serie mencionada, también puede pensarse como procedimiento cuando Seudo "el objetivo frío/ de la mañana, el más odiado, el atleta" y Arnaut, que "conoce/ la calidad monástica de la luz" se unen, sobre el final del texto, en un mismo nombre: "Yo, en este caso Seudo-Arnaut, vengo/ de dormir la siesta seriada".⁸

Todas estas operaciones sobre la multiplicidad y la unidad postulan, de otro modo, la escritura como un ejercicio sobre la ambigüedad. El escritor es el que no puede escapar de las apariencias, del proceso dificultoso de la percepción.⁹

El escritor no accede al conocimiento, no propone una verdad (nada más lejano a la idea de contemplación que *Punctum* y *Seudo*), ni siquiera propone la presencia muda y objetiva de las cosas. El escritor elige la ambigüedad de las muchas imágenes que a veces desarman con minucia —una y otra vez— la misma imagen, de las muchas historias que siempre entretejen una misma historia. De hecho, hay

un punto de unión entre todos los personajes, todos son extranjeros o exiliados, todos están en fuga: Confucio cuando se va "bordeando el río hasta la terminal" y se pierde por un momento a sí mismo; el Guasuncho cuando toma un remis sin saber (sin decir) a dónde va; Hielo que dice querer volver a una provincia de nombre desconocido (porque no se dice); Gamboa que se exilió en Concordia; el escritor que sobre el final del texto está (aunque se trate del pasado) en un pueblo, colgado de una hamaca, mirando los palteros; Arnaut que no recuerda su lengua; y, finalmente, casi como exceso, los chinos de *Seudo* que emigran a Buenos Aires y deben vivir en un barrio judío, en una cuadra llena de católicos y que cambian sus nombres por otros argentinos o por un nombre en griego (Bei Dao/ Pseudo) que luego se degrada hacia su forma castellanizada (Seudo).

En la multiplicidad de las figuras puede leerse una figura (apariencias, máscaras, fantasmas del escritor) y en la multiplicidad de las historias una única historia, porque las fugas tematizan, de algún modo, el movimiento de la percepción del escritor, de la mirada que se acerca a los hechos y a las cosas en el mismo momento en que se aleja de ellos.

III. "La rata bilingüe"

En *Seudo*, como en *Punctum*, hay un personaje que habla más de un idio-

ma: Arnaut; el nombre remite sin lugar a dudas al poeta provenzal del trovar clus, Arnaut Daniel, el mismo al que Dante Alighieri caracteriza, en el Purgatorio de la *Divina Comedia*, como el "miglior fabbro del parlar materno". Pero el Arnaut de Gambarotta no sólo no es "el mejor artífice" sino que es el que pierde la lengua de origen: "Antes sabía hablar dos idiomas, no importa/ cuáles, pero esa mañana se olvidó de uno:/ del idioma que aprendió en su cocina/ sentado en un banquito azul que ahora es/ naranja. La lengua materna". Él se da cuenta de esto cuando *ve* letreros en su idioma, "que no entendía o no quería entender", pero antes aun de la percepción visual está la *escucha* de su pro-

7. Esta no es una cita aislada; otro de los poemas de *Seudo* retoma una realidad política que pertenece a la década del 70: "Fuerzas armadas/ revolucionarias herramientas/ fuerzas armadas/ revolucionarias sigla fuerzas/ armadas revolucionarias/ en los paredones de las fábricas/ en los bancos de escuela/ en las universidades fuerzas/ armadas revolucionarias".

8. Hay varios poemas de *Seudo* que tematizan la dualidad: "Mi amiga Edén sigue el camino de la minucia/ su cabeza no es una esponja/ es un disco/ de un lado: la indefensión/ del otro: la agitación". O bien: "Un cartel que diga CERRADO/ de un lado ABIERTO/ del otro". La contradicción aparece como característica de uno de los personajes que oscila entre el quietismo ("No podía parar de quedarme quieto") y la movilidad absolutos ("Nadie le enseñó a quedarse quieto").

9. En ese sentido (y aquí adquiere otro giro la inclusión de ciertos aspectos del Budismo Zen), el escritor en *Punctum* puede ser entendido como un falso Buda, porque Buda es el que ve, el que "vivió la experiencia de la iluminación".

pia lengua (“no entendía lo que le decía. No aguantaba entenderlo”). Hay aquí una simultaneidad entre lo que se ve y lo que se *escucha*: ambos sentidos parecen anulados.

El ejercicio sobre lo que se escucha, en *Seudo*, parece repetir un ejercicio ya hecho sobre la vista en *Punctum* cuando Confucio se desdobra en Kwan-fu-tzu: “Lo que mira o va a mirar se/ disgrega a medida que se pierden en su memoria/ las palabras que tiene/ para representarse los objetos;/ partes del mundo sin nombre/ que se desarrolla delante suyo./ Y esto llega a un punto, se podría decir/ crítico cuando Kwan-fu-tzu/ para en la veridulería y toma con la mano izquierda./ (...) una fruta anaranjada./ áspera, que huele/ y pesa en la palma de su mano./ una fruta que ve/ perfectamente pero no puede reconocer”. La mirada se limpia, es —aquí más que nunca— el gesto anterior al pensamiento y al lenguaje.

El argumento chino será otra vez el que permite esta operación, pero ahora sobre lo que se escucha. Esto es claro en un poema donde el idioma es sonoridad pura, a partir del juego fónico que establecen los nombres: “En la calle Padilla/ unos chinos vestidos de pachucos/ se reparten nombres: vos Zhang Cuo/ te llamás Francisco, vos Xin Di/ te llamás Diego, vos Gong Xi: Pacino;/ y yo Bei Dao me llamo Pseudo”. A la aliteración de los dos primeros versos que empasta el sonido se agrega la sucesión de nombres

cortos casi impronunciables, que deben ser traducidos por nombres conocidos. Esta operación de corte que pone en primer plano lo sonoro del lenguaje se repite sobre el propio idioma, incluso, en otro poema: “Digo que di/ go que di/ go que se puede”.¹⁰

Estos textos funcionan en *Seudo* como una ficción doble, la de la invención de un nuevo lenguaje poético y la de la pérdida del propio idioma que parece tener que ver con “lo/ disléxico, lo/ inconexo, lo caótico, lo yuxtapuesto a lo industrial, lo/ verdaderamente enmohecido”.¹¹ Por esta razón Arnaut “por un momento no sabe quién/ es, dónde está, qué idioma habla, a qué/ clase pertenece y se interroga a sí mismo/ acerca de eso en rápida sucesión aferrado/ al borde de la cama. Hasta que la cabeza/ reagrupa las partes y le contesta: sos Arnaut,/ estás en Buenos Aires, no hablás idioma/ alguno, no encuentro definición para los/ de tu clase”.

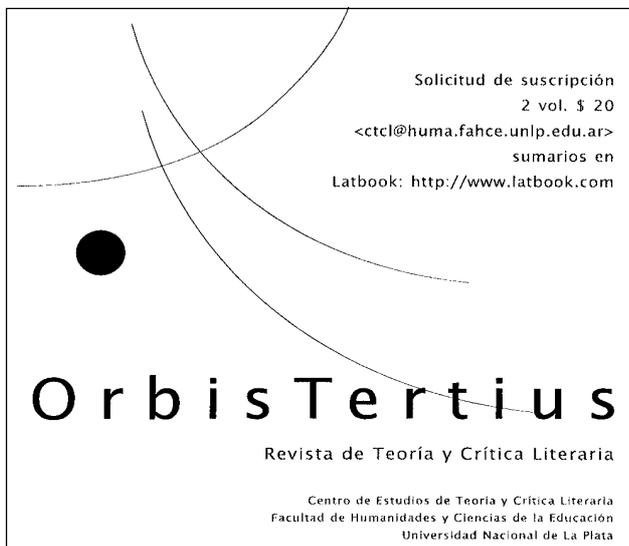
Si en *Seudo* se pasa de la edad del ojo a la edad del oído, o se hacen evidentes ambas figuras, la del poeta como aquél que mira y escucha, este paralelismo sigue asociado a la ambigüedad, a la dificultad para decir lo que se ve o lo que se oye.¹² La propuesta, otra vez, no parece ser la del acercamiento *rápido* y *despojado* a los hechos y a las cosas; en todo caso la línea de fuga propuesta por Gambarotta no se

plantea como la posibilidad de retorno sobre el territorio conocido sino que prolonga el alejamiento del propio territorio. Es más, hace de este principio una necesidad, tal como se lee en el poema que abre *Seudo*: “Cuando se acabe la fruta, la merluza/ los ajíes, el té amargo, nos vamos de acá./ A cualquier lado. A las plantaciones./ A un lugar donde no existan los tenedores”.

10. Otro poema que podría leerse en esta línea es: “Desde el sab/ q’no toco una esfera/ desde el lun/ q’no toco/ un vaso/ yo”.

11. Lo inconexo también aparece con frecuencia en la construcción de los poemas de *Seudo* como falta de relación entre las causas y los efectos: “Los insectos extraños que trae el verano/ el té tigre, la luna elefante, el tour de France/ la redacción reptil, el nombre semita, 18/ telegramas de despido, huesos que cantan:/ todo eso te pasa por andar descalza.” Esta ruptura de la lógica o de los pasos de la argumentación también propone un fraseo peculiar cuyo tono está en el corte abrupto: “Una cosa es sacarla y otra usarla./ / Una cosa es decir/ hehechos que crecen de la pared/ y otra cosa es tu mujer/ con zapatos de hombre”.

12. Hay dos poemas que arman este paralelismo: “Miraba pero lo que miraba/ estaba al costado/ de lo que quería/ mirar.” y “No es lo que quiero/ decir es casi lo que/ quiero decir es/ lo que está al costado/ de lo que quiero decir”. La dupla mirar/escuchar también está presente en otros poemas, pero el planteo se da desde la imagen: “El trueno, por decirlo así / habla por sí mismo. / El relámpago no habla. / Escribe.” O bien: “Ahora se entiende que / al relámpago / le siga el trueno. / En estos dos gestos se resume / el idioma del cielo”.



Solicitud de suscripción
2 vol. \$ 20
<ctcl@huma.fahce.unlp.edu.ar>
sumarios en
Latbook: <http://www.latbook.com>

Orbis Tertius
Revista de Teoría y Crítica Literaria

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata



**NUEVA
SOCIEDAD**

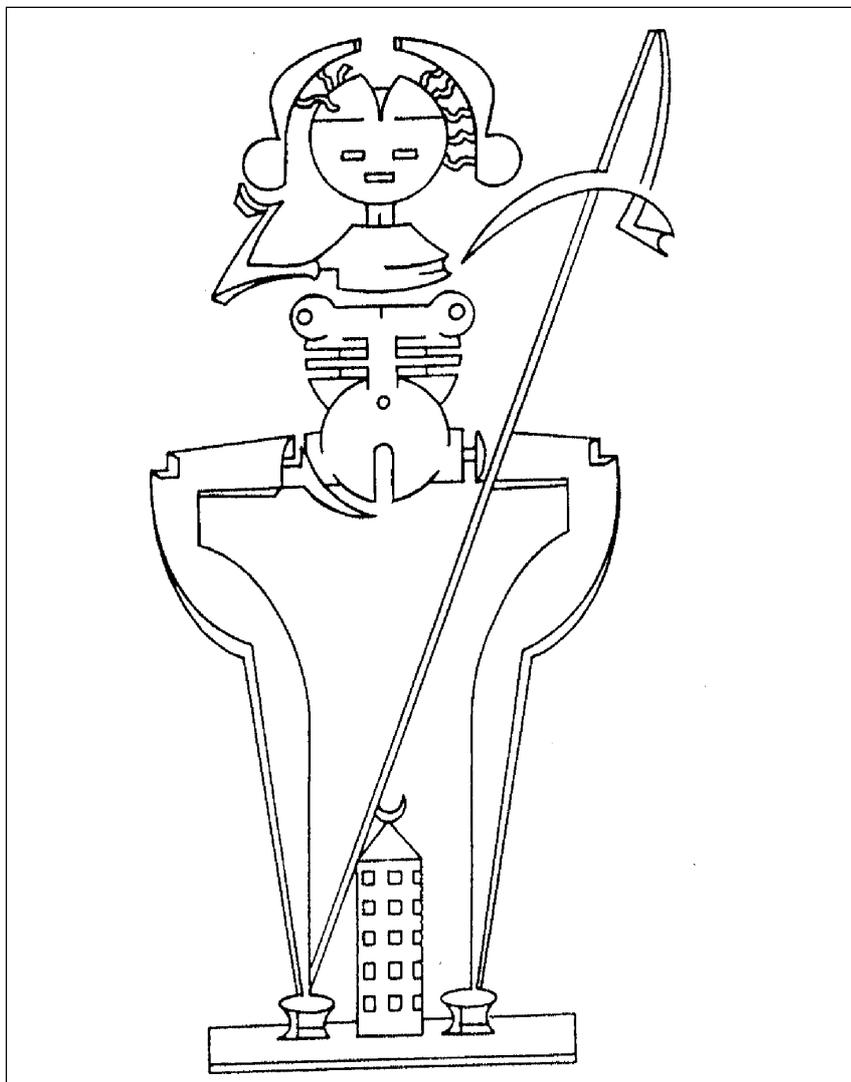
Director: Heidulf Schmidt
Jefe de Redacción: S. Chejfec
Página digital: www.nuevasoc.org.ve

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

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

Sobre *Críticas* de Jorge Panesi

Emilio de Ipola



I.

Críticas de Jorge Panesi está pertinentemente dividido en seis partes, si nos atenemos al índice y a los tópicos abordados en el libro. Pero el lector, o en todo caso este lector, tiene la impresión de que está compuesto de una sola “parte”, cuyo tema es obviamente la Literatura. La Literatura y quizás algo más, que en su momento abordaremos. Pero ante todo la Literatura, prisma de múltiples caras que Panesi desmenuza y explora, con discreta erudición pero también sin espíritu de seriedad, fiel a una línea escritural que cumple con ser también ella literaria,

aun en terrenos a primera vista poco propicios para ello: por ejemplo, la historia política de una revista (*Los libros, Contorno, Sur*) o la investigación de la marginalidad nocturna en Buenos Aires.

El libro quiere también ser fiel a la consigna de que la literatura permite decirlo todo: de allí su casi inagotable variedad temática; de allí los cruces plurales entre autores, tópicos, problemas, obsesiones. O, en el estudio de un mismo autor, la multiplicidad de enlaces, de reenvíos de un texto a otro, de confrontaciones. Y, por encima de todo, el fluido discurrir de una mirada que enfoca con cuidado rigor

y a la vez con una pizca de alegre desenfadado, tanto los avatares de la relación entre crítica literaria y política en la Argentina de los años 50 hasta hoy, como el entramado autobiográfico/filosófico de *Circonfession* de Jacques Derrida; tanto las derivas patéticas del tango como la vertiginosa poesía de Perlongher; tanto la polémica con sociólogos como la realización y el análisis de entrevistas sociológicas.

Aunque todo me impulsaba a lo contrario, mi lectura de *Críticas* estuvo más de una vez a punto de ser interrumpida. Por ejemplo, yo había “descubierto” a Felisberto Hernández hará unos veinte años, en México, y había leído parte de su obra con la agri dulce sorpresa y la alegría de quien se encuentra de pronto con un tesoro que estaba ahí, al alcance de la mano, y en el que inexplicablemente no había reparado. Por cierto, nunca pretendí ser un conocedor de FH, pero, siquiera sea parcialmente, su obra no me era ajena. Poco tiempo después, los inevitables berenjenales del desexilio me separaron de sus textos. No los había olvidado, pero tampoco me volví a encontrar con ellos. La lectura del estudio que le dedica Panesi tuvo dos consecuencias inmediatas: obligar a confesarme la orfandad de aquellas primeras lecturas; recuperar los libros de FH —por fortuna di pronto con sus *Obras Completas*— para comenzar de nuevo. Panesi escribe: “...toda lectura no podrá ser sino *interrumpida* y macedonianamente *distraída* (los únicos que leen continuidades y repeticiones, ge-

neologías y totalizaciones son los críticos literarios)...”(p. 269). En mi caso, la interrumpida lectura de FH casi me llevó a la interrupción de la lectura de Panesi. (Eso pasa cuando al distraído consumidor de literatura se le ocurre leer también a los críticos literarios.) Pero, en fin, estaba escrito en la lógica misma de estos vaivenes que esta última interrupción también debía ser interrumpida. Así que concluí Panesi antes de retomar a FH.

Quisiera sin embargo detenerme en esa historia. Recuerdo mis primeras lecturas de Felisberto. En particular, el hallazgo asombrado y feliz de “La casa inundada” (casi contemporáneo de la publicación del ensayo de Panesi en 1982). Recuerdo la portentosa presencia del inmenso cuerpo de Margarita, su temible y no menos inmensa blancura —que se me antojaba caprichosamente melvilliana—, recuerdo las múltiples formas del agua, su suciedad y también su pureza, su fluir invasor, la palabra de Margarita que la convocaba, la casa, la ceremonia del velorio, las esperas, los interrogantes, los variados esfuerzos, las alegrías y tristezas del narrador. Recuerdo que “salí” de ese cuento sintiéndome mojado, con hojas pegadas al cuerpo, una sensación de blancura blanduzca levemente repugnante, una confusa memoria de esfuerzos insensatos y caprichosas frustraciones y una invencible compasión por las desventuras —o lo que yo creía eran desventuras— del narrador, con quien notoriamente me había identificado. Recuerdo por último haber intuido que una indeleble relación unía entre sí a esas sensaciones o, mejor, a las huellas que en el relato provocaban en mí esas sensaciones y que esa relación aludía a algo esencial a la literatura. Pero esa intuición se detenía allí, estancada y perpleja, quizás por miedo a extraviarse en las conjeturas del sentido oculto o en otros lugares comunes de la interpretación, a los que, según se decía, había imperiosamente que escapar. Como puede advertirse, una lectura, si no típica, muy esperable del distraído lector macedoniano.

El ensayo de Panesi complejiza, en ocasiones desmiente, y sobre todo multiplica infinitamente esas conjeturas y

esas posibilidades de lectura. Muestra ante todo que en ese arduo, complejo y muy trabajado relato se cifran, articuladas, dos genealogías. Por una parte, “La casa inundada” piensa el origen del lenguaje, del narrar, del sujeto, del relato mismo, de la escritura. Pero en el vaivén entre el retroceso inherente a esa indagación de los orígenes y el complementario avanzar de todo relato, este último ofrece no sólo una representación de sí mismo sino también de las posibilidades de enunciación de todo relato. Operaciones que, a su vez, pueden rastrearse en otro recorrido “originario”: el de la etimología latina de *relatar*, que conduce a “llevar, citar, volver, retroceder, repetir, incluir” (p. 183).¹

El estudio de Panesi es esencialmente un protocolo de ese doble recorrido. Así, el sujeto-narrador emerge como el que lleva (el cuerpo de Margarita), el que traslada y se esfuerza en el trabajo de contar, el que se pela las manos inscribiendo su relato como puede contra la pesada resistencia de los elementos; como el que cuenta y como el que cita discursos ajenos; a la vez, como el que espera (“difiere”) el discurso de los otros, el de Margarita ante todo; además, como el que se somete pero también somete a los otros, como el subordinado pero también como el dominador; como el que viaja, va y vuelve, retrocede y avanza, siempre dos veces; como el que de múltiples maneras repite y se repite; el que escribe y es escrito, lee y es leído; como el que se fascina en un juego especular con la primera Margarita, la “pre-edípica” y, también, como el que pone en escena su origen en una ficción edípica —la ceremonia del velorio— que puntúa a la vez la emergencia de la segunda Margarita y del tercero, el que marca la irrupción del registro de lo simbólico, según enseña un psicoanálisis aquí ligeramente puesto a distancia, parodiado por su inscripción literaria; y, en fin, como el que habla y el que escucha, el que se demora y se apresura; el que tiene hambre y el que come; el que bebe agua pero también teme al agua: teme tanto su estancamiento enclaustrador como su fluencia persecutoria, englutidora.

Esas y otras operaciones retornan y se entrecruzan con la travesía del narrador-sujeto, cuando el relato interroga su propio origen, el origen del narrar, el del lenguaje, el de la escritura. Panesi captura con maestría el desplegarse de esos contrapuntos, sus reiteraciones pero también sus diferencias, sus modos de movilizar y hacer existir la historia que se cuenta. Y por fin el agua, englobándolo todo, puro significante multiforme, insistente, omnipresente, “en contacto con todo y con todos”.

“El agua lo toca todo: pensamientos, plantas, la aridez que rodea la casa, el juego narcisista de las fuentes, el silencio o el ruido del lenguaje...es inefable porque todo el lenguaje parece tomar en ella sus inflexiones...Es el significante englobador, único, mítico. Que borra o ‘traga’ las diferencias, pero que también sirve para pautarlas...Su significado es no tenerlo de antemano ni a posteriori. Pero conserva el privilegio de significar según la relación que establezca con otros significantes. Adopta todas las posiciones, se liga con el interior y lo exterior, con lo individual y lo gregario...” (pp. 219-220).

El agua, en su inagotable fluidez metonímica, “se confunde con el fluir del relato mismo” (p. 220). Y nos revela, en el arte de FH, cómo la literatura así relatada es efectivamente capaz de decirlo todo.

Me he detenido en este ensayo porque creo que en él se muestran de manera ejemplar algunas de las llaves maestras de la poética de Panesi. Pero lo mismo cabría decir del estudio sobre la poesía de Perlongher, de los dedicados a Onetti y a Manuel Puig y de varios más. Se entenderá entonces que, al dedicarme con cierto detalle al ensayo sobre “La casa inundada”, no trato de ensalzar lo bien que Panesi me enseñó a leer a FH.² Quiero sólo mostrar con un mínimo de prolijidad, a través de una mirada demorada en un

1. Salvo indicación explícita, todas las referencias a números de páginas corresponden a *Críticas*, Norma, col. Vitral, Buenos Aires, 2000.

2. Panesi señala que la pedagogía es el más alto valor argentino (y no sólo para la Argentina oficial), pero sospecho que no apreciaría a quien presentara sus trabajos como ejemplos del buen ejercicio de lo que ese valor requiere.

punto —mejor que a través del sobrevuelo del todo—, algo de lo que juzgo no sólo valioso, sino también movilizador, incitador, desafiante incluso, en el libro que comento. Dicho lo cual, no me quedaría más que recomendar con énfasis, a modo de conclusión, la lectura de *Críticas*. Me queda sin embargo algo más. Algo que —espero se comprenda— no desluce lo antedicho ni quita fuerza a mi recomendación.

II.

En la primera parte de *Críticas* figura el artículo “Política y ficción: acerca del volverse literatura de cierta sociología argentina”, originalmente publicado en el Boletín de la Escuela de Letras de la Universidad de Rosario (1995). En lo que sigue he de referirme a ese texto, en el que, entre otras cosas, Panesi efectúa algunas reflexiones críticas dirigidas a un artículo mío anterior.³ Recuerdo que desde que tomé conocimiento de ese trabajo me propuse escribir una respuesta. Respuesta que se demoró por causas que siempre atribuí a la urgencia de cumplir con otras obligaciones, hasta que transcurrió un tiempo que juzgué suficiente para desembarazarme de mi propósito inicial, como si la idea de esa respuesta hubiera perdido actualidad, al menos para mí: en verdad —pensaba— ya no coincidía conmigo mismo en mi lectura de *La muerte y la brújula* y lo que Panesi llama mi “último fetiche”, refiriéndose a Cornelius Castoriadis (a pesar de las reservas que ya formulaba en mi artículo respecto de ese autor), se me aparecía ahora como algo muy lejano y por completo desprovisto de interés.

Argüir “inactualidad” era, como ya había empezado a sospecharlo, un mero pretexto. La republicación del artículo de Panesi tuvo en particular la virtud de hacerme ver que permanecía en deuda conmigo mismo al no ser consecuente con mi intención original y que, además, esa reticencia misma debía ser explicada. Respecto de este último punto, la respuesta parecía desarmantemente sencilla: el artículo de Panesi era sólido, eficaz, punzante sin

ser agresivo, excelentemente escrito. Confieso que al leer (y releer) los párrafos críticos que me dedicaba, separables en parte, pero sólo en parte, de una argumentación más amplia, comprendí que mi artículo salía bastante maltrecho de la experiencia. Pero comprendí también que esa circunstancia no era argumento válido para desdormirme de mi propósito inicial.

En efecto, si bien me sentía en la obligación de reconocer la corrosiva pertinencia de ciertas críticas que Panesi me dirigía, tenía también la convicción de que el “subtexto” —para llamarlo de algún modo— que acompañaba a alguna de esas críticas⁴ era, en aspectos no banales, muy discutible. A ese “subtexto” quisiera interrogar en la respuesta que sigue.

Comienzo aceptando una objeción que Panesi, gentilmente, nunca formula en términos explícitos (aunque toda su crítica la presupone), a saber, que la cuestión acerca de si Lönnrot se suicidó o no es del todo irrelevante —o sólo relevante en cuanto ilustración parcial de mis obsesiones teóricas. Dicho brevemente, la cosa misma no importaría; mi insistencia en ella, sí. Esta insistencia desencamina mi lectura de *La muerte y la brújula*; me lleva a encumbrar a un Lönnrot mero lector y a olvidar la sacrificial escritura de Scharlach; me enreda en un elemental e inútil pugilismo de crítico literario, usando como *sparring* un artículo “muy escolarmente referencial” de María Luisa Bastos; me demora en el bosquejo y posterior rechazo de un análisis lacaniano. Finalmente, sustentado en un aprensivo recurso a ciertas tesis de Castoriadis, mi análisis terminaría esforzándose sin éxito por establecer un “link” con la filosofía política, acerca de la cual, exhausto, sólo lograría balbucear uno o dos enunciados, sin mostrar en qué el análisis anterior los postularía o reclamaría, ni menos aún por qué se necesitaba el suicidio de Lönnrot para llegar a ellos.

Sobre estos puntos sólo puedo reconocer que Panesi tiene razón y rendir homenaje a su agudeza crítica. Dicho esto, Panesi aborda también otros tópicos, directa o indirectamente relacionados con mi artículo, tópicos que dan lugar a nuevas reflexiones y obje-

ciones cuya pertinencia ya no me parece tan evidente.

Así, por ejemplo, una de ellas me atribuye el propósito de usar el campo literario para dirimir cuestiones de teoría sociológica ante las cuales esa misma teoría —siquiera sea por el gesto mismo que la lleva a cambiar de terreno— confesaría su impotencia.⁵ Concedo que hay en mi texto, bien o mal planteada, una cuestión teórica. Pero debo agregar que esa cuestión es

3. “El enigma del cuarto (de Borges hacia la filosofía política)”, en *Investigaciones políticas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.

4. Me refiero tanto a enunciados generales como a declaraciones relativamente más acotadas, los cuales, leídos en filigrana, trazan los contornos de un discurso-marco que en ocasiones encuadra, y en otras precisa, el comentario crítico de Panesi.

5. Panesi escribe textualmente “...teoría sociológica o política” (p. 73, yo subrayo). Me permito aquí señalar una dificultad que, de tanto en tanto, pone escollos a la comprensión del texto de Panesi y que me resisto a atribuir a mi impericia para recorrer sin tropiezos los desfilaros por donde su escritura transita. En efecto, Panesi se refiere en su artículo —sin especificar— a la sociología en general, a una “cierta sociología”, tampoco identificada, a “otra sociología”, sobre la que nada dice, y también a la sociología —digamos— “clásica”, “sería, decimonónica, crédula y bienpensante”. Más de una vez, es imposible decidir de cuál de ellas se trata en su artículo. Hay asimismo en él otro tic escritural que tampoco ayuda a la comprensión. Así, sin ir más lejos, Panesi enuncia en estos términos la tesis que acabo de resumir en el cuerpo del texto: “...*tal es lo que*... parece decir este análisis que toma el campo de lo literario como el terreno más propicio para dirimir cuestiones que no se podrían resolver ni siquiera dentro de la teoría sociológica o política” (p. 73). Un inevitable escrúpulo me llevó a interrogarme sobre quién se hacía cargo de lo que afirma la última subordinada, a saber, que “(esas cuestiones)...no se podrían dirimir ni siquiera” en la sociología o la politología. ¿Panesi? ¿Yo mismo? Si, como finalmente concluí, sería yo mismo quien asumiría, según Panesi, esa imposibilidad atribuida a las ciencias sociales, ¿también deberé hacerme cargo del enunciado del mensaje que la literatura me dirigiría —es decir, que yo le atribuiría como dirigiéndome—, mensaje que denunciaría la invencible ineptia de la sociología y casi me invitaría a diluirme en la literatura, a saber: “...léeme según tu teoría social predilecta, yo lo digo todo y siempre más, me escapo entre el resquicio de tu grilla, y reclamo otra lectura más allá de la tuya, ni más ni menos que el tejido social que también se te escapa” (ibid.)?. Creo que no es mi confusión, sino más bien un cierto enmarañamiento en el texto de Panesi lo que obstaculiza la comprensión y que, sea dicho de paso, recuerda vagamente un proceder escritural cuyos vericuetos el propio Panesi describe con minuciosa exactitud en su estudio sobre FH (ver pp.199-200).

esencialmente irresoluble, y que, en mi opinión al menos, su irresolubilidad es tal que toda pretensión de hallar en algún lugar —sea éste la crítica literaria— las claves para su solución resultaría ilusoria y estaría *a priori* condenada al fracaso. No se trata exactamente de la opción entre “determinismo o libertad individual”, como simplifica un tanto Panesi, sino más bien de la afirmación, en mi opinión tan injustificable como necesaria, del primado de “lo construido sobre lo dado”⁶ o, como también dice bien, a través de otra cita, Horacio González, de la reivindicación de todo aquello que opone nuestra voz “a lo confirmado por la disolución, la lágrima y el mármol”.⁷ Nunca insinúo que *La muerte y la brújula* —o mi análisis de *La muerte y la brújula*— “dirime” esta cuestión. Menos aún que “ilustra” la verdad de mis opciones teóricas. Sugiero a lo sumo, para abusar un poco de la prosa de Panesi, que dicha ficción coadyuva a “multiplicar [la] ...fuerza” (p. 68) de las posiciones teóricas que asumo.

Ello no obsta para que sea igualmente ajena a mis propósitos la tesis, que Panesi me atribuye, de que yo querría leer en Borges “la política implícita en las concepciones sociológicas” (p. 73). No sólo por el hecho —sobre el que vuelvo más abajo— de que mi artículo se abstiene por completo de referirse a teoría sociológica alguna, sino también porque, al enunciar esta afirmación, Panesi da temerariamente por sentado que existe algo así como una política implícita en las teorías sociológicas —o bien que yo sostendría tal cosa...— lo que no es en absoluto el caso.

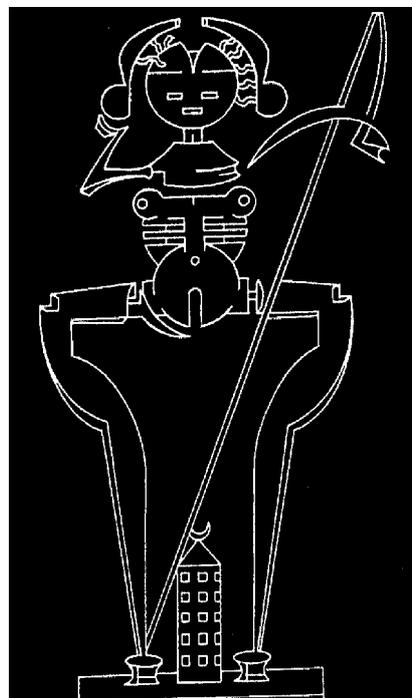
Finalmente, Panesi formula la hipótesis según la cual, si gasto tinta, tiempo y papel para casi convencer al lector de que Lönnrot se suicidó —cuestión ésta ya saldada—, es con el fin quizás no confesado de —alegórica, metafórica, simbólica y/o imaginariamente— recomendar, anunciar o directamente decretar el suicidio de la teoría sociológica.

Por supuesto, no hay nada de ello. En primer lugar, por la sencilla razón de que la sociología y las teorías sociológicas no tienen lugar alguno en mi ensayo, y ello a pesar de los tena-

ces esfuerzos de Panesi por darles una buena plaza en la discusión. Las palabras “sociología” y “teoría sociológica” no figuran una sola vez —*et pour cause*...— en mi artículo; abundan, en cambio, en el de Panesi.⁸ Más sustantivamente, de sociológico no se hallará en mi texto más que una nota al pie, referida a Durkheim, nota tan “escolarmente referencial” que avergonzaría a cualquier sociólogo serio. No me interesa clasificar disciplinariamente a mi texto, aunque tampoco me indignaría si se lo caracterizara como un ejercicio de acercamiento a ciertos temas de filosofía política a partir de una lectura sesgada y parcial de un texto literario. Lo que me parece evidente es que la sociología y las teorías sociológicas brillan en él por su ausencia.

En segundo lugar, porque, si de sociología quiere tratarse, y dejando de lado a la antes citada sociología “seria, decimonónica, crédula y bienpensante” a la que alude Panesi, repudiable de oficio a partir de su denominación misma, me consta que las teorías sociológicas modernas (más de una, al menos), al margen de mis opiniones sobre ellas, respiran hoy con absoluta normalidad y hasta diría, siguiendo a Panesi, “con entusiasmo”. Razón por la cual sería harto precipitado de mi parte augurarles una muerte inminente o simplemente imputarles una supervivencia vegetal y repetitiva.⁹ Sin entrar en referencias didascálicas, sólo diré que no me asombraría que algún joven sociólogo me criticara por haber omitido incluir a la teoría sociológica de Niklas Luhmann entre aquellos discursos capaces de “decirlo todo y siempre más”. También debería sobrellevar, entre otras, las protestas de los etnometodólogos, de los discípulos de Luc Boltanski y de los jóvenes sociólogos franceses reunidos alrededor de la revista *Raisons pratiques*, para no citar sino a aquellos que me son familiares. A primera vista al menos, ninguna de esas búsquedas parece incubar un virus mortal. La tesis de Panesi, según la cual —haciendo de Lönnrot un teórico y de su muerte un suicidio— yo estaría sentenciando a muerte a la sociología, sólo es posible al precio de saltos que, sea dicho con respeto, sí cabría calificar de mortales.

Como el lector habrá advertido, mis objeciones al artículo de Panesi se han limitado estrictamente a las críticas puntuales que me dirige. Se me permitirá entonces, a modo de conclusión, incursionar por una vez en un terreno más general y decir que apruebo y celebro la intrépida aptitud que reivindica para sí la literatura al declararse capaz de “decirlo todo y siempre más”. Agregaré, sin embargo, que no creo que esa aptitud sea privativa de la literatura. Por mi parte reclamo y creo legítimo intentar hacer valer —desde la filosofía, sin duda, y también desde lo que se ha convenido en llamar ciencias sociales y humanas— una vocación semejante. La misma vocación,



en suma, que hace posible que se escriban libros tan poco convencionales y tan admirables como *Críticas*.

6. En esos términos define Horacio González la tesis de mi artículo, apoyándose en un texto que escribí en colaboración con Juan Carlos Portantiero. Aprovecho para señalar que las alabanzas que me dirige González no son óbice para que considere mi teoría “invencional” de la política como “más vieja que la ruda” (*Cuadernos de la Comuna*, No.15, p.6).

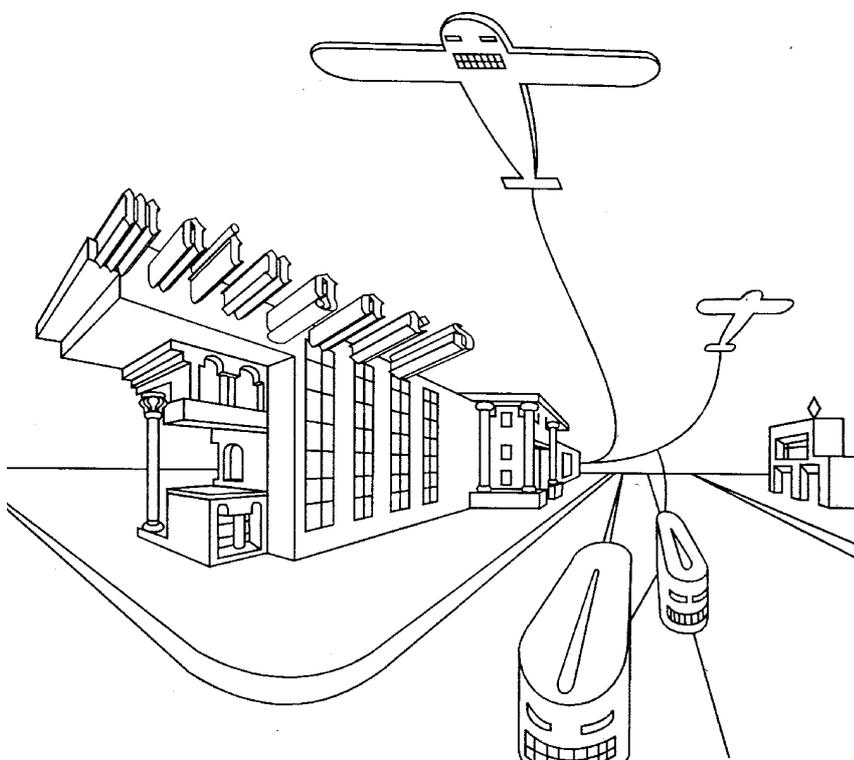
7. En la nota titulada “El fin”, publicada en la revista *La Mirada*, No. 1, 1990, p 60.

8. Utilizo en una nota incidental la expresión “ciencia social”, pero es notorio que la retomo literalmente de una cita de Ludolfo Paramio, a la que comento.

9. Aunque es obvio, prefiero aclararlo: no estoy diciendo que es Panesi quien incurre en esos augurios.

Las figuras de la representación

Pierre Rosanvallon



Se puede hablar de Europa por lo menos de dos maneras: como una forma o como una colectividad. La perspectiva más común piensa Europa como forma política o como espacio cultural (económico, social, etc.). Desde este punto de vista, la originalidad de Europa se evidencia en el hecho de que ha encarnado —y sigue encarnando— una relación particular entre pluralidad y comunidad. Europa es un espacio históricamente excepcional, que permite vivir diferencias múltiples dentro de una proximidad global, y constituye una suerte de mundo común distinto de la forma imperial clásica. Se sabe que la construcción eu-

ropea obliga hoy a profundizar esta herencia en la invención de una estructura propiamente política inédita, distinta de un super Estado-nación tanto como de un modelo federal sin trascendencia. No es fácil encontrar este camino. Lo sabemos porque somos actores y testigos inquietos y apasionados de la búsqueda. Me parece, sin embargo, que el mayor problema no está hoy del lado de la reflexión institucional, ni tampoco en la cuestión de si la ampliación de Europa es una amenaza a la profundización de su carácter. Los interrogantes sobre la soberanía son sin duda urgentes, pero lo más complicado es pensar el tipo de

comunidad que Europa representa y puede representar.

¿Qué son los europeos unos para otros? ¿Están unidos en una relación de sociedad civil o prefiguran un *demos*? ¿Pueden convertirse en una nación? La gran idea de la República de las Letras fue que los europeos constituían, esencialmente, una sociedad civil. Esto les permitió resistir, en profundidad, los conflictos políticos y expresar la existencia de una comunidad más allá de todas las diferencias y de todas las divisiones. La sociedad civil sostiene los valores compartidos, la vitalidad generosa de la conversación y la energía positiva del comercio (en todos los sentidos de la palabra) frente a la rivalidad de los ejércitos y la lucha orgullosa por la supremacía de los monarcas. Ella plantea el lazo entre los hombres y los pueblos como una relación que siempre arroja un balance positivo, mientras que la competencia de los Estados implica un juego de suma cero. Pero el siglo XIX descubrió que no era posible pensar las relaciones entre los europeos simplemente sobre este modelo de sociedad civil, tal como lo hicieron los ilustrados escoceses, en primer lugar, con Ferguson, Hume, Millar o Adam Smith. La Europa del siglo XIX fue un espacio de experiencias e interrogantes que sostuvieron y, a la vez, modificaron el cuadro precedente de la República de las Letras, prolongado por la circulación continua de ideas y personas. Tocqueville dialogando con John Stuart-Mill, Cousin o Renouvier

entendiéndose con la filosofía alemana, o George Sand y Pierre Leroux escribiéndose con Mickiewicz mantienen viva una práctica de conversación y reflexión que los había precedido. Pero también la modifican, pues el objetivo no fue tanto manifestar la pertenencia a una sociedad civil que buscaba conquistar su autonomía frente a poderes opresivos, sino construir nuevas sociedades políticas. Se avizoraba no sólo una Europa que compartiera los derechos del hombre, sino también la organización de una pluralidad de *naciones democráticas*, tarea que estaba en el orden del día. Europa se convierte en el siglo XIX en un gran laboratorio de *experiencias políticas* paralelas y similares; ya no puede pensarse sólo en términos de comunidad cultural. De allí que América fuera incluida, desde entonces, en este espacio de reflexión, porque estaba entregada a una misma tarea de invención democrática.

Esta aproximación diferente de una Europa ligada al advenimiento de las democracias condujo a establecer una proximidad inédita entre filósofos de la política y hombres de letras. Ya no se trataba sólo de la solidaridad militante, de las dificultades compartidas o de los encuentros mundanos. Desde entonces, los enlaza una comunidad de tareas. Descubren que participan de una empresa común de comprensión de un mundo nuevo. Cada uno con sus propios medios, pero concertadamente, intentan elucidar un universo social y político postrevolucionario que se esquila a los conceptos y frustra las certidumbres. La filosofía política y la literatura se comprometen a una misma tarea de desciframiento. Comparten una misma preocupación por la representación del mundo.

El sentido de la palabra “representar” es doble. Remite, en primer lugar, a una definición de naturaleza jurídica: califica el hecho de confiar un mandato u organizar una delegación. Pero también tiene una segunda dimensión, de orden simbólico, que designa un intento de figuración. De un lado, el mundo de la política y del derecho; del otro, el universo de la exploración literaria y artística. La reflexión política y la filosofía política

del siglo XIX muestran que no es posible aislar estas dos aproximaciones. No es posible disociar la dimensión de la figuración, la dimensión simbólica de la representación, de la cualificación más jurídica y más política de esta empresa. Ambas son inseparables. Y esto acerca los campos de la literatura y de la filosofía política que encaran una misma tarea de representación, tratando de dar un rostro al *demos*, convertido en un señor tan impaciente como inaferrable. Hablar del pueblo y pensar el pueblo consisten, en este punto, en lo mismo puesto que se trata, en los dos casos, de encarnar un sujeto a quien se convoca como fundamento de la política moderna pero que, al mismo tiempo, escapa constantemente a las definiciones y excede las imágenes. Una misma experiencia de la resistencia de la realidad a los conceptos emparenta ambas tareas. Azar de los acontecimientos, que no es inútil considerar simbólico, una de las primeras publicaciones que acercó en Francia ambas empresas, tuvo como título, en 1824, el de *Revue européenne*. En esta *Revue européenne*, que alcanzó sólo los números que se incluyen en sus tres volúmenes, escribieron lado a lado los políticos, los publicistas, los filósofos y los hombres de letras. Benjamin Constant fue sólo el más conocido de estos colaboradores. Casi todas las otras revistas notables de la Restauración, los *Archives philosophiques, politiques et littéraires*, el *Globe*, el *Conservateur* y *La Minerve*, organizaron un vecindario del mismo tipo.

En este sentido, se puede hablar de la existencia, en el siglo XIX, de una economía general de la representación en la que el trabajo de la obra literaria y artística y la empresa de pensar la política son complementarios y paralelos. Los dispositivos de la representación política y de la circulación de obras literarias, poemas y novelas, tuvieron una misma preocupación por descifrar la sociedad postrevolucionaria. La literatura y la política entrecruzaron, de modo original, sus prácticas y sus ambiciones para animar conjuntamente un espacio público vivo y plural. Las obras de Tocqueville y Balzac, de Proudhon y de

Hugo no pertenecen a universos mutuamente extraños. Por ejemplo, Proudhon, que publica el 15 de marzo de 1848 un librito de título orgullosamente programático, *Solutions du problème social*. Allí reflexiona con mucha elocuencia sobre las condiciones en las cuales el pueblo puede ser representado a fin de sustraerlo de su abstracción instituyente.

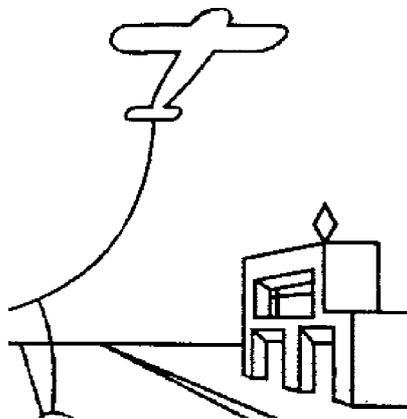
El gran problema moderno, para Proudhon, es pasar de una mística democrática, que sacraliza el pueblo como principio, a una política democrática, que le otorgue consistencia práctica. “El Pueblo, se lamenta, sólo tiene una existencia mística; sólo se manifiesta en espaciados intervalos y en épocas predestinadas.” Ya que el Pueblo aparece a plena luz sólo en las grandes rupturas y las situaciones excepcionales, ¿cómo darle consistencia en los tiempos comunes? “Hecha la revolución, el Pueblo calla”, afirma amargamente Proudhon. ¿Cómo darle una voz y un rostro? ¿Cómo hacer audible la *vox populi*? ¿Es suficiente la universalidad del voto? Proudhon se separa, en este punto, de la gran mayoría de los republicanos de su época. El sufragio universal le parece una suerte de “atomismo”, “incapaz de hacer hablar al Pueblo en la unidad de su esencia”. Como Michelet, Proudhon piensa que la sociedad no es sólo una yuxtaposición de individuos, sino una persona, un “ser organizado y vivo”. De allí la imposibilidad de confundir la voz del pueblo con una suma mecánica de boletas electorales. “Con el sufragio universal el Pueblo habla, sin duda; pero su palabra, perdida en las voces individuales no es comprendida por nadie”. El trabajo de la representación requiere la atención del sociólogo que investigue la carne de lo social.

Muchos son los autores que, en el siglo XIX, en el mundo de la filosofía política, intentaron reflexionar sobre este problema. Pero no sólo en el campo de la filosofía política. El problema moviliza a muchos escritores del período. Al recordar la reflexión de Proudhon en *Solutions du problème social*, es imposible no pensar en Hugo quien también aspiraba a decir el pueblo. Aunque en él se trata más de

imágenes que de ideas, sobre todo cuando las referencias a la noche se refuerzan por las de la errancia para decir lo inaferrable. Pero la empresa es parecida. Esta preocupación común por pensar un pueblo, descubrir un mundo escondido, muestra que no hay diferencia fundamental entre hacer la novela de la sociedad y construir su representación política. En ambos casos, se trata de un mismo trabajo de elucidación; en ambos casos, se enfrenta la misma prueba de resistencia de la realidad. El hombre de letras y el filósofo político intentan descifrar un mundo cuya inteligibilidad resiste la luz del concepto. La empresa novelística y el filósofo político se ven obligados a mirar el mundo del siglo XIX de otro modo. Salman Rushdie anotaba hace poco, de modo bien iluminador, que la novela le permitía intentar “una reformulación totalmente diferente del lenguaje, de la forma y de las ideas... y realizar lo que la palabra inglesa *novel* parece implicar: ver el mundo con una nueva mirada”. La preocupación del novelista no es diferente de la exigencia del filósofo. En el punto de partida está el mismo reconocimiento de una “experiencia muda” de la existencia. Esta última fórmula de Husserl permite captar el verdadero sentido de fuerte proximidad entre literatura y política, porque ambas están sometidas a la exigencia común de un desciframiento paciente del sentido. Por eso, la literatura tiene una función esencial en el universo democrático. La política democrática presupone que las formas y el sentido de la sociedad nunca le son dados, que ella no se reduce a la puesta en evidencia de un mandato, que el trabajo de la representación no es sólo la acción atenta y escrupulosa de un vocero. La tarea del representante no es la de un abogado. Incluye la paciencia del desciframiento, la reflexión sobre la experiencia común, el intento lento de hacerle tomar conciencia de ella misma y volverla capaz de conocerse. La política democrática es una *auto-poética*.

En eso reside su diferencia con una política de tipo ideológico. La ideología impone una visión puramente instrumental del mundo, donde la reali-

dad es completamente borrada por los conceptos, como si sólo se tratara de transcribir y traducir las evidencias en instituciones o programas. La marca de la ideología reside en la pérdida del sentido de la lengua; convertida en lengua formulaica y repetitiva, ella se reseca, deja de ser arriesgado trabajo de expresión y exploración de lo desconocido. La democracia pierde toda significación cuando el trabajo de la lengua no tiene lugar y se lo olvida. Triunfa entonces la repetición, las palabras se erosionan en un vocabulario chato y débil. Nadie lo mostró mejor que Orwell en 1984: el totalitarismo es el régimen en el cual las palabras



son prisiones, su imposición pretende domesticar la realidad y frenar la imaginación. No hay democracia posible cuando el pensamiento está limitado por palabras de plomo, cuando la verdad se ahoga en la creencia, cuando se imponen las evidencias y desaparece la duda. Toda la reflexión pionera sobre el totalitarismo de Claude Lefort está irrigada por esta intuición; no debe sorprender que sea uno de los filósofos políticos más atentos al lazo que une el temblor de la escritura con el reconocimiento de la incertidumbre democrática. Según Lefort, el filósofo político tanto como el escritor debe “burlar las trampas de la creencia y sustraerse a las de la ideología, yendo siempre más allá del lugar donde se lo espera”.

Ningún grupo ilustró mejor esta exigencia radical que aquellos que fueron llamados, en los años de 1840, siguiendo a George Sand y a Sue, los “poetas obreros”. Intentaron “hacer hablar a los mudos” y volver legible la

parte oculta de lo social para que la democracia se encarnara. El prefacio de Sue a una recopilación de Savinien Lapointe (que tuvo sus años de gloria en 1840) expresa magníficamente el sentido de esta inspiración indisociable de lo político y lo poético. “Nada nos parece más bello, escribió Sue, que ver que hombres de la inteligencia y el talento de M. Savinien Lapointe, siguen siendo obreros como sus hermanos, siguen viviendo una vida de duro trabajo para ser siempre el eco de los dolores, de los deseos, de las esperanzas y, a falta de representación política, crear una suerte de *representación poética* a la cual la potencia de su voz le da tanta resonancia como

y los Poncey habían querido arrancarla.

16 Hoy necesitamos encontrar el sentido y la memoria de este lazo entre literatura y política. En primer lugar porque, cuando este lazo fue fuerte y rico, la filosofía política misma lo fue. En efecto, en los años 1820-40, la filosofía política estaba verdaderamente viva en Francia, cuando las fronteras entre estudios literarios y reflexión política —incluso diría: vida política— eran porosas. Pero, sobre todo, porque la democracia no puede subsistir sin que se reconozca un lugar a la perplejidad, sin que se acepte una cierta modestia del concepto. Cuando resurge una figura presentada como evidencia de la unidad del pueblo y de la sociedad homogénea, corre riesgo la política y aparece la amenaza del totalitarismo. Con el borramiento, por lo menos temporario, de las ideologías renace hoy una cierta perplejidad, que puede acercarnos al asombro frente a la sociedad postrevolucionaria de los años 1820, cuando Charles de Rémusat podía afirmar: “La sociedad se ha convertido en un enigma”. Enigma que la obra indisociablemente sociológica y literaria de Tocqueville trató de comprender. Para formular la idea totalmente nueva de igualdad de condiciones (que constituye el armazón del segundo volumen de *La democracia en América*), Tocqueville no sólo moviliza conceptos de tipo sociológico, ni traza sólo las diferencias entre sociedad jerárquica y la nueva sociedad que austeramente expone; también

interviene como escritor. Si la sociedad se ha convertido nuevamente en objeto de perplejidad, no podremos comprenderla sino con el doble auxilio de la literatura y las ciencias sociales. Si la política es entendida como la constitución de un mundo común, se vuelve inseparable de una empresa de puesta en relato. La identidad necesita de la filosofía y de la literatura para constituirse. Hoy se trata de recrear un sentido del “nosotros”. Pero, ¿cómo hacerlo cuando se siente la llegada o el regreso de pueblos imaginarios, encerrados en sus prejuicios y sus seguridades? Dos modos de simular la identidad se escuchan ahora: la del pueblo-emoción y la del pueblo-totalidad. El pueblo-emoción surge cuando se invoca (a través de procedimientos que analizan los sociólogos de los medios) una nación imaginaria, fusionada en el instante de la felicidad deportiva o el consumo de la infelicidad de las estrellas. Es una forma bien pobre de concebir la vida común, una forma que borra las complejidades, las diferencias, los conflictos. El fantasma del pueblo-totalidad pone en escena una identidad simple, fácil, presuponiendo que está dada y que existe siempre y cuando no la amenace desde el interior algún agente perverso que puede tomar la figura de la multinacional, del inmigrante o del indeseable. La realidad de la vida democrática es, por el contrario, lograr que exista el *demos* en un trabajo de diferencia y de reconocimiento. El pueblo y la nación no pueden comprenderse

sino aceptando sus diferencias y oscuridades. Esto último sugiere que la cuestión del *demos*, en cada país, se plantea de modos que no son tan distintos a los de Europa en conjunto. Si Europa no puede construirse sino según el modo de una articulación de la pluralidad en la comunidad, ello implica que no existe hoy separación entre la reflexión sobre las formas de Europa y la constitución del *demos* democrático, y que la recreación de las naciones y el desarrollo de Europa participan del mismo movimiento. En ambos casos, se requiere pensar la composición de las particularidades de modo análogo. Se puede decir que el problema de Europa no es deshacer las naciones para avanzar hacia una construcción nueva, sino devolver carne y vida a un trabajo de reconstrucción de las relaciones entre una comunidad y sus diferencias, en los dos niveles: hacer una nación y construir Europa van juntos. Esta tarea, por su naturaleza, no puede ser sólo de los pensadores o los practicantes de la política. Ella concierne a todos los que tratan de comprender un mundo cuya legibilidad ya no se impone con evidencia, que debe ser elaborado y descifrado al mismo tiempo, haciendo de la reflexión política y la creación literaria un movimiento continuo y cómplice de escritura del mundo.

(Traducción de B.S., de “Les figures de la représentation”, incluido en *Identité littéraire de l'Europe*, PUF, 2000.)

HISPAMERICA

SAUL SOSNOWSKI

5 Pueblo Court Gaithersburgh
MD 20878 USA

Tarifa de Suscripción

Bibliotecas e Instituciones U\$S 21
Suscripciones individuales U\$S 30
Patrocinadores U\$S 30
(Excepción Año 1 N°s 1, 2 y 3 U\$S 25)

REVISTA IBEROAMERICANA

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Suscripción anual:

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

Países latinoamericanos:

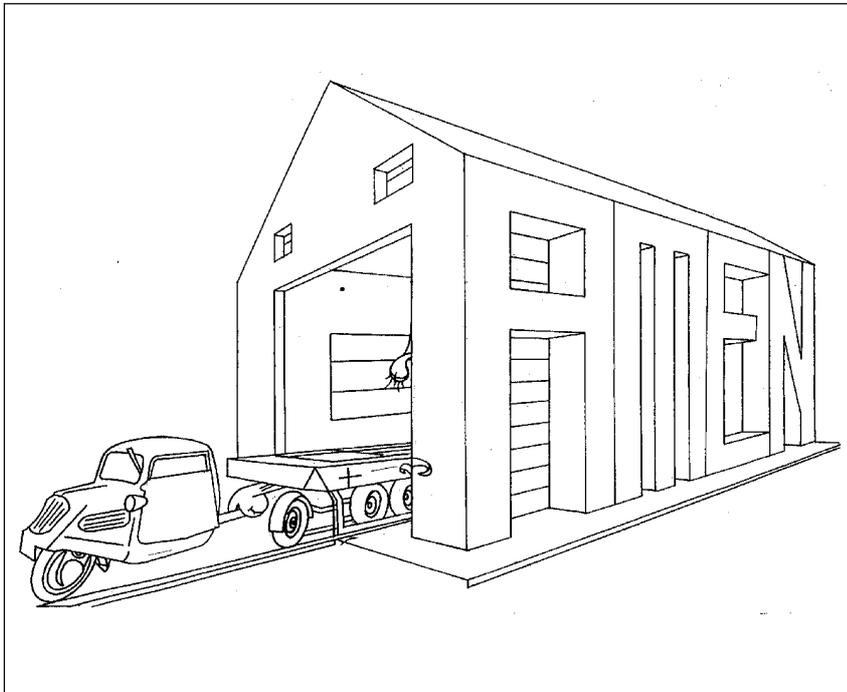
Individual: U\$S 30.00
Instituciones: U\$S 35.00

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

1312 CL, Universidad de Pittsburgh
Pittsburgh PA 15260 USA

Tres planos de Godard

David Oubiña, Hernán Hevia, Santiago Palavecino



Todo lo que se puede decir, hasta su mismo límite y su misma imposibilidad, está en el plano. Un plano de Godard: aquello que quedará, sin duda, en el cine del siglo XX. Con la idea de que intentarían una reflexión estética, narrativa y de escritura cinematográfica, se pidió a los autores de estas notas que eligieran un plano de Godard, confiando en que el encuentro de las tres elecciones y de las tres lecturas diría algo sobre una obra paradójicamente caracterizada por las rupturas internas y, al mismo tiempo, por la persistencia de una forma, completamente original, de la belleza. (R.F.)

“El cine consiste en esperar”

David Oubiña

Un día soleado y ventoso de invierno. La playa está desierta excepto por el equipo de filmación de *Bolero fatal*.

Sobretodos, bufandas y gorros de lana contrastan con el paisaje de arena. Armónicos y disonantes a la vez, los mo-

vimientos de los técnicos semejan los de una orquesta que estuviera afinando. Todo es un poco caótico aunque parece responder a una extraña lógica. Como en cualquier rodaje pero, sobre todo, como en cualquier escena de cualquier film de Godard.

A un costado, Cécile, la joven protagonista, ensaya sus líneas. Se la nota disconforme. Alguien le dice: “Es que usted está actuando, señorita. Actuar debilita al texto, le quita toda su presencia. Lo desangra”. Mientras el director de fotografía observa la luz para definir el diafragma, el productor increpa a Monsieur Vitalis, el director del film: “Ya es hora de que se ponga a trabajar. ¿Cuándo va a filmar la batalla?” Vitalis ni se inmuta. Observa el mar con fijeza, como si buscara inspiración. “No hay tal batalla”, responde. El productor pide un ejemplar del guión, lo hojea: “¿Y las páginas 120, 121, 122, 123, 124, 125?” El hombre indica a un asistente que se lo acerquen al director. Casi sin desviar su mirada de las olas, Vitalis pasa las páginas con indolencia. “Tiene razón”, dice mientras las arranca: “ya está arreglado”. Entonces devuelve el texto y concluye: “Lección 32. John Ford, Henry Fonda: *She Wore a Yellow Ribbon*”.

Finalmente, Vitalis es asaltado por una idea y se rueda la toma. Cécile dice su parlamento pero no suena bien. El director le pide que diga “Sí” al comienzo de la frase. Se rueda otra vez. Pizarra: *Bolero fatal*, toma 54. Cécile: Sí. Director: No; corten. Nue-

va toma. Pizarra: *Bolero fatal*, 55. Cécile: Sí. Director: No. Pizarra: *Bolero fatal*, 56, 57, 58, 59. La actriz busca diferentes modulaciones y la respuesta es invariablemente negativa. Además se ha hecho la hora del almuerzo, así que todos se retiran. Sólo queda la mujer, repitiendo su única palabra (a veces furiosa, a veces vencida), y el director, que rechaza sus intentos: *Fatal* 115, 217, 304, 445, 617...

Impotente, Cécile rompe a llorar y huye por el médano hasta caer rendida en la orilla. El director se coloca detrás de la cámara y la espía por el visor. Una asistente se acerca a la joven para consolarla: “Cálmese, vamos.

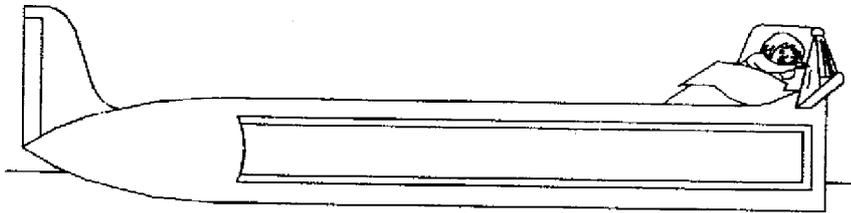
ma, alguien (¿el guionista?) reflexiona: “En una novela, una casa o una persona reciben del escritor todo su significado, su absoluta existencia. Aquí, una casa o una persona sólo reciben de mí una pequeña parte de su significación. Su verdadero sentido es mucho más amplio, es inmenso. Existe aquí y ahora, como vos y yo, como ningún personaje imaginado podría existir. Su peso enorme, su misterio y su dignidad surgen de este hecho”. La prerrogativa y la condena del cine es que al encuadrar, ya está todo ahí. Pero eso, claramente, no es una imagen. Una imagen supone una mirada. ¿Cómo es posible ver algo allí donde todo

si sus imágenes alcanzarán para cubrir toda la pantalla.

De *Sin aliento* a *For Ever Mozart*, cada vez que Godard ha encarado una filmación lo ha perseguido la misma pesadilla: el temor de que sus materiales no sean suficientes para un largometraje convencional. Toda su filmografía está recorrida por esa angustia obcecada. Como si los proyectos fueran alumbrados antes de tiempo. Siempre será un poco prematuro. Entonces es preciso recurrir a la improvisación, los apuntes propios o los préstamos de otros directores, las citas, los imprevistos, el azar. Incluso la falta de inspiración puede ser un elemento compositivo. Luego habrá que esperar a que eso combine y, con suerte, se tendrá una película. “Entiendo perfectamente que aquellos que tienen un guión de sesenta páginas se planteen un problema de longitud. Pero mis problemas no son de longitud, sino de brevedad: con mis dos páginas de guión siempre tengo miedo de no llegar a la hora y media”, dijo el cineasta en la época de *Une femme est une femme*.¹ Esa misma desproporción entre guión y film terminado, que debe ser allanada durante el rodaje, sobrevuela los cálculos y las especulaciones para realizar *For Ever Mozart*: “El episodio de la filmación debería haber servido para todo un film, pero no daba para más de veinte minutos o media hora. Pensé en abandonarlo, hasta que leí un artículo de Sollers y me dieron ganas de hacer una película que se llamaría *On ne badine pas avec l'amour à Sarajevo*. Eso tampoco daba para más de veinte minutos. Aunque entre las dos partes podía juntar tres cuartos de hora o una hora. Entonces pensé que bastaba con agregarles una obertura y una conclusión: con eso tendría un film de una hora y cuarto”.²

Se hace una película para saber qué

18



Ya está mejor”. “Sí”, responde ella con cierto alivio. “Eso es”, dice el director, que ha filmado todo: “Corte. Se copia”.

Se trata de rastrear una imagen justa, sin duda; pero la escena no es un elogio de la espontaneidad. Más bien, parecería que intenta laboriosamente cercar alguna certidumbre. Cécile repite su frase una y otra vez, y el director la asedia como una fortaleza a la que sólo fuera posible aproximarse mediante rodeos. Todo *For Ever Mozart* (1996) puede pensarse como un experimento sobre las variaciones de tono. ¿Cómo evitar actuar cuando se está delante de la cámara? ¿Cómo capturar ese instante donde la interpretación no traiciona un sentimiento genuino? Resulta evidente que la autenticidad no deriva de lo espontáneo sino de su esmerada construcción.

Mientras que en literatura, en música o en pintura, el proceso de composición consiste en un acto genesiaco, el problema del cine es que posee una base de registro. Siempre, en un plano cinematográfico, acecha la amenaza de la banalidad y de la tautología. Es que las cosas poseen una autonomía inquebrantable y se resisten a la captura. Mientras se prepara la to-

se muestra? Es necesario vaciar el plano y luego reintroducir los elementos uno a uno, delicadamente, hasta lograr un ensamble perfecto.

Si la situación del rodaje es un tópico usual en las últimas películas de Godard, ello se debe a ese interés por explorar los procesos de construcción. El motivo del *film dentro del film* no es una mera instancia argumental (una circunstancia dramática como cualquier otra) ni un mecanismo autorreferente (que vendría a desenmascarar las condiciones de producción de la ficción). Godard incorpora el rodaje como una instancia doble que expresaría la desaveniencia entre realidad y representación pero también su necesario parentesco. Si el cine no puede sustituir a lo real, al menos puede reducir su artificio. En eso, al menos, es auténtico. Al principio, la voz en *off* del director ha dicho: “El conocimiento de la posibilidad de representación nos consuela por estar esclavizados a la vida; el conocimiento de la vida nos consuela ante la evidencia de que la representación no es más que una sombra”. Entre ambas se instala el desasosiego. Pero es porque ahora (como la literatura, la música o la pintura), el cine puede preguntarse

1. Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 1: 1950-1984)*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1998, p. 224.

2. Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 2: 1984-1998)*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1998, p. 372. El artículo de Philippe Sollers a que hace referencia Godard es “Profond Marivaux”, publicado en *Le Monde*, 20 de mayo de 1994.

película se quería hacer. ¿Cómo sería posible prever su duración, su desarrollo, su estilo? En términos prácticos, Godard ha resuelto esa incertidumbre mediante películas de diferentes formatos y duraciones, sin intentar adaptarse a estándares y convenciones: hay ideas que son para cortometraje, hay ideas para video, hay ideas para un film en varias partes. Pero lo que interesa aquí no es tanto la solución a cada caso particular sino la presión bajo la cual pone en marcha cualquier proyecto. Sobre todo los largometrajes: “Como mis films tienen presupuestos muy pequeños, puedo pedirle al productor cinco semanas, a sabiendas de que habrá quince días de filmación efectiva”.³ *Passion*, y la accidentada historia del rodaje de *Passion*, tratan sobre eso. Godard explica que su método de trabajo consiste en apuntar los siete u ocho puntos clave de la película y luego distribuir las ideas que van surgiendo en función de ellos. Basta con ver alguno de sus guiones: se parecen más a un mínimo *outline* de secuencias que a un guión propiamente dicho.

Es cierto que eso coloca al film sobre el borde permanente de un naufragio; pero es necesario, si quiere librarse de una estructura rígida en donde el rodaje sería la mera ilustración de lo ya escrito. En *Soigne ta droite*, Godard remite a Borges: “Un escritor argentino declaró que era una locura escribir libros. Es más interesante hacer creer que esos libros ya existen y ofrecer solamente un comentario de ellos”. La historia, el *plot*, no es lo que estructura la película, sino su remoto punto de partida. A diferencia del cine clásico, el guión ya no es un mapa que permitiría guiarse por el territorio desconocido del film, no es una forma preestablecida en donde vendrían a insertarse las imágenes; es un mínimo protocolo que la película abandona en cuanto comienza el rodaje: para el productor es un engaño, para los técnicos es inútil, para los actores es decepcionante y para el cineasta es una hoja en blanco.

Con lo cual se ha eliminado un problema, pero se ha convocado otro: ¿en qué consistirá el film? Consistirá en ese tramado de suplementos y digre-

siones que es necesario incorporar sobre los ecos de una historia. Ese relleno no es una operación decorativa, no es una pausa que vendría a dar respiro a la trama; puesto que sólo se cuenta con eso, pasa a ser el componente fundamental. En *For Ever Mozart*, Vitalis se sienta sobre un pequeño banquito y observa el mar, indiferente a los desvariados movimientos de los técnicos que van y vienen por la playa. De pronto exclama: “Lo encontré. Tengo una idea. Vamos a rodar”. Y luego dirá, como si hubiera llegado a una conclusión: “El cine consiste en esperar”. En efecto, todo reside en hacer tiempo. Pero para Godard, el tiempo de la espera no es sólo hallarse disponible; es un estado de intensa concentración poblado de actividad.

Cécile actúa. Trata de parecer natural. Y precisamente por eso no da con el tono. Vitalis la interpela, la desafía. Quiere una entonación precisa, pero sólo sabrá cuál es cuando ella se

la entregue. La pregunta es siempre la misma: ¿cómo hallar imágenes puras en medio de la degradación? Vitalis espera, y esa espera es una insistencia. Como un ave de presa, sabe atacar en el momento preciso. “Eso —dice citando a Manoel de Oliveira— es lo que amo del cine: una saturación de signos magníficos bañándose en la luz de su explicación ausente”. Hay ahí un instante de verdad. Pero entonces la verdad no es lo opuesto de lo atestado sino su consecuencia. “Obtengo un realismo teatral”, ha dicho Godard. Esa imagen auténtica que persigue Vitalis es una inscripción (visible, legible) sobre lo real. Se trata de descubrir en el paisaje algo que no existía antes de la mirada. Por eso, al final, la imagen de la playa desierta exhibe una nitidez casi intolerable, como una página en blanco.

3. Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 1: 1950-1984), p. 222.

Sobre una cierta experiencia temporal

Hernán Hevia

A mí también me gustaría hacer, como hace Fritz Lang, planos que sean extraordinarios ellos mismos, pero no alcanzo a hacerlo. Entonces, hago otra cosa.

El falso *raccord* nace de la conciencia de una pérdida, de una carencia, a partir de la que se constituye, tal vez, en uno de los pocos procedimientos formales que pueda rastrearse a lo largo de casi toda la filmografía de Jean-Luc Godard. La ruptura de la continuidad espacial y temporal desarma los procedimientos del montaje clásico, evidenciando así la falsedad de todo *raccord*. Pero no se trata sólo de eso: suprimir los momentos de transición, para quedarse con un número mínimo de planos; también tiene como objeto preservar su independencia. Un plano de Godard no se agrega a la serie de los planos precedentes. Es, en todo caso, su negación o su olvido.

La frase, copiada como epígrafe, que Godard dice en un reportaje para

el número de diciembre de 1962 de *Cahiers du Cinéma*, revela elípticamente la configuración de un programa. Evidentemente, Godard se basa en el “montaje de atracciones” eisensteiniano. Pero en Eisenstein el montaje depende de la contigüidad de los planos, que, al oponerse, son relevados o prolongados por el espectador en un tercer plano virtual (y algunos elementos de la composición de los planos, al depender de una oposición, quedan entonces decididamente predeterminados); en las películas de Godard, en cambio, el montaje invierte la relación: establece conexiones no inmediatas, sino de largo alcance, entre los planos sucesivos.

En el conjunto de películas que, según la clasificación que figura en *Godard por Godard*, conforman “Los

años entre cielo y tierra” (1980-1988), esta operación se radicaliza. La alternancia entre cadenas variables de planos vuelve irrisorio el concepto de continuidad: los planos no son ni continuos ni discontinuos. Sin duda, como recurso también cohesivo, es decisiva la preponderancia de la banda sonora. Adelantar el sonido o extenderlo sobre el plano siguiente facilita el empalme. A su vez, esto no necesariamente resulta en la ausencia de rupturas de los planos sonoros. Por el contrario, las disrupciones generalmente se producen durante un plano; raramente, en su principio o en su final. De esta manera, así como los planos visuales ofrecen el espacio para la entrecortada banda sonora, los planos sonoros terminan enmascarando todo corte.

En esencia, el resultado tanto en *Sin aliento* como en *Sálvese quien pueda (la vida)*, en *El soldadito* como en *Pasión* es el mismo: las películas de Godard se desarrollan en, a falta de una expresión más pertinente, una suerte de presente perpetuo.

Cristalinamente, casi desde el comienzo, *Nouvelle Vague* (1990) establece sus propios principios. La naturaleza del tiempo no es intensiva;¹ la trayectoria en la que se embarcan la condesa Torlato-Favrini y Jules, el jardinero, Richard Lennox y Raoul Dorfman, el abogado, por nombrar sólo algunos de los personajes, se dilata a lo largo de, por lo menos, un año. Esta extensión temporal no sólo es evidenciada a través de la recurrencia a citas, referidas a las estaciones, ya sea de Faulkner o de Saluzzi. Se incluyen, además, planos que representan literalmente el paso del tiempo: la caída de las hojas, el cielo nublándose, el vaivén de las olas. Sin embargo, la ubicación de estos planos no genera un efecto de suspensión de las acciones que estaban siendo descritas, i.e. del tiempo. Estos planos funcionan más como un marco que como una interrupción. A través de un desplazamiento sintáctico, se recobra, aunque mucho más elaborado, un viejo procedimiento cinematográfico: la elipsis temporal.

Queda definida, luego, la nueva empresa; un plano está revestido de un cierto espesor, supone un sinnú-

mero de capas históricas. Sin embargo, la paradoja godardiana reside en considerarlas horizontalmente. Es como si cada plano tuviera varios estados de composición diferentes (“la nieve sobre el agua”). A la manera de una iluminación retardada, algunas citas, como, por ejemplo, el tema *Transmutation-Romanza* y *Toccata* o la actuación de Alain Delon, evocando fantasmagóricamente *A pleno sol*, dan la impresión de un plano que ya hemos visto o que ya veremos. La labor del director cinematográfico se aproxima a la de aquel que escarba.

Los *travellings* que van y vienen, las grúas que suben y bajan, constituyen la figura primordial alrededor de la cual se organiza *Nouvelle Vague*: “Las secuencias son tratadas à la Ophüls, las idas y venidas de unos y otros —empleados domésticos, transeúntes, técnicos, camareros— son movimientos accesorios filmados como principales para engrandecer, en todo ese rumor, el sonido silencioso y fundamental que se instala entre ella y él”.² Si el montaje a distancia amplía el efecto interactivo entre los planos sugiriendo veladamente la existencia de otros, ciertos momentos de *Nouvelle Vague* se presentan como el intento de hacer visibles esos planos siempre ausentes, siempre latentes. Es ilustrativo que la sinergia de los elementos que los componen resulte, tratándose de una película de Godard, abrumadoramente coherente y continua, aspecto que explica en parte el ritmo más sosegado del montaje. Las zonas de polaridad generadas por esos planos son acentuadas, a su vez, por la presencia de algunas frases, de algunos planos, de algunos temas musicales. La narración se configura a partir de la reaparición de motivos (y habilita la posibilidad de un resumen). La reiteración conduce a una lógica de pregunta y respuesta, y a la idea de un desarrollo. Ya no hay un trabajo paramétrico³ o en bloques, que puede apprehenderse sólo una vez terminada la película. Hay, por cierto, una forma que se va percibiendo de inmediato, a medida que la película va desplegándose en el tiempo y asumiendo su irreversibilidad. Reaparece, finalmente, el tiempo de un Relato.

Apuesta sobre apuesta, *Nouvelle Vague* (título que, como toda *boutade*, esconde cierto grado de verdad) no debería ser abordada solamente desde una perspectiva refundacional. “Los años memoria” (1988-1998) no se fundamentan en la negación de los períodos anteriores. Presenta, en cambio, una mirada crítica, en retrospectiva, crepuscular. Se asume una herencia cuando se va a favor y en contra de ella. “Siempre he percibido, retomando la imagen del edificio-cine, que ese bello departamento podría estar habitado por Griffith, Eisenstein, Gance... Quizás, Nicholas Ray podría ascender a él. Pero, nosotros no traspasaríamos jamás su entrada. Y no me siento afectado por ello, porque yo también estoy en esa casa. La casa es la casa, el piso importa poco.”⁴ Godard parecería, entonces, perfilarse ante una carencia para tratar de suplirla. Nuevamente el resultado es el mismo: al llevar hasta las últimas consecuencias las potencialidades del cine, Godard actualiza y prolonga su historia.

Por lo demás, un plano extraordinario en sí mismo es sólo aquel que no se puede dejar de recordar (para, quizás en alguna oportunidad, poder recurrir a él): la pantalla permanece en negro, se escuchan los resabios del plano anterior; un *travelling*, de derecha a izquierda, va anunciando, anunciando y revelando, uno a uno, los ventanales de una mansión. En uno de ellos, una estrella (Alain Delon); la otra (Domizia Giordano), no muy lejos. “Lo positivo nos ha sido dado. Nos incumbe hacer lo negativo”, dice él. Ella no responde; el *travelling* sigue andando. Comienzan a fundirse los primeros acordes de “Noche trans-

1. Lo mismo sucede en *Pierrot el loco*. Sin embargo, esa temporalidad probablemente se corresponde con el paso previo a concretar la tentativa que Ferdinand (se) plantea durante dicha película.

2. Godard, Jean-Luc, “Nouvelle Vague - Genèse” en *Godard par Godard (tome 2 1984-1998)*, París, Editions Cahiers du Cinéma, 1998, pp. 189-203.

3. Bordwell, David, “Parametric Narration” en *Narration in Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985.

4. Extracto de una entrevista inédita citado en Bergala, Alain, “La maison de cristal” en *Cahiers du Cinéma* N° 508, diciembre de 1996, pp. 28-31.

figurada”. Efectivamente, es de noche. Quedan así enmarcadas por el contraluz las habitaciones iluminadas. El sonido de las olas se entremezcla con el de la música. El movimiento llega a su tope, pivotea; una lámpara se ha apagado. Es Cécile, el ama de llaves, quien irá apagando, también uno por uno, los veladores de cada cuarto. El *travelling*, que va desandándose, acompaña el trayecto de Cécile. Ahora podríamos saberlo, es la luz, o mejor, cómo la luz se va extinguiendo, punto por punto, foco por foco, lo que crea el movimiento. El negro va to-

mando preponderancia. Pantalla en negro. El ama de llaves pregunta si la necesitan. Volvemos a ver, pero en el sentido contrario, la habitación en la que están Roger-Richard Lennox (Alain Delon) y Elena Torlato-Favrini (Domizia Giordano). Sólo los iluminan las iridiscencias de una lámpara distante. “No hay juez. En ninguna parte”, dice ella, apoyada, sobre el cuerpo de él. “Lo que no resuelve el amor, quedará en suspenso.” Y el plano corta con el ataque de las cuerdas. Dura exactamente 2 minutos 28 segundos.

versión: se trata aquí de un actor, y la escena es aún más falsa en la medida en que no ha habido ningún premio Nobel llamado Ivanov. Tras comprobar que el ejercicio orfeico de Robert se reduce a tachar palabras en una constelación que alude vagamente a Aloysius Bertrand y *Gaspard de la nuit*, nos reencontramos con los citadores. En el mismo encuadre de su aparición anterior, siguen trabajando. Un mozo entra en cuadro e inclinándose sobre los libros deposita en la mesa platos de comida. En forma simultánea con un corte a primer plano del parroquiano ubicado a la derecha (el que escribe), el mozo pregunta: “¿Va a querer algo más, señor Bouvard, después de los huevos con mayonesa?”. El citador que ha quedado fuera de cuadro responde: “Otro huevo con mayonesa y mousse de chocolate”, y sigue dictando. El sujeto en cuadro copia y mastica, hasta que una nueva pregunta (siempre *off*) del mozo lo interrumpe: “¿Y usted qué quiere, señor Pécuchet, después de los huevos duros?”. Se sobresalta levemente y reacciona: “¿Qué? Un misterio”. Cuando se dispone a seguir copiando se le responde (se le reprocha): “No hay misterio”. Pécuchet mira descorazonado a ambos lados, buscando una explicación que ni el mozo ni Bouvard parecen dispuestos a darle; entonces abandona su tarea, dirige su mirada atónita hacia nosotros, y así la sostiene durante varios segundos, con persistente indolencia.

21

Citar a ciegas

Santiago Palavecino

Para decirlo todo, hago participar al espectador en lo arbitrario de mis elecciones y en la búsqueda de leyes generales que podrían justificar una elección particular.

Jean-Luc Godard

El día (laboral, al menos) está terminando. En otro de sus monólogos (o diálogos con interlocutor inaudible), la protagonista de *Dos o tres cosas que sé de ella* (quien es, se nos ha advertido al principio, tanto la actriz Marina Vlady como Juliette Jeanson, joven de la región parisina que se prostituye para pagar el alquiler) discurre acerca de la relación entre lenguaje y pensamiento. Pregunta a la cámara y se pregunta si el enunciar que irá a recoger a Robert, su esposo, al café Elysées-Marbeuf se diferencia de imaginar ese evento. Un corte directo nos deposita en el Elysées-Marbeuf, pero ya las imágenes, aunque claras, asertivas, han contraído sin embargo un leve cariz conjetural. Robert y otra chica (Juliet Berto) que también espera por su cita, deciden, porque no les queda otro remedio, conversar. Súbitamente otra voz, monótona y con matices de arenga débil o de publicidad radial, se filtra desde fuera de campo. Un nuevo corte nos muestra en plano general otro sector del bar; atrincheros detrás de pilas de libros y revistas, dos tipos de edad mediana, no exentos de gracia involuntaria aunque

demasiado grises para la farsa, trabajan con ritmo sostenido. El que se ubica más a izquierda de cuadro, con anteojos bastante gruesos y cabello crespo, es propietario de la voz que oyéramos, y su tarea consiste en tomar algún libro de alguna de las pilas, abrirlo intempestivamente y leer con entonación plana pero vivaz algún fragmento breve de sus páginas. El otro, más relleno, también de anteojos, copia esos enunciados con la misma enjundia pese a cierto aire anodino en su rostro. Los fragmentos provienen de ámbitos tan heterogéneos como la publicidad, la literatura en dos o tres lenguas, la filosofía, el discurso político. La cámara sigue recorriendo el café. Se vuelve a Juliet Berto, acosada por las preguntas de Robert, quien asegura estar escribiendo mensajes que capta del más allá: “Vi un film donde había un tipo que hacía eso: Orfeo”. De pronto descubren en el lugar a un supuesto premio Nobel llamado Ivanov. Presenciamos entonces otro interrogatorio, el de una joven a este intelectual. La situación recuerda el diálogo entre Nana y Brice Parain en *Vivir su vida*, pero en rigor es su in-

Hay algo inquietante en esta cita, cierto clima anómalo que la vuelve incómoda y nos impide considerarla como programática. Nos encontramos frente a una incorporación desviada, ni homenaje ni parodia, que sin duda habla de una lógica de las citas y de las entradas, relativamente constante en un cineasta que siempre ha recortado sus opciones entre unidades intercambiables pero nunca equivalentes, con más urgencia que pruritos. Pero tal vez también anticipe algunas de las operaciones que explotará Godard a partir de los ochenta, y en ese sentido podría considerarse a *Dos o tres cosas que sé de ella* como un film bisagra (aun en una trayectoria tan sinuosa).

Nuestro malestar más inmediato tiene que ver con el *casting*. Estos dos actores, llamados Claude Miler y Jean-Patrick Lebel, se parecen demasiado poco a la descripción flaubertiana de, respectivamente, Bouvard y Pécuchet. En la novela, Bouvard es expansivo y relleno, de aire más bien optimista. Pécuchet, su doble ni antagónico ni complementario, es magro de físico y espartano en sus hábitos, con un humor predominantemente agrio. En ambos casos, sólo podemos notar diferencias: Miler es menudo y jovial aun en su recitado monocorde; Lebel, de textura más amplia y barba candado, posee la mirada claudicante de los míopes.

De modo que no tenemos razones de peso como para confiar en que esos dos sujetos sean efectivamente Bouvard y Pécuchet. Bien podrían ser dos impostores, como el presunto Nobel, que se arroga falsamente el lugar de la reflexión; o también bromistas que se burlaran de la indigencia simbólica del mozo (cuya voz, por otra parte, está siempre *off*, no del todo presente).

Pero en el excéntrico sistema de Godard, la pregunta es improcedente.

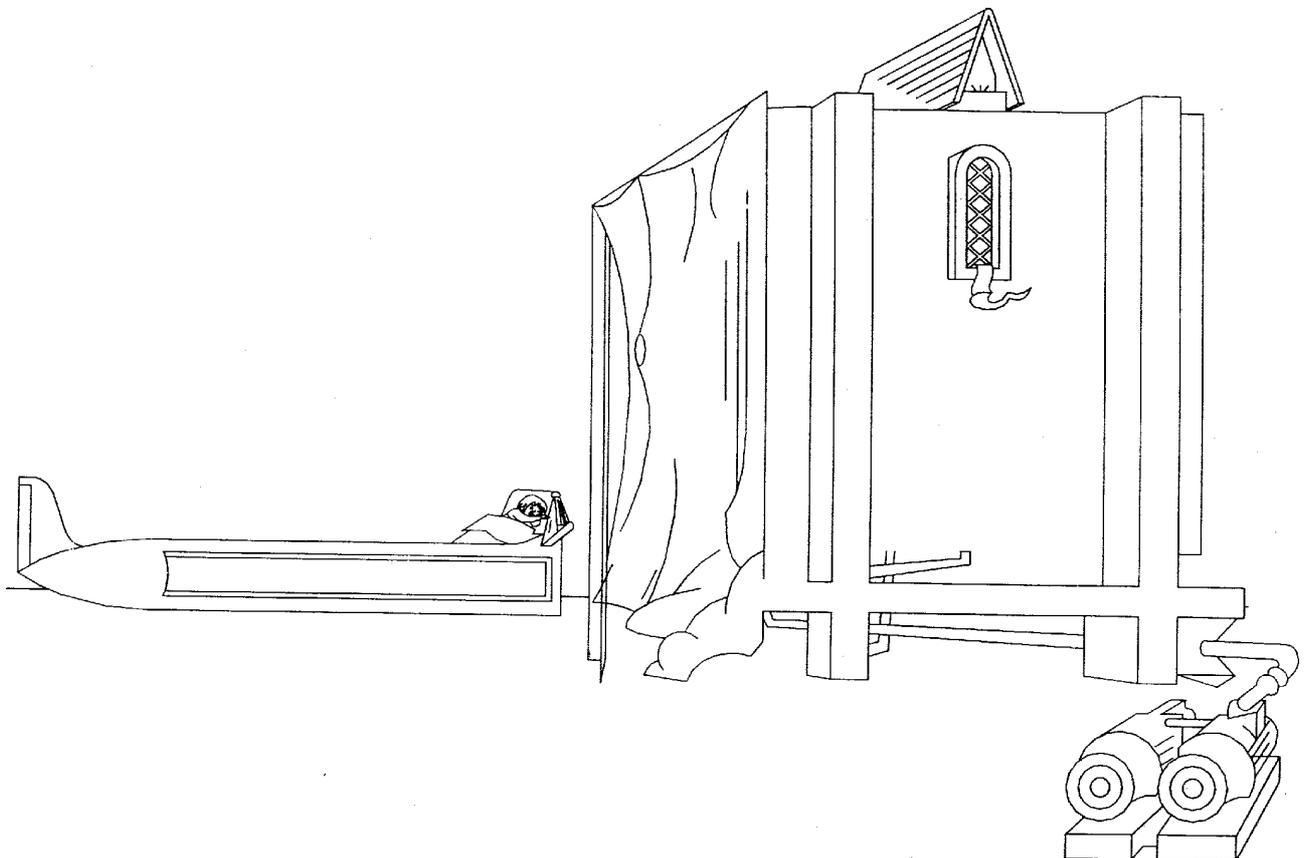
Y más aún en este film, donde apariencias y esencias inician una espiral de mutuas desmentidas e intercambios, por ahora explícitos, pero que se volverán el cuerpo mismo de los futuros trabajos de Godard. Se trata de Bouvard y de Miler, de Pécuchet y de Lebel, todo(s) al mismo tiempo. Los actores deben citar, hablar como citando la verdad, nos ha advertido al comienzo Juliette/Marina, discípula inopinada de Brecht. Y en esa preceptiva no sólo se aloja una teoría de la actuación, sino también una definición del estatuto de las identidades en este film. Cuando ambas cosas van de la mano, la fusión actor-personaje comienza a sugerir otras posibilidades. La cita, por ejemplo, podría constituirse en modelo de declamación. Habría una cadencia que aprender en el fragmentario recitado de Bouvard/Miler. En la misma dirección, Bouvard y Pécuchet estarían funcionando como prototipos del actor brechtiano.¹

Tampoco es un detalle menor que quien los nombre sea el mozo: en Godard, esos personajes-satélites (secretaría, mozo, mucama, *script*) son, en tanto escritores, tan significativos

como Bouvard y Pécuchet, como el propio director (Godard, o Jerzy en *Pasión*, siempre apuntando en *car-nets*); son los campeones de la literalidad, aquellos que fijan los provisionarios nombres del mundo, y *anotan* las metamorfosis de lo real y lo imaginario, cuando todavía sirve tal distinción. Tarea infinita que los condena a buscar el mundo en los intersticios, entre las palabras, desplazando y tachando como Robert en su falso texto orfeico.

Paradójicamente, nombrando tarde a estos actores inapropiados como Bouvard y Pécuchet, el mozo ayuda a Godard a consumir una de sus máximas aspiraciones: filmar lo que está antes del nombre. La carga que esos dos rostros adquieren luego de que la voz los bautice, los desposee momentáneamente del aura casi primigenia

1. "Examino mi proyecto cuidadosamente: es irrealizable". Esta cita de Brecht, que Godard suele convocar, podría describir el hiato entre teoría y práctica que padecen Bouvard y Pécuchet. De hecho, tomando como nexo esas imposibilidades, y escorzando también las fisonomías, Jean Louis Schefer ha emparentado a los escritores flaubertianos con Laurel y Hardy (*L'homme ordinaire du cinéma*, Gallimard, Paris, 1997, p. 34).



que en tanto ignotos citadores poseían a nuestros ojos, para luego devolvér-sela profanada. Por obra de la introducción de sendos patronímicos ilustres en la banda sonora, dos rostros estentóreamente anónimos pasan a saturarse de cultura y se desnudan de toda evidencia. Acentuando la divergencia entre imágenes y sonidos, Godard restituye a estos cuerpos su módica unicidad. Lo auténtico y depurado se obtienen mediante impostura y saturación.

En relación con la literatura, el cine no puede aspirar a la reconstrucción en base a semejanzas. Entonces, Godard elegirá cerrar los ojos. El *casting* de Bouvard y Pécuchet podría haber sido hecho por un ciego.

Entre las afinidades electivas de Godard se cuenta una muy particular con la ceguera (en rigor, con varias formas menguadas de la percepción). “Hay que cerrar los ojos en vez de abrirlos”, dictamina el tío de Carmen. También “Mal visto, mal dicho”, que podría ser un epigrama silogístico cuyos términos sostengan una relación causal, pero no menos una descripción retrospectiva devenida consigna: el cineasta loco evocando sus trabajos pasados, y obteniendo de ello un lacónico programa (programa tan abierto que casi no lo es, como todos los slogans programáticos que alguna vez funcionan). Hay que ver mal, decir mal, y la conjunción de ambos (des)órdenes nos aproximará, quizás, a la pasión, al crimen, a la muerte. Pero nunca va tan lejos Godard como en su *Autorretrato de diciembre*, donde entrevista (cita) a una ciega que pretende un puesto como cortadora de negativo. Ella le enseña a ver como ve todo el mundo, con la mente.

¿Y qué de la mirada miope de este Pécuchet/Lebel? Desde que (Bazin nos enrostrara cómo) los ojos de Cabiria rozaron los nuestros en una huidiza invitación a acompañarla en su periplo, el viaje del cine moderno, una estirpe de locos y prostitutas godardianos ha hecho literal la iluminación de Jean Louis Schefer acerca de las películas que miraron nuestra infancia. Pierrot, Nana, Juliette/Marina, transitan la vía que insinuara Fellini,

interpelándonos descarnadamente. Pero Pécuchet/Lebel nos dirige una mirada que no nos escruta ni nos interseca; está más acá o más allá de nuestra butaca (o sofá, en los tiempos del cine en la esfera privada). Mira sin ver, con la mirada hastiada de quien ha fatigado toda la cultura. En eso sí recuerda a su pretexto flaubertiano: aquí y allá, Bouvard y Pécuchet son como los *nuevos bárbaros* que, conmovedora pero erradamente, aguarda Benjamin. Sujetos saturados de cultura, que buscan recuperar cierta mirada inaugural, la consistencia del olvido. Como dice el mozo, “y a pas de mystère!” para estos individuos. En compensación sólo ellos pueden convocar la ceguera, la amnesia, el balbuceo.

Como el propio Godard, en definitiva. Si Flaubert leyó mil quinientos volúmenes, igual que sus protagonistas, para podar con el filo del estilo las presunciones del árbol del conocimiento enciclopédico, Godard acompaña del mismo modo a estos citadores-citados en su aprehensión sincopada de la cultura, incorporando literalmente el pop, Beethoven, Raymond Aron, la publicidad. Sólo que, para sortear el recurso demasiado fácil de la puesta en abismo, al invocar a los escribientes concierta la cita pero pretende no apercebirse de ella, entra al bar simulando haberla olvidado o desconocer a sus invitados. Actúa una cita a ciegas, intentando la utopía de la amnesia voluntaria, el modo de relación que prefiere para con la historia. Pierre Boulez dice de Stravinsky, un bárbaro profesional, que su modo de vincularse con la historia “es un poco el museo visitado de improviso en una ruta tomada al azar, donde uno no esperaba encontrarlo; museo vacío, a esa hora, que pronto se verá lleno de gente”.² Godard sabe dónde quedan los museos, y cuál conviene en cada ocasión, pero reproduce la técnica stravinskyana (por llamarla así), y obtiene resultados bastante similares, disfrazando la memoria de olvido, llegando más temprano que los turistas intelectuales. Así es como logra entablar diálogos con su pasado cultural que se arman a partir de los desvíos más que sobre las continuidades:

cuando se llega primero, se está más libre de los protocolos, que sólo tienen sentido cuando un lugar se comparte. Por eso fracasan todos los remedos de Godard, cineasta en *soledad superpoblada*, según la fórmula luminosa de Deleuze. Alguien que practica una genealogía negativa, que se teje afiliaciones con los hilos de la desavenencia, es, por definición, inimitable.

Si, como propone David Oubiña,³ en las recientes *Histoire(s) du cinéma* se ha resignado la ambición enciclopedista a la Diderot – D’Alembert en favor de un mecanismo citacional infinitamente dispersivo, es lícito suponer que al recuperar (para gambetearlas) las ruinas del antienciclopedismo a la Bouvard – Pécuchet, el Godard de *Dos o tres cosas* ya estuviera presagiando esos horizontes. No por eso sus consignas de entonces dejan de ser válidas: “Se debe poner todo en un film” que quiere dar cuenta de la totalidad, de “la vida”.⁴ Pero revisando su empresa mientras la consumaba, desairando a quienes convocaba, cambiando enciclopedia por *cahier* de apuntes, privilegiando en *ensemble* su acepción de *condominio*, este film trazó límites para las proyecciones de su discurso y de su mirada: las lábiles fronteras de amnesia imperfecta y nítida miopía que perfilan el rostro familiarmente extraño de Pécuchet/Lebel/Godard.

2. Boulez, Pierre: “¿Estilo o idea? (Elogio de la amnesia)” en *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 1981, p. 283. Boulez se refiere concretamente al Stravinsky de *Pulcinella*. En *For Ever Mozart* hay un plano que de algún modo condensa esta problemática (e incluso vuelve redundante este artículo). Se ve una máquina de escribir sobre una mesa, en la semipenumbra de una habitación vacía. *Voice-over*: “En esta misma habitación, hace cuarenta años, Rossellini terminó *Pulcinella*”. Todo está allí: los malentendidos múltiples, las atribuciones desviadas, la relación falsa con el pasado, la inadecuación, el anacronismo, las constelaciones semánticas, la precisión vana de la imagen y su relación indecible con la banda sonora...

3. Oubiña, David: “La máquina de leer; las *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard” en *Punto de vista* N° 64, agosto de 1999, p. 22.

4. Godard, Jean-Luc: “On doit tout mettre dans un film” y “Ma démarche en quatre mouvements” en *Godard par Godard. Les années Karina*, Flammarion, Paris, 1985; pp. 165-170.

Metamorfosis de una relación

Federico Monjeau

24



Liederkreis. Una ópera sobre Schumann, de 1999,¹ es la culminación de un conjunto de obras de inspiración schumanniana de Gerardo Gandini, que forma uno de los núcleos más fascinantes de su producción y que se inaugura con *Eusebius*, una obra para piano de 1984. *Eusebius* abrió no sólo el largo período de una obsesiva relación Schumann-Gandini sino también nuevas estrategias con la cita y el uso de materiales no originales. Recordemos brevemente el procedimiento de *Eusebius*. La obra, que consiste en cuatro nocturnos para piano más un eventual quinto nocturno para cuatro pianos (formado por la superposición de

esos cuatro nocturnos, tal como se oye en la versión grabada por Haydée Schwartz para Mode Records), está basada en una pieza para piano de Schumann, la N° 14 de las *Danzas de la Liga de David*. Los cuatro nocturnos de Gandini son cuatro selecciones o filtrados distintos de la pieza de Schumann. Cada nocturno mantiene la extensión original de 40 compases. Cada selección o filtrado corre horizontalmente, de lado a lado de la pieza. Cada uno toma algunas notas del original; las que omite serán aprovechadas por los otros, de modo que una superposición de los cuatro (el quinto nocturno) vendría a reconstruir la pie-

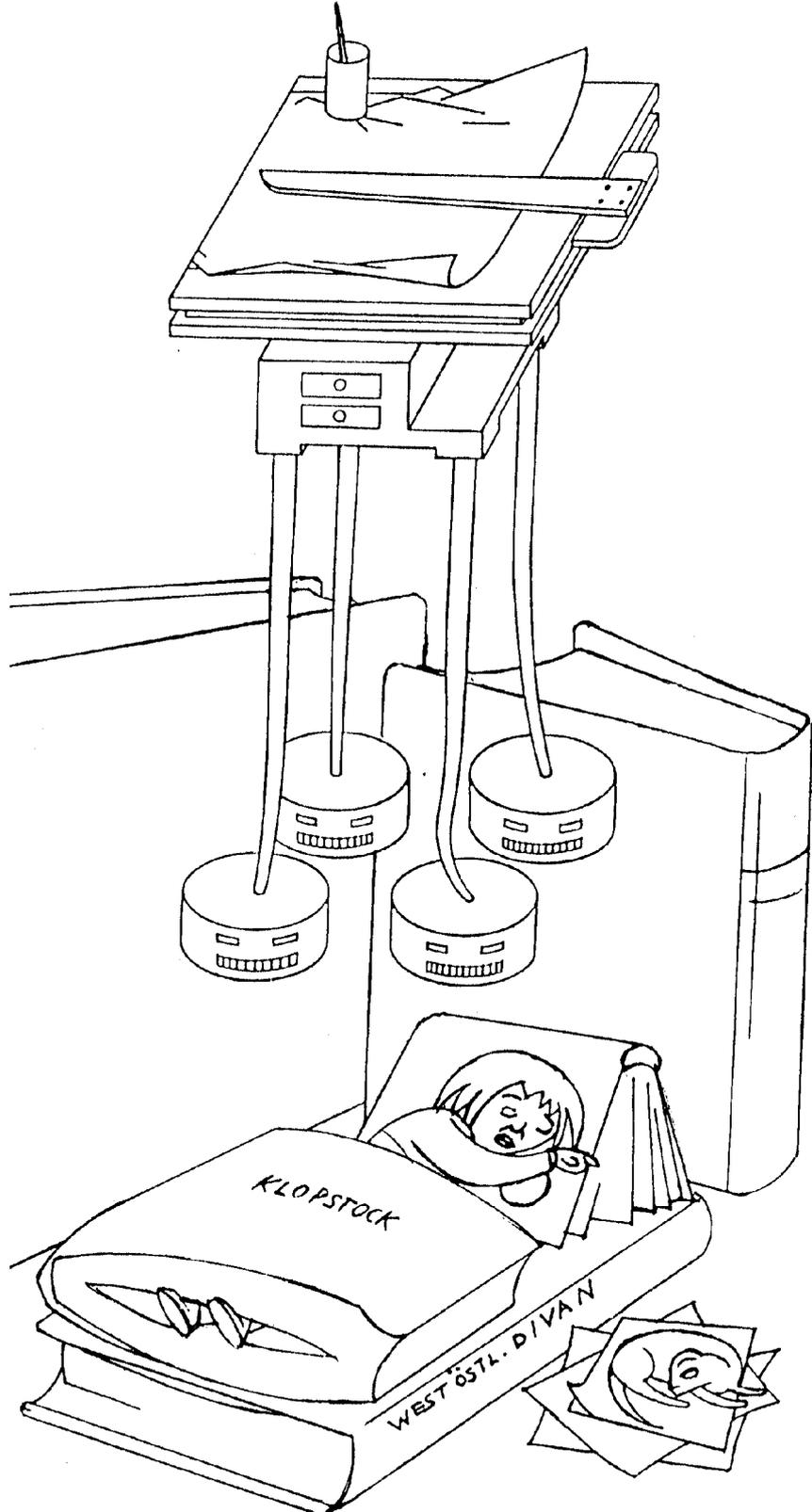
za de Schumann. Pero no se trata exactamente de una reconstrucción sino de una metamorfosis: los nocturnos de Gandini retoman las notas de Schumann en el momento de su aparición, de su ataque, pero el modo específico de ese ataque varía, como también lo hacen la duración y la dinámica, con lo cual se crean superposiciones, polifonías, relaciones armónicas y planos completamente ausentes en Schumann; desde luego, tampoco quedan rastros de la rítmica original. El compositor Gandini asume aquí la perspectiva del escultor: restar partes a una materia que en su estado bruto contiene la forma final; sólo que, a diferencia de la escultura, no hay aquí desechos de material, ya que lo que resta será utilizado en formas posteriores. La presencia de Schumann asume una forma paradójica: la obra de Gandini está basada exclusivamente en una pieza suya, que sin embargo no aparece como cita. El procedimiento de *Eusebius* clausura la práctica del “objeto encontrado”.

La cita, o lo que queda de ella, asume una densidad impensada en el núcleo de obras schumannianas de Gandini. Schumann no es un objeto encontrado o un pretexto sino un verdadero foco que se proyecta sobre la obra. Schumann proporciona algo más que un conjunto de notas, además de una incomparable reserva irónica.² Nada podría ejemplificar mejor la idea de foco, de una presencia que no se manifiesta directamente o que, por decirlo así, ejerce su presión en silencio,

como una pieza para piano del propio Schumann: la *Humoresque* op. 20. Está escrita en tres pentagramas; uno superior para la mano derecha, uno inferior para la izquierda y en el medio un tercero para una melodía que sin embargo no debe ser tocada ni cantada, indicada como *inner Stimme* (voz interna). Esta indicación (que anticipa en 150 años el *arioso* de una pieza para piano de Mauricio Kagel, *An Tasten*) es mucho más que una humorada y naturalmente tiene profundas implicancias estéticas e interpretativas. Toda la pieza es el reborde de una melodía que no se hace presente.

Liederkreis, el ciclo de canciones de Schumann sobre Heine, proporciona a la ópera de Gandini, en principio, una idea de distribución, la idea de un círculo de piezas breves que rodean la figura de Schumann como una constelación, donde cada una de estas piezas o escenas están a la misma distancia del centro (*Liederkreis*: literalmente, círculo de canciones), ya que no hay un progreso lineal o una historia propiamente dicha. En *Liederkreis*. *Una ópera sobre Schumann* la figura de Schumann (que el libreto no nombra abiertamente, sino que indica con las iniciales Sch) es rodeada por una serie de personajes: su esposa Clara (desdoblada en una soprano y una pianista), su hermana suicida Emilia, el padre de Clara, su hija María, el Dr. Richarz (director del hospicio donde el músico murió) y los alter ego literarios del compositor y crítico Schumann: el contemplativo Eusebius y el temperamental Florestán. Son once escenas más un interludio pianístico.

Pero el ciclo de Schumann no sólo sugiere la forma general, que la puesta en escena realiza admirablemente con su disposición circular, donde todos los elementos están a la vista desde el vamos, sino que además transfiere al universo de la ópera un contenido expresivo que es propio de la canción romántica. La idea de un círculo replegado de canciones cifra la esencia tal vez más íntima del lied, que es la soledad.³ “Al comienzo es hermoso cuando entra suave el lied”, dice Eusebius en la décima escena. Se refiere a la primera intervención de Clara con una pieza del ciclo *Frauen Leben*, el único lied auténticamente



schumanniano de toda la ópera de Gandini. El introspectivo Eusebius, que en verdad odia la escena, querría que toda la obra transcurriese en el paisaje interior de la canción romántica. Florestán lo reprueba con una suerte de realismo profesional: “Nada de

eso, son los cuerpos los que embellecen la escena”. Esta décima escena ofrece la verdadera perspectiva subjetiva de la obra. Sch, Florestán y Eusebius discuten sobre la ópera. No se trata de las consabidas discusiones sobre el género en el interior del género, una

de las más gastadas convenciones de la ópera contemporánea. Sch: “La materia de la música son mis sueños”. Florestán: “A quién le interesan tus sueños”. La discusión es abrumadoramente real. No son interrogaciones sobre el género sino sobre esta ópera en particular; sobre si esta obra puede legitimarse en tanto expresión del universo privado del autor, en tanto radiografía simbólica del propio Gandini.

La escena diez se separa estratégicamente de las otras pero sin embargo esa discusión parece provenir de adentro de la obra, como algo que emergiese a la superficie por un efecto de presión. No es menos una idea dramática que una manifestación psicológica. Es extraordinario comprobar cómo todo en esta obra parece organizarse efectivamente desde adentro para afuera y cómo esto mismo proporciona a la parte orquestal, compuesta ca-

si en su totalidad a partir de las cinco notas del *Carnaval* de Schumann, su fisonomía particular; particular, incluso, dentro del universo de Gandini. Entre las novedades estilísticas se podrán mencionar el persistente y cerrado tematismo, las figuras en ostinato, una orquestación ligeramente más clásica y compacta.⁴

Con todo, *Liederkreis* es probablemente la obra más extrema de Gandini. No lo es por la naturaleza de los hechos musicales, menos aún por el contenido de los temas o la violencia de las imágenes, sino estrictamente por su concepción y por su forma: la obra transcurre sin la menor concesión al mundo de la representación dramática operística. Quien haya tenido oportunidad de asistir a alguna de sus representaciones habrá comprobado la hostilidad que ella despierta en un sector del público, tal vez el mismo público

que había aplaudido *La ciudad ausente*. Esta última parecía mucho más claramente una ópera, y aun los que no confiaban enteramente en ella tenían la compensación de una micro-ópera en estilo mozartiano, un esplendoroso dúo de amor y algo parecido a una historia. Con *Liederkreis* el vuelco es más radical: aquí Gandini —el compositor culto a quien la sociedad argentina habría situado en el lugar central vacante desde la muerte de Alberto Ginastera— vuelve a desmarcarse por completo; quizá sin habérselo propuesto, o ni siquiera haberlo sospechado. La violencia que su ópera ejerce eventualmente sobre el público parece proporcionalmente inversa a su voluntad de provocación. Su violencia callada proviene del solo efecto de la integridad artística del autor.

Notas

1. La ópera, sobre un texto de Alejandro Tantanian, se estrenó en el teatro Colón en noviembre de 2000 con dirección de Gerardo Gandini, puesta en escena de Rubén Szuchmacher y escenografía de Jorge Ferrari.

2. Con sus citas ocultas, sus cofradías imaginarias y sus infinitos juegos de espejos, Schumann es tal vez el mayor ironista musical del siglo XIX y podría ocupar antes que ningún otro compositor el puesto del “poeta sentimental” de Schiller (en tanto a Beethoven le correspondería, junto con Goethe, el del “poeta ingenio”). Si Schubert dio al romanticismo su primera forma verdaderamente propia, el lied con piano (en que el instrumento abandona la función, todavía presente en Mozart y en Beethoven, de mero acompañamiento armónico y disputa expresivamente con la voz), Schumann imprimió uno de los rasgos psicológicos esenciales de la música moderna.

3. Roland Barthes lo captó admirablemente en un artículo de *Lo obvio y lo obtuso*: “El espacio del lied es afectivo, apenas está socializado: a veces, quizás, un grupo de amigos, los amigos de las piezas de Schubert; pero su auténtico espacio es, si se me permite expresarlo así, el interior de la cabeza, de mi cabeza: al escucharlo, estoy cantando el lied conmigo mismo, para mí mismo. En mi interior me dirijo a una Imagen: imagen del ser amado, en la que me pierdo, y que me devuelve mi propia, abandonada imagen. El lied supone una interlocución rigurosa, pero tal interlocución es imaginaria, está encerrada en mi más profunda intimidad. La ópera coloca en voces separadas, por decirlo así, conflictos exteriores, históricos, sociales, familiares; en el lied, la única fuerza reactiva es la ausencia irremediable del ser amado: lucho con una imagen que es, a la vez, la imagen del otro, deseada, perdida, y mi propia imagen deseante, abandonada. Todo lied es, en secreto, objeto de una dedicatoria: dedico lo que canto,

lo que escucho; hay una dicción de la canción romántica, una dirección articulada, una especie de declaración sorda, que puede oírse muy bien en algunas de las *Kreislerianas* de Schumann, porque en éstas no hay poema que esté revisitiéndolas, llenándolas. En resumen, el interlocutor del lied es el Doble (mi Doble es Narciso): doble alterado, captado en la horrible escena del espejo del *Sosías* de Schubert.”

4. La ópera abre con un ostinato de los contrabajos en pizzicato sobre las cinco notas del *Carnaval* (*mi bemol, do, si, la, sol sostenido*), que inmediatamente es doblado por los violonchelos y que volverá sobre la última escena a modo de cierre. De este núcleo derivan las principales figuras instrumentales y vocales de la obra. La persistencia de sonidos no es algo extraño en la música de Gandini, aunque generalmente eso ocurre no a través de grupos de sonidos rítmicamente articulados, como en este caso, sino de largas notas pedales.

Prismas

Revista de historia intelectual

Nº 4 - 2000

Textos: Q. Skinner, A. Lovejoy, L. Namier

Dossier: Literatura, viajeros y paisaje:
homenaje a Adolfo Prieto

Artículos, Lecturas, Reseñas

Anuario del Programa de historia intelectual
Universidad Nacional de Quilmes

ESTUDIOS SOCIALES

Revista Universitaria Semestral

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

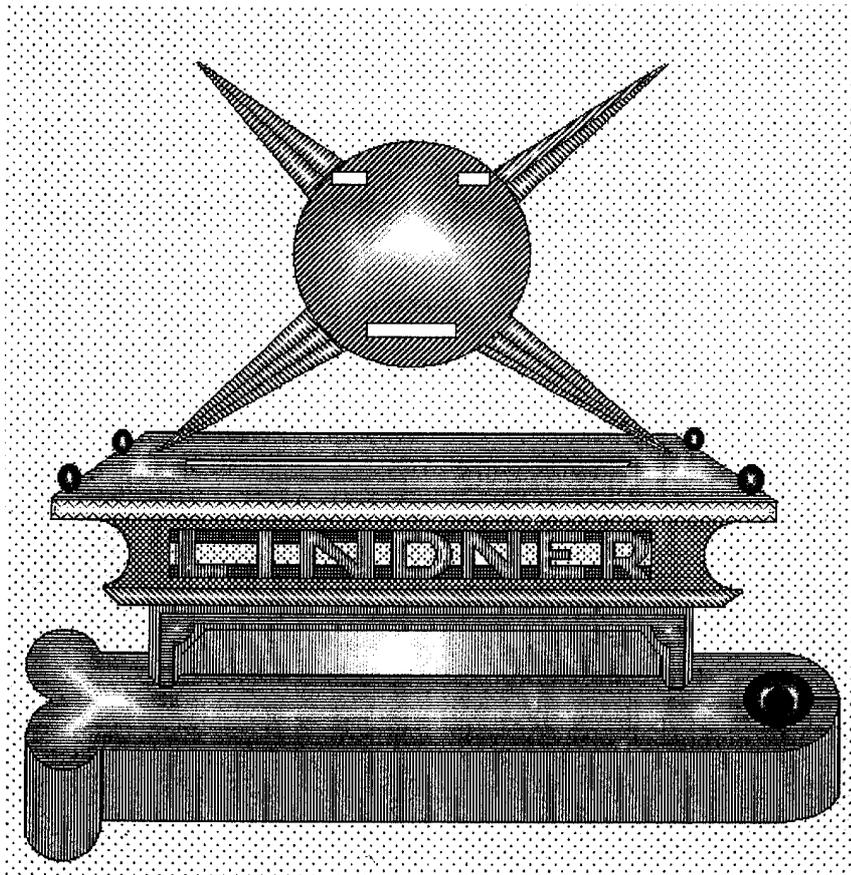
Nº 18 - Primer semestre 2000

Escriben: Sidicaro • Quiroga • Delamata •
Falcón • Valiente • Devoto • Rapalo •
Grillo • Pesavento • Acha

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

Schoenberg y la política de la armonía

Esteban Buch



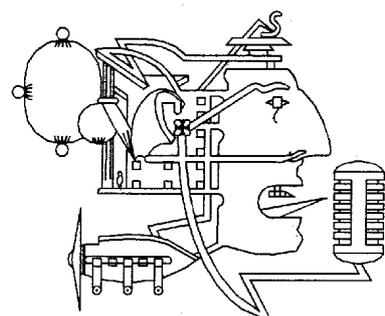
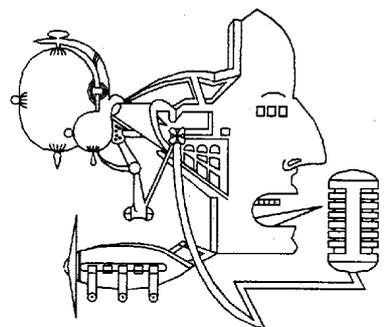
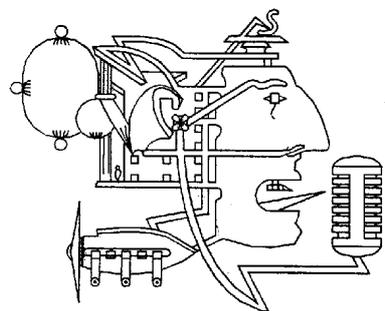
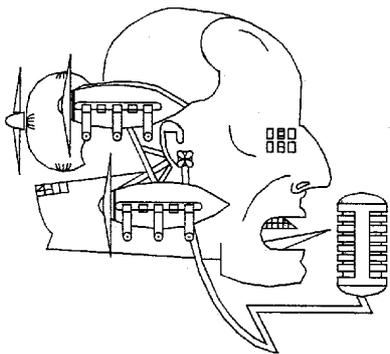
La *Harmonielehre* de Schoenberg es un tratado de armonía; su origen y su propósito son de orden pedagógico. Al mismo tiempo, su antiacademicismo declarado resuena en la libertad de su estilo, lleno de imágenes y de digresiones, de críticas personales y de polémicas. La red de metáforas que atraviesa este libro por momentos casi barroco es suficientemente importante y sistemática para ir más allá de la simple anécdota. Para su autor, amigo de Adolf Loos y enemigo de los ornamentos, se trata de verdaderos elementos motívicos, a veces subordinados a una lógica de argumentación técnica, a veces tam-

bién utilizados para introducir temas nuevos.

La más consistente, la más desarrollada de estas analogías es una metáfora política. Como Schoenberg lo dice en varias oportunidades, el sistema tonal puede compararse a un Estado, del cual la tónica es Soberano, y cada acorde, un subordinado que busca en permanencia tomar el poder, es decir convertirse, a su vez, en tónica. Esto se articula a una imagen biológica, según la cual los acordes contruidos a partir de los armónicos de una nota dada son otros tantos “descendientes” de ésta, y la diferencia entre los modos mayor y menor, un equiva-

lente de la diferencia entre los sexos. Y la tendencia histórica de la tonalidad hacia su disolución no es otra cosa que la lenta caída de ese Estado feudal o dinástico, que se ha vuelto ingobernable, por culpa no de actores exteriores, sino de la importancia creciente de unos “acordes errantes” desprovistos de filiación y de nacionalidad—fuerzas anárquicas en la base misma del sistema.

La función didáctica de esta metáfora es evidente, e incluso, su poder heurístico. La imagen política da cuerpo a una idea más abstracta, la armonía como sistema de tensiones en movimiento, como relaciones de fuerza desplegadas en el tiempo. A la habitual visión de la armonía como ciencia del encadenamiento de los acordes, que Schoenberg retoma de modo sistemático, se agrega así la de una confrontación entre varios centros tonales a lo largo de toda una obra, dando lugar a una concepción mucho más rica, indisociable de una reflexión sobre las otras dimensiones del fenómeno musical, en primer lugar la forma. Es cierto que incluso esta concepción permanece fiel a la antigua idea —más antigua que el propio sistema tonal— de la disonancia como tensión, y por ende síntoma de dolor. Al mismo tiempo, la descripción de un antagonismo entre tonalidades regido por un conjunto de convenciones introduce una dimensión eminentemente moderna en la definición de un objeto que, desde la Antigüedad, había sido generalmente concebido como lo contrario del



conflicto —como lo indica ya la significación no musical de la palabra armonía. Y, puesto que el autor no analiza obras concretas, son las metáforas las que, en el libro, dan sustento a esta visión dinámica de los procesos armónicos.

Pero las metáforas políticas son algo más que una ilustración de procesos musicales abstractos —y algo diferente. De manera completamente original, su presencia en la *Harmonielehre* plantea toda la cuestión de las relaciones entre música y política en el siglo veinte. A menudo se ha observado que la escritura de este tratado de armonía, en 1910 y 1911, ocurre en un momento en que precisamente el compositor acaba de romper, en una serie de obras fundamentales, con esa lógica tonal cuya riqueza y coherencia se ocupa ahora de demostrar. Sus composiciones de esos años le valdrán, muy a su pesar por cierto, ser llamado “revolucionario” con una insistencia que, con la única excepción de Beethoven, no tiene equivalente en la historia de la música. Ello invita a ocuparse en detalle de estas metáforas con las que Schoenberg pone en escena un drama político casi shakespeariano —un drama que al mismo tiempo querrá, durante el resto de su vida, y con éxito muy relativo, separar de la esfera política real.

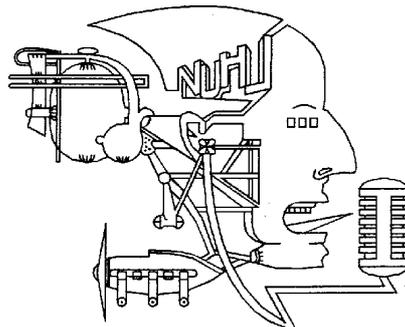
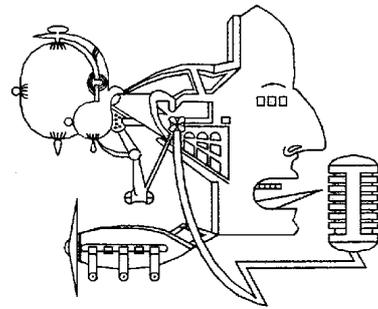
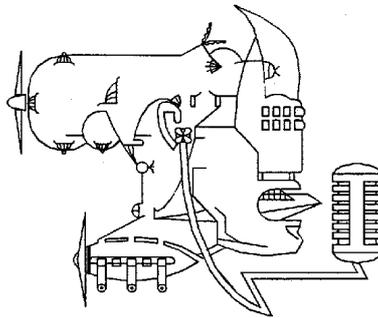
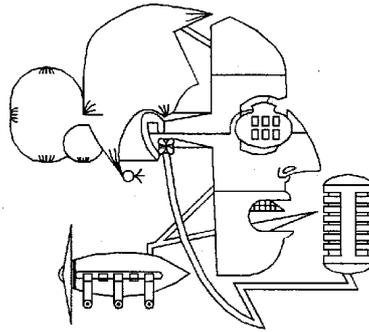
Schoenberg no tiene problemas en retomar la famosa pretensión del sistema tonal de ser el único basado en las leyes de la física, y decir que la dominación absoluta de una tónica puede en principio derivar de una ley de la naturaleza. “La idea de terminar una pieza con el mismo sonido con el que se comenzó es bastante justa, y en cierto sentido parece natural. Ya que todas las relaciones simples derivan de la más simple naturaleza del sonido (de sus armónicos superiores más próximos), este sonido —considerado como fundamental— posee un cierto dominio sobre los elementos que de él nacen, de entre los cuales los componentes más importantes —como originados en el brillo del sonido fundamental— son a manera de sus sátrapas y delegados: así Napoleón coloca en los tronos europeos a sus parientes

y amigos. Creo que esto bastaría para explicar por qué hay que rendir obediencia a la voluntad de la fundamental: es la gratitud hacia el progenitor y la dependencia de él. El es el alfa y el omega”.¹ Este soberano legítimo, sin embargo, no está a salvo de las ambiciones de sus subordinados, que aspiran a reemplazarlo para imponer su propia dominación. El acorde de dominante es el primer vasallo, y por ello, el primer candidato a la insurrección. “La quinta, un advenedizo, prospera y se convierte en fundamental. Esto es un fenómeno de decadencia. Podría objetarse que esta prosperidad testimonia de la fuerza del recién llegado y que la fundamental es aquí superada. Pero la fuerza de este recién llegado consiste sólo aquí en la pérdida de fuerzas de la fundamental, en una cesión de poder por parte de la fundamental puesto que ella contiene ya la quinta, en una especie de benevolencia, como si el león diera su amistad a la liebre” (pp. 134-5).

La dominante no puede ser una verdadera amenaza para la tónica, puesto que forma parte del espectro de armónicos de esta última. Más serios son los desafíos lanzados por acordes más lejanos, que por ello mismo tienen menos vínculos consanguíneos con el soberano, lo que no les impide reclamar para sí una extensión del mismo principio: “El VI grado de do mayor y el I grado de fa menor son afines únicamente por su relación común con el I grado de do mayor: son, por así decirlo, ‘parientes políticos’” (p. 263). Estos desafíos a la tónica son necesarios, pues así como son los hechos heroicos los que permiten escribir la historia de los reinos, no puede resultar satisfactoria una música sin modulaciones ni conflictos armónicos. La tónica misma, siempre amenazada por la posible confirmación de una modulación, es esencialmente un guerrero, que halla en la lucha el cauce de su instinto vital: “Hay que llevar a la tonalidad al peligro de perder su soberanía, hay que dar una oportunidad a los deseos de independencia y a las aspiraciones de rebelión, activarlos, dejarles obtener victorias, favorecer ocasionalmente el ensanchamiento de sus territorios, porque un dominador

sólo puede tener placer dominando lo vivo; y lo vivo quiere la rapiña. Quizá se originan así las tendencias sediciosas de los subordinados tanto por sus propias inclinaciones como por la necesidad de dominio del tirano; ésta no se satisface sin aquéllas. [...] El abandono aparentemente completo de la tonalidad se revela así como un medio para hacer más brillante la victoria del sonido fundamental” (pp. 170-1).

Sin embargo, no todas las obras tonales acaban con el retorno de la tónica inicial. Si en general ésta es el “alfa y el omega”, la “moral” del sistema, otra moral puede suplantarla. “Tampoco es necesario que el conquistador se convierta en un dictador, que la tonalidad deba depender enteramente de un sonido fundamental aunque haya salido de él. Por el contrario. La lucha de dos fundamentales por el predominio, como lo muestran algunos ejemplos de la armonía moderna, tiene algo muy atractivo” (p. 145). Y es la ópera, agrega Schoenberg, el género que mejor permite desplegar esas luchas, puesto que, frente a las formas clásicas de la música instrumental, ella es “la única forma musical que carece de tal centro” (p. 442). En última instancia, sin embargo, la hegemonía de la fundamental depende sobre todo de una suerte de voluntad subjetiva de la nota misma: “Si cree en sí misma, entonces es lo suficientemente fuerte. Si duda de su gracia divina, entonces es demasiado débil. Si se impone desde el principio autocráticamente, con fe en su misión, vencerá. Pero puede también ser escéptica, puede haber comprendido que todo lo que es bueno para sus súbditos es al mismo tiempo su propio bien; puede haber comprendido que su predominio no es absolutamente necesario para el crecimiento y la prosperidad del conjunto. Que es admisible, pero no indispensable. Que su autocracia puede ser un nexo unificador, pero que la supresión de ese nexo favorece el funcionamiento autónomo de otros nexos; que, aun cuando fueran abolidas las leyes que de ella misma proceden, las leyes de autócrata, no por eso se hundiría en la indisciplina su antiguo territorio, sino que automáticamente, siguiendo su propio im-



pulso, se daría a sí mismo las leyes correspondientes a su naturaleza” (p. 171).

Así, para Schoenberg la tonalidad es como “un vasto territorio, en cuyos distritos más apartados, las fuerzas más débilmente vinculadas se rebelan contra el dominio ejercido por el centro” (p. 442). Y, ya sea que al final de la obra la tonalidad inicial se vea confirmada o al contrario reemplazada por otra, ello no altera la coherencia y la viabilidad del sistema. El hecho de que un soberano pueda abdicar, vencido por un pretendiente o por su propia melancolía, no debilita el sistema autocrático en sí; puede incluso reforzarlo, si de ese modo se lucha mejor contra la anarquía. La verdadera amenaza la constituyen esos acordes alterados que, por su estructura misma, tienden a disociarse de la filiación que representa la identificación, fuera ésta derivada o indirecta, con un grado determinado de la escala; y ante todo, el acorde de séptima disminuida. “Pues en ninguna parte [este acorde] tiene casa propia ni está avecindado. Sino que, por decirlo así, tiene en todas partes derecho de ciudadanía sin estar asentado en ningún lado fijo: ¡un cosmopolita o un vagabundo! Yo, a estos acordes, los llamo *acordes errantes* [vagierende Akkorde]” (p. 226).

La designación de acorde errante o vagabundo incluye al de quinta aumentada, al de quinta y sexta aumentada con sus inversiones, a aquéllos basados en la escala de tonos enteros, y a otras formaciones que, aun derivando de las leyes de la tonalidad, tienen la capacidad de emanciparse de éstas. “Más adelante el alumno considerará todos estos acordes errantes, sin referirlos a una tonalidad o a un grado determinado, sencillamente como lo que son: apariciones apátridas, vagando por los territorios de las diversas tonalidades, de una ductilidad y adaptabilidad increíbles; espías que acechan los puntos débiles y se aprovechan para sembrar la confusión; desertores cuyo objeto es renunciar a la propia personalidad; agentes perturbadores por todo concepto y, ante todo, los más divertidos compañeros” (p. 305).

El acorde de séptima disminuida,

sin embargo, esa primera brecha abierta en la coherencia del sistema a causa de las múltiples interpretaciones a las que puede dar lugar, ha perdido parte de su poder subversivo, por su adaptación a las convenciones expresivas de la tonalidad: “Este huésped insólito, voluble, infiel, que hoy estaba aquí y mañana allí, se había hecho sedentario, se había aburguesado, se había convertido en un filisteo jubilado. Había perdido el atractivo de la novedad y con ello su dureza, pero también su brillo. Ya no tenía nada que decir a un tiempo nuevo. Y así descendió desde las altas esferas del arte musical a las regiones inferiores de la música ligera. Sólo allí encuentra la función sentimental de expresar momentos sentimentales. Se ha hecho trivial y blando. ¡Se ha hecho trivial!” (pp. 281-2). No es entonces este acorde de séptima disminuida quien conduce ahora la rebelión. Pero la crisis de la tonalidad, ese proceso histórico desencadenado por el “apátrida” en el seno del Estado autocrático, es inevitable. Y lo que se perfila en el horizonte para nada es la desgracia o el caos. Si el sistema tonal llega al punto de su disolución a causa de los acordes errantes, hay que ver en ello, a lo sumo, una expresión superior de la ley de la naturaleza. “Estos acordes no proceden directamente de la vía de la naturaleza, y sin embargo cumplen su voluntad. Propiamente surgen del desarrollo lógico de nuestro sistema sonoro. Surgen como cultivo en las mismas leyes de este sistema. Y siendo precisamente consecuencias lógicas del sistema, dan el golpe de gracia al sistema mismo, de manera que el sistema es llevado a su ruina con inexorable crueldad por sus propias funciones; lo que hace pensar que la muerte es un resultado de la vida. Que los jugos que sirven a la vida sirven al mismo tiempo a la muerte” (pp. 226-7).

Desde una perspectiva más positiva, el reconomiento de una coherencia entre las formaciones armónicas más alejadas y diferentes, la audacia de aventurarse más allá de los límites de la tonalidad, lejos de ser para Schoenberg síntomas de decadencia, constituyen al contrario un progreso. Y en esa dirección, el principio dinástico

asociado a la tonalidad se ensancha hasta incluir la familia, la raza y la nación. “De alguna manera, todos los acordes poseen entre sí alguna afinidad, lo mismo que todos los hombres. Que constituyan familia, nación o raza no deja de tener un interés, pero esto es accesorio al lado del concepto de género, que abre perspectivas muy distintas de las de las relaciones específicas” (p. 270). Y la posibilidad de reconocer ese principio superior de la unidad de la especie depende directamente del grado de evolución del observador: “El ser más primitivo en cuanto al conocimiento y a la sensibilidad considera sólo como suyos a sus miembros y a sus sentidos. El que está en un nivel más alto incluye también a la familia que de él se origina. En un grado mayor de elevación surge el sentimiento comunitario de la fe en la nación y en la raza propias, pero sólo quien está en la máxima altura de inteligencia y sensibilidad extiende ese amor fraterno a toda la especie, a la humanidad entera, al universo. Convirtiéndose así en una partícula de algo infinitamente grande, se encuentra (por curioso que parezca) más a menudo y más perfectamente a sí mismo que el que limitaba su amor a sí propio” (pp. 263-4).

A esta visión universalista llega entonces el músico culto, capaz de imaginar —y la idea es abiertamente utópica— un espacio armónico que, al no ser regido por la tonalidad, ya no tiene fronteras: “una armonía fluctuante y por decirlo así infinita, que no necesita llevar consigo tarjeta de identidad ni pasaporte para demostrar cuidadosamente cuál es su procedencia y hacia dónde se dirige. Es muy propio de burgueses querer saber dónde comienza y donde termina la infinitud. Y puede perdonárseles que tengan poca confianza en un infinito cuyas medidas desconocen. Pero si el arte ha de tener algo en común con lo eterno, no debe temer al vacío” (pp. 145-6).

Los Antiguos, los Pitagóricos en particular, habían concebido las relaciones armónicas entre los sonidos como un reflejo de la armonía cósmica; la idea permanecerá durante muchos siglos en el imaginario occidental. En

1722, Rameau citará a Zarlino, teórico renacentista influenciado por los Pitagóricos, para justificar su principio del bajo fundamental: “*así como la tierra es el fundamento de los otros elementos, el Bajo [Basse] tiene la propiedad de sostener, establecer y fortificar a las otras partes; de modo que constituye la base [base] y el fundamento de la armonía, y por ello se lo llama Bajo, como quien diría la base y el sostén.* Y luego de suponer que si la tierra desapareciera todo este bello orden de la naturaleza caería en ruinas, [Zarlino] dice que, *del mismo modo, si el Bajo desapareciera, toda la obra musical se hallaría llena de disonancias y de confusión*”.² Así, la visión de la armonía como un sistema de relaciones no conflictivas, análogo al orden natural del mundo, debía perpetuarse al menos hasta los albores de la modernidad, y constituir aún durante mucho tiempo un marco de referencia válido tanto para los músicos como para los oyentes.

En 1818, sin embargo, el teórico Gottfried Weber, en un tratado de composición muy leído durante casi todo el siglo diecinueve, explicará que la tónica es el “punto central” alrededor del cual se organiza el discurso musical, ejerciendo su supremacía [Uebergewicht] sobre los tonos vecinos,³ en particular sobre su propia “familia” formada por los grados de la escala —hasta el momento en que una modulación venga a anunciar el “Reino [Reich] de una nueva tonalidad”. El autor describe el sistema tonal como un escenario teatral, donde los diferentes acordes hacen su entrada como otros tantos personajes, incluido el caso en que “la nueva tonalidad, al relegar la antigua a las sombras, hasta hacerla olvidar, asume el papel principal, concentra sobre sí la atención, y se sienta en el trono de la tónica”.⁴ Por cierto, estos comentarios de Weber, que ocupan en su libro un lugar marginal, no constituyen un sistema. Alcanzan a sugerir, sin embargo, que la generación romántica, que debía desarrollar una teoría dialéctica de la forma sonata, poseía ya la experiencia musical y la imaginación teórica necesarias para concebir la tonalidad como un campo de fuerzas, y también

para establecer una analogía con el mundo político.

Aun así, no parecería que estas ideas hayan estado muy presentes durante el siglo diecinueve, en parte porque las aspiraciones de la musicología a constituirse como disciplina científica la orientaban hacia una retórica positivista que reducía al mínimo el uso de metáforas. Por ejemplo, tales consideraciones están totalmente ausentes del tratado de armonía de Hugo Riemann, referencia central hacia fines de siglo, en donde la voluntad de formalización recuerda el estilo de un libro de matemáticas.⁵ Más probable resulta la hipótesis de que el esquema de la tonalidad como confrontación entre tónicas recién se haya vuelto verdaderamente pertinente en el momento en que el desarrollo de la música moderna lleve a poner en crisis los fundamentos mismos del sistema.

Desde ese punto de vista, Schoenberg se halla cerca de uno de los principales teóricos de su tiempo, Heinrich Schenker. Es cierto que entre Schoenberg y Schenker las divergencias eran radicales, pues para éste todo intento por salir de la tonalidad constituía una falta moral, y toda la música contemporánea, un síntoma de decadencia. Schenker había publicado su propia *Harmonielehre* en 1906; es sobre todo con él, y en menor medida con Riemann, que Schoenberg polemiza en su tratado. Sin embargo, como Schoenberg lo dirá años después, al escribir su libro en 1911 no había hecho más que echar al de Schenker una rápida ojeada; al releerlo en 1923, se sorprenderá mucho al descubrir una idea muy parecida a la suya, precisamente la de que todas las notas aspiran a convertirse en una fundamental.⁶

En efecto, la *Harmonielehre* de Schenker y la de Schoenberg comparten la idea de que los procesos armónicos son como un conflicto en el cual cada nota intenta imponerse a las otras para ejercer su dominación sobre el conjunto. En el libro de Schenker, la base de esta comparación es un vitalismo antropomórfico articulado a una concepción contractual del Estado: “Varias veces tuve oportunidad de mostrar cómo las notas tienen en muchos sentidos características propia-

mente biológicas. Así, el fenómeno de los armónicos puede ser asociado a una suerte de instinto reproductor de las notas; y el sistema tonal, el natural sobre todo [las tonalidades mayores], puede ser visto como una especie de orden colectivo superior, una especie de Estado, fundado sobre su propio contrato social, al cual las notas individuales deben obediencia”.⁷ Y también: “Si el egocentrismo de una nota se expresa por su deseo de dominar a sus semejantes antes que ser dominada por éstas (y en ello se parece a un ser humano), el sistema es quien le ofrece los medios de dominar y satisfacer ese instinto. En ese sentido, el sistema se parece, en términos antropomórficos, a una constitución, una regulación, o cualquier otro término capaz de dar cuenta de esas relaciones múltiples” (pp. 84-5). Schenker compara también los siete grados de la escala a una sociedad que tendría la particularidad de incluir su pasado en su presente: “El sistema de la nota do representa así una comunidad compuesta por esa fundamental y otras cinco notas cuyas posiciones son determinadas por la relación de quintas ascendentes. Una nota suplementaria, la quinta subdominante, se agrega a esta comunidad y representa, por así decir, su vínculo con el pasado” (p. 39).

A no ser por esta metáfora histórica, las semejanzas con Schoenberg son significativas —lo mismo que el contraste entre las consecuencias estéticas, morales y políticas que cada uno saca de esa idea común. La diferencia esencial es que Schenker, ajeno a la fascinación de Schoenberg por los “acordes errantes”, está mucho más interesado en la conservación del sistema que en los factores de inestabilidad. El sistema tonal, el “Estado” de la armonía, está allí para garantizar la dominación de la tónica, cuya legitimidad se origina en la naturaleza —sobre todo la tónica mayor, que Schenker considera como superior por esa razón. Los otros grados de la escala deben subordinarse a ese principio de organización; y si por casualidad uno de ellos logra “usurpar” el rango de la tónica, ello no es más, en general, que un fenómeno transitorio, cuya importancia no hay que exagerar. Sólo a

pesar suyo Schenker acepta en la *Harmonielehre* cierto número de “modulaciones reales”; todo el desarrollo posterior de su técnica analítica se orientará por lo demás hacia la reducción máxima de la complejidad armónica de superficie, buscando poner en evidencia un *Ursatz* reducido a una gran cadencia I-V-I, triunfo absoluto de la tónica única. Y el compositor debe ser “el intérprete fiel de todas las formas de egocentrismo desplegadas por cada una de las notas” (p. 88), sin dudar en cuestionar el estatuto de la fundamental, puesto que “el artista es completamente conciente de nuestro deseo de la tónica, y lo pone a prueba a propósito” (p. 253). Pero si llega a ir demasiado lejos en ese juego peligroso, se expone a una condena moral categórica: “En los casos en que el compositor revela claramente su intención de arruinar el sistema diatónico, tenemos no sólo el derecho sino incluso el deber de reprocharle este atentado contra nuestro arte, y de denunciar la falta de instinto artístico que aquí se manifiesta de manera aún más radical” (p. 290).

La oposición con Schenker permite comprender mejor la fuerza y la originalidad del pensamiento de Schoenberg: podemos ver en éste al hombre que, ante toda una tradición que había fundado la legitimidad del sistema tonal sobre un orden divino o natural trascendente, y por lo tanto incuestionable, habrá por así decir secularizado la armonía, subrayando su carácter convencional, capaz de ser sometido, lo mismo que los regímenes políticos, a la crítica y la transformación. Si Schoenberg nunca fue, hablando con propiedad, un revolucionario, sí fue el teórico de una cierta forma de revolución.

Del libro de Schoenberg, citemos esta otra observación, por cierto muy técnica, en la que desaconseja apartarse de la tonalidad yendo del IV grado de do mayor al IV grado de fa menor: “Para recobrar [la tonalidad] de nuevo poseemos por otra parte ya bastantes medios. Pero estos medios serían aquí más interesantes que los que originaron la pérdida de la tonalidad. Es aburrido que los policías sean más in-

teresantes que los ladrones” (p. 266). En la fantasmagoría política de la *Harmonielehre*, está claro con qué lado simpatiza el autor: mientras que la tónica es descripta como un dictador o un tirano, mientras que los burgueses son incapaces de ver más allá de su pequeño mundo jerárquico, los acordes errantes son para él esos divertidos compañeros que, al cuestionar la dominación policíaca del Estado autócrata, vienen a abrir para toda la humanidad el espacio utópico de una “armonía sin pasaporte”. A lo sumo sentirá él alguna ternura melancólica frente al soberano depuesto, antes de cantar con mayor fuerza loas al advenimiento del “hombre nuevo” (p. 477). Así, es inevitable la conclusión de que Schoenberg, sin llegar a hacer un elogio directo de la revolución o de la anarquía, presenta en su *Harmonielehre* convicciones que parecen darle la razón a todos aquéllos que, desde sus comienzos, habían utilizado un vocabulario político para atacar su obra —por ejemplo ese crítico vienés que, en 1905, reaccionaba ya ante el estreno de *Pelléas und Melisande* (una obra tonal) diciendo: “Es el más fuerte ataque contra la música que hayamos podido oír en estos últimos tiempos. [...] Las leyes de la lógica musical son deshechas, la melodía y la armonía hechas pedazos. [...] Schoenberg planea una revolución de la teoría de la armonía, una base nueva para toda la música”.⁸

Pero si la violencia del tono es excepcional, esa retórica por supuesto no estaba reservada únicamente a Schoenberg o a sus discípulos. Sin remontar hasta Platón, alcanzará con recordar que todo el siglo diecinueve ya estaba familiarizado con los desplazamientos de vocabulario entre el campo político y el musical, y que Wagner en particular, tanto con sus obras como con sus escritos, había contribuido a volver a éstos virtualmente indistinguibles. En 1909, cuando Schoenberg decida contestar a los críticos que lo atacan en nombre de Wagner, Liszt y Hugo Wolf, utilizará a su vez imágenes políticas para describir a los antiguos renovadores, convertidos ahora en guardianes del templo: “Formaron en consecuencia un batallón compac-

to, aún más dictatorial y refractario a todo progreso que la corporación de sus predecesores. El pasado de estos antiguos revolucionarios les servía de presente, con la misión de matar el porvenir”.⁹ Así, Schoenberg, en un primer momento, parece haber aceptado como un hecho la pertinencia de los términos políticos para describir los fenómenos artísticos, aun si al mismo tiempo le importaba por sobre todo demostrar los vínculos entre sus nuevas obras y la tradición. En otras palabras, no decía que era absurdo o insultante tratarlo de revolucionario; a lo sumo estaba convencido de no serlo. En 1937, evocará aquella época diciendo: “De hecho, fue el nacimiento de un cambio tan profundo que muchas personas, sin comprender que se trataba de una evolución, hablaron de revolución. Por supuesto, esa palabra no tenía en aquel tiempo, hacia 1907, la resonancia política siniestra que la caracteriza hoy; no por ello dejé de insistir sobre el hecho de que la nueva música no era más que el desarrollo lógico de los recursos musicales de los que ya se disponía”.¹⁰ Y en efecto, “revolución” era el término que se imponía espontáneamente tanto a sus críticos como a algunos de sus amigos. Kandinsky, por ejemplo, estaba dispuesto a reconocer “el desarrollo natural e imperturbable de la nueva música a partir de la antigua”, lo cual no le impedía ver a Schoenberg como un “compositor revolucionario”.¹¹

Pero el peso de la *acusación* de ser un compositor revolucionario permite interpretar las metáforas políticas de la *Harmonielehre* como un gesto en cierto modo defensivo: si los gérmenes de la disolución de la tonalidad se hallan inscriptos en el sistema desde el comienzo, el compositor de música “atonal” (ese término negativo que Schoenberg nunca aceptará) no puede ser considerado como el responsable de su destrucción, sino a lo sumo como un agente en una teleología de la historia que trasciende su voluntad personal, según una lógica de tipo hegeliano, o incluso marxista. Durante todo el libro, de hecho, una única vez la acción del compositor interviene en el combate armónico-político, y sólo entre paréntesis: “Si ese

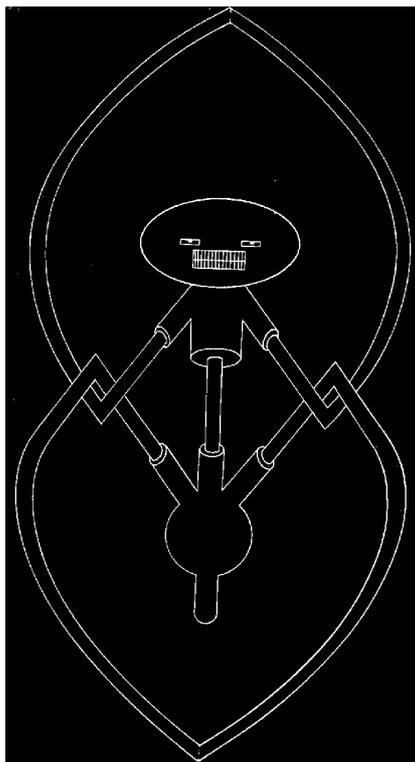
centro se mantiene firme (lo que puede depender del deseo del autor), obliga a sus oponentes a girar en círculo en torno suyo, y todo el movimiento vuelve al centro” (p. 442). La observación hubiera podido ser crucial: el material musical tiende espontáneamente hacia el conflicto, sí, pero es el compositor quien determina el resultado de la guerra entre las tónicas. Pero esta posición, que se asemeja a la de Schenker, no es verdaderamente la de Schoenberg. Para él no hay contradicción entre la lógica histórica y la voluntad individual, ante el horizonte utópico que deriva de la interacción de éstas. Se ha hecho famosa su respuesta al oficial que en 1916 le preguntaba si era él aquel “compositor tan controvertido”: “Alguien tenía que serlo, pero nadie quería, así que me propuse yo”.¹²

Más allá de las reglas de juego estéticas, retóricas e institucionales impuestas por el ambiente musical vienés de su época a todo “combate” artístico, las observaciones de Schoenberg sobre la armonía guardan naturalmente relación con la evolución de sus ideas personales sobre la política y la sociedad. Esta evolución de ninguna manera lo había llevado a luchar por la Revolución. Hijo de un judío de Eslovaquia con simpatías anarquistas, cercano en su juventud a la socialdemocracia vienesa, director de un coro de obreros donde lo llamaban “camarada”, había tenido muchas oportunidades de familiarizarse con el lenguaje marxista.¹³ Su alejamiento del socialismo, sin embargo, será rápido y completo, seguido por la asunción de un nacionalismo pangermánico que durante la guerra lo llevará a enrolarse en el ejército austríaco, luego por una nostalgia por el imperio de los Habsburgo que lo acompañará durante toda su vida, por último por el anticomunismo declarado de su período norteamericano —todo lo cual no le impedirá considerarse “apolítico”, como en esta carta de 1948 a su discípulo Josef Rufer: “Nosotros, que vivimos en la *música*, no tenemos lugar en la política, a la que debemos considerar como esencialmente extranjera”.¹⁴

El tema del “apátrida”, en cam-

bio, presente ya como discurso antisemita en la Viena de su juventud, seguirá en su vida una trayectoria ascendente. La asunción de su identidad judía, a la que en 1933 seguirá la militancia sionista; el exilio, que durante algún tiempo hará de él un apátrida verdadero, lo llevarán a anunciar la ruptura de sus vínculos con “Occidente”, al cual volverá tan sólo para reivindicar una herencia más europea que específicamente alemana. Por otra parte, su elitismo e incluso su admiración por la aristocracia no llegarán a contradecir su universalismo humanista, dada su creencia, expresada ya en la *Harmonielehre*, de que el rol motor del genio en la historia de la humanidad aparece mejor en una perspectiva en donde “las personalidades desaparecen como individualidades, pero lo que expresan —la humanidad, lo que de mejor hay en ella— se hace visible” (p. 490).

Pero, ¿cuál es la relación entre esta trayectoria personal y la carrera de un “compositor revolucionario”? En verdad, el joven Schoenberg parece haber hecho suya una analogía entre las transformaciones artísticas y las luchas políticas y sociales descritas en términos marxistas. En 1895 le escribía a uno de sus amigos socialistas que “de igual modo que el movimiento de las condiciones sociales es un producto de la lucha de clases, tiene que presentarse la estética como producto de la lucha entre las ideologías idealistas y materialistas y el arte deberá mostrar los síntomas de la lucha entre los sentimientos artísticos adquiridos a través de estas ideologías”.¹⁵ Ello no quiere decir que, como parece sugerirlo Hartmut Zelinsky, las experiencias de juventud de Schoenberg hayan constituido una matriz que explicaría toda su evolución artística posterior en términos políticos. Según Zelinsky, “el anarquismo era para Schoenberg [...] una experiencia de acuñación existencial, que finalmente pudo convertirse en el principio artístico dominante de la disonancia, como principio de la resistencia, en su obra y su pensamiento”.¹⁶ Así, la emancipación de la disonancia no sería otra cosa que la transferencia al campo del arte del principio de la emancipación política. Hay que



reconocer que la interpretación es tentadora, sobre todo a causa de ese término de “emancipación”, de innegable connotación política. Sin embargo, la emancipación de la disonancia es un concepto técnico perfectamente definido, la suspensión del principio de resolución obligatoria, cuya significación deriva de la historia de la armonía, no de la historia de las ideas o de las luchas políticas. Y nada confirma la hipótesis de que Schoenberg haya asociado ese fenómeno a alguna forma de resistencia —mucho menos que haya creído que al escribir música atonal contribuía a la emancipación política.

La distinción puede ser sutil, y sin embargo resulta crucial, entre las cosas y el nombre de las cosas. La transformación de un lenguaje artístico y el derrocamiento de un régimen político son fenómenos literalmente inconmensurables, que sólo se vuelven análogos en virtud de atribuciones metafóricas que pueden, por cierto, invocar homologías tales como la interacción entre el caos y el orden, entre la ley y la libertad —pero cuyo carácter arbitrario permanece siempre en alguna medida irreductible. Y muy bien puede escribirse la historia de esas metáforas —ése es justamente el propósito

del presente artículo—, a condición de respetar la distancia semántica que ellas implican, y la especificidad del momento histórico en que se las propone. Teniendo esto en cuenta, todo parece indicar que, en el caso de la *Harmonielehre*, la retórica política asimilada por el joven Schoenberg junto a la izquierda vienesa le servirá luego para describir aspectos precisos de un mundo musical que al mismo tiempo, más y más, querrá aislar de la esfera pública, y situar en alguna *otra parte*.

En esa perspectiva, resulta significativa la corrección introducida por Schoenberg en la edición revisada de 1922 de la *Harmonielehre*, que trata precisamente de la analogía entre la revolución política y la “revolución” musical. En ese momento, agrega el pasaje siguiente:

A esto le llaman revolución, acusando al artista, que se somete a esta necesidad y la ama, de todos los delitos posibles seleccionados entre la inmundicia del vocabulario político. Pero se olvida que, a lo sumo, puede llamarse a esto revolución analógicamente, y que esta analogía sólo puede mantenerse en algunos puntos relacionables, es decir, semejantes, pero no en todos los aspectos. Un artista que tiene una buena idea nueva no puede ser barajado con el que coloca una bomba o provoca un incendio. A lo sumo, la semejanza entre la llegada de lo nuevo en el terreno espiritual y la revolución política consiste en que durante algún tiempo domina aquello que tiene éxito, y en este lapso lo viejo se siente amenazado por lo nuevo. Pero las diferencias básicas son mayores: las consecuencias, las consecuencias espirituales de una idea, por ser de naturaleza espiritual, son durables; mientras que las consecuencias de las revoluciones, que tienen lugar en el terreno material, son efímeras. Además, jamás ha sido la intención ni el efecto del arte nuevo suplantar o destruir a su predecesor el arte viejo. Por el contrario: nadie ama a sus antepasados tan profunda, tan íntima, tan respetuosamente como el artista que crea algo auténticamente nuevo, porque el respeto profundo es aquí orgullo de casta, y el amor, sentimiento comunitario. ¿Será preciso recordar que Mendelssohn —que era nuevo en su tiempo— exhumó a Bach, que Schumann descubrió a Schubert y que Wagner despertó una verdadera

comprensión para con Beethoven a través de su obra, de su palabra y de su actividad? Mejor es comparar la llegada de lo nuevo con la floración de un árbol: es el devenir natural del árbol de la vida. Pero si hubiera árboles que tuvieran interés en impedir esta floración, entonces es cuando podría llamársele revolución (p. 477).

Así, mientras que la revolución política no es más que un terrorismo obtuso y desprovisto de efectos duraderos, el arte es ese medio en el cual lo nuevo puede instalarse de manera permanente, sin por ello amenazar lo viejo. Podría decirse que el arte no es como la política, porque es mejor. Y ello, gracias a una particularidad casi topológica de la vida musical, la cual (contrariamente a la vida política donde el pasado no es más que historia o memoria de un tiempo definitivamente ausente) permite el despliegue sincrónico de su evolución diacrónica, el diálogo de los muertos y los vivos en el seno del repertorio —o, parafraseando el lenguaje técnico de Schoenberg, la articulación de las dimensiones horizontal y vertical del discurso sonoro. Y la imagen que corresponde mejor a esta realidad no es la revolución sino la metáfora biológica de la floración, más ineluctable aún que toda teleología de la historia. Cabe agregar que el carácter extramundano de ese mundo musical no disminuye en nada la exigencia de rigor moral que deben hacer propia los que se lanzan a la aventura. Al contrario: en 1911, Schoenberg había calificado la explotación de ciertos medios moduladores “expeditivos” como “casi inmoral” [fast unmoralisch]; en 1922, suprimirá la palabra *fast*.¹⁷

Y sin embargo, la crítica de la revolución no lleva a Schoenberg a suprimir las metáforas políticas de su texto revisado; al contrario, va a agregar varias, sin modificar su principio —a no ser por la introducción de la palabra “anarquía” en un sentido negativo (p. 171). A fines de 1934, ya en Los Angeles, escribirá aún, en el marco de una controversia con Casella: “Un arte superior exige un combate bien organizado entre los diferentes grados que aspiran a la supremacía, y la victoria de la tonalidad no

tiene significación profunda sino cuando se la obtiene gracias a la derrota de esos usurpadores”.¹⁸ Por otra parte, la imagen de Schoenberg aboliendo la tonalidad gracias a los apátridas y otros “divertidos compañeros” debe ser modulada por el hecho de que su admiración por las obras tonales de los grandes maestros no había disminuido en nada al escribir obras atonales o dodecafónicas —puesto que el núcleo de su pensamiento era precisamente que las últimas derivaban de las primeras, lo que hacía de él el “ejecutor testamentario de la tradición” (Dahlhaus). Son más bien los intentos neotonales contemporáneos los que van a irritarlo, al pretender imitar un lenguaje según él anacrónico. Su biógrafo Stuckenschmidt ilustra esta actitud al evocar un texto de Schoenberg de 1937: “Cuando escuchaba obras tonales que evitaban cuidadosamente todo aquello que no correspondía a relaciones tonales, o todo lo que no correspondía de comienzo a fin, girando en torno a un acorde perfecto de do mayor o de fa sostenido menor según el caso, no podía más que evocar esos reyes negros vestidos tan sólo con un sombrero de copa y una corbata”.¹⁹

Puede decirse entonces que algo de esa idea siguió siendo válida para él más allá de la época que la había inspirado, a pesar de su distanciamiento con respecto a la política en general, y también del hecho de que la importancia creciente de la religión en su vida, entre otras cosas, hubiera podido inspirarle nuevas comparaciones entre los fenómenos musicales y los destinos humanos. Cabe agregar que el último libro de Schoenberg sobre la armonía, escrito en Estados Unidos y publicado después de su muerte, es mucho más austero que la *Harmonielehre*, y que no hay en él metáforas políticas. Sólo al final, donde Schoenberg compara los directores de orquesta norteamericanos a Nikisch y otros directores alemanes escuchados en su juventud, se lee lo siguiente: “Durante un concierto me ocurre a menudo hallarme de pronto en un ‘país extranjero’, sin saber cómo llegué hasta allí; se ha producido una modulación, cuya comprensión se me escapa. Estoy seguro de que ello no me habría suce-

dido en otro tiempo, cuando la formación de un intérprete no difería de la de un compositor”.²⁰ Así, para el exiliado perpetuo, la lógica tonal es esa patria perdida, cuyo irresistible atractivo subsiste más allá de todo, y alimenta tal vez, con su *Sehnsucht*, las obras de sus últimos años.

Queda la pregunta de si, al inventar el sistema dodecafónico, ese método de composición con “doce sonidos que sólo tienen relación entre sí”, Schoenberg no pensaba, de algún modo, actuar como un legislador. Esas lecturas resultan tentadoras, y por cierto muchos se dejaron tentar, viendo en la serie única un principio ya democrático, ya totalitario —todo lo cual merecería un estudio aparte. Baste decir aquí que las interpretaciones políticas de la serie no sólo son ajenas a los propósitos declarados del compositor, sino que incluso habrían sido objeto de su crítica explícita. “Que la serie sea una ventaja o una desventaja para el compositor o para el oyente, puede decirse en todo caso que no guarda ninguna relación ni con la divisa ‘Libertad, Igualdad, Fraternidad’, ni con el bolchevismo, el fascismo o toda otra doctrina totalitaria”, escribe Schoenberg en 1947.²¹ El teórico de la armonía tonal creía pertinentes las metáforas políticas; el inventor del sistema dodecafónico, en cambio, se había distanciado a la vez de ese sistema, y de las representaciones que había utilizado para describirlo.

Si se toma la metáfora schoenberguiana de la tonalidad al pie de la letra, toda obra tonal puede ser descripta como un relato épico, cuyo héroe sería la tónica, y el proceso armónico, las peripecias de la lucha de este último por obtener o conservar el poder. En el curso de la historia de la música, estas aventuras se habrían vuelto cada vez más complicadas, sin perder su forma de cuento con un *happy end* dedicado a confirmar la legitimidad del soberano o eventualmente a consagrar a un nuevo príncipe. Las obras atonales, en cambio, escaparían a ese esquema narrativo, salvo en los raros casos en que el abandono de la tonalidad se hallara inscripto en su trayectoria formal, como una puesta en

escena de la ruina del sistema autocrático.

Podría decirse entonces que esta metáfora reintroduce en la música una cierta noción de programa, a la vez en un nivel más abstracto y más limitado (al aplicarse a un solo parámetro) que los programas literarios que caracterizaban, por ejemplo, a *Verklärte Nacht* o *Pelléas und Melisande*. Lo cual puede parecer una manera de reafirmar la capacidad semántica de la música “pura” sin traicionar su especificidad semiótica; un nuevo modo de concebir la música como lenguaje, y de proponer, de ese lenguaje, un verdadero diccionario. Pero es importante subrayar que si bien Schoenberg creía en la pertinencia de esa metáfora para describir el sistema tonal, en ningún momento la utilizó para describir obras. Y sería tan imprudente como inútil utilizarla como un instrumento analítico, capaz de revelar contenidos políticos supuestamente inscriptos en las obras musicales, fueran éstas de Schoenberg o de otros compositores. Pues tal gesto no solamente carecería de base epistemológica seria, sino que no podría arrojar sino resultados muy pobres.

Sin embargo, resulta legítimo preguntarse qué relación puede haber tenido esta representación con el trabajo de composición de Schoenberg en la misma época. Los años que preceden la escritura de la *Harmonielehre*, los años cruciales del desarrollo del atonalismo, constituyen el contexto ante el cual las ideas del libro pueden aparecer con toda su significación. Carl Dahlhaus ha mostrado cómo la actitud polémica del tratado respecto a la cuestión teórica de las notas extrañas a la armonía guarda relación con la problemática de un compositor obsesionado por la famosa emancipación de la disonancia.²² En un plano diferente, puede uno preguntarse en qué medida las analogías políticas de la *Harmonielehre* pueden ser pertinentes para la interpretación de las obras de ese período.

En varias obras de esta época crucial aparecen acordes perfectos, utilizados de un modo que los asemeja a una “señal” inserta en el proceso formal.²³ La *Kammersymphonie* op. 9, de 1906, comienza por una cadencia en

fa mayor, que reaparece en varios momentos, como un elemento motivico importante para la articulación general de la forma; la obra, sin embargo, termina con una gran cadencia en mi mayor. Esta tonalidad estaba indicada ya en el armado de la clave al comienzo de la partitura, y legitimada así de hecho por el compositor; pero, ausente inicialmente al oído, no llegará a imponerse sino al término de un complejo proceso armónico en el que intervienen tonalidades muy alejadas, formaciones por cuartas, la escala de tonos enteros, y otros recursos que constituyen otras tantas amenazas a la estabilidad del sistema. Así, la idea del “combate” y la “victoria” de mi mayor puede ser instructiva para describir la forma general de la obra. En cambio, no es muy probable que el hecho de dar a ese acorde el título de Rey enriquezca nuestra percepción de esta música, que por otra parte nada autoriza a interpretar en términos políticos.

Las cosas son distintas con la obra que Schoenberg compone inmediatamente después, en 1907: *Friede auf Erden*, op. 13, para coro mixto a ocho voces, sobre un poema de Conrad Ferdinand Meyer. De manera aún más neta que el op. 9, esta obra no deja dudas sobre su inscripción tonal: comienza en *re* menor y concluye en *re* mayor. Y, a diferencia de la sinfonía, constituye en cierta medida, a causa de su texto, una utopía política. Se trata de una profecía de inspiración cristiana: la Paz en la tierra, anunciada por el nacimiento de Jesús, se hará realidad gracias al advenimiento de una “raza de Reyes” [königlich Geschlecht]. En la partitura, la aparición de la tonalidad de *re* mayor se halla estrechamente ligada al relato de la profecía. El poema comienza con una paráfrasis de los Evangelios evocando el mensaje del Ángel, transmitido a María y al Niño por los pastores: *Friede auf der Erde*. Mientras que la música había comenzado a cuatro voces en *re* menor, la aparición de la palabra *Friede* en los compases 21 y 22 corresponde a la primera presentación de *re* mayor.²⁴ En realidad ese pasaje a cinco voces, sin ser particularmente audaz tratándose de Schoenberg, resulta armónicamente ambiguo. La voz su-

perior despliega la tríada de *re* mayor, doblada a distancia de tercera por las contraltos, sobre un motivo de cuatro notas que constituye uno de los motivos básicos de la obra; puede decirse que el *la* de los bajos viene a completar un acorde de cuarta y sexta, sobre esta fundamental que aún no se atreve a decir su nombre. Pero, por otra parte, las tres voces masculinas forman un acorde de dominante (sin tercera) que permite interpretar las primeras notas de las voces femeninas como una oncena y una trecena —a lo cual contribuye la manera de introducir ese acorde, en particular un sol sostenido de las sopranos, sensible del quinto grado *la*. Todo ello evoca una dramatización de la descripción del acorde de cuarta y sexta que figura en la *Harmonielehre*, una lucha entre el bajo y la fundamental —un conflicto que a menudo, dice el autor, se decide en beneficio de un tercer grado de la escala. A lo cual Schoenberg agregaba en 1922, en una nota al pie: “Los europeos (grados I y V) que se han destrozado mutuamente en beneficio de la subdominante (Japón), de la medianta (América) o de cualquier otra ‘mediante’ de la cultura”(p. 83).

Salvo un fugaz sexto grado en el compás 22, lo que ocurre aquí no es tal derrota de los “europeos”, sino una repetición de la misma lucha bajo otra forma, con el motivo variado, una cuarta más arriba, con *re* en el bajo (cc. 23-24). La tercera del acorde de *re* mayor en los barítonos contradice aquí el acorde de cuarta y sexta sobre la subdominante sol, tal vez con más fuerza que el acorde de *la* en el pasaje precedente: la tónica comienza a hacer valer sus derechos. Tras un pasaje por la dominante *la* (c. 25), la repetición de la frase *Friede auf der Erde* conduce esta vez a un *re* mayor mucho más neto (cc. 28-31). Esta tónica mayor es sin embargo inestable, con un fugaz si bemol en los bajos, y el mi bemol de los tenores que abre la sección siguiente. Aquí, la evocación de los sufrimientos padecidos por la humanidad desde la venida del Ángel, subrayada por la multiplicación de “acordes errantes” que produce una escritura contrapuntística compleja doblada por movimientos paralelos de

terceras menores y mayores, va a llevar la música a las fronteras de la tonalidad. Sin embargo, a partir de la tercera estrofa el texto anuncia el advenimiento del “Reino” [Reich] de la Paz en la tierra (cc. 89ss) con una vuelta al pasaje que antes había preparado la primera cadencia en re mayor. Y todo ello desemboca en una reexposición del comienzo de la obra, pero en mayor, y a ocho voces, para describir las “armas” que deberán ser forjadas para que triunfe la Justicia (cc. 100ss). En fin, en la cuarta y última estrofa, el actor de esta transformación del mundo se halla identificado como la “raza de Reyes” (cc. 122-125), sobre el mismo material de los ya citados compases 21-22 —el mismo que había introducido el acorde de re mayor por primera vez. Este anuncio inaugura el movimiento hacia la última afirmación triunfal de la paz en la tierra —aun si esta cadencia final es introducida por un pasaje cromático y un quinto grado con quinta aumentada y sin séptima, incertidumbres de último momento que abren paso a un acorde de re mayor a ocho voces, perfecto y exultante.

En *Friede auf Erden*, el triunfo de la tónica y el advenimiento de la raza de Reyes constituyen un único relato. Una vez conducida la armonía tonal al borde de su disolución como un eco

de los “hechos sangrientos” [blut’ge Taten] de la Historia, la música anuncia el advenimiento de la Paz entre los hombres gracias a la restauración final de la tonalidad. Junto con las dos *Ballades* op. 12 escritas algunas semanas más tarde, la op. 13 será la última obra tonal de un compositor que, de allí en más, va a explorar la *terra incognita* del atonalismo y el dodecafonismo. Recién en su vejez, en un país extranjero, motivado por una irresistible nostalgia, volverá al sistema en el que había nacido como músico. Escuchada en contrapunto con el tratado de armonía, esta obra aparece en cierto modo como la utopía tonal de Schoenberg. Por supuesto, puede vérsela como una utopía particularmente reaccionaria, marcada a la vez por el aristocratismo político y el conservadurismo estético. Pero también puede oírse en ella una versión musical de ese homenaje al sistema tonal que, a pesar de sus aberturas sobre las “fronteras de la tonalidad” y sus críticas a la “dictadura” de la tónica, constituye sin duda la *Harmonielehre* de 1911.

Esta interpretación, por cierto algo arriesgada, se halla sin embargo próxima de lo que el compositor pudo decir sobre su obra. Precisamente en 1911, Schoenberg escribirá un acompañamiento *ad libitum* para aligerar las

dificultades armónicas de su ejecución *a capella*. Y en 1923, le escribirá a Hermann Scherchen, quien prepara entonces la obra en Frankfurt: “Dígalas [a los miembros del coro] que mi coro *Paz en la tierra* es una ilusión para coro mixto, una ilusión, como lo creo hoy en día, mientras que en 1906 (?) [1907], al componerla, creía que esa armonía entre los hombres era posible, más aún: no la habría creído posible sin respetar constantemente las alturas. Desde entonces he debido aprender a hacer concesiones, y he comprendido que la paz en la tierra sólo es posible prestando la máxima atención a la armonía, en una palabra: no sin acompañamiento. Si los hombres logran alguna vez cantar la libertad sin ensayo previo, a primera vista, ¡cada individuo deberá estar seguro de poder resistir a la tentación de hundirse!”²⁵

Así, en pleno desarrollo del sistema dodecafónico, Schoenberg continuaba dando cierto crédito a la utopía tonal como modo legítimo de “cantar la libertad”, pero sin hacerse ya ilusiones sobre sus posibilidades de realización. Al año siguiente, su alumno Hanns Eisler escribirá, en el libro de homenaje al maestro para su cincuentenario, esta frase memorable: “Es un verdadero conservador: se ha creado una revolución para poder ser reaccionario”.²⁶

Notas

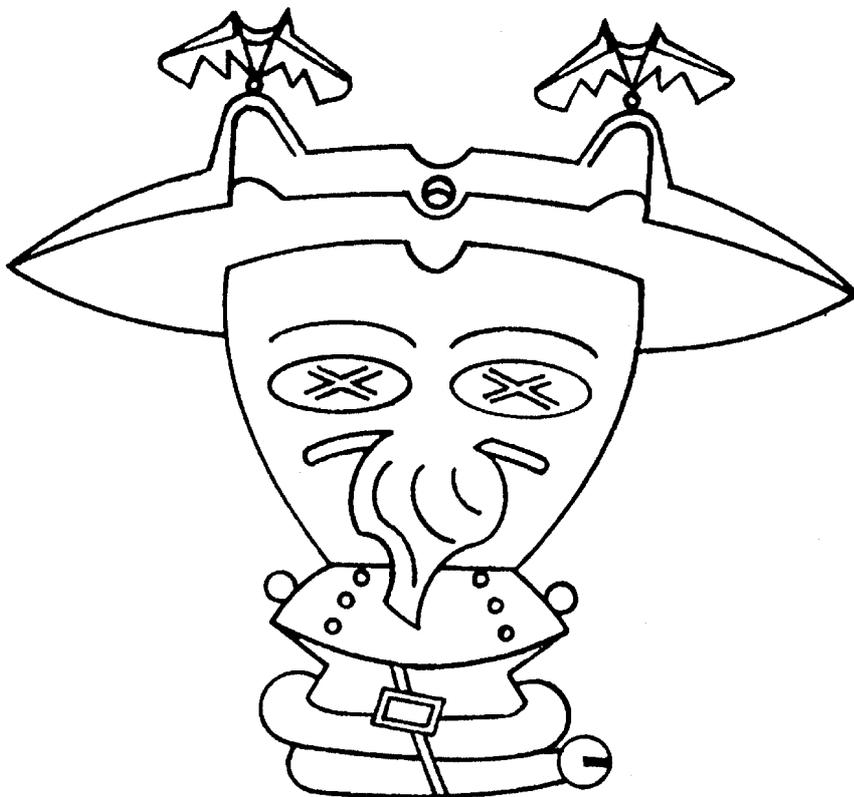
1. *Tratado de armonía*, trad.R.Barce, Madrid, Real Musical Editores, 1979, p. 144-5. Todas las citas corresponden a esta edición.
2. Jean-Philippe Rameau, *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels* [1722], en *Complete Theoretical Writings*, Vol.I, ed. Erwin Jacobi, American Institute of Musicology, p. 79.
3. Gottfried Weber, *Theorie des Tonsetzkunst*, Vol.I, Mainz, Schott, 1817, p. 215.
4. *Ibid.*, Vol.II, Mainz, Schott 1818, pp. 3 y 5.
5. Hugo Riemann, *L’Harmonie simplifiée ou Théorie des fonctions tonales des accords*, trad Georges Humbert, Augener & Co, Londres [París, Lib. Fischbacher], s.d.[1899].
6. Véase Jonathan M. Dunsby, “Schoenberg and the Writings of Schenker”, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Vol II n°1 (octubre 1977), Los Angeles, p. 28.
7. Heinrich Schenker, *Harmony* [1906], ed. O.Jonas, tr. E. Mann Borgese, The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1954, p. 84.
8. Paul Stauber, *Montagspresse*, 30 enero 1905, conservado en los archivos Schoenberg y

- cit. por Walter B.Bailey, *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1984, p. 17-8.
9. “De la critique musicale” [1909], in *Le style et l’idée*, París, Buchet-Chastel, 1977, p. 147.
10. “Comment on devient un homme seul” [1937], *Ibid.*, p. 36.
11. Wassily Kandinsky, “Commentaires sur l’‘Harmonielehre’ de Schoenberg”, in *Schoenberg-Kandinsky. Correspondance, écrits*, revista *Contrechamps* n°2, abril 1984, Lausana, p. 93.
12. Hanns Eisler, “Schönberg-Anekdoten”, in *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag 13 septembre 1924*, Sonderheft der Musikblätter des Anbruch, Viena, agosto-septiembre 1924, p. 327.
13. Véase Hans Heinz Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, París, Fayard, 1993, p. 255.
14. Carta del 25 de mayo de 1948, *Correspondance 1910-1951*, ed.E.Stein, París, J.-C. Lattès, 1983, p. 261.
15. Carta a D.J.Bach [1895], in *Arnold Schönberg 1874-1951 - Zum 25.Todestag des Komponisten*, Berlin, 1976, p. 19, cit. en Hartmut Zelinsky, “El ‘Camino’ de los ‘Blaue Reiter’ (Jinetes azules). Sobre la dedicación de Schoenberg a Kandinsky en la ‘Harmonieleh-

- re’”, in *Arnold Schoenberg - Wassily Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 206.
16. Zelinsky, *op.cit.*, p. 205. Véase también p. 210.
17. Véase *Harmonielehre*, Viena, Universal Edition, 1911, p.416.
18. Cit. in Stuckenschmidt, *op.cit.*, p. 418.
19. Stuckenschmidt, *op.cit.*, p. 440.
20. *Structural Functions of Harmony*, Londres, Ernest Benn Limited, 2a. ed. (revisada por L.Stein),1969, p. 195.
21. “Est-ce loyal?” [1947], in *Le Style et l’idée*, *op.cit.*, p. 193.
22. Véase “Schoenberg et Schenker”, en *Schoenberg*, Ginebra, Editions Contrechamps, 1997, p. 145.
23. Alain Poirier, “Etude de l’œuvre”, in Stuckenschmidt, *op.cit.*, p. 665.
24. Partitura Schott SKR 19008.
25. Carta a Hermann Scherchen del 23 de junio de 1923, en *Correspondance 1910-1951*, *op.cit.*, pp. 92-3.
26. Hann Eisler, “Schoenberg, le réactionnaire musical” [1924], in *Musique et société*, éd. A.Betz, Editions de la Maison des Sciences de l’Homme, París, 1999, p. 26.

La filosofía marxista después del marxismo

Elías José Palti



La publicación en español de *El ser y el acontecimiento*, el *opus magnum* de Alain Badiou, es, valga la redundancia, un verdadero acontecimiento editorial.¹ Gracias al esfuerzo del sello Manantial, que se suma al que viene haciendo desde hace unos años Nueva Visión (significativamente, editoriales locales ambas), tenemos hoy disponible en nuestro idioma una bibliografía, no completa, pero sí representativa de la obra de una franja del pensamiento político-filosófico contemporáneo que se está revelando particularmente productiva en este fin de siglo, y que podemos denominar, genéricamente, “marxista postestructura-

lista”.² La misma tiene su núcleo duro en un grupo de ex-colaboradores franceses de Althusser (entre los que se destacan Etienne Balibar y Jacques Rancière, además del ya mencionado Alain Badiou), pero también pueden inscribirse en esta corriente otros autores, como Ernesto Laclau, Judith Butler o Slavoj Žižek. ¿Por qué “marxistas postestructuralistas”? ¿Es posible tal cosa? ¿Cuál es el significado de esta definición? La respuesta a estas preguntas, si bien no nos ofrecerá una visión detallada de las ideas de estos autores, permitirá, al menos, aclarar algo el sentido de su empresa intelectual. Esto exige, sin embargo,

37

cierto esfuerzo por practicar lo que Coleridge llamó *suspension of disbelief*, esto es, tratar de poner provisionalmente entre paréntesis nuestras propias ideas acerca de cuál es el “verdadero” pensamiento marxista, dejando también de lado la cuestión de hasta qué punto dichos autores serían fieles o no a él, a fin de tratar de comprender cómo ellos mismos conciben hoy el legado marxista y su, ya inevitablemente conflictiva, relación con él.

¿Por qué “marxistas”?

¿En qué sentido son los autores mencionados “marxistas”? Responder a este interrogante no es sencillo. Como señalamos, no se trata aquí de emitir juicio sobre su presunta “ortodoxia” sino de entender cuál es el significado de su inscripción, problemática, dentro de esta tradición de pensamiento.

1. Alain Badiou, *El ser y el acontecimiento*, Manantial, Buenos Aires, 1999.

2. La centralidad argentina en la edición de las obras de estos autores se explica, en parte por una serie de circunstancias. Una es el hecho de que Ernesto Laclau (argentino de origen y en asiduo contacto con el ambiente intelectual de nuestro país) sea hoy una de las figuras más importantes de esta corriente (y también una pieza clave para su difusión en el ámbito anglosajón a partir de las colecciones que dirige en la editorial británica Verso). Otra circunstancia decisiva es la presencia de un activo grupo de seguidores locales de la obra de Alain Badiou, organizada alrededor de la revista *Acontecimiento*, y que vienen desde hace años publicando aquí sus escritos en distintos medios (y estuvieron, además, a cargo de la —muy cuidada— edición del *El ser y el acontecimiento* de Manantial).

Indudablemente, toda inscripción dentro de una tradición (y esto vale no sólo para el marxismo) supone ya una desviación de la misma, implica una operación sobre ella. Badiou o Laclau no son ni pueden ya ser fieles a Marx (así como tampoco Rorty o Rawls pueden ya ser fieles a Locke y los padres fundadores del liberalismo), cuanto más no sea por el solo hecho de que entre aquellos y éste media más de un siglo de distancia. De allí que ningún epígono pueda evitar comprometerse en la tarea, siempre conflictiva, de discernir cuál sería la parte aún válida de dicha tradición de aquella otra que habría perdido vigencia.

La filosofía de Marx de Balibar o *Hegemonía y estrategia socialista* de Laclau, son ejemplos característicos al respecto. Aunque por distintas vías, los dos autores convergen en el intento de desprender el legado marxista de su matriz histórico-teleológica original. Está claro que la confianza, típicamente decimonónica, en la evolución espontánea de la historia (es decir, siguiendo sus mismas tendencias inmanentes de desarrollo) hacia la realización de una sociedad postuladamente más justa se habría vuelto hoy insostenible. Pero este ejercicio, en definitiva, sumamente tradicional —y mayormente previsible— de discernimiento teórico, oculta, más que revela, la relación problemática que estos autores guardan hoy respecto de la tradición marxista.

Más ilustrativo resulta un texto de Badiou (también publicado en nuestro país por Nueva Visión), *¿Se puede pensar la política?*, cuando afirma: “No es exagerado decir que el marxismo está históricamente desecho. Su mantenimiento conceptual sólo pertenece al orden del discurso”.³ En definitiva, el reconocimiento de este hecho (brutal, si cabe decir) provee, para estos autores, el punto de partida obligado de toda remisión significativa al legado marxista. Se trata, en palabras de Badiou, de dejar de ser mero objeto para volverse sujeto de la crisis del marxismo. “¿Qué quiere decir ser su objeto?”, se pregunta. A lo que responde: “Quiere decir defender el marxismo, defender su cuerpo doctrinario contra la destrucción”. Este

marxismo, dice, “ya no tiene el coraje del pensamiento”, “es su sobrevida estatal”, “políticamente monstruoso y filosóficamente estéril”.⁴

Ahora bien, ¿cómo puede uno seguir inscribiéndose en una tradición a la que se la acepta como destruida históricamente? En definitiva, ¿qué significa ser marxista después de la “muerte del marxismo”? Perdido su referente histórico, el marxismo se convertiría de un espacio de inscripción (no necesariamente cómodo, pero al menos habitable) en una marca, en el nombre que indica un *problema*. “Mantenerse en el marxismo”, sostiene Badiou, “es ocupar un lugar destruido, y por lo tanto inhabitable”.⁵ ¿Cuál es ese *problema* que se designaría hoy con el nombre de “marxismo”?

Quien mejor lo definió es un autor, en principio, extraño a esa tradición, Jacques Derrida. Y esto, aunque parezca paradójico, no es incidental: nos encontramos aquí aún en un momento en que el marxismo postestructuralista se confunde todavía con el deconstruccionismo. De hecho, el deconstruccionismo ofrece a estos autores el conjunto de categorías fundamentales con las cuales habrán de interpelar a la tradición marxista. Para hallar el punto en que sus senderos respectivos se bifurcan sería necesario movernos hacia el segundo de los componentes de nuestra definición, esto es, profundizar en su proyecto de elaborar una “teoría del (no-)sujeto”, que es el que define, más precisamente, su perfil “marxista postestructuralista”. Pero esto nos llevaría más allá de la cuestión que aquí nos ocupa.

Volviendo a la pregunta anterior, siguiendo sus postulados deconstruccionistas, Derrida señala, en *Espectros de Marx* (probablemente, su obra reciente más importante), que habitar un espacio que se ha vuelto inhabitable es, esencialmente, un *trabajo* (un “trabajo de duelo”, lo llama). Ésta, sin embargo, ya no es una empresa de discernimiento, sino más bien de indiscernimiento. Intentar discernir qué anduvo mal en el marxismo no sería más que una forma de escapar a la crisis (de reducirse al papel de mero objeto de la crisis, en palabras de Ba-

diou), salvando así al marxismo, si no en el plano histórico-práctico, al menos en el del discurso: en la medida en que lograría dar cuenta de las condiciones que habrían llevado a su fracaso, no se podría ya hablar propiamente de crisis del marxismo como doctrina (lo que no es sino una forma de rehuir las consecuencias más radicales de la crisis). Admitir que el marxismo está destruido es aceptar que éste no puede hoy dar sentido al mundo (un mundo que, luego del acontecimiento Berlín 89, carece ya de Sentido) ni a sí mismo. Es asumir el hecho de que habitamos un tiempo que ha perdido su centro, uno en que todo se encuentra *out of joint*. El *trabajo* que convoca ese espacio inhabitable que es hoy el marxismo es, para Derrida, el de instalarse en su ultravida espectral (opuesta a su sobrevida estatal), invocando un espíritu que, como tal, es inasible (indiscernible). En definitiva, ser sujeto (y no puro objeto) de la crisis del marxismo implica, como señala Badiou, “mantenerse en la inmanencia de la crisis”.

La justicia como sobrevida espectral del marxismo

Ese *espíritu*, que como tal es indiscernible, ese problema al que hoy designa el marxismo (entendido como el espacio de un trabajo, que lo hace aún resistente a su reducción a mero objeto de debate académico), Derrida lo identifica con la justicia. Y, efectivamente, la noción de *justicia*, como categoría política, condensa la problemática en torno a la cual se ordena esta corriente “marxista postestructuralista”.⁶

La *justicia* remite a aquello que desarticula todo ordenamiento social, que “hace agujero” en el espacio reglado de la situación estructural. Indica ese

3. Badiou, *¿Se puede pensar la política?*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1990, p. 33.

4. *Ibid.*, p. 37.

5. *Ibid.*, p. 37.

6. Ésta es, de hecho, la categoría hacia la cual converge la *Teoría del sujeto* (1982), de Badiou. Allí se encuentra su primera formulación sistemática (aunque no la definitiva) de dicho concepto.

más allá, inasible, que su Ley presupone, pero que escapa a su ámbito, y la niega como tal. Su huella política es la *democracia*, entendida no como una determinada forma de gobierno, sino en su sentido original, esto es, como designando la “soberanía popular”. En definitiva, la *democracia* —como la *justicia*— no sería más que el nombre puesto a un problema. Es, en fin, el índice de la propia imposibilidad de lo político, esa brecha ineliminable que impide la clausura de todo ordenamiento institucional, abriendo el espacio a un *trabajo* (que es el de la *política*, propiamente dicha).

Rousseau es el autor moderno que reveló la idea de soberanía popular como indicando esa contradicción inherente a todo régimen político postradicional. Como señaló el ginebrino (Balibar es, entre los autores de esta corriente, quien analizó más detenidamente este aspecto en el pensamiento de Rousseau),⁷ la instauración de un “gobierno de todos por todos” (fórmula que define a un gobierno democrático) plantea antes la cuestión política fundamental, que es la del paso del primer al segundo “todos”. Ésta remite al momento en que se disuelve el orden jurídico-político y ya nadie posee la capacidad de hablar por otro (de allí que el pacto originario de lo social, que consiste en la propia aceptación a pactar, sólo pueda ser unánime). Trasladada la cuestión a este nivel de los principios institutivos del orden legal (la instancia *política*, por excelencia), del *nomos* por el cual se constituye una comunidad política como tal (que, como señalara Aristóte-

les en su *Retórica*, es el presupuesto de todo debate, y, por lo tanto, no puede ser él mismo objeto de debate), se nos revelan las aporías intrínsecas a la idea de la Ley, una vez que ésta se ve privada de toda garantía trascendente. Las mismas se condensan en la noción moderna de *ciudadano*.

La figura del ciudadano moderno hereda, en realidad, la doble naturaleza del monarca medieval, sintetizada en la antífrasis de *pater et filius Iustitiae*.⁸ Esto se resuelve, en el derecho político tradicional, en la figura de los dos cuerpos del rey (uno que muere, y otro, su investidura, que no muere). En el caso del ciudadano, esta contradicción se expresa en su doble condición de *subjectum* y *subjectus* (sujeto y objeto) de la Ley. La pregunta que entonces surge es: ¿cómo se puede ser soberano y súbdito a la vez? Este interrogante, deriva directa de la quiebra de la idea de la trascendencia del poder, es lo que ninguna teoría política puede responder. En definitiva, la doble condición encarnada en la figura del ciudadano abre esa *impasse* que hace manifiesta la radical indecidibilidad de los fundamentos de todo orden legal (y, con ello, según Laclau, la naturaleza en última instancia mítica de toda doctrina política). En tanto que encarnación de la soberanía, el ciudadano es, en fin, lo que hace agujero en el ámbito reglado de lo político (que Rancière, para distinguir de la *política*, designa con el nombre de *policía*, entendido en sentido etimológico, es decir, como remitiendo a las normas que regulan la vida en una comunidad ya instituida). Su naturaleza perturbadora se expresa, en el ámbito del dere-

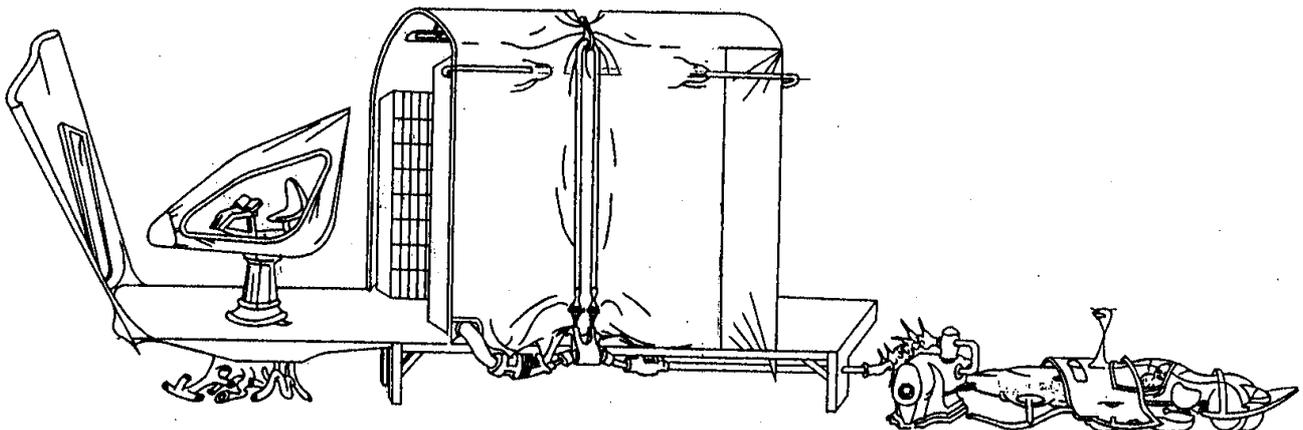
cho, en la figura del derecho de insurrección o de resistencia a la opresión.

En efecto, el derecho de insurrección o de resistencia a la opresión, en que el carácter de *subjectum* de la ley del ciudadano viene a condensarse, es, al mismo tiempo, fundamental y destructivo de todo ordenamiento jurídico-político. En principio, la constitución de un orden tal supone la renuncia al ejercicio de tal derecho (puesto que, de lo contrario, nos encontraríamos aún en el estado de naturaleza). Sólo así puede éste subsecuentemente ser soberano de sí. Pero, una vez que renunció a dicho derecho, deja de ser soberano, con lo que (además de ser contradictorio) todo el orden jurídico, fundado ahora en una soberanía ya inexistente, se vería también privado de su legitimidad. En definitiva, la existencia de un orden republicano supone el ejercicio permanente de ese mismo derecho soberano que lo hace al mismo tiempo imposible. El derecho de insurrección (la *democracia*) es, en fin, la condición de posibilidad-imposibilidad de lo político, su límite último.

La llamada tradición liberal no es

7. Véase Balibar “Citizen Subject”, en E. Cadava, P. Connor y J-L. Nancy (comps.), *Who Comes After the Subject?*, Routledge, Nueva York y Londres, 1991, pp. 33-57; “Subjection and Subjectivation”, en Joan Copjec, *Supposing the Subject*, Verso, Londres, 1994, pp. 1-15; y *Masses, Classes, Ideas. Studies and Philosophy Before and After Marx*, Routledge, Nueva York y Londres, 1994.

8. El misterio de los dos cuerpos del rey (su investidura, que no muere, y su persona mortal) se reproduce en el misterio moderno de la transmutación mística del ciudadano en funcionario (es decir, en representante de la voluntad general sin dejar por ello de ser un individuo, con sus intereses, opiniones y apetitos particulares).



más que la historia de los distintos modos de articular esta aporía, rodear este vacío constitutivo de lo político sin poder nunca tematizarlo (lo que hace nacer, a su vez, todas las paradojas de la representación). Este que es su presupuesto implícito, es también lo indecible dentro de su forma particular de discurso. De allí que en la tradición liberal los problemas relativos a la soberanía popular, la representación, la legitimidad, etc., se vean obturados al nivel de la Ley (es decir, en tanto que índices que revelan su aporética intrínseca), para reducirse a cuestiones de lo que en derecho legal se denomina *adjudicatio* (la aplicabilidad de una norma general a un caso particular), esto es, a aspectos conflictivos que, sin embargo, no cuestionan, sino que presuponen la consistencia de lo político como espacio reglado, el que no deja *más allá* nada que no sean sus lagunas eventuales definidas o definibles según su propia normatividad inmanente. En fin, la historia del liberalismo es la de la simultánea necesidad e imposibilidad de reducción de la *política* a una *policia*.

Volviendo ahora a Marx. Si Rousseau y la idea de democracia señalan las aporías de la política, la incompletitud constitutiva de lo político, como espacio reglado, Marx y la idea de justicia señalan, para estos autores, las aporías de lo social (los nombres de Rousseau y Marx marcarían, pues, los dos hitos claves en el pensamiento político moderno; juntos designan aquellas dos instancias fundamentales que fisuran el ámbito estructural). El lugar de la figura del *ciudadano* lo ocupa aquí la del *proletario*. Según señala Jacques Rancière en *El desacuerdo*, el proletario, como el ciudadano, no indica ningún *sujeto*, no se confunde con ninguno de los actores sociales dados dentro de una determinada situación estructural. El proletario, para estos marxistas postestructuralistas, simplemente alude a aquella instancia que hace agujero en el sistema reglado de las relaciones sociales. Marca la existencia en éste de un sector (espectral) que forma parte constitutiva de su ámbito, pero que no se cuenta en él, una parte que no es una parte. El *proletario* del que hablaba Marx, afir-

man, es al mismo tiempo inmanente y trascendente a ese orden. En condiciones capitalistas clásicas, en tanto que clase obrera, se integra a dicho ámbito estructural. Pero su inclusión incluye también un exceso que ya no pertenece a ese ámbito, que es indecible en el lenguaje disponible dentro de él. Como mostró Marx, el tipo de injusticia que sufre el obrero (la extracción de plusvalía), no es articulable según las categorías propias al sistema de producción capitalista: en tanto que fuerza de trabajo, el obrero recibe un salario “justo”. Que el obrero sea algo más que fuerza de trabajo constituye la base, y a la vez, aquello que el modo de producción capitalista no puede pensar.

En condiciones de producción postcapitalistas, el lugar del proletario —y en esto parecen coincidir, al menos, todos los miembros del núcleo francés (aunque no así aquellos otros que incluimos en esta corriente, que suelen extender esta categoría para abarcar también a los distintos “movimientos sociales”)— lo ocupa el trabajador inmigrante. En todo caso, no se trataría ya de la búsqueda de un nuevo *sujeto revolucionario*. El *sujeto* que aquí se alude no es ningún Ser situado más allá de la estructura, sin que tampoco sea un mero efecto de estructura, como postulaba Althusser, sino más bien una suerte de efecto de *desestructura*. No tiene ningún proyecto que le venga asignado a su condición estructural, no lo distingue ninguna capacidad o facultad particular, sino que designa el lugar de un quiebre, lo in-discernible dentro de una situación, un “sitio de acontecimiento”, en palabras de Badiou. Se trata, para Rancière, de “un operador de litigio, un nombre para contar los incontados, un modo de subjetivación sobreimpreso a toda realidad de los grupos sociales”.⁹ El *sujeto*, en fin, funciona aquí como el índice de que simplemente hay un *más allá*, un exceso (irreducible al ámbito reglado del espacio social) que interrumpe la repetibilidad de la historia (la mera reproducción de las estructuras vigentes). Comprender qué es, para estos autores, este *sujeto* (en realidad, un no-sujeto) nos conduce así a la segunda parte de la

definición: ¿por qué postestructuralistas? Y aquí encontramos quizá lo que constituye el aporte más específico de esta corriente a la reflexión filosófica contemporánea: la definición de una idea de *sujeto* que intenta romper con toda ontología, es decir, que no remita a ningún Ser, sino sólo al modo por el cual ese lugar de acontecimiento (ese agujero ineliminable en el espacio de lo social) adviene al Ser. Analizar esta “teoría del (no-)sujeto”, sus alcances, los modos en que entronca con la tradición filosófica heredada y se proyecta más allá del campo estrictamente marxista, y, finalmente, cuáles son sus aporías inherentes escapa, sin embargo, al alcance esta breve nota.¹⁰ Quedémonos, pues, aquí en la primera parte de la definición propuesta.

El marxismo después del marxismo

Hasta ahora hemos tratado de comprender el tipo de operación que estos marxistas postestructuralistas realizan sobre la tradición marxista a fin de poder inscribirse en ella, reconstruyéndola—y, fundamentalmente, *deconstruyéndola*. No es otro el sentido de la identificación del marxismo con la *justicia* (identificación, como dijimos, propuesta por Derrida, pero que, según creo, condensa el núcleo de la significación de la inscripción de estos autores en la tradición “marxista”). El marxismo, así redefinido, como indicador de la *justicia*, no se resume ni se reduce ya a ningún conjunto de máximas, principios y saberes, sino que denota un vacío. Así como la *democracia* (ese espectro que Rousseau invoca) no es más que la revelación del carácter últimamente contingente de todo orden político, la *justicia* (ese espectro de Marx que aún hoy, tras la muerte del marxismo, asuela el mundo), en definitiva, no sería más que el nombre por el cual se hace manifiesto el carácter últimamente contingente de los fundamentos de todo sistema social. Ella señala siempre que “hay un

9. Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1996, p. 109.

10. Trabajo, en la actualidad, en un ensayo más largo sobre este tema.

más allá”, lo que no necesariamente supone que exista *algo* (sea un *Ser*, una *Verdad*, un *Bien*) más allá. Invocar la *justicia* equivale, en este contexto de pensamiento, a reactivar la escisión originaria ocluida por el orden que ha fundado—lo que resultaría devastador del mismo: todo orden, como toda práctica, debe necesariamente permanecer ciego a sus propios presupuestos, velar la contingencia de sus fundamentos. Implica, en fin, des-ontologizarlo, arrancarlo de su reducción subsecuente a un *Uno* (sea éste la Libertad, el Bien, la Revolución), para reencontrar lo que Badiou bautizó como su *Dos* original ocluido (la disyunción, el permanente desajuste de la realidad respecto de sí misma).

Del mismo modo, la muerte del marxismo supone también su des-ontologización. Ésta le permitiría a esta tradición desprenderse de su cuerpo de saberes para reencontrarse con su *espíritu*, aquello que señala sin poder nunca definir sin traicionarlo como tal. Habitar ese espacio inhabitable que es hoy el marxismo, es, en palabras de Derrida, la tarea de pensar un mesianismo sin contenido y sin Mesías, un *escathon* sin *telos*. Y eso, según postulan, ilumina problemáticas más vastas del pensamiento social. En definitiva, no sólo el marxismo, sino todas las grandes categorías que ordenan la historia del pensamiento político (liberalismo, republicanism, nacionalismo, etc.), si sólo en manuales (simplistas, por definición) aparecen con un sentido unívoco, es porque éstas no se dejan reducir a ningún conjunto de principios u objetos discursivos, sino que expresan, básicamente, problemas, esto es, representan modos particulares de abordar y rodear ese vacío institutivo de lo social. Todas, en definitiva, obtienen su significación espectral de lo que no pueden alcanzar a definir, pero lo presuponen, de sus *impasses* conceptuales.

Como vimos, así como el liberalismo es el índice de la *democracia*, que constituye su punto ciego, el marxismo es el índice de la *justicia*. La identificación del marxismo con la justicia tiene, sin embargo, un efecto contradictorio, además de paradójico. Y ello no sólo porque ésta le impone a

aquél, a fin de reencontrarse con ella como su espíritu, su *verdad*, destruir todo su *saber* (tiene que in-discernir al marxismo: la justicia, así entendida, no es nada definido ni definible), lo que conlleva una paradoja. En definitiva, es esta paradoja lo que permitiría y obligaría a estos marxistas postestructuralistas a tornarse “sujetos” de su crisis, según exige hoy Badiou. El punto es que ésta convoca también la existencia de un más allá a su propio discurso; señalaría la existencia en él de una instancia de supuestos axiomáticamente instaurados y cuya tematización, siguiendo sus propios postulados, impondría trascender su horizonte particular de pensamiento a fin de poder objetivarlos (éste es el sentido de volverse sujeto), revelando la contingencia de sus fundamentos. En definitiva, encontrarse con su espíritu, rearticular sus verdades presupuestas en algún otro saber (el que, a fin de constituirse como tal debería, a su vez, permanecer ciego a sus propios presupuestos), implicaría poner fin a la crisis y, en última instancia, al propio marxismo, para asirse a alguna otra Verdad. Y esto es, precisamente, lo que hoy se habría vuelto inviable. La imposibilidad de un mero regreso a la época de ingenuidad que empuja a escapar del marxismo es también lo que impide hacerlo. Lo que nos devuelve a la pregunta original: cómo volverse sujetos de la crisis sin salirse de ella, manteniéndose en su inmanencia. Pregunta que se traduce, a su vez, en esta otra: cómo seguir creyendo en una Verdad, una vez que se ha revelado ilusoria (mítica), esto es, cómo perseverar en una práctica (en este caso, una práctica política) luego de que su horizonte de sentido se ha quebrado, que ha descubierta su sin sentido originario (de hecho, el de crear mitos es uno esos juegos de los que no se puede decir su nombre: una vez que se lo hace, se termina el mismo).

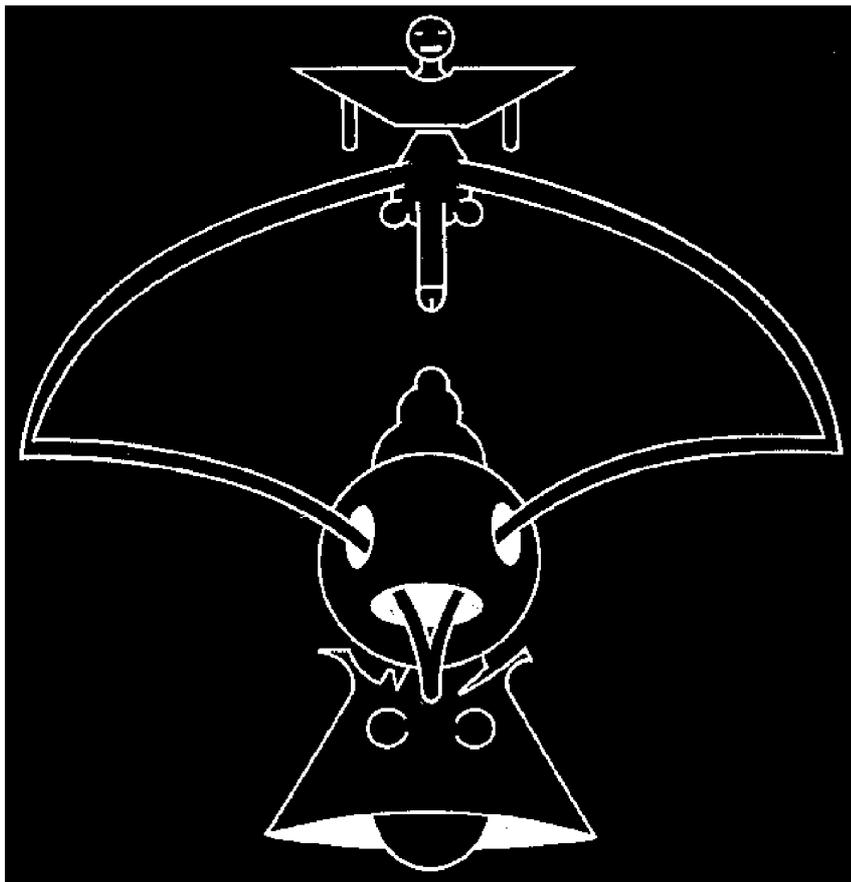
Es, en última instancia, esta *impasse* que nace de la simultánea necesidad-imposibilidad de escapar al marxismo la que define su espacio inhabitable; lo que le da a ésta, para estos autores, el carácter de una crisis terminal: el hecho de que no sea habitable, pero tampoco transitable, traspasa-

sable. La teoría del (no-)sujeto no es sino la empresa, no sólo paradójica, sino, en última instancia, autocontradictoria, de hallar sentido en el propio sin sentido, de descubrir un fundamento en la misma falta de fundamentos. Analizar cómo se despliega este proyecto, y las inconsistencias que genera, sin traicionar su objeto, merece, sin embargo, un análisis detenido que no es posible llevar a cabo aquí. En todo caso, precipitarse sobre sus contradicciones y aporías, sin intentar primero penetrar su problemática, el núcleo de cuestiones en torno al cual se ordena la producción intelectual de estos autores y motoriza sus permanentes reelaboraciones conceptuales, nos llevaría a perder de vista el hecho fundamental, a saber, hasta qué punto la audacia de este proyecto encierra un significado filosófico que supera incluso al propio horizonte de pensamiento marxista. En él viene a inscribirse el trabajo compartido por muchos en este fin de siglo de buscar sentidos después de que, aparentemente, se ha perdido todo Sentido, que Dios, y todos sus remedos seculares (el Hombre, el Bien, la Revolución, etc.) han muerto. Retomando, pues, nuestro interrogante inicial: ¿cuál es el sentido de su empresa intelectual? Mantenerse en la inmanencia de la crisis del marxismo significaría, básicamente, evitar ceder a la tentación de hurtarse a las consecuencias más perturbadoras de la quiebra de la metafísica, llevar al pensamiento filosófico todo al borde de su propia imposibilidad presente, desvelar sus *impasses*, para confrontarnos allí a la necesidad, aún, de seguir construyendo mitos, ilusiones (de saber, de valores, de prácticas), y creer en ellos, en un tiempo (*out of joint*) en que éstos se han revelado ya como tales, y que, por lo tanto no se puede seguir creyendo en ellos. Pero que, sin embargo, y precisamente por ello, descubrimos, es necesario (de hecho, no podemos evitar) hacerlo. El radicalismo de este emprendimiento, que retoma un gesto clásico de la tradición metafísica y es la clave última de su productividad, es también, en definitiva, el que le asegura a esta corriente un lugar en la escena filosófica contemporánea.

Dos décadas de historiografía argentina

Roy Hora

42



Quienes iniciamos nuestra deriva como estudiantes de historia en la universidad pública argentina en la segunda mitad de la década de 1980 no alcanzamos a advertir plenamente la radical novedad de la que éramos a la vez sujetos y testigos. En esos años, los estudios históricos en nuestro país comenzaban a singularizarse por un proceso de profesionalización cuya amplitud no reconocía antecedentes en el pasado de la disciplina, y a cuyas reglas todos los actores que deseaban adquirir posiciones en este campo en construcción debían mostrar creciente obediencia. En alguna medida, esta novedad quedaba oculta por la invoca-

ción a la experiencia de la década de 1955-66 y, en particular, al nombre de José Luis Romero, que aparecía (como en las jornadas de homenaje a su memoria que tuvieron lugar en Buenos Aires en 1986) como un antecedente que era necesario a la vez emular y profundizar. Es claro, sin embargo, que a “la década de 1960” difícilmente podía atribuírsele este carácter, y en todo caso funcionaba (y hasta cierto punto todavía funciona) como un pasado mítico gracias al cual parecía posible fundar mejor la legitimidad de la nueva institución.

En efecto, en los años que sucedieron a la caída de Perón resulta di-

fícil advertir signos que indicaran que la investigación y la reflexión sobre el pasado tomaban una dirección que, interrumpida en 1966 por la dictadura del general Onganía (o, según otras versiones, por la politización de los espacios académicos y universitarios que algunos años más tarde quitó cualquier legitimidad a la empresa intelectual), se iba a continuar cuando la dictadura militar que gobernó el país entre 1976 y 1983 entrara en su crisis final. En esa década del sesenta, tantas veces descrita en la memoria de la ideología reformista como la época dorada de la universidad argentina, la historia se sustrajo a muchas de las fuerzas renovadoras que trabajaban sobre otros campos del conocimiento, y los pequeños grupos que impulsaban un proyecto de actualización historiográfica estuvieron lejos de alcanzar el lugar central que retrospectivamente suele asignárseles. Mientras las ciencias sociales, y en especial la sociología, atravesaban una etapa de expansión y profesionalización dentro y fuera de la universidad pública, y ganaban legitimidad y prestigio, los modestos recursos con los que contaba nuestra disciplina siguieron en su mayor parte en manos de los discípulos de Ricardo Levene y Emilio Ravignani y de otras figuras menores de la Nueva Escuela Histórica, cuyo horizonte seguía limitado al cultivo de una tradición anquilosada centrada en el estudio de la historia política fáctica e institucional. Así, por ejemplo, el *Boletín del Instituto Ravignani*, que simboliza como

pocas publicaciones la renovación historiográfica de la década de 1980, seguiría dando a conocer los trabajos de *histoire événementielle* realizados bajo la inspiración de esta corriente, pues Ricardo Caillet Bois había quedado al frente del principal instituto de investigaciones históricas de la Universidad de Buenos Aires. La situación en La Plata, bajo la influencia de los herederos de Ricardo Levene, entre los que pronto se destacó Enrique Barba, no era distinta. Sólo pequeños grupos en Rosario, Córdoba y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires morigeraban el amplio dominio de la Nueva Escuela.

No se trataba simplemente de que la renovación historiográfica encontrase una oposición cerrada de parte de los cultores más tradicionales de la disciplina. Si esa situación pudo mantenerse ello parece deberse a la marginalidad misma de las fuerzas que se proponían impulsar la construcción de una historiografía que se proclamaba a la altura de los tiempos, que por largos años encontraron menos eco de lo que habitualmente se supone. Ello se hace evidente cuando consideramos las características de la producción escrita por este grupo en la década de 1960. Uno de los rasgos más marcados de esa estación de la historiografía argentina es lo exiguo de su producción, consecuencia a su vez del tamaño muy reducido del elenco que la impulsaba, así como de los magros recursos con los que contaba. Ella dejó algunos artículos y ensayos que todavía hoy pueden leerse con provecho (inmediatamente vienen a la mente algunos trabajos juveniles de Ernesto Laclau, así como el conjunto de estudios sobre las transformaciones económicas y sociales acontecidas en la segunda mitad del siglo XIX, en gran medida organizados en torno a la discusión sobre el problema inmigratorio), y de forma menos habitual, alguna valiosa obra de autor (entre los que se cuentan verdaderos clásicos como los primeros trabajos de largo aliento de Tullio Halperin Donghi sobre temas argentinos, así como algunos de los volúmenes de la colección de historia argentina, también dirigida por este historiador, para el sello Paidós). Sig-

nificativamente esa década no dio lugar a ningún emprendimiento colectivo de envergadura que, como las revistas y anuarios que proliferan desde la segunda mitad de la década de 1980, suponen y dependen para su continuidad de una producción abundante y regular.

La influencia de la escuela francesa de *Annales*, con su preocupación por la historia económica y social, abordada en especial a través de la construcción e interpretación de series cuantitativas (de la que François Furet fue en su momento un defensor entusiasta), ofreció una de las inspiraciones para esa experiencia de actualización historiográfica, que encontró en la británica y más marxista *Past and Present* otra fuente de ideas y referencias. Pero salvo en el caso de los estudios de Romero (que en sus mejores trabajos presentó una visión original del desarrollo de la Edad Media europea, y más en general de la cultura occidental), y de Halperin Donghi (que, como sería corriente en otras etapas de su trayectoria, también entonces se sustrajo a gran parte de las preocupaciones que conformaban el horizonte de muchos de sus colegas), parte central de las preguntas y métodos que renovaron la reflexión sobre el pasado argentino con las que esa década está asociada provinieron de trabajos sobre los cuales la influencia de la sociología y la economía de raíz anglosajonas, y un poco más tarde del marxismo (en algunas de sus múltiples ramas), resultaba particularmente acentuada. Estos saberes ocupaban un lugar privilegiado en el horizonte de los historiadores en gran medida porque, en esa época de generalizada fe materialista, ofrecían fuertes modelos de causalidad así como métodos positivos que prometían una vía de acceso privilegiada para desentrañar los mecanismos centrales de la realidad social. En esos años, la tradición erudita y ensayística previa no desapareció del escenario, pero fue entre los cultores de estos saberes que la historia más renovada encontró sus principales interlocutores y términos de referencia.

Es sabido que el golpe militar de 1966 y la subsecuente intervención de va-

rias de las universidades nacionales erosionó la débil base institucional sobre la que la renovación historiográfica se asentaba, enviando al exilio a algunas de sus figuras más representativas. Pocos años más tarde, la crisis de la Revolución Argentina y el retorno del peronismo al poder abrieron el camino para una profunda politización de la universidad pública. La nueva gestión dejó a la universidad en manos de su facción más radicalizada, sobre la cual el pensamiento nacionalista del revisionismo ejercía una marcada influencia. Incapaz de ofrecer una alternativa historiográfica consistente a la de la Nueva Escuela, el revisionismo había establecido con esta corriente una relación tan crítica como parasitaria, que la politización de la universidad no hizo sino acentuar. Esta etapa volvió aun más difícil la continuidad de los estudios históricos, en tanto la legitimidad misma de la empresa de conocimiento y las condiciones materiales para llevarla adelante, cuestionadas desde dentro y desde fuera del campo intelectual, ya no se hallaban presentes en la Argentina.

Algunas de las limitaciones propias de la producción historiográfica local encontraron una inesperada y algo paradójica superación gracias a la diáspora que marcó a las ciencias sociales y humanas desde la segunda mitad de la década de 1960, pero que se acentuó en el decenio siguiente, cuando la Argentina se tornó mucho más inhóspita para la actividad intelectual que en cualquier momento de su pasado. El golpe militar de 1976, y la feroz voluntad de represión política y cultural que lo animó, impulsaron un exilio de dimensiones inéditas entre los intelectuales argentinos: ello permitió, de paso, que la arcaica y políticamente inocua Nueva Escuela volviese a reinar sin rivales en la universidad y en otros centros de investigación públicos. Desde la perspectiva de los estudios históricos, y a pesar de tantas tragedias, el saldo de ese período no puede calificarse siempre de negativo. Para muchos historiadores, en especial para aquellos todavía en formación, los años de exilio hicieron posible el acceso a más y mejores recursos para la investigación, y tam-

bién promovieron un contacto más fluido con historiadores formados en tradiciones de investigación más diversas y más ricas. Ello ofreció la posibilidad de poner en perspectiva aspectos centrales de la propia labor y del contexto que le daba sentido, proceso gracias al cual la historiografía argentina ganó en amplitud de miras. Este fenómeno ha favorecido la realización de estudios, quizás menos ambiciosos, pero seguramente más sofisticados y mejor fundados, sobre casos y procesos desarrollados en el territorio argentino, pero informados e inscriptos en problemáticas y tradiciones de investigación de horizontes y ambiciones más amplios. Como recordara Enrique Tandeter para el caso de la historia colonial (pero no sólo para éste), la difícil situación creada por la inédita represión desatada a mediados de la década de 1970 impulsó una incipiente profesionalización de la disciplina.¹

Para que este cambio lograra afianzarse era necesario que se diera una modificación sustancial tanto en el clima intelectual como en las condiciones locales de producción. Para ello hubo que esperar a que comenzaran a cosecharse los frutos de la crisis del régimen militar en el terreno específico de la universidad y el sistema de investigación público. Todavía a comienzos de 1986, Tulio Halperin Donghi señalaba sin alegría que los epígonos de la Nueva Escuela “siguen siendo hoy dominantes, si no en toda la historiografía nacional, en la fracción cuantitativamente mayoritaria que se elabora en centros universitarios y académicos”.² Pero para entonces la situación cambiaba aceleradamente. La crisis final del gobierno militar abrió el camino para una renovación de la vida académica y universitaria más lenta pero más profunda que la que había tenido lugar en 1955, y la consolidación del orden democrático generó condiciones que propiciaron la consolidación y continuidad de esta experiencia. Ello fue posible de modo poco traumático en parte gracias a que muchos académicos que fueron compañeros de ruta del régimen militar en sus primeros y más brutales años de vida tomaron distancia de él en su cri-

sis final, y se sumaron a los generalizados reclamos de apertura política y mayor tolerancia académica, y en parte gracias a la expansión del sistema de investigación alojado en instituciones públicas, que amplió sus dimensiones hasta límites inimaginables un cuarto de siglo atrás. Este crecimiento, que formaba parte de la política más general de expansión de la educación superior con la que el nuevo gobierno radical apuntaba a congraciarse con las clases medias, propició una política basada en la incorporación antes que en la exclusión.

La Universidad de Buenos Aires concentró gran parte de este crecimiento, pero desarrollos similares, aunque de menor escala, se advierten en el resto de las universidades nacionales. Por su parte, el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, que había expandido modestamente su influencia a la historia durante la segunda mitad de la década de 1970, también impulsó la ampliación de su cuerpo de investigadores, una vez que su dirección recayó en figuras más amigables con la actualización de los estudios históricos que las dominantes en la etapa particularmente negra de la historia argentina cerrada en 1983. E incluso en aquellos espacios en los que la renovación de los cuadros superiores de la profesión fue menor a lo deseable, los cambios también se hicieron visibles en los esfuerzos de los sobrevivientes de etapas anteriores por acercar su producción a los estándares contemporáneos de la disciplina. Más importante, la expansión del sistema de investigación en sus niveles inferiores debilitó (y amenaza seguir debilitando) la continuidad de las viejas formas de hacer historia. Ello se debe a que los jóvenes que en estos años se iniciaron en la investigación como becarios de las universidades públicas o del CONICET se revelaron menos identificados con el horizonte intelectual de sus directores y mentores, mostrando interés por conocer y emular la producción que se lleva a cabo en los centros más dinámicos de la historiografía mundial.

Algunos ejemplos ponen de manifiesto la notable dimensión que han alcanzado los estudios históricos en la actualidad. Desde hace una década y media, un congreso bienal, las Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, reúne a la mayoría de los profesionales de la disciplina. En el último encuentro realizado en septiembre de 1999, las ponencias presentadas superaron el medio millar.³ En el otro evento bienal que ritma la sociabilidad de los historiadores locales, las Jornadas de Historia Económica, la situación no es muy distinta. A pesar de la mayor restricción temática (no siempre respetada), la cantidad de trabajos presentados en la reunión realizada en la primavera del 2000 superó el número de trescientos.⁴ A estos eventos es necesario sumar una gran cantidad de jornadas y congresos dedicados a temas y problemas específicos. Gran parte de esta producción se vuelca en una serie de nuevas revistas académicas (*Ciclos*, *Entrepassados*, el *Anuario* del Instituto de Estudios Históricos de Tandil y el renacido de la Escuela de Historia de Rosario, *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, *Estudios Sociales*, etc.) que se han venido a sumar recientemente al hasta ayer pequeño mundo de nuestras publicaciones históricas.

Una breve recorrida por los trabajos presentados en estas reuniones o editados en estas revistas revela hasta qué punto la historiografía argentina se ha insertado más plenamente en las principales corrientes que animan la historiografía contemporánea. Los mismos están marcados a la vez por la

1. Enrique Tandeter, “El período colonial en la historiografía argentina reciente”, *Entrepassados*, 7:1994, p. 75.

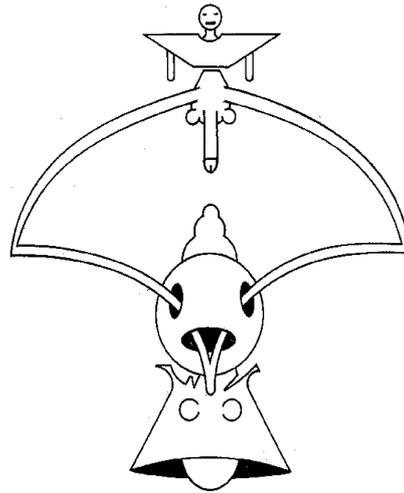
2. Tulio Halperin Donghi, “Un cuarto de siglo de historiografía argentina (1960-1985)”, *Desarrollo Económico*, 100:1986, p. 491.

3. *VII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Resumen de Ponencias* (s/f).

4. *XVII Jornadas de Historia Económica. Comunicaciones: Resúmenes Analíticos* (Tucumán, septiembre 2000). Conviene señalar la extrema laxitud con la que es definido en estas jornadas el terreno específico de la historia económica, laxitud a la que la lógica propia de los sistemas de evaluación de la producción académica argentina (que impulsan a los investigadores a cumplir con una rutina de presentaciones y publicaciones) contribuyen de manera sustancial.

generalización de un dominio más sólido de las reglas del oficio y por una base erudita más consistente que las que resulta habitual encontrar en la producción de décadas anteriores, que les permite a los autores orientarse con mayor comodidad entre las grandes líneas de la historiografía mundial. Como en otras partes, la historia económica y social ya no ocupa el lugar de privilegio que ocupaba en la posguerra como disciplina innovadora por antonomasia. Al mismo tiempo, se advierte que, si bien se ha producido un reverdecimiento de disciplinas que tres décadas atrás solían ser consideradas tradicionales (la historia política, la intelectual, la cultural), hoy es posible hablar de una nueva coyuntura historiográfica signada por la ausencia de una modalidad hegemónica de encarar el estudio del pasado, así como por una renacida legalidad de la especificidad, incluso la autonomía, de distintas prácticas sociales (políticas, culturales, económicas, etc.). Gracias a este cambio, hoy asistimos a la multiplicación de los objetos que se consideran de interés histórico legítimo, así como de las formas en que éstos son abordados. Se advierte también que, en general, el enfoque estructural ha dejado paso al análisis de los actores y de las lógicas de su accionar, y siempre aparecen en primer plano advertencias sobre la especificidad de los procesos y los sujetos históricos. La actualidad de esta producción también se advierte en el hecho de que los autores suelen ofrecer, implícita o explícitamente, los habituales ejercicios de prudencia epistemológica que reclama el consenso historiográfico de fin de siglo: en torno a la validez de encarar el estudio de un problema desde distintos puntos de vista, en torno al carácter construido, y por tanto provisional, del conocimiento del pasado, en torno al carácter delimitado y acotado de la zona de ese pasado iluminada por una investigación en particular.

Hacia mediados de la década de 1980, entonces, comenzó a tomar forma una nueva manera de acercarse al pasado, en tanto comenzaba a redefinirse un campo académico y profesional específico integrado por historiadores y sus interlocutores de las cien-



cias humanas y sociales, y mejor soldado a la historiografía mundial. Fruto de la profesionalización de la disciplina, del desarrollo acelerado del sistema público de investigación, y de la creación de un espacio universitario e institucional compartido, que, si bien tuvo puntos de contacto con planteos e inquietudes que provenían de la esfera política y cultural, rápidamente se fue definiendo como un campo autónomo, con reglas y dinámicas propias. A diferencia de experiencias anteriores, profundamente tocadas por la inestabilidad política nacional, y si bien no han faltado momentos de pesimismo (como la crítica coyuntura económica de fines de la década de 1980 y comienzos de la de 1990, que lanzó a algunos historiadores al exilio), en estos últimos veinte años es posible analizar la producción historiográfica en términos de continuidad y acumulación. La continua degradación del tejido social argentino en el último cuarto de siglo no afectó mayormente a este proceso. De alguna manera, el fin de la crisis política que agitó a la Argentina por cuatro décadas, y el colapso de las grandes alternativas ideológicas que animaban la vida intelectual del país, ha creado condiciones que han facilitado el ingreso de nuestra historiografía en lo que Halperin Donghi, su figura central, ha calificado como una época de normalidad.

No parece haber mayores dudas sobre la amplitud de esta normalización de los estudios históricos. Su significa-

ción, en cambio, es más disputada. Entre las evaluaciones del valor de la producción historiográfica reciente no faltan aquellas imbuidas de un acentuado optimismo. Quienes adoptan este punto de vista suelen celebrar el crecimiento exponencial de los estudios sobre el pasado.⁵ En un tono más ecuaníme, pero igualmente optimista, Fernando Devoto ha trazado un balance (especialmente referido al siglo XX) que parece bastante justo cuando afirma que “junto a algunas carencias visibles en la historia de lo cotidiano, se observan extraordinarios adelantos en el campo de la historia económica, en ciertas formas de la historia social y en el nuevo tratamiento de la historia política [...] uno no puede menos que congratularse de la modernización y profesionalización de la historiografía argentina de la última década.” A partir de este diagnóstico, este autor sugeriría que “quizás haya llegado la hora de hacer una reverencia respetuosa de despedida de los años sesenta, cuyo tono medio no puede inferirse sólo a través del papel de algunas figuras excepcionales, y volcar en cambio un reconocimiento mayor a una historiografía presente, menos evanescente pero en muchos terrenos más sólida.”⁶

Otros indicios, sin embargo, alertan sobre algunas limitaciones de esta estación de los estudios sobre el pasado, y hacen difícil trazar un balance signado en la idea de superación. En primer lugar, porque la historiografía actual tiene más deudas con la de décadas anteriores de lo que algunos de sus celebradores parecen dispuestos a aceptar. Estas no se limitan a las contribuciones que todavía siguen haciendo aquellas figuras que se formaron en los años de la posguerra y que hoy son reverenciadas como los *Founding Fathers* de la disciplina; también se vinculan con los temas que son objeto

5. Véase por ejemplo, Emma Cibotti, “El aporte en la historiografía argentina de una generación ausente: 1983-1993”, en *Entrepasados*, 4-5:1993, pp. 7-20.

6. Fernando Devoto, “Escribir la historia argentina, En torno a tres enfoques recientes del pasado nacional”, en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, 11:1995, pp. 155-6.

de estudio y con el modo en que son encarados. Los campos que Devoto señala como aquellos en los que se han dado los avances más marcados han sido precisamente aquellos que habían sido más trabajados en décadas anteriores. Más importante, en muchos terrenos, antes que una renovación sustancial de las problemáticas que vuelcan a los historiadores al análisis del pasado, los estudios contemporáneos no hacen sino volver (es cierto que de modo más erudito e informado) sobre preguntas y problemas que ya marcaron etapas previas de la reflexión histórica argentina. Tal es el caso de la historia colonial, donde “investigadores más maduros o más jóvenes han compartido en los años recientes el entusiasmo por pagar en monografías las deudas del pasado”.⁷ Entre tantas novedades, y en la propia área de estudios que ha evidenciado los avances más promisorios de la historiografía argentina de los últimos veinte años, es posible advertir una notable fidelidad a las problemáticas que conformaron nudos principales de las discusiones de los años sesenta y setenta. Como Tulio Halperin Donghi recordaba en el prólogo a un importante estudio de Carlos Mayo sobre la sociedad pampeana antes de la gran expansión del siglo XIX, si bien el debate “que bajo el rubro de modos de producción disputaba acerca del presente y del futuro tanto como sobre el pasado” había quedado atrás, de todas maneras “no es difícil reconocer la gravitación quizá subliminal que él ejerce todavía” sobre la tarea de algunos de sus principales animadores.⁸ No es casual que en esta situación invite a trazar un balance de los estudios coloniales en términos de fortaleza (en tanto les permite fundarse sobre preguntas y reflexiones de importancia indudable) y también de debilidad (en tanto la ausencia de nuevas preguntas amenaza afectarlos con un cierto anacronismo).⁹

Algo similar ocurre con los estudios sobre las clases subalternas en el período posterior a 1930, que hasta cierto punto todavía se encuentran imantados por la antigua discusión sobre los orígenes del peronismo y sobre la relación de éste con el mundo

obrero y popular, cuyos términos de referencia se definieron en las dos décadas que sucedieron a la caída de Perón, cuando el problema peronista reconocía una vigencia no sólo académica. Gran parte de la producción que intentó ofrecer respuesta a sus interrogantes merece ser justamente olvidada, pero algunos de los necesariamente escuetos textos que dieron luz y calor a ese debate colocaron los hitos que trabajos más eruditos y sofisticados encontraron necesario someter a discusión, y todavía ofrecen las hipótesis que los historiadores del momento se encargan de discutir o refinar.¹⁰ Otro tanto puede decirse de la historia agraria pampeana de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, así como, más en general, de la historia económica en su conjunto, pues ésta ha renovado poco sus preguntas e interrogantes.

En los campos en los que el peso de las problemáticas heredadas es menor, la situación es otra. La idea que mejor la describe es, quizás, la de multiplicación de los temas y erosión de las problemáticas que los articulan. En efecto, en las últimas dos décadas la historiografía ha crecido cubriendo nuevo terreno, pero sin núcleos centrales que orienten y den marco a ese crecimiento. La historia política se cuenta entre los géneros que más atención ha concitado en el último cuarto de siglo. Hace una década, Ezequiel Gallo afirmaba con referencia a la historia política entre 1880 y 1930 que “no contamos, todavía, con historias generales del período (o sub-período) que puedan ser inscriptas dentro de la nueva tradición historiográfica” que vino a reemplazar a la tributaria de las ciencias sociales escrita en la década de 1960.¹¹ A pesar de la aparición reciente de obras individualmente valiosas (sobre temas tales como el radicalismo finisecular, por ejemplo), esta afirmación sigue siendo cierta hoy en día, tanto para esa etapa como para cualquiera otra. La historia de las clases subalternas entre mediados del siglo XIX y la década de 1930 no ha encontrado, todavía, una pregunta que la organice.

Estos desarrollos parecen recono-

cer algunas razones internas a la disciplina. La exploración de nuevos campos constituye uno de sus rasgos más típicos, y el amor a la novedad y a la cita erudita no pueden extrañar en una categoría social tan dada al bovarismo, y al mismo abierta como nunca a las distintas corrientes de la historiografía mundial. Por otra parte, un sistema de formación de investigadores que no ha sabido favorecer el desarrollo de inquietudes de largo aliento (lo que se evidencia en la ausencia de una producción sustantiva de trabajos doctorales), también actúa en este mismo sentido.

Todo análisis de esta situación no puede limitarse a las fuerzas internas al campo historiográfico local, y debe intentar ponerlas en relación con otros influjos que la modelan. En este sentido, el contexto político y cultural más general en el que se inscribe la producción historiográfica resulta poco propicio para favorecer el desarrollo de verdaderas problemáticas que articulen la investigación sobre nuestro pasado y que permitan construir relatos más ambiciosos sobre el mismo. La devaluación de toda certeza (y de todo optimismo) sobre el sentido del proceso de cambio histórico, así como la crisis de la idea de que, a la vez que una actividad dotada de una legalidad propia, la producción historiográfica es también un campo de disputas sociales más vastas (una idea que signó etapas pasadas de la reflexión argentina), han propiciado una autonomización del campo historiográfico

7. Enrique Tandeter, “La historiografía colonial”, p. 80.

8. Tulio Halperin Donghi, “Prólogo” a Carlos Mayo, *Estancia y sociedad en la pampa, 1740-1820* (Buenos Aires, 1995), p. 12.

9. Tandeter, “La historiografía colonial”, p. 80.

10. Los textos clásicos son Gino Germani, *Política y sociedad en una época de transición* (Buenos Aires, 1962); y Miguel Murmis y Juan Carlos Portantiero, “El movimiento obrero en los orígenes del peronismo”, en Murmis y Portantiero, *Estudios sobre los orígenes del peronismo*, (Buenos Aires, 1973).

11. Ezequiel Gallo, “Historiografía política: 1880-1900”, en Comité Internacional de Ciencias Históricas, *Historiografía Argentina (1958-1988). Una evaluación crítica de la producción histórica argentina* (Buenos Aires, 1990), p. 331.

en la que el culto a la profesionalización exenta de motivaciones intelectuales más amplias ocupa un lugar central, si no dominante.

Este fenómeno, que reconoce una escala planetaria, encuentra en la Argentina motivos propios para afirmarse. Es comprensible que la memoria todavía viva de la década de furiosa politización de la vida académica que se cerró con la dictadura militar de 1976 invite a tomar distancia de esa tumultuosa experiencia, propensa a subordinar el estudio del pasado a ciertas opciones presentes. Al mismo tiempo, la coincidencia entre la consolidación del proceso de profesionalización y el fin de los grandes conflictos ideológicos que animaron la vida intelectual del país constituye un elemento decisivo de la nueva situación (cuya víctima primera y más obvia es el revisionismo). Algunos de sus aspectos positivos se advierten en el desprestigio del uso pedagógico de la historia para la constitución de una religión patriótica o una alternativa política. Pero al mismo tiempo, la baja de tensión dramática con la que los historiadores se vuelcan al estudio del pasado no puede sino afectar el modo en que encaran su quehacer cotidiano, en muchos casos quitándole espesor y amplitud de miras a sus interrogantes. Son pocos los historiadores que parecen interesados en preguntarse si sus trabajos contribuyen a iluminar aquellos aspectos del pasado que pueden alimentar el debate público. Este proceso ha contribuido a distanciar al historiador de las preocupaciones que son típicas de la figura del intelectual, y ha vuelto más atractiva la placidez corporativa para la mayoría de nuestros investigadores. En este sentido particular, la modestia de ambiciones intelectuales de muchos de nuestros historiadores del momento los acerca más a la (en otros aspectos denostada y desacreditada) Nueva Escuela Histórica que a la experiencia de renovación historiográfica de la década de 1960.

Las consecuencias de esta situación alcanzan sus cotas más altas en la producción destinada al circuito académico, pero también se hacen presentes en aquellos trabajos que intentan

trascenderlo. En los últimos años, se ha venido advirtiendo una redefinición de la relación entre la historiografía y el mundo editorial. Sin duda, algunos de los aspectos del problema remiten a transformaciones más generales del mercado del libro, entre las que se destaca la concentración de la oferta editorial en un número cada vez menor de empresas de fuerte presencia en el mercado, para quienes la idea misma de proyecto cultural ocupa un lugar muy marginal entre sus preocupaciones. Estas empresas han impulsado iniciativas destinadas a satisfacer un creciente interés público por campos de historicidad y grupos humanos que hasta hace poco no habían atraído mayor atención, como la historia de la vida privada y la historia de género, que revelan transformaciones del público lector que (en especial en lo referido al primer caso) nos hablan de la importancia de la vida cotidiana como experiencia central del tiempo que nos toca vivir. Más allá de sus méritos, y a pesar de no estar dirigidos a un público académico, textos como la *Historia de las mujeres en la Argentina* y la *Historia de la vida privada en la Argentina* se han mostrado particularmente cautos a la hora de sugerir un argumento que otorgue unidad a su objeto, prefiriendo en cambio dar cuenta de una diversidad de experiencias particulares muy laxamente vinculadas entre sí.¹² Una perspectiva similar se observa en la más ambiciosa de las obras recientes que se propone abordar nuestro pasado en su conjunto, la Nueva Historia Argentina editada por el sello Sudamericana bajo la dirección general de Juan Suriano. A diferencia de la serie de libros de autor que forman la colección de historia argentina dirigida por Tulio Halperin más de un cuarto de siglo atrás, este emprendimiento resulta de la colaboración de más de un centenar de investigadores, que en muchos casos vuelcan su profundo conocimiento de una parcela del pasado en ensayos de alcances interpretativos bien delimitados. Una consecuencia de ello es que esta obra indudablemente valiosa resigna de antemano a proponer una problemática central o un argumento general para entender el proceso que na-

rra. Así, pues, incluso aquellos trabajos que, precisamente por no estar pensados central ni exclusivamente para el examen de los colegas y que, en consecuencia, parecen moverse con mayor libertad para poner en suspenso muchas dudas contemporáneas sobre la posibilidad de un relato más ambicioso —como implícitamente se sugiere en los títulos de los libros mencionados, que prometen considerar una experiencia nacional— no se distinguen sustancialmente del resto de la producción de carácter más monográfico.

Resulta entonces difícil no coincidir con un diagnóstico de Raúl Fradkin que, formulado hace más de un quinquenio, los últimos años parecen no haber desmentido. Desde comienzos de la década de 1980, afirma este animador de la historiografía colonial, “es notable la multiplicación de estudios monográficos sustentada en un más generalizado dominio del oficio y una creciente profesionalización; sin embargo, las obras de historiadores argentinos han sido muy escasas: me refiero a obras pensadas como totalidades, a libros integrales resultado de una necesariamente lenta pero también más completa —y compleja— elaboración”.¹³ Como observa Fradkin, algunas de las obras más logradas de nuestra historiografía siguen siendo aquellas que fueron escritas un par de décadas atrás o que supieron sustraerse al clima dominante en los últimos veinte años, y que se informan de una tradición más larga de reflexión que hunde sus raíces en problemáticas desarrolladas en décadas pasadas, que para el caso de la historia de los siglos XVIII y primera mitad del XIX, se organiza en torno al debate sobre mo-

12. Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini (directoras), *Historia de las mujeres en la Argentina*, 2 volúmenes (Buenos Aires, 2000); Fernando Devoto y Marta Madero (directores), *Historia de la vida privada en la Argentina*, 3 volúmenes (Buenos Aires, 1999).

13. Raúl Fradkin, comentario a Enrique Tandeter, *Coacción y mercado. La minería de la plata en el Potosí colonial, 1692-1826* (Buenos Aires, 1992), en *Entrepasados*, 4-5:1993, p. 163.

dos de producción.¹⁴ Elaborados a lo largo de los años, y dados a conocer en una coyuntura política e intelectual muy cambiada, estos estudios sobre las características del capitalismo o de los sistemas económicos que lo precedieron no reflejan estrictamente los interrogantes que en su momento los estimularon. De todos modos, fueron aquellas preguntas las que dieron origen a las preocupaciones intelectuales de largo aliento que están en la base de algunos de los trabajos más significativos con que cuenta la historiografía argentina reciente.

Estas afirmaciones resultan pertinentes no sólo para la fracción del campo historiográfico sobre la que el pensamiento marxista ha ejercido una influencia más visible. Significativamente, los escritos de los investigadores que abrevan en otras tradiciones de reflexión también se encuentran marcadas por derivas similares. Y ello a punto tal que en estos últimos veinte años, y a pesar del crecimiento de la historiografía, no resulta sencillo hallar una producción que supere algunos trabajos pensados y escritos en décadas pasadas, que a su modo también reflejan una relación a la vez mediata e intensa (una relación intelectual antes que meramente académica) con distintos problemas argentinos, entre los que se cuentan la historia y las promesas del liberalismo, la construcción de una argentina social y culturalmente plural, las dificultades para articular un proyecto de reforma social con un orden político democrático. Una breve mención a algunas de

estas obras ilustra este argumento. Al fin y al cabo, ¿qué trabajo sobre la historia política del cambio del siglo XIX al XX (o sobre la historia política a secas) producido desde comienzos del ochenta a esta parte puede compararse con *El orden conservador* de Natalio Botana, aparecido en 1977? ¿Qué estudio sobre las transformaciones sociales ocurridas en el período de expansión agraria de la segunda mitad del siglo XIX puede parangonarse con *La pampa gringa*, de Ezequiel Gallo, publicado en 1983 pero elaborado varios años antes? ¿Qué trabajo sobre el problema peronista o la clase obrera argentina puede rivalizar con *La vieja guardia sindical y Perón*, de Juan Carlos Torre, también pensado y escrito a lo largo de la segunda mitad de los años setenta y comienzos de los ochenta?

La ausencia de estudios recientes de una envergadura similar a los que acabamos de mencionar, y que a la vez puedan considerarse legítimamente como productos de esta coyuntura historiográfica, sugiere que el balance de estas dos décadas de actividad no puede fundarse en la idea de una renovación general de los estudios históricos, basada a su vez en la idea de superación de etapas previas y más imperfectas de la profesión. Y ello no sólo porque, como la historia de la disciplina lo sugiere, la idea de superación es en sí misma problemática, y porque son muchos los ejemplos de esa propia historia que indican que los juicios del presente suelen ser menos severos que los de la posteridad. No podemos sino considerar auspiciosos

el carácter innegablemente prolífico de nuestros estudios históricos, así como la vigencia de condiciones que, como nunca antes, hacen posible el despliegue de la libre curiosidad sobre el pasado. Pero también debemos prestar atención a las limitaciones de una historiografía que, a pesar de contar con condiciones de producción más aceptables que las vigentes en períodos anteriores, difícilmente pueda ser recordada por el tipo de obras que contribuyen a forjar una verdadera tradición historiográfica, y que hacen a la actualidad de una disciplina y a su impacto en la cultura. En definitiva, hoy nos encontramos con una historiografía que ha crecido más en extensión que en profundidad, y que se ha mostrado más dispuesta a abrir una mirada de nuevos campos que a renovar o repensar sus problemáticas fundamentales. Es por este motivo que resulta relevante volver una mirada crítica sobre nuestra propia práctica, y reflexionar acerca del sentido que adquiere la investigación histórica en los comienzos del nuevo siglo.

14. Fradkin se refiere a los trabajos de Juan Carlos Garavaglia, *Mercado interno y economía colonial* (México, 1983); José Carlos Chiaramonte, *Mercaderes del litoral. Economía y sociedad en la provincia de Corrientes, primera mitad del siglo XIX* (Buenos Aires, 1991); Hilda Sabato, *Capitalismo y ganadería en Buenos Aires. La fiebre del lanar, 1850-1890* (Buenos Aires, 1988), y Enrique Tandeter, *Coacción y mercado*, cit. Debiera incluirse en este grupo a los de Carlos Assadourian, en especial su *El sistema de la economía colonial. Mercado interno, regiones y espacio económico* (Lima, 1982).

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

ENTREPASADOS

REVISTA DE HISTORIA

Año VIII - Número 16 - Principios de 1999

Polémicas por la historia - Familias, mujeres y trabajo en Buenos Aires en el siglo XVIII
La revista *Nosotros* y la "Nueva generación"
Debate: del reduccionismo económico al cultural
"Distancia y perspectiva": texto de
Carlo Ginzburg

Suscripciones: en Argentina, u\$s 24.- (dos números).

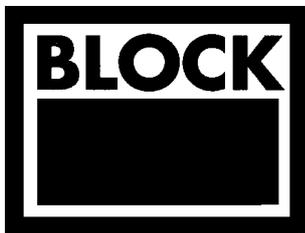
PUNTO DE VISTA

Salió el Índice general número 1 a 60, 1978-1998 con índices cronológicos, 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 nuestras oficinas: Llámenos por teléfono al 4381-7229 y encargue los números que necesita. O escribanos a: Casilla de correo 39, Sucursal 49, Buenos Aires.

Distribución en librerías: Siglo XXI Argentina.



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

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

Números temáticos

Nº 1 (Septiembre 1997): Belleza

Nº 2 (Mayo 1998): Naturaleza

Nº 3 (Noviembre 1998): Aldo Rossi

Nº 4 (Diciembre 1999): Brasil

Salió el Nº 5: El Príncipe

(arquitectura y poder)

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

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

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

DIARIO DE POESÍA

Nº 57 / Otoño 2001

Conversaciones con poetas latinoamericanos: Blanca Varela, Jorge Teiller, Gerardo Denis y otros / Sobre la forma orgánica, ensayo de Denise Levertov / Baudelaire o el comediante papal, por Luis Thonis

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 DOCUMENTACIÓN J. L. BORGES

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



PUNTO DE VISTA 69

Revista de
cultura
8 \$
Abril 2001

Sebald, un maestro de la paráfrasis: Sarlo / Mirar y escuchar: el ejercicio de la ambigüedad: A. Porrúa / "Críticas" de Panesi: de Ipola / Figuras de la representación: Rosanvallon / Tres planos de Godard: Oubiña, Hevia, Palavecino / Metamorfosis de una relación: Monjeau/ Schoenberg y la política de la armonía: Buch / La filosofía marxista después del marxismo: Palti / Dos décadas de historiografía argentina: Hora Ilustra: Lindner