Arte contra la guerra

Crimen en el paraíso

Argentina, después de la caída

Borges
Serge Daney
Ultima poesía

Escriben:
Vezzetti • Altamirano
Sarlo • Ballent • Pastormerlo
Porrúa • Blanco • Pigoullié

PUNTO DE VISTA

75 Revista de cultura
8 $
Abril 2003

Las ilustraciones de este número son afiches y obras de arte contra diferentes guerras en diferentes momentos históricos, una especie de antología, el modo que hemos encontrado en *Punto de Vista* para manifestarnos contra la guerra en general y contra esta guerra en Irak en particular.

Referencias:
Tapa: a partir de la ilustración de Frans Masereel para la revista *Les Tablettes* Nº 5, Ginebra, febrero de 1917 (ver página 12).
Página 1: Käthe Kollwitz, "Nunca más guerra", 1923.
Página 2 y página 5: Francisco Goya, "Y no hai remedio" y "Aún podrán servir" (detalle), respectivamente, ambos de *Los desastres de la guerra*, c.1810.
Página 7: Michael Biró, poster contra la guerra del Partido Socialdemócrata húngaro, 1914.
Página 8 y página 9: Max Beckmann, "La granada", 1915, y "La morgue", 1923, respectivamente.
Página 12: Frans Masereel, ilustración para *Les Tablettes* Nº 5, cit.
Página 14: manifestante contra la guerra (chino-japonesa) en los años treinta, fotografía no identificada del catálogo *Les realismes 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, París, 1980.
Página 15: Aleksandr Rodchenko, "Crisis", 1923.
Página 17 y página 19: Otto Dix, "Calavera", de la carpeta *La guerra*, 1924, y "Lisiados de guerra" (detalle), 1920, respectivamente.
Página 21 y página 23, estudios de Pablo Picasso para el "Guernica", 1937.
Página 25: Andy Warhol, "Bomba atómica", 1965.
Página 29: Ronald y Karen Bowen, fotomontaje contra la guerra, 1969, realizado sobre la famosa fotografía de Rosenthal de los marines que clavan la bandera norteamericana en Iwo Jima. Tomado de *The Sixties Project: Decade of Protest: Political Posters from the United States, Cuba and Viet Nam, 1965-1975*, en *www.lists.village.virginia.edu/sixties*.
Página 33: Hirokatsu Hijikata, "No más Hiroshimas!", afiche, 1968.
Página 36: Tomi Ungerer, "Eat", afiche, 1967, *The Sixties Project...* cit.
Página 37: "It's the Real Thing for S.E. Asia", afiche, Berkeley (California), 1970, *The Sixties Project...*, cit.
Página 42: "Stop War", fotografía contra la guerra en Afganistán, 2001.
Página 46: "Stop Bush", pintada de la Guerrilla iconográfica contra la guerra en Irak, 2003, en *www.stopwars.org*.

PUNTO DE VISTA

75

Revista de cultura
Año XXVI • Número 75
Buenos Aires, Abril de 2003
ISSN 0326-3061 / RNPI 159207

Sumario

1 *Arte contra la guerra*
2 Hugo Vezzetti, *Apuntes para un debate sobre el presente: Estado y ciudadanía*
7 Carlos Altamirano, *Recuento: ni lo peor ni lo mejor*
12 Beatriz Sarlo, *Lecturas de verano*
17 Anahi Ballent, *Et in Arcadia ego: muerte y vida en los countries y barrios privados*
21 Sergio Pastormerlo, *Borges contra Borges. Sobre las reediciones de textos olvidados*
25 Ana Porrúa, *Ciudadanos y extranjeros: sobre* Poesía civil *de Sergio Raimondi y* Guatambú *de Mario Arteca*
29 Jean-François Pigoullié, *¿Hay una posteridad para Serge Daney?*
42 Alejandro Blanco, *Sociología e historia intelectual*

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

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

Suscripciones
Exterior: 60 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
Internet: BazarAmericano.com
E-mail: info@BazarAmericano.com

Arte contra la guerra

1

Apuntes para un debate sobre el presente: Estado y ciudadanía

Hugo Vezzetti

A un año del colapso institucional y de la rebelión callejera que terminó con el gobierno de De la Rúa, poco es lo que se ha cumplido de las proyecciones inmediatas impulsadas, en la mayor parte de los protagonistas y observadores, por el sentimiento de cambios profundos e inminentes, tal como se muestra en la recopilación de entrevistas y testimonios realizada por Martín Caparrós en el verano de 2001-2002.[1] En esas intervenciones, sólo algunos intelectuales se proponían interrogar lo excepcional de la crisis en plazos más largos, condición que hubiera enfriado aquellas expectativas. Si lo que se abría pudo ser pensado como una *transición*, el comienzo de un ciclo de renovación política e institucional, hoy es claro que nada ha sido hecho y tienden a dominar los tonos de la decepción y el desengaño. Reducida o socavada esa visión de una sociedad decidida a tomar en sus manos su propio destino, a la luz de un presente que deja poco lugar a la esperanza, los acontecimientos toman otro significado y la épica de la "pueblada" tiende a ceder frente a las tesis del complot y las zancadillas políticas.

Los presagios catastróficos (sobre la moneda, sobre la duración del gobierno) afortunadamente no se cumplieron y una buena parte del humor público parece creer en una normalidad recuperada, aunque también reconoce que los problemas siguen allí. Hace ya tiempo que el gobierno ha abandonado todo proyecto de reforma con la idea, ciega y poco responsable, de volcar todos sus esfuerzos en asegurar una continuidad que es, ante todo, una forma de autopreservación. En verdad, mirando apenas por debajo de la apariencia de normalización económica y del encauzamiento político hacia unas elecciones llenas de incertidumbres (sobre las condiciones de su realización y sobre lo que puede sobrevenir después), se mantiene el conjunto de problemas que se revelaron de modo brutal en los días de diciembre. En la dimensión institucional, están a la vista el derrumbe del Estado, la descomposición de la representación política, la corrupción de la justicia, el federalismo reemplazado por un sistema de beneficios y chantajes recíprocos, la liquidación de los resortes de una política económica autónoma. Si se mira la sociedad, resalta la magnitud enorme de un fracaso más básico que se demuestra en la extendida fractura social, en el horizonte de la miseria que condena a millones de compatriotas a una existencia excluida de una ciudadanía que depende de derechos, obligaciones y libertades.

En fin, es difícil ilusionarse con lo que muestra y anuncia una escena po-

1. Véase M. Caparrós, *Qué país. Informe urgente sobre la Argentina que viene*, Buenos Aires, Planeta, 2002.

lítica dominada por el internismo y las facciones y no hay razones para pensar que ese proceso pueda ser detenido por las próximas elecciones. Pulverizado el radicalismo, extraviado el impulso de un espacio de centroizquierda que parece repetir la trayectoria y la suerte del FREPASO, lo que se demuestra es la capacidad del peronismo real para encontrar atajos de dudosa legalidad y fórmulas de acuerdo entre tahúres. En todo caso, el "destino peronista" que asoma como posible se muestra considerablemente degradado, como todas las opciones hoy disponibles, respecto de cualquier experiencia pasada: todos parecen confirmar aquella sentencia que dice que la historia sólo se repite como farsa. Es fácil verlo en un Menem que promete otra vez la entrada al Primer Mundo; pero también en las variantes del caudillismo nac & pop de Rodríguez Saa o en los aires de una renovación improvisada que, con Kirchner como candidato, apenas disimula su dependencia del aparato duhaldista que mezcla sin escrúpulos acción partidaria y gestión de gobierno. Como sea, no hay que eludir el espejo del peronismo como una ilustración poderosa de la degradación institucional que caracteriza el proceso electoral y sus resultados. Una propuesta que no reúne sino aglutina fórmulas que responden a núcleos de poder organizados alrededor de caudillos de provincia, sin acuerdos ni programas posibles, ni siquiera relaciones mínimas de confianza en el mutuo respeto de reglas, exhibe con crudeza que no hay sistema de mediación estatal ni procedimientos que disciplinen los intereses y las facciones. Lo cierto es que no se disimulan las divisiones y es difícil saber qué va resultar de un futuro gobierno conducido por alguna de las fracciones del justicialismo. Puede profundizarse la fractura, pero también es esperable que reaparezcan la voluntad y las prácticas hegemónicas en las que todos se reconocen y que los candidatos peronistas han sabido aplicar en sus respectivas provincias. En ese sentido, la interna peronista trasladada a la elección general, con tres candidatos que pueden llegar a la segunda vuelta, no necesariamente anticipa una división sin retorno; siempre son posibles las fórmulas de arreglo, aceitadas por un control más asegurado de los restos del Estado. En cualquier caso, la consecuencia es un deterioro aun mayor de la legitimidad política: o no hay acuerdos capaces de garantizar que el resultado pueda ser considerado legítimo y aceptado por todos los participantes, o la ausencia de reglas básicas y de instituciones de control puede disimularse y manipularse por medio de trenzas y arreglos afincados en poderes locales e intereses particulares, alejados de cualquier idea de representación ciudadana y de realización de bienes públicos.

En principio, el peronismo vuelve a mostrar (como en los 70 y en los 90) su condición de microcosmos revelador de la sociedad y las instituciones, sintetizado en una práctica del Estado; o más bien, de la deslegitimación del marco institucional de reglas capaces de mediar entre intereses y pugnas sectoriales. No hay que insistir mucho en este punto y basta atender al manoseo de los plazos y las normas electorales o a la modalidad de la designación de Maqueda en la Suprema Corte. Si a la falta de legitimidad de los procedimientos se agrega el deterioro de principios básicos de la dinámica democrática, que nace de la creciente desigualdad, el balance y las perspectivas hacia el futuro sólo anuncian nuevos fracasos. En esa acumulación de ilegitimidades debe ser situado el incierto proceso electoral y sus resultados. ¿Sobre qué bases puede esperarse que la fuerza política que acceda al gobierno vaya a emprender un proceso de reconstrucción del Estado, de la representación política, de la justicia, de la ciudadanía? No lo promete obviamente la derecha. Tampoco puede esperarse algo de la voluntad y las inercias contrarias del conglomerado peronista, aun en la vertiente representada por Kirchner: basta recordar la urgencia agitada e irresponsable con que el líder de Santa Cruz reclamaba elecciones ya en el verano pasado, sin que nadie supiera entonces (tampoco ahora) si podía ofrecer para el futuro algo más que su inagotable ambición de poder. En cuanto al ARI, lo menos que puede decirse es que ni las profecías que anuncian lo nuevo en la sociedad, ni el rumbo sometido a los arranques e inspiraciones de su creadora permiten esperar el trazado de un camino nuevo y eficaz, que depende de la difícil construcción de consensos, la acumulación de energías políticas, el trabajo de la organización, la invención de formas y herramientas institucionales, todo lo cual está muy lejos de nacer o de estar disponible en la movilización social. En fin, en un escenario de fragmentación, indiferencia y disolución de los vínculos de representación, aun con las mejores intenciones, ante todo es la ausencia de un discurso y de una *agenda* políticos a la altura de la situación lo que desmiente cualquier expectativa de cambio. Si se considera una cuestión clave, el Estado, no es mucho lo que puede esperarse de los dos candidatos que se esfuerzan por despertar una esperanza reformista: uno, Kirchner, porque expresa (y resulta de) una idea de la práctica y el usufructo estatal que está en el origen de los males que se pretenden conjurar; la otra, Carrió, porque el diagnóstico simplificado del "Estado mafioso" está muy lejos de contribuir a una intelección orientadora de los desafíos y los obstáculos, en particular los que derivan de las relaciones del Estado con la sociedad y sus instituciones.

El *derrumbe del Estado* es una fórmula de la que hay que sacar todas las conclusiones en cuanto al potencial de descomposición que arroja sobre la vida política y social. Ciertos rasgos han sido destacados: pérdida de la capacidad de gestión y mediación frente a los conflictos, débil autonomía frente a la colonización de los poderes fácticos; dicho brevemente, la defensa del bien común reemplazada por el usufructo de grupos que controlan o se reparten sus resortes, incluyendo diversas formas de distribución clientelística. Es el resultado de un proceso largo que encontró una realización exasperada en el siniestro período de criminalización y rapiña estatal impuesto por la última dictadura. Hoy es posible reconocer lo que estaba menos claro en 1983: el lastre que ese Estado significó para la etapa abierta

hace veinte años. Y es posible concluir que la restauración democrática no pudo y no supo enfrentar los desafíos de una reconstrucción de un Estado capaz de convertirse en herramienta de una reforma profunda de las instituciones y punto de partida de un cambio en las prácticas políticas y en la construcción de ciudadanía. Allí donde empezó a hacerlo (en el Juicio a las Juntas) dejó resultados perdurables; donde no pudo ni empezar (en las relaciones con la sociedad civil, los poderes económicos, el sistema político) se gestaron las condiciones para el golpe económico y el agravamiento de la descomposición estatal en el menemato.

Todo esto es historia conocida y sólo quiero referirme a sus consecuencias desde un ángulo que no se resalta suficientemente. Frente a la representación habitual del Estado como un aparato de funciones y coerciones externo a la sociedad, quiero destacar las relaciones entre Estado, sociedad y política.[2] Una idea central es, sin duda, la del Estado garante de los derechos, incluyendo los derechos políticos hoy agraviados por la degradación de la representación y el deterioro de la vida ciudadana; pero también el Estado como expresión y gestor de la sociedad, lo que implica reconocerle un papel fundamental como moralizador de las conductas y garante igualmente de las responsabilidades y las obligaciones, es decir, una forma de organización de la vida social, que no se limita al monopolio de la fuerza, la administración de la legalidad o la distribución de servicios. Es, en un sentido básico, resultado de conflictos y luchas de grupos y movimientos, una formación social que condensa e integra, concentra y tramita una larga experiencia histórica: a la vez un terreno esencial del conflicto social y político y una organización que encarna cierta composición de esos conflictos, una construcción de imposiciones y formas de dominio tanto como de consensos, de equilibrios y formas de negociación. Sus logros y sus fracasos son reveladores de la comunidad política en la que se ha formado y con la que mantiene una relación dinámica. Lo más importante, entonces, para pensar el derrumbe, son las funciones estatales de integración y reunión de individuos y grupos pacificados y, en ese sentido, su carácter de espacio y herramienta fundamental en la *producción de ciudadanía*. La condición, en una expresión ideal, es que quienes ejercen funciones de gestión estatal queden sometidos al control de otras formas representativas de la sociedad en su conjunto.

Colocar el problema de la ciudadanía en el corazón mismo del debate político exige destacar, frente a la descomposición del tejido social, la dinámica de construcción (o destrucción) de la *pertenencia* a una comunidad que, más allá de diferencias y grupos, puede incluirse en un destino compartido. En ese sentido, la dimensión de la ciudadanía (aun lejana o ideal) no se separa de una comunidad de valores que sostienen un proyecto y un horizonte. Y entre los valores capaces de fundar ese pacto constituyente están los principios de la igualdad, el interés general y la ética de la responsabilidad. Desde luego, ellos son menos el resultado de un consenso total que del ejercicio de la deliberación colectiva, la discusión y la negociación en condiciones de igualdad; una práctica del ejercicio de los derechos así como del respeto de las obligaciones que inserta esos valores de referencia en una dinámica histórica. Entre las peores consecuencias del colapso, entonces, hay que contar con el deterioro de esa función inclusiva, material y simbólica. Son bien conocidas las funciones que puede cumplir el Estado para quienes, ejerciendo cierto control, pueden usarlo en su beneficio; pero esa corrupción de sus funciones no podría ser explicada simplemente como resultado de la inmoralidad de sus gestores, la clase política para el caso. Después de la experiencia del FREPASO en el gobierno de la Alianza resulta más difícil proponer que alcanza con un recambio virtuoso de los actores si no se advierte que es una formación y un sistema (más que los hombres o las mujeres) lo que debe ser reformado. Y si se toma en cuenta la brutal experiencia que la dictadura ofreció a nuestra capacidad de entendimiento, es igualmente difícil ocultar lo que una formación y una práctica de la acción estatal refleja de los rasgos profundos de una sociedad y sus instituciones. El paisaje de la descomposición estatal muestra, al lado de sus carencias y defecciones, la trama de beneficios e intereses, la puja por las prebendas, el sistema de prestaciones y contraprestaciones, las negociaciones y chantajes. Basta ver el Senado nacional, que condensa todo eso, una máquina que ha sobrevivido muy bien a la renovación de sus miembros.

Un debate sobre la reforma del Estado debe plantear estos tópicos. Ello implica no sólo distanciarse de la cruzada neoliberal que habla del costo estatal y celebra las virtudes imaginarias de la gestión privada sin computar lo que ese costo y la defección de las funciones estatales deben a una acción privada que es, en gran medida, responsable de la degradación del Estado. También debe revisarse la idea reductora del aparato de servicios, incluso de una función "benefactora" que tuvo su edad de oro en el primer peronismo. En fin, una discusión que quiera plantear una mirada reformista sobre el problema del Estado, de sus deformaciones y del universo de los beneficios y las demandas que promueve, no puede relegar la centralidad de sus funciones respecto de la vida ciudadana. Frente a una idea restringida de la *seguridad*, que tiende a concebir al Estado sobre todo de modo negativo, como fuente posible de opresión o límite a la autonomía individual, el punto de vista de la ciudadanía permite afirmar básicamente un *derecho al Estado*, lo que incluye la administración con vistas al bien común, la representación política legítima, un sistema de poderes públicos que garantice condiciones de libertad e igualdad. Éste es un marco pertinente para un análisis de la coyuntura.

Agotadas las expectativas en los cambios que sobrevendrían por la acción de una sociedad movilizada, desgastadas fuertemente las energías volcadas

2. En lo que sigue retomo libremente algunas ideas de Norbert Elias, "Civilization and Violence", en *The Germans*, New York, Columbia University Press, 1996, pp.174-76; y de Étienne Balibar, *Droit de cité*, París, PUF, 2002, p. 8.

casi únicamente en la protesta y la rebeldía, a la luz de la verdadera magnitud de los problemas que enfrenta la República, lo primero es admitir no sólo la gravedad de la catástrofe política y social, sino lo que una situación límite habilita, exige incluso, a un pensamiento capaz de reconocer en ella un carácter revelador. A condición, por supuesto, de no obturar esa exigencia por la vía de la resignación a lo existente o, peor aun, mediante el automatismo, tan argentino, de esperar que algo vendrá a salvar la situación. Ya que las iniciativas y las ilusiones nacidas al calor de las convulsiones de diciembre han mostrado ser síntomas antes que remedios de los males, ¿qué queda para las aspiraciones de cambio que han brotado del rechazo de un presente intolerable? Ésta es la encerrona para quienes, desconfiados de las potencias espontáneas de la movilización y distanciados de los creyentes en la capacidad innovadora y disruptiva del acontecimiento, quieran mantener abierta, en las condiciones más difíciles, la perspectiva posible de un camino de reformas. ¿Hay algún espacio disponible, por estrecho que sea, para un pensamiento de la crisis que eluda la resignación y la inmovilidad que terminan por establecer las condiciones presentes como las únicas posibles? Puestos a pensar las proyecciones futuras, a la luz de unas elecciones que no prometen resolver ninguno de los problemas pendientes, no se sabe qué es peor: o un nuevo colapso que arrastre otra vez un gobierno y los restos del marco institucional, con consecuencias imprevisibles, o una estabilización que congele el escenario presente de deslegitimación política, indiferencia ciudadana y profunda fractura social.

Ahora bien, cuando se aborda el pensamiento sobre la crisis, junto a la pobreza de ideas se constata el desacuerdo y la confusión de los diagnósticos. Es claro que la celebración del colapso como aurora de una nueva sociedad y una nueva política se ha mostrado incapaz de construir un futuro diferente. Pero se impone interpretar esas erupciones a la luz de un pensamiento sobre la naturaleza de lo que ha colapsado en la Argentina. De lo contrario, el reflejo defensivo lleva a confiar en que los restos más bien precarios del funcionamiento institucional pueden ser el suelo de una recuperación que dependería, sobre todo, de apostar a la duración. "La legitimidad es la duración", una expresión de Natalio Botana, puede fácilmente ponerse en relación con la preocupación defensiva por la suerte de lo que queda de las instituciones.[3] La fórmula de prevención, incluida en una obra notable, no merece ser tomada a la ligera, viniendo de un analista lúcido, capaz de combinar la mirada comprometida sobre el presente con una reconocida perspicacia y elaboración conceptual en el reconocimiento de algunas líneas históricas de largo plazo en la interminable crisis de la república. Y sin embargo, su propia reflexión, allí donde insiste en transformaciones de fondo (ciudadanía fiscal y reforma federal, legítima coerción del Estado, defensa de los bienes sociales, horizonte de igualdad como fundamento necesario de la legitimidad democrática, para citar las más destacadas), esboza el programa de una reforma de bases y marcos fundamentales que difícilmente puede ser esperada del despliegue de lo existente. Si la duración, entendida como el respeto y la defensa del marco legal de la democracia representativa, es una condición necesaria, parece seguro que no es suficiente para esbozar, ni siquiera para soñar, una alternativa reformista en el sentido indicado.

Es cierto que la oposición simple entre la opción por las reformas profundas y la prudencia que prefiere apostar a la duración no hace justicia a las complejidades de la coyuntura. Tanto las expresiones de ruptura con un orden de cosas que, en lo político y en lo social, sólo puede suscitar repudio e indignación, como los reflejos defensivos que destacan los riesgos de una caída aun mayor, pueden ser interpretados en sus condiciones, incluso en lo que sintetizan de una experiencia histórica: no sería difícil evocar coyunturas en las que el fracaso dependió de no actuar más firmemente en el juego de la impugnación, de la *desobediencia cívica* incluso (pienso en la relativa pasividad con que se admitió la ampliación menemista de la Suprema Corte) así como lamentar las otras, en los 70 sobre todo, en las que, por el contrario, se desconoció lo que un marco institucional, aun precario, tenía para ofrecer a la acción ciudadana. En fin, esa confrontación entre la radicalidad de las metas y los medios, y el camino de un gradualismo confiado en la capacidad de autorrenovación de las organizaciones, marca los límites de una toma de posición política e intelectual. En esa discusión está en juego un principio de responsabilidad ciudadana. No hay opciones sin riesgos; y la evaluación de las alternativas (y de los riesgos) no deja de ser correlativa al diagnóstico de los males. Allí reside probablemente la raíz de una diferencia que quizás se refiere menos a las metas o los fines. ¿Hasta dónde la situación es límite y excepcional y reclama remedios igualmente excepcionales? La gravedad del diagnóstico ha quedado plasmada por Guillermo O'Donnell en

3. N. Botana, *La República vacilante. Conversaciones con Analía Roffo*, Buenos Aires, Taurus, 2002, p. 131.

una fórmula impecable: el proceso posible de la "muerte lenta de la democracia".[4]

El fantasma de un desemboque de esas características exige una mirada de más largo alcance y ofrece un punto de vista central para una revisión de los fracasos de la democracia. Por otra parte, esa expansión temporal hacia un ciclo más largo, como una "memoria de las crisis", emergió en las representaciones de los días de diciembre de 2001: de diversas maneras retornaban escenas de la irrupción catastrófica de la última dictadura, incluso para quienes han querido ver en la movilización y la protesta social la evidencia de un nuevo auge de las luchas populares que vendría a cerrar el ciclo abierto por ella. En una coyuntura crítica los tiempos se interpenetran; ése es el sentido de la evocación de 1976, ese otro derrumbe en lo siniestro de una alienación que no dejó resorte de la sociedad, el Estado o las dirigencias sin tocar. Y no hace falta creer en que ese desemboque puede repetirse de la misma manera para admitir el retorno de una barbarie que esta sociedad ya conoció y a la que muchos (hay que recordarlo) se sumaron con fervor y convicción.

Pero en esa evocación de un pasado que vuelve y pugna por ser dejado atrás, es decir rectificado, no sólo emerge la irrupción de la dictadura sino su final y el proceso de transición y construcción democrática. Lo que ha emergido en las protestas, cuando parece cerrarse el ciclo político abierto en 1983, es también la *derrota* de las esperanzas en la gestión democrática de la vida pública y la restauración de un Estado garante de los derechos y las libertades. Una cosa parece segura: con el proyecto democrático en ruinas cae también la idea de que la restauración del Estado de derecho bastaba para encauzar una renovación profunda que encontraba su contracara en el paisaje negro del terrorismo estatal y la impunidad de los poderosos. En 1983 pareció que se instauraba un corte en el escenario de la justicia y los derechos humanos que aseguraba todos los demás, particularmente el camino de la reparación del Estado y los cimientos de un sistema político renovado. En esa perspectiva, una raíz del fracaso debe buscarse en lo que no pudo lograrse en el recomienzo de la democracia argentina: producir las condiciones para prolongar ese impulso transformador en un verdadero pacto renovador y reconstituyente de la Nación.

Medir el derrumbe a la luz de ese punto histórico de inflexión impone volver a pensar lo que se hizo posible en una situación que se proponía cambiar resortes fundamentales del Estado, la política y la sociedad. La significación de ese recomienzo, incluso lo que pudo representar como un mito fundador de la democracia, ha dependido de lo que alcanzó a desplegar tanto como de lo que no pudo ser. En tiempos de incertidumbre, el vacío abierto en la experiencia presente estimula la búsqueda de las escenas pasadas que puedan ponerse en línea, no sólo con el registro de los fracasos, sino también de las rebeldías, las aspiraciones y los sueños. Algunos pueden evocar el 17 de octubre o el Cordobazo. Por mi parte, prefiero volver sobre el nacimiento de la democracia, con sus luces y sus sombras, lo que instauró y lo que fue incapaz de cambiar, admitiendo que es la forma del futuro anterior, de un *habrá sido*, la que puede entregarnos el sentido de esa escena todavía abierta a un tiempo (que quizá no sea el nuestro) capaz de realizar sus promesas. Al menos en un aspecto, hay un clima recuperable: la sensibilidad de un *giro* epocal; sólo que hoy se nos impone admitir que los giros históricos también pueden profundizar el abismo. Y ésa es la cuestión acuciante, cuando se hace clara la raíz de una falla básica en la restauración democrática: la debilidad de un consenso reformista consciente de la magnitud de los problemas que debía enfrentar.

Siempre puede pensarse que pudo ser distinto, y evocar las mejores iniciativas del primer gobierno de la democracia; pero también la ausencia de pactos y acuerdos firmes que sólo surgieron, en germen, cuando la democracia estuvo en peligro en los días de la Semana Santa de 1987. Si es posible reactivar algo del impulso fundacional que abrió el ciclo democrático, una primera condición es reestablecer *escenarios de largo plazo*, que rompan con un escamoteo de la deliberación y el proyecto mediante una práctica de la política que reemplaza la visión programática por el marketing de encuestas y la acumulación de demandas particulares. Situados en esa perspectiva, puestos a pensar en un movimiento que dé forma y sostenga un proyecto capaz de orientar la energía del rechazo hacia la edificación de nuevas bases institucionales y políticas, no hay opciones en el mercado electoral que ofrezcan alguna salida. Y cuando funciones básicas de la relación del Estado con la ciudadanía como comunidad política (derechos, obligaciones, destino y pertenencia) resultan conculcadas, es posible pensar legítimamente en alternativas de desobediencia cívica, como una impugnación a la legalidad que, en verdad, busca restaurar una legitimidad de orden superior. No se trata de la rebelión de una conciencia individual contra la institución ni menos aun del divorcio entre la moral privada y la vida pública: "es un comportamiento político en el sentido fuerte del término, destinado a reconstituir las bases simbólicas del Estado. Dado que esas bases no pueden en efecto proceder del Estado mismo, o bien serán atribuidas a una autoridad trascendente o bien proceden de un 'poder constituyente' inmanente a la sociedad".[5] Un proyecto de reparación política e institucional requiere, en plazos difíciles de prever, de la formación de una voluntad colectiva capaz de construir consensos básicos sobre la dirección de las reformas, que necesariamente tocan aspectos fundamentales del pacto que funda la Nación. Ése debería ser el objetivo que marque el rumbo. Conscientes de los límites, sabiendo que nada está asegurado, lo menos que puede esperarse de un pensamiento que merezca llamarse reformista es que ponga su punto de mira en la emergencia de las ideas y de las fuerzas que puedan encaminarse en esa dirección.

4. G. O'Donnell, entrevista de Vicente Muleiro, *Clarín-Zona*, 22/09/02.
5. E. Balibar, *op. cit*, p.10.

Recuento: ni lo peor, ni lo mejor

Carlos Altamirano

El 2002 se cerró en la Argentina con una sensación dominante: el país había dejado de caer y lo peor no había ocurrido. Era la sensación que se extraía de los diarios de los últimos días de diciembre, la que transmitían los analistas de encuestas y los comentaristas en los programas de televisión. Ese ánimo público hallaba alimento en la estabilidad del dólar, en algunos signos de reanimación económica y también en la satisfacción que exteriorizaban los despachos oficiales, sobre todo después de la calma conmemoración del primer año de la caída del gobierno de De la Rúa. El diario *La Nación* terminó por hacerle un reconocimiento a Roberto Lavagna, pese a que su sección económica había sido una tribuna cotidiana contra las ideas y la labor del ministro, designándolo como el "hombre del año". En fin, aunque el futuro seguía siendo problemático, la angustia y el furor ya no caracterizaban, como en las postrimerías del 2001, el humor colectivo predominante.

Es verdad que esta sensación de alivio provenía, ante todo, del contraste entre los pronósticos sombríos, que proliferaron durante los primeros meses del año pasado, y el curso que finalmente tomaron las cosas. Los episodios que habían precedido al derrumbe de la presidencia de De la Rúa –los saqueos de comercios y supermercados en las barriadas pobres del Gran Buenos Aires– hicieron surgir el temor a la fractura social y a la generalización de una violencia depredadora. Si bien muy pronto se hizo *vox populi* que esos actos habían tenido poco de espontáneos y que dirigentes del peronismo bonaerense los habían alentado, el fantasma de una guerra de todos contra todos ya no desaparecería. La devaluación del peso dispuesta por el gobierno, poniendo fin a la paridad cambiaria, no hizo más que aumentar ese temor, reforzado ahora por los presagios de hiperinflación y descontrol del dólar. El presidente Duhalde transmitía la imagen de un gobernante que en medio de la crisis no terminaba de elegir su ruta, formulando promesas de las que se retractaba pocos días después. Mientras el gobierno caminaba a tientas, afuera, en las calles, la protesta de las cacerolas, que desde el 20 de diciembre del año anterior reunía a los diversos segmentos de las clases medias, mantenía la impugnación al conjunto de los políticos: "¡Que se vayan todos!".

El llamado Diálogo Argentino, convocado a mediados de enero por el presidente con el auspicio de la Iglesia Católica y la asistencia técnica del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, produciría, tras un mes y medio de deliberaciones con prácticamente todos los actores posibles, sociales y políticos, un documento donde señalaba la coincidencia ge-

neral en el reconocimiento de la magnitud del derrumbe económico, social y político que sufría el país y los estragos que hacía la pobreza, pero también que "la conciencia de la crisis no parece bastar para que se modifiquen los criterios y los comportamientos que condujeron a esta crisis" (*Documento de la Mesa del Diálogo*). Lo que predominaba era el espíritu de discordia, el recelo mutuo y la culpabilización del otro.

La imagen de que el país avanzaba a la deriva dominó sobre cualquier otra durante la primera mitad del 2002. La devaluación había destrozado los salarios pero las ventajas que se esperaban de ella para la industria nacional –activar la sustitución de importaciones en el mercado interno y hacer más competitivo el precio de nuestras mercancías en el mercado internacional– no se hacían perceptibles. Un mes tras otro las cifras adversas no dieron respiro: unas registraban la caída de la producción y de las ventas, otras el incremento de la desocupación y de la pobreza. El tira y afloja interminable con el Fondo Monetario Internacional mostraba a la Argentina a punto de caerse del mundo, sin rango después de haberse declarado en quiebra, un país que no inspiraba más que desconfianza y al que sólo cabía aleccionar y conminar, aunque las recomendaciones de ese organismo no habían sido ajenas al descarrilamiento. Por esos meses se volvieron frecuentes las declaraciones desdeñosas sobre los argentinos en boca de dirigentes extranjeros encumbrados y, como ya todo parecía posible, no faltó la idea de un plan para salvar a la Argentina contra sí misma, es decir, proponiendo que por unos años cediera parte de su soberanía para poner el control de su sistema monetario y fiscal en manos de un comité de banqueros experimentados.

Pero el descreimiento sobre las aptitudes políticas de nuestro país para salir del pozo no se manifestaba únicamente fuera de las fronteras. Cuando a comienzos de junio se hicieron públicos algunos juicios sobre la situación argentina del presidente del Uruguay, Jorge Battle ("Duhalde [...] no tiene fuerza política, no tiene respaldo, no sabe adonde va"; los argentinos "son una manga de ladrones desde el primero hasta el último"), el hecho provocó más irritación entre los uruguayos que entre los argentinos. ¿Acaso éstos oían y decían otra cosa en la calle o los medios de comunicación? En realidad, no era infrecuente por entonces leer o escuchar a cruzados de la alianza con los Estados Unidos como Carlos Escudé, que hacían votos para que las autoridades de los organismos internacionales como el FMI desoyeran a los funcionarios argentinos y mantuvieran su rigor con el país descarriado, confiando seguramente en que después del escarmiento hasta los recalcitrantes se convencerían de que no había destino sino como parte del imperio.

Evidentemente, el presidente Duhalde no está hecho para ganar ni el entendimiento ni el corazón de los argentinos, ni siquiera los de su propio partido. Experto en las mil tretas de la política peronista, siempre aparece limitado y confuso, por debajo de su papel. Sin embargo, no se le puede negar instinto de sobrevivencia política. Lo mostró varias veces a lo largo de esos primeros seis meses del año pasado, en que bordeó el despeñadero y supo reaccionar a tiempo. Por ejemplo, cuando a fines de enero frenó la marcha para apuntalar su gestión –la "Plaza del sí"–, impulsada por algu-

nos de sus hombres para contrapesar las manifestaciones opositoras y disputar la calle con el activismo de izquierda. Basta recordar lo que fue el breve combate callejero en los alrededores del Congreso el día en que asumió como presidente, para imaginar lo que hubiera podido ocurrir si los grupos de acción del peronismo bonaerense se entregaban a la lucha por la plaza con una izquierda que, por otra parte, no hubiera rechazado el reto. Duhalde exhibió también buenos reflejos cuando un pelotón policial persiguió y ejecutó a tres militantes piqueteros el 27 de junio. Denunció el hecho como una "cacería", poniéndose a distancia respecto de las sospechas sobre el origen de las instrucciones con que había obrado la represión policial, y poco después dispuso el adelanto de los comicios para marchar hacia la normalización institucional. Esta decisión, con el anuncio complementario de que se retiraba de la competencia por el cargo presidencial, le dio aire a un gobierno que aparecía ahogado y le permitió seguir, aunque ahora ya sólo como jefe de una transición.

Desde que asumió la presidencia, nada parece haberlo obsesionado tanto como el final del gobierno de Fernando de la Rúa –con la imagen última de la represión y su secuela de muertos. Además de la inclinación populista, que sus críticos liberales no dejarían de censurar, la preocupación por que su gobierno no quedara asociado a escenas como las del 21 de diciembre del 2001 ha sido probablemente parte del enfoque que Duhalde le dio a la cuestión de los piqueteros. Los consideró como expresiones de la crisis social, recibió y negoció con sus dirigentes, manipuló para ello diversas formas de subsidio y los funcionarios de su gobierno se mostraron más bien indulgentes que severos con los cortes de ruta y otras formas piqueteras de infracción de la ley. Como él mismo declararía, parafraseando una célebre fórmula de Perón: en la disyuntiva entre el tiempo y la represión, había preferido el tiempo. No resolvió, ni podía hacerlo, el fondo de la cuestión, pero mantuvo el conflicto bajo control.

Esto no le ganó, obviamente, el aplauso de quienes reclamaban el imperio de la ley y pedían que el gobierno asegurara el funcionamiento del orden jurídico con los medios que fueran necesarios. La cuestión no es marginal y la caracterización del fenómeno piquetero –¿qué es principalmente: un fenómeno social, político, subversivo?– ocupará un lugar cada vez mayor en la discusión política que

viene, más allá de las elecciones e independientemente de quién las gane. Y es seguro que crecerá la presión por enfocarlo, antes que nada, como un problema de seguridad. En este sentido, las definiciones más netas han sido hasta ahora las que expuso Carlos Menem, cuando prometió emplear a las Fuerzas Armadas para combatir a "los encapuchados con garrote". Los piqueteros, por supuesto, no son ni serán objetos pasivos de la clasificación de los otros: como actores ellos también contribuirán a definir su imagen pública.

Las noticias mejoraron para la administración de Duhalde a partir de los últimos cuatro meses del 2002, y provenían del ámbito económico. La hiperinflación había desaparecido del horizonte, el dólar no se había escapado y las cifras, aunque modestísimas, que daban cuenta de que la producción ya no continuaba su caída se reiteraban. Finalmente, la devaluación parecía mostrar su otro lado, animando el proceso de sustitución de importaciones. Se entabló entonces un debate de interpretación –¿cómo interpretar los índices, en particular, los que ofrecía como pruebas el Ministerio de Economía?–, debate que se entrelazó, explícita o disimuladamente, con otro sobre el balance de la década de 1990 y también sobre los cursos posibles del capitalismo argentino. Los adversarios de la gestión de Roberto Lavagna bautizaron la situación como "veranito", para indicar que todos los datos que exhibía el gobierno no eran más que signos de una estabilidad precaria y efímera. La expresión siguiría usándose, aun cuando el paso de los meses le fuera quitando eficacia, pues un "veranito" que se prolongaba era ya una contradicción en los términos. Hacia fin de año resultaba evidente que en la controversia, no sólo con los economistas del establishment local, sino también con las autoridades del FMI, Lavagna se había llevado los puntos.

En suma, los pronósticos sombríos, los que anunciaban lo peor, no se cumplieron y una pequeña luz de recuperación se ha encendido en la actividad económica. Pero, aunque esos presagios no se hayan verificado, es imposible ignorar que el país tiene aún por delante sus principales problemas políticos y económicos. Socialmente, lo que ha ocurrido fue devastador y la Argentina llevará por largo tiempo las marcas del estrago de estos años. Será necesario un gran esfuerzo colectivo para poner término al mal de la indigencia y la pobreza, que se extiende a la mitad de la población y está socavando nuestra existencia nacional. Ningún plan, sin embargo, ninguna fórmula realmente practicable nos permitirá dejar atrás de un año a otro el duro paisaje social moldeado por la crisis. ¿Qué le pasó a la Argentina? Ésta ha sido probablemente la pregunta más insistente y la más respondida. Y no se ha propuesto una, sino varias respuestas alternativas –la corrupción del sistema político, el déficit fiscal y la mala gestión pública, el régimen de la paridad cambiaria, las características de la burguesía argentina, el movimiento de capitales en la era de la globalización–, y es posible que todas esas causas, aunque en diferentes dosis, deban entrar en una explicación que no puede ser simple, ni limitarse a los años recientes.

Pero ni el debate sobre por qué estamos como estamos, ni el recuento de lo que hemos perdido, deberían alejarnos de la búsqueda de un proyecto de reconstrucción nacional que ponga en su centro el combate, que no será breve, contra la pobreza y el desempleo. ¿Hay una base para ese esfuerzo? No creo que se halle en los recursos naturales del país o en la inteligencia de sus habitantes –acervos que siempre se invoca, aunque sólo alimentan la petulancia nativa–, sino en el hecho de que nos resulte éticamente intolerable aceptar que la miseria sea, de aquí en más, un rasgo natural de nuestro país. "Aquellos a quienes les va bien o no tan mal en la alicaída Argentina de hoy, ¿no sienten una aguda pesadumbre moral ante tantos desocupados, tantos pobres, tantos indigentes, en el país que hasta ayer exhibía con orgullo su condición de granero del mundo?", se preguntaba hace poco Mariano Grondona en su columna de *La Nación*. Agreguemos: está bien que así sea, porque en el sentimiento de vergüenza y aun de escándalo que produce el injusto empobrecimiento de los compatriotas se encuentra uno de los núcleos para una idea compartida del bien común.

Si no sobrevino lo peor, tampoco ocurrió lo mejor. Es decir, aquello que se podía no sólo desear, sino también esperar de la activación civil que precedió y siguió a la caída del gobierno de De la Rúa: una renovación de la representación política. Desde las elecciones de octubre del 2001 se había hecho evidente que la relación de representación entre los ciudadanos y los partidos se hallaba quebrantada y que los políticos, atentos sólo a la tarea de perpetuarse, no salían del único juego que sabían jugar –el canibalismo, alternando con la distribución de los fondos y los cargos–, todo lo cual confirmaba la opinión corriente de que se habían convertido en una especie de oligarquía que vivía de los recursos del Estado. La brecha entre el "país real" y el "país formal" no se limitaba a la relación con los políticos, porque también el poder judicial se hallaba bajo acusación de corrupción y arbitrariedad, pero eran aquéllos los que se encontraban en el primer plano de la reprobación pública. La consigna "¡Que se vayan todos!", que surgió en diciembre del 2001 tras la renuncia de Domingo Cavallo, resumió esa impugnación que se volvió temible para todos los funcionarios.

Fue la consigna que presidió el llamado a los cacerolazos, las marchas y las asambleas barriales. Durante el verano del año pasado, un poder, que fue ante todo de expresión y de censura, se instaló en las calles. Esos mitines que brotaban en las esquinas de las ciudades, pero sobre todo en Buenos Aires, que fue el epicentro del movimiento de las asambleas, trajeron a la mente de muchos la imagen del pueblo (o la "multitud", de acuerdo con un lenguaje más posmoderno) que había decidido poner patas arriba la sociedad política y se proponía tomar el destino en sus manos, barriendo con los usurpadores. No es fácil extraer una imagen única de esas asambleas que reunían, en la condición común de vecinos, a ahorristas, comerciantes empobrecidos, amas de casa, profesionales y militantes. Pero después de tres meses, la fraternidad de las reuniones

y las marchas ya no pudo disimular que más allá de la intransigencia –ningún compromiso con los representantes de la vieja política–, el movimiento de las asambleas no alcanzaba a proponer alternativas: ni nuevas ideas, ni nuevos dirigentes ni nuevas fuerzas políticas. Cuando la efervescencia comenzó a decaer junto con el número de los asistentes a los mitines, algunos simpatizantes del movimiento acusaron a los militantes de los grupos de izquierda por esta declinación. El afán de dominio de estos grupos, se dijo, que a su vez rivalizaban entre sí, habría terminado por desalentar y alejar a los vecinos corrientes. Pero acaso el papel cada vez más protagónico que tomaron las sectas militantes sólo puso de manifiesto que el movimiento, librado a sí mismo, no podía expresar otra cosa que el descontento resumido en la consigna que lo animaba. Nada y nadie, finalmente, pudo darle representación política a ese malestar en que se mezclaron los sentimientos de fraude político y menoscabo social con el deseo de reconocimiento y comunidad.

De los vaticinios formulados a comienzos de año, el que se cumplió más plenamente fue el de la crisis de los partidos que tuvieron responsabilidades de gobierno desde 1983. Como consecuencia, el radicalismo casi no sobrevive sino como fuerza local en algunas provincias, el peronismo se dividió en torno de tres candidatos y el FREPASO simplemente estalló. De este proceso de fragmentación surgieron dos agrupamientos políticos nuevos, pero casi ninguna figura nueva de relieve. La fuerza que encabeza Ricardo López Murphy reanuda la vieja empresa, encarada una y otra vez desde 1955, de consolidar un partido de la derecha liberal capaz de conquistar el gobierno por la vía electoral. Hoy parece difícil que López Murphy pueda rivalizar con Menem, que añade al credo neoliberal su capital de caudillo popular y la tranquilidad que inspira, por ello mismo, entre los empresarios, gente de espíritu práctico que ya lo ha visto gobernar (basta recordar la comida de homenaje con que lo despidió el Centro de Empresarios Argentinos en 1999). El otro agrupamiento nuevo, reunido en torno de Elisa Carrió, se mueve en un cauce parecido al del FREPASO, una parte de cuyos contingentes ha recogido. Podría decirse que Carrió ha acentuado dos rasgos que estaban impresos ya en la fuerza que lideraba "Chacho" Álvarez: la tendencia a presentar la acción política como un combate entre la virtud y el vicio, y el personalismo en la dirección del movimiento. En el ARI todo parece depender de su líder, quien habla como una predestinada, verbalmente fluida aunque no siempre inteligible.

Si se piensa en los otros dos candidatos con posibilidades de alcanzar la presidencia, es difícil hacerse ilusiones respecto de nuestro porvenir político inmediato. ¿Pero es en la deficiencia o en la venalidad de los dirigentes políticos donde radica, finalmente, todo el problema? A gran parte de los argentinos les gusta reconocerse en ese diagnóstico, que les permite verse siempre como víctimas defraudadas, sin complicidad con sus defraudadores. En el momento de escribir estas líneas, ninguno de los candidatos mejor ubicados en las encuestas alcanza el 20% de intención de voto; al mismo tiempo, el dirigente con mejor imagen sigue siendo el gobernador de Santa Fe, Carlos Reutemann (37%). Cómo no intrigarse por el favor con que cuenta una figura a quien nunca pudo extraerse en público otra cosa que no fueran frases cautelosas y rudimentarias. La asociación con la imagen positiva de que disfrutó durante varios años Fernando de la Rúa es inevitable: aunque éste hablaba como un profesor, también era difícil obtener de él pronunciamientos definidos sobre algo. ¿Qué expectativas generan estas figuras incoloras? ¿La de la moderación? ¿La de que se limitarán a administrar sin alterar los equilibrios ya existentes? Aunque la experiencia de la presidencia de De la Rúa fue bastante aleccionadora sobre el daño que pueden hacer estos moderados, una gran parte de la ciudadanía sigue proyectando en ellos su sueño del buen gobierno. Acaso piensen que la riqueza argentina simplemente fluirá, como ha fluido en el pasado, y que para ello sólo es necesario evitar la acción que estorbe ese flujo. Los políticos argentinos son fisiócratas, decía no hace mucho irónicamente Felipe González. Acaso no lo sean únicamente los políticos.

milpalabras
letras y artes en revista

Formas de narrar
Calveiro / Foster / Di Tella / Laddaga / Macchi / Kazumi Stahl / Bernabé / Monteleone / Ali-Brouchoud / Lorenzano

Speranza / Laera
Cohen / Aguilar

tram(p)as
de la comunicación y la cultura

El número 6 salió en diciembre de 2002
Dedicado al espacio público

Revista editada por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata
Calle 44 N° 676, La Plata (1900), Buenos Aires,
Tel/Fax (0221) 423-6783/4).
E-mail: tram_p_as@perio.unlp.edu.ar.

Lecturas de verano

Beatriz Sarlo

El caso García Belsunce ha desaparecido de las primeras planas pero, durante meses, tuvo la atracción de una novela por entregas y fue más eficaz, por el suspenso y el clima, que los relatos publicados en los diarios como lectura liviana del verano.[1] Todo comenzó dos meses antes del fin de año y se prolongó como noticia salvadora de un periodismo fatigado por las reiteradas vueltas y revueltas de la situación política. Fue el folletín de enero, entrelazado con las rencillas del Partido Justicialista, las negociaciones con el FMI y la buena noticia de que las playas estaban completas: policiales, política, economía y vida cotidiana, las secciones de un diario que hay que llenar todos los días. Sin embargo, el asesinato de María Marta García Belsunce no es simplemente una noticia sino un *caso*, es decir una configuración de hechos reales e imaginarios que funciona como revelador de algo más que sus propios contenidos inmediatos. Los implicados hicieron todo para que el caso no se convirtiera en un escándalo, y fracasaron. Gente que había vivido una vida lejos del mundo de los ricos famosos, pasó a formar parte de ese elenco al que seguramente despreciaba.

El hambre de intimidad, un tema evidente de la reconfiguración posmoderna de los espacios subjetivos y su representación, no puede explicarlo todo. El caso policial García Belsunce muestra otras cuestiones probablemente más importantes que las suscitadas por la curiosidad sobre aquello que debió permanecer secreto, que fue ocultado y que, pese a todo, resplandeció en la luz mediática.

Sin duda, digámoslo ahora mismo, causa fascinación que en un country-club sucedan esos crímenes. Detrás de los cercos y las rejas, tirados al costado de la Panamericana, rodeados por extensiones de pampa y extensiones de villa miseria, los chalets de los country-clubs están bien lejos de los diseños de arquitectura refinada con que la burguesía de otros países, sin ir más lejos la brasileña, suele albergar a sus familias. Pese a la amplitud de algunos grandes emprendimientos, es inevitable la impresión de algo vulgar, una especie de gadget habitacio-

1. El domingo 27 de octubre de 2002, en su casa de un country-club de la zona de Pilar, en el Gran Buenos Aires, es encontrada muerta, en el baño, María Marta García Belsunce, esposa de Carlos Carrascosa, hija de un académico y hermana de un conocido periodista. El cadáver fue reconocido por dos médicos: el primero de ellos, aunque notó un agujero en el cráneo no pensó en un homicidio; aceptó, en cambio, la versión proporcionada por el marido: que la mujer había caído en el baño y se había roto la cabeza contra los grifos. El segundo médico desconfió de esta versión pero no impuso la tesis de que María Marta García Belsunce había sido asesinada. Los familiares hicieron todo lo que no debe hacerse en un caso dudoso y, ni siquiera, en un accidente doméstico; una masajista, que atendía a la víctima regularmente los

nal. Planea la sombra del suburbio norteamericano, con sus arquitecturas en estilo "falso". Grandes, sin duda, las casas: como la que se ve en la foto aérea de la de los Carrascosa-García Belsunce, una casa en primer lugar imponente, eso que quienes vivimos en departamentos clasificamos en el rubro de lo señorial. En fin, un escenario que, a los de afuera, nos evoca el de una película de David Lynch o de Carpenter. El caso García Belsunce vino a corroborar esta presunción.

La cuestión de estilo, por supuesto, no es demasiado importante. Si los ricos prefieren vivir en lugares que se parecen más a suburbios provincianos que a otra cosa, ése es su problema. Si su ideal ha dejado de ser París o New York para ser los cayos de la Florida o Scarsdale, también es un tema que interesa en primer lugar a la historia del gusto y, quizás, a la decadencia de los modelos consumidos por las élites. Sin embargo, algo de lo escenográfico del country-club puede leerse en el caso García Belsunce. La contorsionada perspectiva del paisajismo country ofrece la miniatura fracasada de otros ideales aristocráticos en su descenso a un infierno de abundancia mesocrática.

Tanto como el asesinato, importa la condición social y moral de la víctima y de su círculo. La literatura policial de enigma, el policial inglés, se especializó en buscar escenarios de la *gentry*, casas de campo sobre prados esmeralda y riachuelos a lo Constable, donde una persona respetable cometía un asesinato. La fascinación que produce el emplazamiento del crimen tiene que ver con la desmesura entre los criminales y su medio social, que se presenta como gentil y mesurado. El crimen hace estallar un prejuicio sobre la aristocracia, prejuicio pequeño burgués que oscila entre pensarla como radicalmente impura y, al mismo tiempo, incapaz de ciertos actos por su refinamiento. El crimen pone a la aristocracia a la altura de los demás mortales. El policial de enigma dice: ellos son así y matan, como puede matar todo el mundo, por codicia, por celos, por rivalidad; ellos, finalmente, cuando llegan a matar, cometen los mismos errores, se precipitan del mismo modo. A su manera, la novela de enigma es democrática aun cuando su tono frente a la aristocracia sea reverencial. El crimen en un country-club, espacio que imita caricaturalmente la sociabilidad de la casa de campo, reemplazando los riachuelos del paisajismo inglés por piscinas a lo David Hockney, prueba que la vulgaridad humana no respeta las jerarquías.

Este aspecto toca sin duda el asesinato de García Belsunce, una señora de clase alta, a quien las fotos de los diarios muestran como un personaje casi demasiado típico: el pelo lacio y peinado sin ningún artificio, el rictus de una media sonrisa lograda por entrenamiento de clase, la ropa ultra discreta y fuera de la moda, camisas con un chaleco y una pollera tableada. Lo que hasta hace unos años se consideraba una "mujer fina" (modelo que cayó en desuso o que, por lo menos, se volvió poco visible, desplazado por Versace y Elsa Serrano, durante los noventa). Lo que de ella se sabe también responde a un patrón de clase. Y en este punto vale la pena aclarar que ese patrón no describe cómo son efectivamente las señoras maduras de la burguesía, sino cómo se creyó (o se cree) que son: actividades comunitarias, deportes, amistades dibujadas por los colegios y los lazos familiares.

Todo eso se ha ido enturbiando en las últimas décadas y el círculo que antes se trazaba ya no logra frenar el acceso de vecinos indeseables que, en autos de cristales polarizados recorren las zonas de country-clubs como si pertenecieran a la clase alta y no a regiones nuevas, inestables y marginales del mundo de los ricos. Allí, para probar esa mezcla decadente, está ese vecino a quien todos acusan de robar un perro o unos palos de golf, como si se tratara del borrachito de la cuadra que le pega a su mujer o tiene deudas de juego; pero a ese indeseable ellos mismos se lo buscaron porque no dejaron de hacer negocios ni de mezclarse en los resorts de Miami o Punta del Este.

El caso García Belsunce instituye esta dimensión plebeya en el medio de una familia de clase alta, con doble apellido, nombres ingleses que a los oídos locales siempre sonaron distinguidos, credenciales universitarias y académicas y, como no podía faltar en la Argentina que marcó Menem, un marido socio o medio socio de estafadores financieros internacionales.

Estos rasgos convierten el asesinato de García Belsunce en un caso interesante no sólo por el crimen sino por su atmósfera social. Prueba que "ellos" actúan como todo el mundo pero, además, desbordados por los acontecimientos, hacen lo que no todo el mundo haría, confiando en que la trama de las relaciones sociales se duplique en una trama de complicidades. Se trata de una prueba paradójica: en la medida en que "ellos" se muestren como todo el mundo (es decir mentirosos o violentos o pasionales, tramposos y descontrolados), los hechos tienen cualidades al mismo tiempo inesperadas y confirmatorias. Es decir: "ellos" que son diferentes son también iguales. La diferencia, que los favorece socialmente, agrava la equivalencia de sus actos criminales.

domingos, accedió a limpiar las abundantes manchas de sangre; la muerta fue trasladada a su cama, donde quedó para el velatorio; un cónclave en el que participaron sus hermanos, con la aquiescencia del marido, decidió arrojar al inodoro un pequeño objeto de metal, al que no atribuyeron ninguna importancia y que, luego de encontrado en las cloacas, se reveló como la sexta bala de un revólver cuyas cinco anteriores habían hecho otros tantos impactos en el cráneo de la víctima. Un móvil policial que aparentemente se dirigía al country-club fue detenido (en este caso habrían funcionado contactos del hermano con altos jefes policiales o, eventualmente, una coima ofrecida a los policías). Al velatorio asistieron unas doscientas personas, entre ellas quien luego sería el fiscal de la causa que, finalmente, se abrió cuando uno de los hermanos de la víctima manifestó dudas acerca de cuáles habrían sido las condiciones de la muerte; la autopsia ordenada reveló cinco tiros en el cráneo, que nadie de los que movió, revisó, hizo maniobras de resucitación, lavó y trasladó el cadáver había percibido. Un detalle que habla del trámite completamente irregular es el mismo certificado de defunción, firmado por un médico que nunca vio el cadáver, que, por otra parte indica que la mujer había muerto en la ciudad de Buenos Aires y no en el country-club de Pilar. El conjunto de transgresiones menores y mayores a los procedimientos usuales es enorme y provocó, casi tanto como el origen social de la víctima, un interés descomunal (el mismo presidente de la república, como si fuera un televidente más, afirmó que encontraba el caso "fascinante").

Por sus cualidades entrecruzadas, el crimen del country-club convoca intensamente a quienes no podrían conocer nunca a los García Belsunce ni a ninguna otra familia que se les pareciera. Porque "ellos" finalmente son como los otros, "ellos" son incluso más interesantes que si fueran, meramente, uno de nosotros.

Vamos por partes. En primer lugar está la foto de las damas del country que publicaron todos los diarios cuando comenzó el caso: un conjunto de mujeres de mediana edad, con faldas, sentadas en el césped con las piernas recogidas, sonrientes y tranquilas, iluminadas por el sol de la tarde, señoras que han tomado el té en el club-house y han salido a posar como un grupo de ex alumnas del mismo colegio privado. La tipicidad de esa foto, que podría ser de 1950 tanto como de 1990, muestra un tiempo detenido, una discreta fuga del presente, una afectación de independencia respecto de los gustos que persiguen la actualidad, una distancia con las cosas que mueven el resto del mundo. Las señoras de la foto, que rodean a la víctima, se parecen todas entre sí porque tienen ese aire de familia que provee la conciencia de clase, la forma en que los modales aprendidos en las mismas escuelas se convierten, con el tiempo, en gestos impresos en las caras y los cuerpos. Vistas desde afuera, para la mirada poco entrenada de quien las espía en los diarios, todas son María Marta García Belsunce.

En segundo lugar está la sociabilidad del tiempo libre, un tiempo que, visto también desde fuera, parece solamente ocupado por reuniones de señoras comunitarias, deportes y amistades. Un tiempo sustraído a los límites que le imponen las tensiones del trabajo; el marido de la asesinada, en efecto, no trabajaba y, aunque esto acuerde con un imaginario del ocio irrestricto, acuerda poco con los devaneos financieros que provocan el estrés de los muy ricos. El caso García Belsunce parece especialmente ambientado para representar una tarde de domingo en la "clase ociosa", una tarde en la que no se adivina la proximidad inexorable del día lunes, sino el lento final de una jornada amistosa y

distendida. Naturalmente, el día termina mal, y eso le da sus cualidades al caso: no se trata de un asesinato de madrugada, después de una pelea ruidosa entre cónyuges, ni de la reacción de un marido o amante borracho de vino tinto y con la siesta mal dormida. No es el asesinato de la villa ni del barrio, sino una irrupción tanto más intempestiva, inesperada e inadecuada al estilo de esa familia en la que, según las primeras noticias, todos hablaban bien de todos y consolidaban una especie de sólido clan de damnificados por la fatalidad.

En tercer lugar, la noticia policial se convierte en "el caso García Belsunce" precisamente por el apellido que le da su nombre. Aunque no hubiera sucedido dentro de los límites hipervigilados del country-club (una especie de paquebote de lujo donde, en teoría, no debe estar nadie que no pertenezca a ese sitio, excepto servidores, masajistas, mucamas, custodios, jardineros, es decir no-gente por definición de clase), el asesinato es un hecho de violencia impropio de un grupo que se presume recatado, autocontrolado, dueño de sí mismo y de sus pasiones. Ellos, los García Belsunce, no son de los nuevos ricos que hacen papelones mediáticos, sino miembros de una familia ilustrada (el juicio sobre esa ilustración es irrelevante), donde la educación y la religión ejercen un dominio sobre los impulsos. No son boxeadores que andan castigando a sus mujeres en el balcón, ni vedettes que le tiran ceniceros por la cabeza a sus maridos. Para decirlo brevemente: nadie esperaba un asesinato en esa familia.

Por lo sorpresivo, es decir por aquello que lo acerca paradójicamente a algo que en ellos era imprevisible, el asesinato fue un caso. Habla sordamente de un piso común, una roca que se descubre allí, a flor de tierra, donde nadie pensaba que existía. De modo si se quiere brutal, esta comunidad de violencia, torpeza, mal cálculo y afectividad es reconfortante porque restituye una igualdad en medio de las diferencias sociales.

Dicho todo esto, queda sin embargo por considerar el rasgo más extravagante de todo el suceso. La familia y algunos amigos de la asesinada se dedicaron a cambiar el escenario y las circunstancias de la muerte. Quizás llegue a saberse quién fue el *régisseur* y por qué motivos se obedecieron sus indicaciones, pero, sea como sea, el efecto fue una representación que todos aceptaron. En poco más de una hora, movieron el cadáver, borraron la sangre, tiraron una bala, e inventaron una historia o mejor dicho esfumaron una historia con el relato de un accidente banal. Sin embargo, no hicieron cosas más previsibles: "La enterraron con el jogging que tenía puesto, ni siquiera le cambiaron la ropa mugrienta y le pusieron un camisón. Eso significa que evitaron todo con-

tacto de cualquiera con el cuerpo".[2] Después se sentaron a esperar a las visitas del velorio entre las que estuvo quien sería fiscal de la causa.[3] Mientras tanto hablaron con un jefe de la policía bonaerense para evitar la llegada de un patrullero y le ordenaron al gerente del country-club que, si ese patrullero insistía, debía ser coimeado. Recién a fines de febrero se supo que una hora después de la muerte, alguno de los implicados ya estaba buscando un abogado penalista.[4]

Todo esto es bien conocido y la ironía del asunto es que el padre de la asesinada es un eminente académico, su hermano un periodista que cantó en el coro liberal-reaccionario de la televisión durante los años noventa, y así de seguido. Se comportaron con la precipitación de estudiantes que tienen que esconder veinte gramos de marihuana para evitar una requisa en un campamento de vacaciones y, en ningún momento, midieron la inconsistencia, la debilidad, el absurdo de una acumulación de pequeños actos criminales. Acostumbrados, por lo que se ve, a conocer gente poderosa actuaron como si, desesperados o no, sus actos no fueran a tener consecuencias.

Confiaron en la red protectora de los apellidos y las influencias. A diferencia de una estudiantina asustada, se movieron como si fueran intocables que pudieran hacer cualquier cosa y así no sólo el marido desesperado o culpable sino el cónclave de hermanos, medio hermanos y algunos vecinos. Se movieron, en esas primeras horas, no sólo con la brusca torpeza de quien está en problemas, sino con el presupuesto de que sus manipulaciones podrían ser aceptadas por autoridades policiales o judiciales de las que se descuenta la buena voluntad y la deferencia. Actuaron con descuido y también con seguridad de personas superiores a la sospecha. Aunque este cálculo resultó equivocado, fue hecho con la relativa certidumbre que otorga el ejercicio de la impunidad.

La torpe manipulación de las pruebas y del cuerpo del delito fue ejecutada con tanto apresuramiento como con la seguridad de que todo iba a resultar creíble. Si hubo equivocación la cometió gente relativamente culta que sabía, por lo menos de modo aproximado, que lo que estaba haciendo era una manipulación que no fue la consecuencia de una serie de pequeños actos desesperados sino de un plan grosero que se pensaba adecuadamente verosímil, porque también se creyó que esa verosimilitud iba a ser confirmada por un fiscal, por un investigador de la policía.

2. Señala un miembro retirado de la Gendarmería que actuó en varios de los crímenes famosos de los últimos años (*Pagina 12*, 26 de enero de 2003, p. 14).

3. La seguidilla de irregularidades es en este punto impresionante. El hecho de que quien sería fiscal de la causa participara en el velorio no figura en el expediente hasta que es mencionado por los imputados. Dos altos jefes policiales y el fiscal Molina Pico se comportaron como amigos más preocupados por cumplir con los deudos que con sus deberes de funcionarios. Sobre la actuación del fiscal: *La Nación*, 29 de enero de 2003. *Página 12,* 7 de febrero de 2003, publica declaraciones de Molina Pico en una audiencia donde se evaluaba su conducta como fiscal y presunto testigo de la causa: "Dijo que recibió un llamado del comisario Aníbal Degastaldi, convocado a su vez por Romero Victorica, amigo de Horacio (García Belsunce). Aseguró que esa llamada lo inquietó mucho, 'no sabía quién era la persona fallecida, si familiar o amigo de Romero Victorica'. Y también sostuvo que nadie lo invitó al velorio. Cuando llegó, 'debido a mi instrucción militar y por respeto a la investidura (de Romero Victorica), le di credibilidad a lo que me dijo sobre que era un accidente doméstico'."

4. "La familia buscó defensor apenas ocurrió el crimen", *La Nación*, 23 de febrero de 2003.

La manipulación se sostuvo en la idea de que "las cosas se arreglan", que las conexiones sociales funcionan y que aquello que saltaría inmediatamente a los ojos si lo realizara un ciudadano del común, puede pasar en un clan favorecido por las relaciones adecuadas de amistad, retribución o servilismo. Esta idea está vinculada con la impunidad.

En este punto el caso García Belsunce comienza a ser revelador de una configuración ideológica. El hecho de que una familia que incluye periodistas, profesionales y académicos conocidos (si no notables) cometa los errores que se atribuirían a gente menos calificada y más ignorante, revela una prepotencia más significativa que la desesperación. La manipulación de los hechos sólo es incompetente en un segundo plano de importancia. En el primer plano está el dato de que se la creyó posible. Podrá decirse que fue una equivocación, pero no fue una equivocación cualquiera. También los errores llevan su marca social, también ellos se sostienen en ilusiones sociales.

Como si fuera un detalle alegórico, el nombre de Juan Martín Romero Victorica se agrega como sobrerrelieve en un ángulo de la trama que al principio no era demasiado visible; amigo de alguno de los implicados, remite a la impunidad por crímenes cometidos durante la dictadura militar. Es un recordatorio que podría no estar pero que, si está, no puede ser pasado por alto.[5] Desde un ángulo, en las primeras horas posteriores al crimen, Romero Victoria actuó con una metodología conocida en la fabricación de impunidad. Y fue obedecido.

No se trata de hacer conexiones fáciles y cuanto más fáciles más banales. Simplemente ese nombre es el detalle en el tapiz, aquello que parece casual pero, en su aparente casualidad, indica algo. Olvidarlo es sencillo, sobre todo si se quiere evitar una visión groseramente totalizante en la que todo se vincule con todo y los asesinatos y las impunidades aparezcan como equivalentes. Tenerlo en cuenta es más arriesgado pero más interesante (como recordar el nombre García Belsunce en las páginas culturales durante la dictadura, cuando estaba de moda la afirmación de que una república no debía ser necesariamente democrática, interpretación que no sólo García Belsunce proporcionó a las ilusiones de formar un "partido del proceso"). Porque lo que fascina en el caso García Belsunce no está sostenido únicamente en el escenario del country-club, ni en el estilo gentil de la víctima; lo que fascina, como la marca de lo que es conocido pero, al mismo tiempo, inesperado, es lo que se repite: la pretensión de impunidad del crimen, el acuerdo de silencio sobre lo que se sabe o se presume, las equivocaciones sostenidas en la omnipotencia, sostenida a su vez en el sentimiento de estar un poco más allá de las reglas que conciernen a todo el mundo.

Nada de esto responde simplemente a la deliberación sino a una configuración más profunda. Las trampas, los ocultamientos y las complicidades fueron deliberados; su método, en cambio, tuvo la espontaneidad de lo que llamamos cultural. El sentimiento de la impunidad puede revelarse inadecuado a las necesidades de la situación, pero nunca podría juzgárselo erróneo. La organización engañosa de los hechos es un ideal de todo criminal. Pero, en el caso García Belsunce, esta manipulación tuvo sus marcas de estilo, ésas que le dan un caricaturesco aire de familia con otras configuraciones de la impunidad en la Argentina.

5. Las denuncias sobre las actuaciones del fiscal de casación Juan Martín Romero Victorica son abundantes. En los últimos años, a propósito de los juicios por apropiación de niños hijos de desaparecidos, la prensa registró tanto sus intervenciones judiciales, en las que de modo insólito solicitaba penas menores para los apropiadores, como el repudio de las organizaciones de derechos humanos: "Los organismos de derechos humanos confían en que la megacausa del robo de chicos seguirá en manos de Bagnasco pero temen que, antes, fiscales como Raúl Plée o Juan Martín Romero Victorica, que suelen desobedecer al procurador Nicolás Becerra, puedan enturbiar las actuaciones y causen demoras en la investigación" (*Página 12,* 31 de marzo de 2002, "El Consejo Supremo quiere guardar la causa de los chicos en un cajón", nota de Martín Granovsky). Años antes, en julio de 1998, Romero Victorica asistía a una Comida de la Amistad, donde estuvieron presentes el Teniente General Galtieri, el Almirante Anaya y el General de División Suárez Mason, en cuyo transcurso se reivindicó a Jorge Rafael Videla y se alertó contra los juicios por apropiación de niños que tendrían lugar como una afrenta más a la acción de las fuerzas armadas durante su gobierno (*La Nación*, 16 de julio de 1998).

)ENTREPASADOS(
REVISTA DE HISTORIA
Año XI - Número 22 - principios de 2002
Dossier: Nuevos enfoques sobre peronismo
En debate: La protesta social en la Argentina
Reformas académicas y movimientos estudiantiles a fines del siglo XIX
Suscripciones: en Argentina, u$s 24.- (dos números).

ESTUDIOS SOCIALES
Revista Universitaria Semestral
Consejo Editorial: Darío Macor (Director), Ricardo Falcón, Eduardo Hourcade, Enrique Mases, Hugo Quiroga, César Tcach, Darío Roldán.
Nº 22/23 - Primer y segundo semestre 2002
Escriben: Schwarzstein - Bjerg - Lanciotti - Devoto - Béjar - Bacolla - Tortti - Lesgart - Iazzetta - Fernández - Arrillaga - Kessler - Valiente Brunet
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
E-mail: suspia@fcjs.unl.edu.ar / Internet: www.unl.edu.ar/editorial

Et in Arcadia ego: muerte y vida en los countries y barrios privados

Anahi Ballent

Uno de los elementos que definió el llamado "crimen del country" fue que la escena del asesinato no constituyó un simple fondo neutro contra el cual se recortó la acción, sino que operó como un protagonista activo de la misma. Este aspecto fue rápidamente percibido e incorporado como insumo por las narraciones mediáticas que lo registraron. Así, el hecho de que el crimen se produjera en un espacio de perímetro controlado generó un efecto de "cuarto cerrado", imagen que los medios desplegaron en distintos sentidos, todos coincidentes en subrayar los aspectos siniestros de la segregación espacial: "los vecinos temen que el asesino continúe viviendo en el country", titulaba tempranamente *La Nación*, el 12 de diciembre.

Para analizar la particular relación entre espacio y acciones sociales que se registró en la interpretación del crimen, es necesario volver a diciembre, es decir, situarse en las primeras aproximaciones mediáticas al evento. En efecto, en esas observaciones rápidas y ansiosas, parece haber operado, como respuesta automática, un universo simbólico que podemos denominar "imaginario country", invocado como contexto interpretativo, capaz de tornar inteligibles algunos de los aspectos salientes del crimen. Aunque no fue la única clave de sentido que se propuso, ocupó un lugar destacado, y sobre todo, se presentó como respuesta espontánea a la particular vinculación entre datos espaciales y sociales observables en el evento. Porque este crimen sorprendió a la opinión pública de una manera particular, forzando la mirada de la interpretación hacia sus aspectos sociológicos y generando preguntas que no estaban contenidas exclusivamente en la trama policial del hecho. En efecto, las observaciones iniciales a las que hacemos referencia lograron magnificar el impacto del evento en la subjetividad social al contrastar la sórdida realidad del crimen con las fantasías arcádicas que acompañaron la expansión de las urbanizaciones cerradas. Un hecho notable es que esa apelación al contraste, al menos en un principio, en lugar de poner en duda la consistencia de las representaciones previas, impulsó a deplorar la realidad que las jaqueara. Sin embargo, como se observará más adelante, en el frenético avance que el registro mediático de la investigación del crimen conoció entre mediados de diciembre y fines de enero, esta colisión entre las representaciones sociales previas y la realidad puntual del crimen fue desplegando otros significados, que, aunque cambiaran valoraciones y sentidos, continuaron girando en parte sobre las relaciones entre espacios del habitar y clases sociales.

Precisemos en primer lugar el marco referencial al que acudieron las aproximaciones iniciales de la prensa.

Con la expresión "imaginario country" aludimos al conjunto de representaciones construidas y difundidas, sobre todo en la última década, por una particular articulación entre la promoción inmobiliaria y los medios de comunicación, a través de suplementos especializados en los diarios, programas radiales y de televisión por cable, exposiciones e innumerables publicaciones centradas en las virtudes de las nuevas urbanizaciones cerradas. Aunque las tipologías concretas de este tipo de establecimientos se diferenciaron notablemente (barrios cerrados, clubs de campo, farm clubs, megaemprendimientos, etc.), se apeló al prestigio del término "country", instaurado en los años 1930, aunque particularmente extendido y valorado a partir de los 1970. El mundo "country", usando el término con un sentido genérico, apela a la idea de una vida feliz y dorada, en el marco de un nuevo modelo de habitar doméstico suburbano, desarrollado dentro de un perímetro cerrado y controlado por medios de seguridad privada, enmarcado en el verde, celebrado como "exclusivo" desde el punto de vista social y beneficiado por instalaciones comunes de distinto tipo, sobre todo deportivas.

Volvamos a la relación entre protagonistas del hecho criminal e "imaginario country". Ante todo, destaquemos que la presencia de muchos de los protagonistas o allegados al caso –los habitantes del Carmel, en particular– se registra en los soportes mediáticos, por ejemplo el suplemento sabatino de *La Nación*, como miembros activos de este universo, a través de ocupaciones civiles o solidarias, como desarrolladores o comercializadores de emprendimientos, como profesionales –diseñadores o abogados–, o destacándose en actividades deportivas –si confiamos en la inclusión del bridge realizada por el suplemento en tal categoría. Uno de los ejemplos más conocido de la actividad social countrista es el de la propia víctima, quien en el año 2001 fue reconocida por el suplemento indicado como parte de los "destacados personajes de un año difícil", seleccionada entre "algunos nombres que representan el intenso acontecer de aquellos que eligieron instalarse afuera".[1] En principio resulta asombrosa la heterogeneidad de las personas seleccionadas como destacados –nuevos residentes, promotores artísticos, miembros de organizaciones de bien público, deportistas exitosos en los torneos intercountries, decoradoras feng shui–, pero todas tienen en común, aunque asumiendo roles muy distintos, un lugar en la construcción de un nuevo mundo social, cultural y simbólico en el suburbio.

En particular, María Marta García Belsunce y sus allegados de Carmel se situaban en uno de los puntos más poblados y densos de una nueva trama de consumo y sociabilidad suburbana: la que tiene centro en Pilar. En efecto, el caso fue protagonizado en gran medida por countristas destacados de manera neta en esa suerte de ciudad *autre*, en parte real y en parte imaginaria, pero sólida y compleja, que el aparato mediático de promoción difunde alrededor de las urbanizaciones cerradas. Dentro de esta compleja y abigarrada trama, García Belsunce y un grupo de amigas, algunas de las cuales compartían el mismo club como lugar de residencia, a través de Amigos del Pilar, aceptaron el rol del trabajo solidario, que lejos de tener exclusivos fines benéficos o agotarse en el ejercicio de la caridad cristiana, intenta también actuar sobre un problema central que deben enfrentar estas nuevas urbanizaciones para moldear el conurbano según sus requerimientos y preferencias: el de la "integración" de sus acciones con las de los vecinos de la zona. El cambio de nombre de Damas del Pilar a Amigos del Pilar es sintomático: refleja el reconocimiento, por parte de los actores, de que el verdadero centro de su acción no está ocupado exclusivamente por la ayuda solidaria en sí, sino que se cruza permanentemente con la búsqueda del encauzamiento y control de las tensiones entre grupos enfrentados sobre un mismo espacio de acción; como es sabido, el "universo country" no se estableció sobre un territorio vacío. Las exposiciones de decoración y paisajismo *Estilo Pilar*, promovidas por este grupo con un éxito de público notable, habla de la amplitud de la labor transformadora emprendida, tanto como del carácter hegemonizador de la misma, que se extiende a la conformación de nuevas identidades sociales a través de la cultura y el arbitrio del gusto y de la moda.

Sin embargo, la pertenencia concreta de los protagonistas a ese mundo con centro en Pilar y su carácter de constructores del mismo es sólo una parte de la cuestión, ya que en la apelación inicial al "imaginario country" a propósito del crimen entraron en juego valores e imágenes de otro tipo. En efecto, eso puede observarse, en primer lugar, en la forma en que el periodismo suministró información sobre el establecimiento Carmel, extrapolada directamente de un suplemento o de cualquiera de las innumerables páginas de Internet dedicadas al tema: plano de ubicación, loteo, porcentaje de ocupación, servicios comunes, expensas y "famosos" que lo habitan. En la misma dirección, en la obra más sólida desde el punto de vista analítico dedicada al estudio de estas urbanizaciones –*Los que ganaron*, de M. Svampa–,[2] el periodismo buscó un contexto dentro del cual este "escenario activo" pudiera ser caracterizado. En segundo lugar, las narraciones mediáticas destacaron ciertos tópicos que ocupan un lugar central en el imaginario de las urbanizaciones cerradas. El par tranquilidad-seguridad, fundante de la promoción inmobiliaria, es un claro ejemplo: *La Nación* deploraba "el miedo y la incertidumbre" que habrían desplazado la "tranquilidad y seguridad, dos de los aspectos más importantes por los que (eligieron) vivir en un lugar así".[3] Según *Noticias*, el crimen llevaría a cuestionar el preciado sistema de seguridad de este tipo de establecimientos, llegando a afirmar que "en la Argentina de hoy, ni siquiera los countries son seguros".[4] Similares argumentos se esgrimieron reiteradamente, pese a que es evidente que el caso no era un

1. Suplemento de *La Nación, Countries. Nuevos estilos de vida,* 22 de diciembre de 2001.
2. Maristella Svampa, *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*, Biblos, Buenos Aires, 2001.
3. *La Nación*, 12 de diciembre de 2002.
4. *Noticias*, 14 de diciembre de 2002, p. 75.

buen ejemplo para atacar este aspecto de las urbanizaciones cerradas: no existen guardias, cercas ni cámaras que puedan protegernos de aquellos con quienes elegimos compartir nuestra intimidad.

Cierto estupor inicial frente a la percepción de una disonancia entre escenario y acción, cedió espacio a otros tópicos recurrentes del "imaginario country". Tal es el caso del énfasis en el carácter homogéneo desde el punto de vista social que detentan estas urbanizaciones, tópico que celebra una sociabilidad entre iguales como base para la construcción de vínculos humanos directos, comunitarios –aunque se use el término en sentido laxo. Los medios también tomaron este tópico en relación con el crimen, pero invirtieron la valoración que se registra en el mundo simbólico de estas urbanizaciones. En efecto, lo cerrado en términos de espacio urbano se transformó en sinónimo de lo oculto desde el punto de vista moral, instalando la sospecha de la existencia de oscuros secretos colectivos sustraídos de la mirada pública: el country se transformó "en un lugar donde nada es lo que parece".[5]

Todos los habitantes de Carmel se volvieron sospechosos. Según manifestaron amargamente, las distintas especulaciones no habrían hecho más que "tirar la honra de la gente a los perros y presentar la vida del country como hipócrita".[6] En rigor, lo que pudo observarse en las reacciones de los habitantes, es que el country como colectivo social operó de manera sumamente débil. Además de que se evidenciaron grandes tensiones y enfrentamientos internos, las respuestas de los residentes no fueron en todos los casos solidarias. "Este señor no me gustó nunca", insistió enfático el vecino Gato Dumas, en referencia a Horacio García Belsunce (h). Pese a que la homogeneidad social o cultural –reforzada por la segregación espacial– genera identidades y solidaridades, se trata de tópicos y mecanismos que operan selectivamente y no de manera mecánica: en este caso particular, no resistieron la presión de los humores sociales, encarnada en los medios. En una dirección similar, el presidente de la comisión directiva del country –un desarrollador de urbanizaciones en la zona– se esforzó en intentar separar el hecho de su escenario, preguntando frente a las cámaras: "¿Y si esto hubiese ocurrido en un barrio abierto, digamos, en La Horqueta, no habría sido lo mismo?".

Aunque sensata en términos pragmáticos, ya que el espacio sólo agrega un plus al caso, la pregunta retórica se mostró incapaz de torcer otra lectura social del hecho, que en cambio continuó avanzando en las narraciones mediáticas. En este sentido, el country club, como fenómeno urbano y como signo de un nuevo habitar doméstico, fue presentado como un símbolo de la década menemista, caracterizada por el consumo desenfrenado e irresponsable de los sectores altos. Se insistió en este tipo espacial como metáfora del privilegio, no sólo social y económico, sino como un símbolo de desigualdad en la relación estado-sociedad: "¿Existirá una justicia especial para countries?", azuzaba un periodista televisivo, tomando rápida distancia de un fenómeno urbanístico y social adorado por los medios poco tiempo atrás.

Detengámonos en un breve examen de las bases reales de esta representación. La expansión y diversificación de las urbanizaciones cerradas efectivamente se desarrolló durante el gobierno menemista, pero, al contrario de lo que indica la representación social, abarcó a los sectores medios, y no sólo a los más altos –que sí son los que registramos en el caso de Carmel. Para comprender la diferencia, y la inflexión social que sufrió el proceso,

5. *Noticias*, 4 de enero de 2003, tapa.
6. *La Nación* 27 de diciembre de 2002.

es preciso hacer una referencia histórica. En efecto, los primeros countries –como el Tortugas o el Hindú– surgieron en la década de 1930, como iniciativa de grupos de élite, que proponían la construcción de conjuntos de viviendas de weekend vinculadas directamente con prácticas deportivas. Su expansión dentro de este marco fue lenta, acelerándose a principios de los años 1970, y mucho más en los 1980, ya que la legislación, contemplando su existencia antes ignorada, operó como un estímulo a su promoción. En la última década –años 1990– se asistió a una expansión y diversificación notable del fenómeno, asociada a la afluencia de capitales y a los cambios en la infraestructura vial. Aunque la promoción inmobiliaria insiste en apelar al "carácter exclusivo" –aura social de este tipo de urbanizaciones–, este proceso de expansión y diversificación apuntó en gran medida a atraer a las clases medias en ascenso.

El estudio de Svampa citado anteriormente registra de manera impecable la amplitud y la diversidad social del proceso, que guarda cada vez menos una relación exclusiva con las extravagancias de los más ricos. Por otra parte, para entender el arraigo que va adquiriendo este fenómeno, es necesario reconocer que está respondiendo a una serie de cambios culturales en las expectativas depositadas en el habitar doméstico –en cuanto a la relación vivienda-deporte, los nuevos usos de los espacios o la incorporación de tecnología a la vivienda, por ejemplo– y al avance de cierta insatisfacción frente a las condiciones de vida urbanas –en cuanto a calidad de vida, valores de la propiedad, o características de los inmuebles. Se trata de dos procesos vinculados entre sí, que son percibidos, sufridos y tematizados por sectores amplios de las clases medias, aunque no siempre cuenten con recursos económicos que les permitan afrontar alternativas a ellos. A su vez, por la forma caótica en que se ha desarrollado este proceso desde el punto de vista urbanístico, lo que podría considerarse una sumatoria de elecciones privadas sobre formas de habitar es en realidad un inmenso problema público, en su doble sentido de colectivo y estatal. Finalmente, y en la misma dirección, como se indicaba al iniciar este artículo, ha alcanzado un nivel de consolidación alto, desde el punto de vista urbanístico, social y simbólico.

Estos procesos que se han descripto en sus rasgos salientes pueden contrastarse nuevamente con la forma en que cierta imagen turbia de las urbanizaciones cerradas y cierto extrañamiento con respecto al fenómeno parecen haberse impuesto en la opinión pública a propósito del crimen de María Marta García Belsunce. En los años 1990, las clases medias fueron activos participantes de estos procesos de nuevo tipo de consumo, "real" o "simbólico". Por esta razón, las actuales sospechas que se extienden sobre las urbanizaciones cerradas y la toma de distancia de los medios con respecto a ellas pueden considerarse una relectura del período menemista producida a la luz de la crisis posterior. En tal sentido, no puede dejar de observarse cierta coincidencia temporal: el "crimen del country" se produjo en un momento en que la expansión económica y urbanística de estos emprendimientos se ha detenido, al menos momentáneamente. Aunque no es difícil prever que en un futuro cercano el proceso de desarrollo renovará su impulso –como se planteó anteriormente, se encuentra demasiado consolidado como para detenerse por completo–, sus formas y modalidades seguramente se verán reformuladas.

Que algunos destacados creadores y protagonistas del "imaginario country" en los años 1990 hayan pasado de los dorados suplementos sabatinos de los principales diarios a las páginas centrales eufemísticamente denominadas de "Información general" en los comienzos de la década del 2000, es un hecho que parece invitar a su lectura en paralelo con la manera en que se matizó últimamente la representación social de los nuevos enclaves suburbanos. Cabe esperar que en esta nueva valoración no haya operado sólo el resentimiento de clase, cierto desencanto banal, o un distanciamiento irresponsable de procesos en los cuales se depositaron anteriormente no pocos anhelos sociales, sino que sea el inicio del desarrollo de una responsabilidad ciudadana sobre las formas que adquiere el habitar, participemos o no individualmente de la promoción o consolidación de las mismas.

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>

HISPAMERICA

SAUL SOSNOWSKI

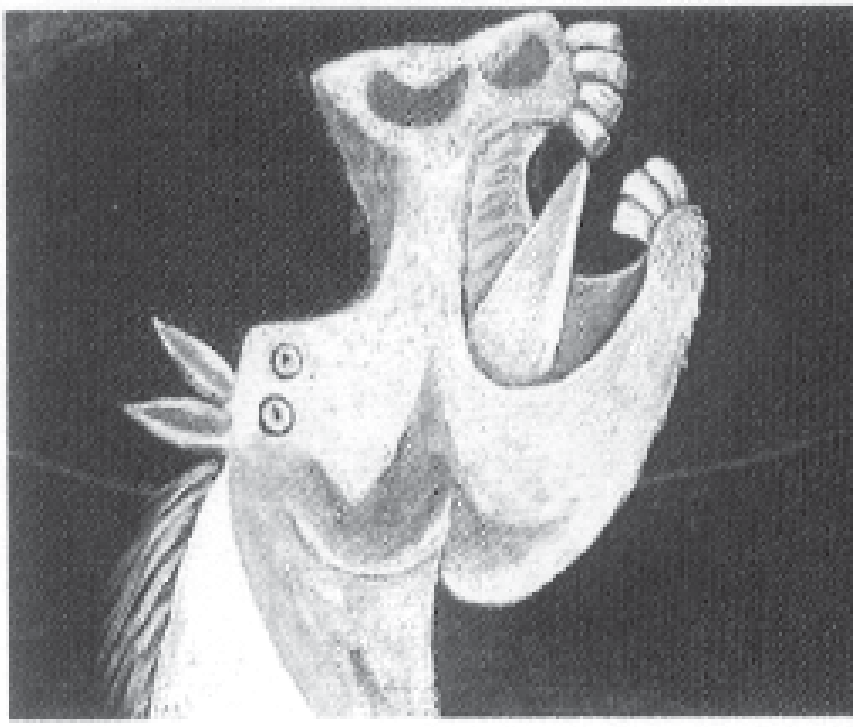
5 Pueblo Court Gaithersburgh
MD 20878 USA

Tarifas de Suscripción

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

Borges contra Borges
Sobre las reediciones de textos olvidados

Sergio Pastormerlo



Si un escritor se propusiera llevar adelante un plan para impedir todo intento de establecer, tras su muerte, una edición aceptablemente canónica de su obra, ¿qué debería hacer? Desde luego, Borges no habrá pensado nunca en ese plan tan perverso como inútil, pero durante toda su vida parece haber cumplido metódicamente cada uno de sus posibles pasos: corregir interminablemente sus textos; modificar la composición de los libros ya publicados con ampliaciones y sustracciones en las siguientes ediciones; colaborar en un gran número de publicaciones periódicas y dispersar sus escritos en revistas y diarios cada vez menos accesibles; publicar varias obras completas ostentosamente incompletas; usar seudónimos; hacer de la reescritura y el apócrifo elementos clave de su poética; escribir muchos textos y libros en colaboración –pero cuidando que el concepto de "colaboración" retenga su más amplia ambigüedad–; consagrar una buena parte de su carrera a los géneros de la conferencia y la entrevista, y dejar una colección incalculable de textos marcados por la condición inestable de la palabra oral; alcanzar una alta popularidad y la máxima consagración literaria –sin lo cual la proliferación de ediciones de sus textos no sería rentable, el propósito de fijar la versión canónica de su obra no tendría sentido, ni existirían tantos críticos-editores enamorados de su escritura e incapaces de reconocerla que cooperen en el plan llevando a su perfección el arte de las atribuciones erróneas–; gozar de una cambiante longevidad que desautorice las variaciones o selecciones ejecutadas sobre la propia obra por alguno de los sujetos que, sucesivamente, fue el autor; dejar una crítica que abunde en sentencias aclamadas y acatadas contra las "supersticiones" de la obra definitiva (ejemplo: "Presuponer que toda recombinación de elementos es necesariamente inferior a un arreglo previo, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H –ya que no puede haber sino borradores"), que imponga seguras contradicciones a los editores futuros empeñados en respetar la voluntad o la opinión del muerto.

Imaginario e inverosímil, el plan sigue en marcha. Mientras se alzan las voces que reclaman una edición crítica ordenada, libre de erratas y por una vez completa de las obras de Borges (en los términos más imponentes: la versión canónica de la obra del más canónico escritor argentino), lo que de hecho sucede desde hace diez o quince años es bien distinto: una pululación de reediciones que "rescatan" o "recobran", con criterios dispares, textos borgianos medianamente cautivos u olvidados, un frenesí de atribuciones disparatadas y nuevas ediciones de obras falsamente completas que no

esquivan la improvisación ni el anacronismo.

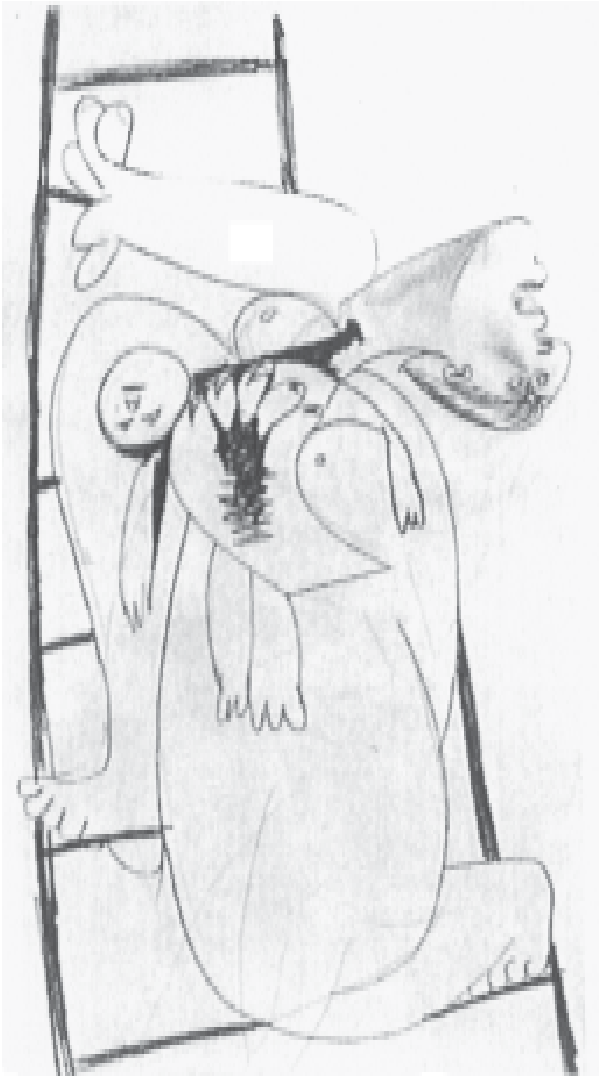
El reciente fenómeno editorial de recuperación de los textos borgianos menos visibles puede contar con viejos antecedentes. Los primeros rescates fueron contemporáneos del proceso de su consagración final durante la década del 60 y eligieron como objeto al Borges más remoto: el joven ultraísta.[1] En los años inmediatamente anteriores a su muerte, cuando Borges flexibilizó la política intransigente de selección que había desterrado la mayor parte de su producción a un limbo editorial, llegaron novedades más significativas. Una de ellas fue la publicación, en 1982, de las *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*. Era su tercera antología, pero a diferencia de las dos anteriores, *Antología personal* (1961) y *Nueva antología personal* (1968), la selección de 1982, centrada en textos no publicados antes en libro y relativamente olvidados, parecía anunciar lo que vendría después. Si la historia de los rescates de textos borgianos tiene un punto de inflexión, parece forzoso ubicarlo en el año mismo de su muerte e identificarlo con la aparición de *Textos cautivos* (1986), una edición de sus colaboraciones durante la segunda mitad de la década de 1930 en la revista *El Hogar* cuya importancia para la revisión crítica de Borges resulta difícil de sobrestimar. Francia (Gallimard), pese a cierta francofobia borgiana, parece haber sido otra vez la que decidió los destinos del canon borgiano: según lo recuerda Sacerio-Garí, la autorización concedida por Borges en 1984 para las *Oeuvres Complètes* en La Pléiade –cuyo primer volumen aparecería en 1993– facilitó la autorización para que esos textos se publicaran en español. Sin embargo, tras estos inicios discontinuos, fue durante los últimos diez años cuando el proceso de recuperación de los textos borgianos menos accesibles o peor recordados llegó a convertirse en una especie de alud editorial: los "inéditos y rescates" publicados por *Cuadernos Hispanoamericanos* (1992), los *"en marge de"* y los *"articles non recueillis"* de las *Oeuvres Complètes* en (1993), *El tamaño de mi esperanza* (1993), *Inquisiciones* (1994), *El idioma de los argentinos* (1994), *Borges en Revista Multicolor* (1995), *Textos recobrados 1919-1929* (1997), *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda, (1919-1928)* (1999), *Borges en Sur 1931-1980* (1999), *Autobiografía* (1999), *Borges en El Hogar 1935-1958* (2000), *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires* (2000), *Textos recobrados 1931-1955* (2001), *Arte poética. Seis conferencias* (2001), *Museo* (2002). La lista no es exhaustiva, pero quiere comprender lo principal y mostrar la heterogeneidad de los materiales reeditados.

Sin duda, esta operación de rescate de algunos inéditos y muchos seudo-inéditos borgianos no es solamente el reverso sino también el efecto de una operación anterior: la que llevó a cabo el último Borges, entre la década de 1950 y su muerte, para reducir sus obras completas a una selecta antología. Como se recordará, el propio Borges bromeó seriamente muchas veces sobre esta drástica depuración que se disfrazaba, con la inversión de una ironía, bajo el rótulo de obras completas. Según lo advirtió Annick Louis,[2] la distinción entre una obra visible y otra menos visible que Borges solía aplicar a algunos escritores, reales o imaginarios (Carriego, Menard), no resulta inaplicable a su propia obra.

En cierta perspectiva general, esa depuración no puede ser atribuida al último Borges: la escritura borgiana siempre estuvo regida por una ética de la brevedad que buscó la corrección en la elipsis, y la convicción de que resulta necesario escribir un libro para escribir una página, aunque más débil en la década de 1920, está presente en toda su literatura. En una perspectiva más específica, esa depuración no sólo puede ser atribuida al último Borges: debe serle atribuida taxativamente, para discutirla sin olvidar contra quién se discute. En "Editar a Borges",[3] Cristina Parodi e Ivan Almeida expusieron una minuciosa reflexión en torno a este punto. "Un autor", escribieron, "puede impedir la reedición de un libro, pero no puede decidir que un libro publicado no lo haya sido. Puede, además, menospreciar el valor de algún escrito de juventud, pero en eso su autoridad no vale más que la de cualquiera de sus lectores". Recordaron, también, una evidente observación de Tommaso Scarano: ¿por qué no conceder a la primera voluntad del autor el mismo respeto que se suele acordar a la última?

Hace algunos años, Graciela Montaldo se sorprendió ante "la capacidad que ha tenido Borges de rehacer su obra, post-mortem, y empezar a escribir, en los 90, un corpus completamente nuevo y crear, por tanto, un nuevo autor".[4] Aunque la novedad sea aquí, más que nunca, un efecto del olvido, no resulta poco interesante preguntarse quién es ese nuevo autor. Una revisión somera de los índices de los libros de reediciones publicados impetuosamente durante la década de 1990 basta para hallar la respuesta. Por cierto, la efigie del autor de libros canónicos se pulveriza en la figura de un inquieto animador de revistas y diarios. Pero en la imagen de Borges rectificada por las reediciones hay al menos dos novedades más importantes que esta prevista modificación. La primera atañe a los géneros de Borges –los géneros mestizos de Borges. Significativamente, las dos atribuciones erróneas más resonantes, por las discusiones y pesquisas detectivescas que provocaron en la década del 90, fueron las de un poema ("Instantes") y

1. Gloria Videla, "Poemas y prosas olvidadas de Borges", en *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana*, Mendoza, a. III, nº 3, diciembre 1961; Carlos Meneses, "Trabajos olvidados de Jorge Luis Borges", en *El Nacional,* Caracas, 16 noviembre 1969.
2. Annick Louis, "Jorge Luis Borges: obras, completas y otras", en *Boletín / 7 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria,* Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, octubre 1999. Sobre las diversas obras completas, las reediciones y las operaciones a través de las cuales Borges administró su propia obra, ver también su "Jorge Luis Borges: estado de su obra", en *Proa*, 3ª época, nº 42, Buenos Aires, julio-agosto 1999.
3. Ivan Almeida y Cristina Parodi, "Editar a Borges", en *Punto de Vista*, nº 65, Buenos Aires, diciembre 1999.
4. Graciela Montaldo, "Borges, Aira y la literatura para multitudes", en *Boletín / 6 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria,* Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, octubre 1998.



una narración (*El enigma de la calle Arcos*): los géneros borgianos de mayor prestigio literario, de los que su público lector esperaría con más ansias, pero también con menos chances, alguna novedad relevante. Novedades relevantes, numerosas y reales no faltaron, en cambio, en la zona textual de los prólogos, de las reseñas, de las notas breves o los ensayos largos, de las conferencias. Una de las novedades o retornos de lo olvidado que plantean, entonces, las reediciones de textos borgianos, desde la aparición de *Textos cautivos* en adelante, es que Borges fue un crítico literario que intermitentemente escribía poemas y relatos. La otra novedad no es ajena a la primera: el autor que resurgió de un modo predominante en las reediciones es el Borges de la década de 1930 –centralmente, el colaborador de la revista *El Hogar*, el diario *Crítica* y *Sur* en su primera etapa. Como es sabido, durante esos años Borges redujo su literatura casi exclusivamente al ejercicio de la crítica. Fueron los años de *Evaristo Carriego, Discusión* e *Historia de la eternidad*. Fueron los años en que la poesía quedó abandonada, tras la larga indecisión y las diatribas contra el género de la segunda mitad de la década del 20, como un fervor juvenil perdido. Y fueron los años en que se introdujo en la narración sin apartarse de los protocolos de la crítica: tomó lecciones del género híbrido inventado por Poe (ciertamente, "la gran forma ficcional de la crítica literaria")[5] y, con la excepción de algún relato directo como "Hombre de la esquina rosada", se enseñó a narrar comentando historias ajenas ya escritas (*Historia universal de la infamia*) o redactando reseñas ficcionales ("El acercamiento a Almotásim", "Pierre Menard").

Los avisos intelectuales de Borges no merecen la calificación de tenues, pero tampoco pueden prescindir de alguna renovación. Para perfeccionarse en el hartazgo de Borges, los lectores disponen de la biblioteca de los libros de entrevistas de los últimos años: allí atiende el Borges que, como lo aventuró Sazbón,[6] parecía buscar su propia inmolación en la trivialidad, el plagio a sí mismo y otras maneras de la monotonía. Antítesis del último Borges, posterior a los titubeos de la década del 20 pero anterior a los entumecimientos de la consagración, ya reconocible pero capaz de reinventarse, el Borges de los años 30 ha probado ser un remedio eficaz contra las fatigas del Borges más familiar y previsible.

En la década de 1950 comenzó la historia de su consagración final. Verdevoye, Ibarra, Caillois, Paul Bénichou y Sylvia Bénichou tradujeron por primera vez al francés libros suyos. Se publicaron los primeros libros de crítica consagrados a Borges (Prieto, Tamayo y Ruiz Díaz, Ríos Patrón, Barrenechea, César Fernández Moreno, Gutiérrez Girardot), y los artículos que por entonces le dedicó la crítica alcanzaron el grado de especificidad o el sello académico reservado a los escritores más reconocidos.

De los riesgos (que a Borges le gustaba pensar como riesgos épicos) de un visible escritor de la oposición durante el peronismo, pasaría a los riesgos (previstos en un temprano artículo sobre Capdevila)[7] de ser considerado cómplice "de la fealdad de los edificios públicos, de la tristeza de los domingos y de las estatuas" y quedar asimilado al "siempre deplorable 'orden de las cosas' que es urgente abolir": los nombramientos y homenajes inmediatamente posteriores a la revolución del 55 (la dirección de la Bi-

5. Ricardo Piglia, "La lectura de la ficción", en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1993.
6. José Sazbón, "Borges declara", en *Espacios*, nº 6, Buenos Aires, octubre–noviembre 1987.
7. Jorge L. Borges, "Arturo Capdevila. *Tierra mía"*, en *Crítica, Revista multicolor de los sábados*, año 2, nº 54, Buenos Aires, 18 agosto 1934, p. 6.

blioteca Nacional, el sillón en la Academia Argentina de Letras, los cargos en la Facultad de Filosofía y Letras, el Premio Nacional de Literatura) combinaron los peligros de la consagración literaria con los del "escritor oficial". Y la ceguera, que Borges fechaba de una manera arbitrariamente acertada en 1955, fue el tercer corte determinante en su biografía durante la década de 1950. En resumen: tres peripecias, cada una de las cuales era capaz de torcer por sí sola la trayectoria de un escritor, llegaron a Borges casi simultáneamente.

Mientras se producía este giro aparecieron las primeras obras completas en Emecé. Un Borges que detentaba la transitoria última palabra corrigió los juegos menos responsables de su predecesor. A mediados de la década del 30, todavía dispuesto a percibir el "entreverado estilo incesante de la realidad", había explicado a sus lectores, entre el disgusto nominalista y la tolerancia resignada de su escepticismo, "el inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos".[8] Unos veinte años después, casi acongojado, se arrepentía: "No sé cómo pude comparar a 'inmóviles piezas de museo' las formas de Platón y cómo no entendí, leyendo a Schopenhauer y al Erígena, que éstas son vivas, poderosas y orgánicas".[9] En el *Evaristo Carriego* había escrito algunas burlas felices contra Darío: "Hombre que a trueque de importar del francés unas comodidades métricas, amuebló a mansalva sus versos en el *Petit Larousse* con una tan infinita ausencia de escrúpulos que *panteísmo* y *cristianismo* eran palabras sinónimas para él y que al representarse *aburrimiento* escribía *nirvana*". Una nota al pie insertada en la edición de 1954 intentaba desautorizarlas: "Conservo estas impertinencias para castigarme por haberlas escrito". Las contradicciones ocasionales suelen verse como síntomas corrientes de salud intelectual y no interesan a nadie. Éstas, las que separan al autor de "Elementos de preceptiva" o "Las versiones homéricas" del autor de "El destino de Ulfilas" o "Diálogos del asceta y del rey", son más bien sistemáticas. En unos pocos años se profundizarían. Por lo demás, la corrección o el castigo fueron los modos menos frecuentes del desacuerdo. En general, el último Borges prefirió ejercer, sin ninguna mesura, las sanciones del olvido.

Como de costumbre, Borges se anticipó a sus críticos y no permitió que descubrieran por su cuenta las discrepancias que lo apartaban del escritor que había sido. A principios de 1957 publicó "Borges y yo". El texto reflexionaba sobre la divergencia habitual entre lo privado y lo público a la que se enfrenta cualquier sujeto público, y exhibía, con algo de soborno democrático, un Borges íntimo y cotidiano. Pero también trazaba dualidades o discontinuidades en la cronología: "Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con el infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otros juegos". *El otro, el mismo* sería el rótulo elegido algunos años más tarde para la última sección de su producción poética, y en las entrevistas de entonces confesaba tan insistentemente estar harto de los laberintos que la frase terminó estampada en el título de una de las más famosas.[10]

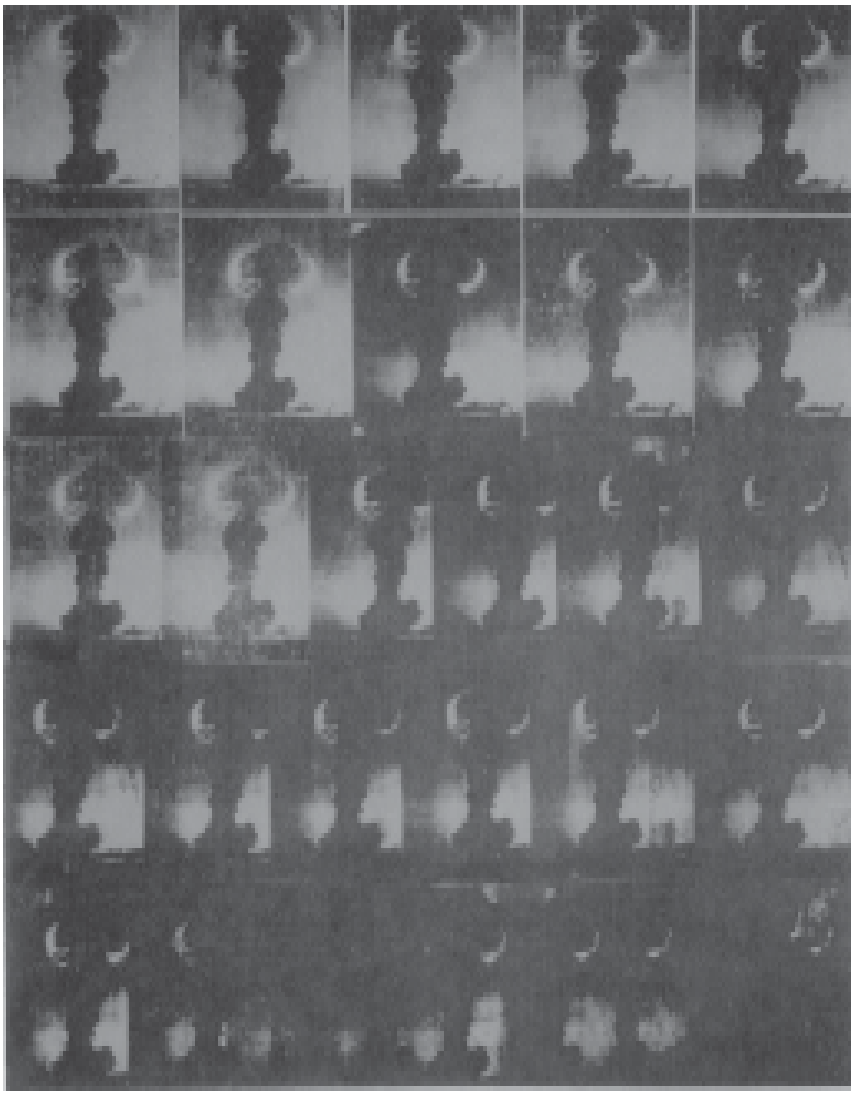
Un autor que selecciona y corrige los textos que establecieron su prestigio una vez que ha perdido el interés o la capacidad de redactarlos invita a recordar la broma de Wilde sobre las memorias que sólo escriben las personas que han perdido la memoria. Quizás a nadie se le ocurrió nunca pensar que el escritor de *El jardín de senderos que se bifurcan* valía menos que el de *El oro de los tigres,* pero lo cierto es que el segundo corrigió o suprimió al primero sin que la operación fuera percibida con intranquilidad o extrañeza. Consideradas en este marco, las reediciones no merecen lecturas fascinadas con sus defectos. Están, sin duda, mucho más cerca del caos que del orden –sin ser tan caóticas como, por ejemplo, las múltiples y enrevesadas ediciones de la *Obra poética* que Borges mismo compuso alrededor de 1960. Por lo demás, pueden aspirar a los méritos de la reivindicación y, menos evidentemente, de la simplificación. Traicionaron las traiciones borgianas contra su pasado y ayudaron a dejar en evidencia la estructura jerárquica con que el último Borges organizó sus textos fraccionando la legitimidad que la publicación confiere a la escritura: textos no publicados, textos publicados no recogidos en libro, textos publicados recogidos en libros no reeditados, textos publicados recogidos en libros no recogidos en las obras completas... Este escalafón no sólo era arbitrario, como todo: era pretencioso y de una complejidad superflua, intratable.

En principio, hablar de intromisiones de un autor en su propia obra parece no tener sentido. En el caso de Borges, sin embargo, resulta posible y hasta necesario. Cuando el último Borges corregía y seleccionaba sus textos, la primera palabra que se le ocurría para definirlos era "barroco", pero barroca –con el sentido que usaba el término, prácticamente como un sinónimo de *self-conscious*– era también y sobre todo la ansiedad que impulsaba el acto mismo de corregir y seleccionar. Tan *self-conscious*, al menos, como las literaturas o los escritores en los que más deploraba ese rasgo (Paul Valéry, la literatura francesa en general), escribió simultáneamente su obra y su crítica. ¿Cuántas veces se habrán escrito las palabras "Borges se anticipó a sus críticos"? Los intentos de fijar su propio canon fueron tal vez las más abusivas de sus anticipaciones. Afortunadamente, también, las menos exitosas. El tomo verde que durante años pudo ser visto casi como un objeto natural, será percibido cada vez más como un testimonio bastante fidedigno de sus gustos entre 1972 y 1974. Desintegrar a Borges en su real heterogeneidad es seguramente el método menos artificioso para evitar la dolencia borgiana por excelencia, el agobio del monumento cultural. Sin proponérselo, con la ceguera interesada propia del mercado, las reediciones parecen haberlo cumplido satisfactoriamente.

8. Jorge L. Borges, "Historia de la eternidad", en *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Viau y Zona, 1936.
9. Jorge L. Borges, Prólogo a *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1953.
10. Jorge L. Borges, "Harto de los laberintos", entrevista realizada por César Fernández Moreno, en *Mundo Nuevo*, nº 18, París, diciembre 1967.

Ciudadanos y extranjeros: sobre *Poesía civil* de Sergio Raimondi y *Guatambú* de Mario Arteca

Ana Porrúa



I. Civiles. ¿Qué significa escribir *poesía civil*? ¿Qué es lo civil? Es, se sabe, lo referente al ciudadano o a la ciudad; también lo relacionado a ella, como la política y el estado. La definición etimológica indica, además, lo ordinario, común o natural, lo amado por el pueblo, y su opuesto, lo culto, lo urbano y citadino. ¿Por qué Sergio Raimondi (Bahía Blanca, 1968) decide llamar su último libro *Poesía civil*?[1] La pregunta no tiene una sola respuesta. Pero es bastante clara la apelación a dos romanticismos: el inglés que abre el libro y el francés –vía Sarmiento o los integrantes del Salón Literario– que lo cierra. La indagación repetida de uno y otro pone sobre el tapete algunas cuestiones fundamentales. Los poemas dedicados a Shelley o a Keats señalan la falacia de considerar al poeta un ser elegido, y a la poesía, un mundo cerrado: "Oh, legislador del mundo,/ no fuiste ignorado en absoluto,/ es sólo que fuiste considerado/ tal como exigías: se te dio el reino/ preferido, el invariable, intangible/ y perfectamente ideal;/ el otro quedó para tus lectores,/ dueños y destinados a regir/ territorios más concretos del planeta" ("Ante un ejemplar de *Defense of poetry*..."). Lo que queda afuera, lo civil tal vez (y aquí habría que pensar en civiles versus artistas, o luego en civiles versus letrados) es aquello que la poesía de Raimondi exhibe y pone en cuestión. Todo el libro parece discutir la división establecida por el romanticismo inglés entre literatura y principio de propiedad, entre literatura y mercado. ¿Nada tiene que ver la poesía con los procesos del capital, con el paisaje industrial que Keats o Wordsworth cubrieron con naturaleza? La respuesta se atisba ya en la primera parte de *Poesía civil,* aun contra lo dicho por los propios románticos; por eso, el que escribe anota una relación silenciada entre la métrica y "el regulador que por ese tiempo/ Watt introdujo en la máquina a vapor", y a la vez propone la lectura en términos tecnológicos de algunas ideas del romanticismo inglés: "por otro lado, Wordsworth presentó a su lector/ ideas asociadas en estado de excitación en nombre/ de un mecanismo preciso que recupera la emoción/ en estado de tranquilidad hasta que la tranquilidad/ desaparece y la emoción se renueva. Y yo digo: eso/ es energía del vapor de agua que se expande expande/ y vuelve a enfriar para explotar y producir, más" ("Poética y revolución industrial"). Lo que queda afuera, será interrogado bajo una forma razonada del asedio.

Esta primera denegación del romanticismo abre dos series. La primera compuesta por los extraños poemas de la segunda sección del libro, donde lo civil es lo industrial recontextuali-

1. Sergio Raimondi, *Poesía civil*, Buenos Aires, VOX, 2001.

zado. "Extraños ruidos en la tolva", "Ficología y legislación flexible y fiscal", "La Termo" o "Firma de electrodos en los caños del gasoducto", son textos sobre el paisaje tecnológico de Bahía Blanca. Contra la especificidad de lo poético, un imaginario maquinístico –no su exaltación sino su registro– y una operación con el discurso científico, económico e informativo: "Y los dos turbogeneradores, las dos/ unidades monoblock se alimentan/ ahora por un gasoducto para generar/ más y más megavatios de potencia./ Sala de Máquinas sobre mil pilotes./ Mil pilotes sobre una losa de fondo/ construida sobre hectáreas de agua/ luego de elevar la cota con refulado" ("La Termo"). Lo que era negado por el paisaje romántico se magnifica en largos poemas que explican funcionamientos e historias, describiendo detalles y procesos. La neutralidad no es absoluta porque la ironía tiene un lugar relevante. La segunda serie retoma el motivo industrial asociado a la idea de progreso y civilización de la generación del 80. Así el progreso aparece en una tradición de términos positivos, que serán revertidos una y otra vez. El liberalismo se convierte en "monstruoso aparato parlante/ que se armó a conciencia, ¿qué va a responder/ lo que no existe?, sin los órganos de audición" ("La sordera absoluta"). Los mundos relativamente separados de las armas y las letras se unen invirtiendo sus poderes o cualidades; así, en el poema "Sarmiento montonero": "nadie percutió la frase hasta ese punto, períodos/ separados por comas tan parecidas a gatillos,/ y por eso nadie, hay que decirlo, confió tanto/ en la tinta que cae y se desliza espesa sobre el papel". Y los dos poemas sobre la imprenta donde se escriben los boletines de una campaña bélica indican las relaciones complejas entre escritura y acción. Focalizan un centro relevante del libro, que permite entender lo civil como popular y lo popular como las prácticas o la historia de los trabajadores: "no siempre quien escribe olvida al alzar la página/ que en la nitidez de la letra es posible observar/ los dedos manchados del entintador y su capacidad/ extra para tocar la guitarra, que hay, de un modo/ u otro, necesidad de táctica también de ese lado,/ plazos, movimientos precisos para ubicar el aparato/ sobre rodillos y empujar como se empuja una frase/ para que el batallón logre vencer la fuerza contraria/ del río y llegue a la costa de Santa Fe" ("Qué hay detrás de un boletín de campaña (b)").

Las secciones intermedias de *Poesía civil* rodean este eje: "Pero ahora es otro el tema, porque cada uno/ de los que hace en sus ojos saltar los chispazos/ exhibe su propia letra: alguno abandona/ en la juntura el diseño suave de unas olas,/ otro puntos separados entre sí por zonas/ regulares de lisura, otro pinta estrías./ Estos detalles que testimonian el estilo/ serán hundidos luego tres metros bajo tierra" ("Firma de electrodos en los caños del gasoducto"). Lo civil no está en el gesto artístico sino en el artesanal. Las cocineras, los pescadores, los obreros industriales son los que producen, con su estilo, un signo histórico y político.[2] ¿También estético? Sí, Raimondi lee un arte en los procesos del trabajo, en las combinaciones y cantidades de elementos de una receta de cocina,[3] en el gesto de dejar una herramienta entre las perlas de la soda cáustica, en la forma en que Pedro Quinter apila los desechos en su patio: "Sólo él nos llama por el nombre/ y no nos confunde en el montón./ Terminar en mesa o en reparo:/ es mucho pedir, pero se espera" ("Lo que me dijeron, en su latín, las chapas, maderas y fierros del patio de P. Q.").

Quinter, como Andrés Ventura Gamero o Titi Trujillo son habitantes de Ingeniero White a los que Raimondi entrevistó para armar el Archivo de Historia Oral del Museo del Puerto.[4] Aquí hay dos tareas que se cruzan y se iluminan mutuamente; no existe el ejercicio de la escritura sin el de la historia de ciertas vidas y sin la historia de la literatura. Por esa razón Raimondi retrocede hasta el romanticismo –como casi ningún otro poeta de su época– y también recupera a otras figuras relevantes como Rubén Darío, Ezequiel Martínez Estrada, Bertolt Brecht, los formalistas rusos o el anarquista Ghiraldo.

Raimondi no escribe con los artificios tradicionales y, de hecho, *Poesía civil* tiene un lenguaje neutro, sin metáforas. Propone una poética del ordenamiento: "y no se habla simplemente, que quede claro,/ de la necesidad de poseer un número ingente/ de posibilidades de artificio, la funcionalidad/ se da menos en la cantidad que en la combinación/ o hasta en la falta, sea numinosa o voluntaria,/ y la legendaria disputa entre organización o no/ del movimiento es también cuestión del poema:/ aún no, y nunca lo será, por dinámica, resuelta./ Lo que sí cabe es la siguiente pregunta: ¿no fue,/ en tu lucha, Darío el Estado ejecutor? Hmmm...." ("A solas con Ghiraldo"). El ordenamiento se lee en la sintaxis de largas oraciones que no retoman la idea del versículo sino más bien la del período de ciertos poetas o escritores clásicos. Esto diferencia la escritura de Raimondi de la apelación a la oralidad de gran parte de los poetas de los 90, como Rubio, Llach o Gambarotta. *Poesía civil* es la contracara de ese fraseo porque trabaja con versos absolutamente medidos, una elección precisa de cada uno de los términos de la lengua y una disposición en oraciones que casi nunca se cortan en los lugares previsibles, que se plantean como sucesión casi infinita de subordinadas, e incluso una sola de ellas puede ser la resolución de un largo poema.

II. Un oxímoron. "Apresúrate despacio" o "Precipítate lentamente" es el lema que sirve de base al grabado que ocupa la tapa de *Poesía civil*; el diseño incluye, en la parte inferior, la figura de un cangrejo que atrapa a una mariposa de su mismo tamaño, aprisionando cada una de sus alas con una pinza. El grabado y el lema tienen la forma del oxímoron: lo terrestre y lo aéreo, la velocidad y la lentitud, lo feo y lo bello. No se trata sólo de una

2. Florencia Abbate, en su reseña "La opción política contra toda confusión", le otorga casi todos los créditos al gesto político en *Poesía civil*. Ver *Diario de poesía*, 62, Buenos Aires, diciembre 2002.

3. La reseña de Marcelo Díaz, "El paladar de los comensales", publicada en *www.bazaramericano.com* es una lúcida lectura de las relaciones entre escritura y comida en *Poesía civil*.

4. Sobre el Museo del Puerto de Ingeniero White, *véase www.bazaramericano.com*

antinomia sino de una expresión paradojal, cuyas formas y sucesivas localizaciones son una de las lúcidas apuestas de *Poesía civil*. La paradoja es una escritura de doble faz, que oscila entre dos campos mediante la mostración de una ambigüedad opuesta a la mera aserción. Siguiendo con los términos exhibidos en el grabado de la tapa, el libro de Raimondi no postula sin más la legalidad poética o la necedad de alguno de ellos sino que cuestiona y mira en perspectiva histórica los distintos modos de esta relación: "Acostado de lado, con un codo incómodo/ apoyado en el cemento y la cabeza/ tirada hacia atrás, duerme. Rodillas dobladas,/ pies contra el culo, al aire la panza enorme,/ boca abierta al cielo, chata nariz./ Esto es obra de dos o tres tetra-brik./ Si fuera de mármol estaría expuesto/ en un museo de Roma, Londres o París/ como ejemplo de arte helenístico./ Y no le molestarían las moscas" ("Sileno en la Estación de Ferrocarril").

La historia (y ¿por qué no?, la ideología) recorre el mundo de los opuestos: las armas y las letras, el trabajo y el arte, lo estético y el carácter pedagógico como funciones de la literatura. *Poesía civil* no programa anular estos pares, sino indagar sus configuraciones puntuales y esta indagación es la forma de una escritura. Raimondi habla de una poesía de tesis[5] que necesariamente debe dar cuenta de una investigación en la que la economía, la sociología, la historia, la literatura y hasta la ciencia sean las múltiples perspectivas para acercarse a un tema de interés poético. Siempre hay que destapar un sentido silenciado, ocluido que permite pensar la poesía como "zona de disputa". Tal vez el poeta –en esta definición– sea como los maravillosos cangrejos de *Poesía civil* que poseen "ojos/ compuestos, miles de ommatidios/ cada uno con un campo visual/ particular y una córnea propia".

III. Superficies. En el fragmento 30 de *Guatambú* de Mario Arteca (La Plata, 1960) se lee: "una ciudad que atenaza/ el colirio del aire en un plato de sopa". Aislada, la imagen permite pensar la relación con otras líneas o proyectos presentes en el escenario poético desde la década del 90: concebir o producir el efecto del poema como pura superficie. En una de sus articulaciones, que defienden muchos de los integrantes del grupo *Belleza y Felicidad*, esta superficie parece adelgazarse hasta límites inusitados (un lenguaje que se aniña, un juego permanente con lo evidente e incluso con lo banal); en otras, el lenguaje es ese lugar casi desarraigado donde los significantes juegan, se traban, arman la secuencia de la deriva. Éste es el caso, por ejemplo, de *entremezcales* de Romina Freschi y de *ovnipersia* de Carlos Eliff (na kar Elliff-cé), ambos editados por Tsé-Tsé.

Guatambú se diferencia de ambos proyectos, pero tiene en común con ellos la presentación persistente del poema como una superficie en la que ciertos discursos ensayan sus formas, como dice Sosa en el prólogo.[6] Pero ¿cuál es la cualidad de estos discursos? ¿se trata sólo de un collage? El título da pistas a estas preguntas, aunque funciona de manera oblicua. Una voz guaraní, un tipo de madera, una ciudad son las definiciones de diccionario del nombre que abre el libro. ¿Se supone que estas instancias entrarán en juego narrativamente en el poema? El fragmento 15, sobre la expropiación de tierras a los guaraníes, puede leerse en este sentido. Pero el guatambú es objeto de otros discursos, como en el fragmento 39 que yuxtapone referencias bibliográficas concretas, y es –básicamente– un material alrededor del cual Arteca escribe algunas tiradas de versos; así, en el fragmento 8 se describe in extensis –científica y estéticamente– esta madera, la "Aspidosperma polineuron": "Ella tiene un aliño más de oro disponible/ ante cualquier acabado natural; y ese modelo del grano,/ con marcas pequeñas. Cierto. De vez en cuando/ grandes, semejantes a besos. Entonces la silla es mano,/ frotada a un liso, final del lustre del satén". Silla contemporánea, que luego se transforma en silla regia antigua; después el guatambú reaparece en otro diseño, esta vez arquitectónico, en una casa de Rudolph Schindler: "ganará/ toda inserción de mixtura en cócteles de hierro,/ donde perfiles normales irán soldando a pie juntilla/ una fila india de remaches, tras monteras de placas/ y madera laminadas; o bien alerces". Y el fragmento 9 muestra el guatambú tallado en una sola pieza, como en el Cristo de Leo Moroder. No se trata, obviamente, de un poemario sobre el guatambú, sino de su figuración como lenguaje y escritura; como el hule o el alambre de Perlongher, pero menos maleable, menos funcional al arabesco. Y aquí, ciertamente, en esta concepción de la materia, hay datos de dos líneas poéticas con las que se cruza la escritura de Arteca, el concretismo brasileño y, sobre todo, el neobarroco.

Sin embargo, lo relevante en *Guatambú* es que el lenguaje escapa al juego exclusivo con el significante porque todos los discursos y los términos adquieren una dimensión histórica. El fechado que se infiltra en cada uno de los fragmentos es parte de esa puesta en contexto. En las menciones del guatambú que se citaron, los años varían según el diseño que se presente: 1988 para la primera, 1797 para la silla regia, 1921 para la construcción de Schindler. Las fechas permiten leer sin linealidad algunos motivos con desarrollos diversos, como el de la paternidad o la maternidad, el de las relaciones del escritor con los viajes, las lecturas o la escritura. De este modo se unen, por ejemplo, los fragmentos de *El Evangelio según San Mateo* de Pasolini, en los que hay un padre pen-

5. Entrevista a Sergio Raimondi, en *www.poesia.com,* 16, 2002, dedicado a los poetas de Bahía Blanca.

6. Víctor Sosa, poeta, plástico y crítico uruguayo, prologa el libro con el texto titulado "Guatambú escombro, esmeralda", en *Guatambú*, Buenos Aires, Tsé-Tsé, 2003. Sobre la cuestión de la superficie es interesante el artículo de Sergio Raimondi, "La calaca deshuesada de sí misma. Sobre *Guatambú* de Mario Arteca", en *Vox virtual*, 7, Bahía Blanca, enero de 2001: "Entre los numerosos problemas que el libro plantea, está el de la tensión entre un concepto dominante de 'superficie' y la conciencia política con la que se lo esgrime, puesta de manifiesto en la auto-reflexión y en una pregunta definida del libro, para sopesar la cual no importa por el momento si la proposición es o no atinada o si soporta o no aproximación alguna a la verdad: "la poesía está más muerta que la calaca deshuesada / de sí misma. ¿Entonces, por dónde 'conspirar'?".

sativo y una mujer embarazada, fechados en el año en que salió la película, con las innumerables referencias e historias de la pequeña hija, Oli, a quien está dedicado el libro, acompañadas siempre por las fechas: 1989, 2000 o 2001. Pero además, la película de Pasolini presenta otro de los motivos que adquiere distintas formaciones, el de Israel como paisaje y como instancia política, que reaparece en una biografía de escritor en el fragmento 12 y también se entromete como carta en el fragmento 44: "Eso que me cuentas de nuestra niña es/ tremendo. Me recuerda lo que me contaba/ Mónica desde Suecia, diciéndome que uno/ de sus hijos, ante las imágenes que ya/ conocemos, le preguntó si los aviones/ se metían en las casas siempre". Bajo el modo de la información, los hechos contemporáneos cierran el libro con la alusión al Why Project, el llamado a todos los artistas para que den su versión del ataque a las Torres Gemelas.

Un mismo motivo puede adquirir las formas genéricas diferentes de carta, información, ensayo o relato. La trama es densa y compleja; se pasa de uno a otro año y las referencias concretas a las películas, los libros, las biografías de los escritores o pintores carecen de sujeto. La inclusión permanente de citas tiene la cualidad del pastiche, tal como lo entendía Proust, como modo de lectura crítica. Por eso la figura del lector es tan importante en *Guatambú*, como en gran parte de *Poesía civil* de Raimondi. El escritor, como aquel que está leyendo permanentemente las noticias, los libros de historia, de filosofía, de botánica, de diseño, de arquitectura, diccionarios, prospectos farmacológicos y biografías;[7] el lector, como el que vuelve a contar fragmentos de películas chinas, rusas, francesas, italianas.

IV. Extranjeros. La esperanza de lo latinoamericano asociado a un nombre guaraní es, de hecho, una mala entrada para leer *Guatambú*. La narración inicial, una de las tantas que en el libro evocan películas, reconstruye escenas campesinas rusas o checas. Luego están los fragmentos de *La notte* o *Blow-up* de Antonioni, los más extensos de *El Evangelio según San Mateo* de Pasolini, Godard y mucho más. Otros segmentos relatan historias chinas (de distintas épocas); "mujeres niji", "gente lithuani", "cincuenta y dos etnias guaraníes", semitas. ¿En dónde estamos situados? Allí donde el poeta ve o lee. No hay un paisaje reconocible, o mejor, sólo hay paisajes culturales.

La lengua también es extranjera, y lo es en varios sentidos. Suena distinta a la mayor parte de la producción poética de los 90 porque, si bien la narración es fundamental, hay más escenas distintas y climas que no ponen en primer plano su funcionalidad en una trama: "Es así: la señora iba pocas veces/ a la cabaña; no siempre le llevaba comida a su hijo./ Las peras asadas en ceniza son lo mejor del mundo/ –tallaba con navaja grandes rebanadas de pan negro;/ también lonchas de sebo pellizcando el nervio/ de un brasero". Es cierto que esta lengua poética acredita torsiones neobarrocas. Algunos versos emulan a Lezama Lima y otros parecen copiados del César Vallejo de *Trilce*: "Debido a la tisana, ahora se hidratan/ palatinos, y con eso, gana cierta celeridad;/ también grava así la abundancia. A su modo/ se dispersa en el desahogo de la potestad"; o bien: "No arde, revela; dicta en su espuma/ la hidrofobia de la ira detrás del tegumento". Sin embargo, las frases suelen ser más abiertas y la musicalidad no se impone a los otros elementos del poema; en todo caso, *Guatambú* trabaja con el neobarroco o con ciertos fraseos vanguardistas, pero manifiesta estas tradiciones en filigrana. Ésta es, en fin, una lengua extranjera, incrustada con otros idiomas –el inglés, el francés, el alemán, el latín o el guaraní. En este sentido, una de las mejores definiciones está en el propio poema cuando dice "escritura impersonal, babélica,/ confusa travesía judía o musulmana, paraguaya./ ¿Por qué?".

V. Zona de disputa. *Poesía civil* y *Guatambú* permiten pensar en las formas de escritura en los 90. Son dos textos que proponen un desplazamiento. Raimondi se distancia de su escritura anterior, la de las *Églogas* publicadas parcialmente en una plaqueta de la revista *Vox* y en *Monstruos*, la antología preparada por Arturo Carrera en el año 2001. Allí, la ironía era el modo de leer una forma concreta con distintos clivajes históricos (desde los clásicos latinos hasta los españoles). En *Poesía civil* hay un tono, una sonoridad que no existe en la poesía argentina de los 90. Como proyecto poético se instala en un lugar absolutamente excéntrico que pone en jaque las ideas sobre el género y que piensa (de ahí su carácter ensayístico y la fuerte apuesta argumental) en los "inicios" de la poesía contemporánea, en el romanticismo, y en los pasajes de esta poética al escenario nacional. Las tradiciones retomadas por Arteca siempre están más cerca de las vanguardias. Pero las elecciones son heterogéneas; están las citas de la vanguardia europea y las del neobarroco latinoamericano, pero también las de la poesía norteamericana contemporánea (Ashbery, Auden, Lowell). El punto de resolución tiene el impulso y la cualidad de este cruce. En ningún caso uno podría leer un único patrón, sino movimientos sobre éstos a los que habría que agregarle los operaciones de narración del cine moderno, o los modos de composición de la pintura. *Guatambú*, por otra parte, aparece como una resolución poética dentro de un amplio corpus de libros inéditos (o parcialmente publicados) como *Bestiario búlgaro, Zentralpark,* o *Cuello Mao.*

La figura del lector es ineludible para pensar estas dos escrituras diferenciadas. El poema tiene, en uno y otro caso, un costado experimental, el de la lectura crítica y el reprocesamiento de tradiciones; se presenta como un lugar de prueba, de ensayo, de apuestas. Se escribe leyendo con ojos de cangrejo o de extranjero, o como dice Raimondi, para "poner en crisis la experiencia de lectura". Así sea.

7. Es importante anotar que tanto en *Poesía civil* como en *Guatambú* la poesía es el lugar de encuentro de diferentes discursos. Esta posibilidad, ya asimilada en la producción y en la crítica desde hace muchos años, tiene su praxis y su teorización en los libros de Ezra Pound, básicamente. También T. S. Eliot habló de la no diferenciación entre prosa y poesía. En Latinoamérica, Nicanor Parra, Ernesto Cardenal y Antonio Cisneros trabajan programáticamente esta idea desde sus primeros libros.

¿Hay una posteridad para Serge Daney?

Jean-François Pigoullié

Pasaron casi diez años desde la muerte de Daney. Fue necesaria una década para iniciar un trabajo de revalidación de su pensamiento sobre el cine. Así el número de *Trafic* consagrado a Daney en ocasión del décimo aniversario de la fundación de la revista y la publicación del primer tomo de sus obras completas marcan el comienzo de la era de la conmemoración, es decir el comienzo de un análisis dominado por la cuestión de la herencia. Hacer hoy un juicio sobre su obra implica responder a un interrogante: ¿qué queda del pensamiento de Serge Daney?

Aunque hay unanimidad en la nueva generación de críticos alrededor de su nombre, el análisis del número especial de *Trafic*, confirmado por la lectura de las reseñas en la prensa, muestra, por el contrario, que la herencia del pensamiento de Daney es problemática. Las tres tesis alrededor de las que se organizó toda su reflexión crítica –la tesis del realismo en el cine, la de su poder político y la de la melancolía de la cinefilia– reciben un tratamiento indiferente por parte de la nueva generación de críticos. ¿Por qué? Porque se está produciendo, dentro del discurso sobre el cine (y ésta es la tesis que presentará este artículo), una mutación que tiene como consecuencia invalidar los principales axiomas sostenidos por Daney y privar a su pensamiento de la dimensión baziniana. De pronto nos preguntamos si Jean-Luc Godard, una vez más, no habrá tenido razón cuando afirmó: "Nos podemos acordar de Bazin. De Serge, nos acordaremos menos [...] Quizás ésta sea la grandeza del periodismo: no queda nada [...] Se recordarán algunas fórmulas, pero no sé si recordaremos un pensamiento".[1]

El realismo

Serge Daney heredó la cuestión del realismo en el cine esencialmente de André Bazin. Pero la expresión "realismo integral" fue utilizada por Bazin, y esto tiende a olvidarse, en un artículo titulado "El *mito* del realismo total". A tal punto se lo olvida que, pasados los años, la vulgata baziniana terminó por ocultar el sentido que tenía, para Bazin, el realismo cinematográfico. Esa vulgata considera que el realismo baziniano proviene de la técnica de la toma (*prise de vue*), del registro de lo real por la cámara. Esa interpretación centrada en la reproducción mecánica de lo real está, en verdad, mucho más próxima de las posiciones de Moholy-Nagy, que defendió la superioridad técnica del objetivo fotográfico porque permitiría remediar la deficiencia del ojo, y daría acceso a

1. Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, *1984-1998*, Cahiers du cinéma, 1998, p. 320.

una realidad que escaparía a la percepción humana. Ahora bien, basta volver al texto para darse cuenta de que el realismo en Bazin tiene un significado completamente diferente:

> Así el fenómeno esencial en el pasaje de la pintura barroca a la fotografía no reside en el simple perfeccionamiento material [...] sino en un hecho psicológico: la satisfacción completa de nuestro deseo de ilusión por una reproducción mecánica de la que el hombre está excluido.[2]

La cita muestra claramente que Bazin, seguramente influido por Malraux, definió el realismo como el intento de responder a la necesidad psicológica fundamental de conjurar la muerte, intento que, con la técnica cinematográfica de la reproducción, logró una dimensión nunca alcanzada antes. Así, la estética de Bazin se funda menos en la objetividad de la toma (*prise de vue*) que sobre una necesidad de ilusión.

Ello implica considerar al realismo como fenómeno de creencia. El régimen al que obedece el realismo baziniano es el de la ilusión referencial, que Christian Metz definió como la creencia en que "las diferentes imágenes han sido tomadas de un bloque de realidad dotado de existencia anterior".[3] Metz captó muy bien que toda la fuerza de la ilusión referencial reside en la impresión de una anterioridad temporal, en un "haber estado allí", para decirlo con las palabras de Barthes. Esta anterioridad tiene, en Bazin, un sentido ontológico. La ontología baziniana asocia la fenomenología al personalismo: si el realismo cinematográfico representa la posibilidad extraordinaria de dar acceso a un mundo anterior al lenguaje, anterior al pecado, del que el hombre estaría excluido, ese mundo que preexiste a toda intervención humana es, ante todo, de orden espiritual, puesto que lo que convoca al otro misterioso o a la ambigüedad de lo real pertenece al dominio de lo invisible y se sitúa siempre en un fuera de campo de donde la imagen extrae su misterio y encuentra su fascinación. Es claro que la función ontológica del cine tiene, para Bazin, la facultad de abrirse sobre el misterio de la Creación. En los años setenta Daney rechazaba con violencia esta espiritualización de lo real y denunciaba el fantasma de virginidad que corre debajo del discurso baziniano. Al presentar al cine como un lugar donde reina la inocencia, donde se ha conjurado la muerte, el pensamiento de Bazin tiene la importancia de marcar la entrada de la cinefilia en la era de la sacralización, sin la que la Nouvelle Vague no hubiera surgido.

Respecto del realismo baziniano Daney tiene sentimientos contradictorios. Su primera reacción es, en los años setenta, rechazar el bazinismo. Bajo la influencia de Nietzsche, denunció, en textos muy vehementes, la ideología realista: el cine no puede producir una impresión de realidad desde el momento en que la imagen del cine es un signo y no puede, por lo tanto, ser deducida de lo real. Sin embargo, su situación es relativamente minoritaria dentro del espacio de la cinefilia donde todavía domina la ilusión referencial, que sigue siendo un tema recurrente en la teoría del cine. A partir de los años treinta, con Arheim, hasta los años sesenta, con la noción de cinéma-verité, pasando por Bazin y por la escuela de filmología (Michotte, Wallon) en los cincuenta, la ilusión de realidad pareció una de las cualidades esenciales del cine. Los años setenta no sólo no derogan la regla sino que perciben la ilusión de realidad como un fenómeno de masas, ya para proponer, como Baudry y Metz, una lectura psicoanalítica de ese fenómeno de creencia, ya para denunciar, como en el caso de Comolli y la crítica marxista, la alienación ideológica que representa. Quien, como Jean-Pierre Oudart, introduce en 1971, en los *Cahiers*, la noción de efecto de realidad, es emblemático de este gesto crítico ya que ese concepto, forjado con el espíritu de una crítica ideológica, no escapa tampoco al dominio de la ilusión referencial.

Daney, de algún modo, se adelantaba a su tiempo. Los años ochenta van a darle la razón: la ilusión referencial se convierte en un tema caduco tanto para la crítica como para la teoría del cine; y las teorías semióticas reemplazaron masivamente a las teorías de la percepción. Es, sin embargo, el momento en que Daney se define como baziniano:

> Nuestra cinefilia tiene una idea de base. Sólo existe lo que ha sido materialmente inscripto, de una vez para siempre, sobre un soporte que puede, incluso, cambiar.[4]

Esta verdadera profesión de fe baziniana resulta de una toma de conciencia: en los años ochenta, la crisis de la problemática del registro lo obliga a Daney a volver a los orígenes de su cinefilia y tratar de entender sobre qué principio se funda su amor por el cine. Así, a lo largo de esa década, la idea del realismo del cine vuelve a un primer plano en sus críticas de películas, la mayor parte de las veces bajo la forma del postulado de la Nouvelle Vague: lo que hay de más importante en la puesta en escena es su aspecto documental. Daney no vacila en hacerse cargo de esta lección del cine directo, lanzada en los años sesenta por Comolli, según la cual la puesta en escena debe ser un documental sobre las condiciones de filmación: "Los filmes no sólo son el resultado de sus condiciones materiales de producción, sino que, en ocasiones, son su espejo".[5] Daney adopta ese modo de lectura en la crónica sobre la cinefilia televisiva, *Les Fantômes du Permanent,* donde la puesta en escena aparece sucesivamente como un documental sobre un género cinematográfico (el cine de Hollywood), sobre actores (Bardot, Marilyn) o sobre una época. Si Daney se empeña en demostrar que el interés de una puesta en escena reside en su facultad de captar el presente de una filmación, es porque está convencido de que el cine es un arte del presente. Desde su primer volumen de artículos, no ha cesado de repetir esta idea: el presente es la verdad del cine.[6] Aun cuando, en ocasiones, entienda por presente las

2. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, Cerf, 1985, p. 12.
3. Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, París, Christian Bourgois, 1993, p. 223.
4. Serge Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, París, POL, 1993, p. 306.
5. S. Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Lyon, Aléas, 1991, p. 82.
6. Éste es quizás uno de los pocos puntos de desacuerdo con Godard (y Deleuze), para quien "el cine, es decir el presente, no existe".

informaciones aportadas por la puesta en escena, todo sucede como si la noción de presente sustituyera para Daney la de realidad: "El presente es para mí una suerte de absoluto, de resistencia, de desafío a la necesidad de planificar".[7]

Se diseña así la imagen de un Serge Daney que, lejos de sus proclamas antimetafísicas, sería el perfecto heredero de la ontología baziniana. Sus escritos muestran un parentesco perturbador con la noción de lo otro misterioso de Bazin: "El presente es lo que está fuera de la espera y que, de repente, dura".[8] ¿La verdad del cine no tiene aquí el mismo sentido que en Bazin, el de un fuera de campo que permite resistir el paso del tiempo? Pero, al designar también al realismo como la facultad de mostrar el mundo, Daney da una definición perfectamente contradictoria con la ontología baziniana, en la medida en que utiliza la noción de mundo en un sentido nietzscheano, y en contra de toda hipótesis de mundo subyacente: "El cine no me da otro mundo, me da éste, que es el único, que está bien que así sea".[9] La actitud de Daney tiene algo de esquizofrénico, ya que adhiere al realismo baziniano al mismo tiempo que rechaza la dimensión espiritual del pensamiento de Bazin. Pero Daney no intenta desacralizar el cine, por el contrario: "Veíamos en el arte una religión bis, muy superior a la vieja religión".[10] En realidad, el deseo de Daney es más bien disociar esta sacralización del cine del modelo religioso, y hacer de la cinefilia una religión laica. Se comprende así la fascinación que ejerció sobre él el comunismo, la otra religión laica del siglo, pues ambos ofrecieron la ocasión de sacralizar lo profano (el pueblo, el mundo), y dar una dignidad a la cultura popular. Este deseo de separar la función ontológica atribuida al cine respecto del modelo religioso de la creencia sobre el que se funda conduce a Daney a una concepción mecánica del realismo cuando proclama, en varias oportunidades, que "la verdad del cine es el registro".[11] Siempre siente una reticencia frente a la asociación de realismo y creencia: "Hay que pagar, pese a todo, lo que se debe a la caja de la creencia ingenua, y atreverse a creer en lo que se ve".[12] Se puede descubrir de qué modo, en la genealogía de Daney, se impone la figura de Malraux: más allá de la sacralización laica del arte, hereda de Malraux vivir y pensar con igual intensidad las dos mayores utopías del siglo XX.

La política

La convicción de que el arte puede transformar la sociedad es uno de los dogmas del realismo. La estética de artistas tan emblemáticos como Courbet o Zola es inseparable de la idea de que el arte es un factor de progreso político. Bazin, impulsado por el optimismo de la posguerra, adhirió totalmente a esta idea comprometiéndose hasta el agotamiento en la asociación *Travail et Culture*. Visitaba las fábricas para presentar las grandes obras cinematográficas, movido por la idea de que el acceso a esa cultura era un factor de progreso social. Cuando, en el momento más álgido del cine militante, Daney participó en la construcción de un Frente cultural, caminó, sin tener conciencia en ese momento, sobre las huellas de Bazin. Pese al fracaso del cine militante, Daney no renunció nunca a esta creencia de que el cine podía actuar sobre la sociedad. En la conversación filmada con Régis Debray, haciendo gala del sentido de la fórmula que lo caracterizaba, afirmó: "30 % menos de cine en la década, 30 % más de lepenistas". Aun bajo el modo melancólico, Daney siempre da al cine una legitimación política. Esta constancia se vio acompañada por cambios doctrinales importantes. Su discurso político sobre el cine adoptó sucesivamente el marxismo y luego el psicoanálisis como marco de referencia.

Si el trabajo crítico de Daney, durante los años setenta, se coloca bajo la égida del marxismo, conviene de todos modos distinguir el período del cine militante, que fue tan breve (de 1973 a 1975) como violento. Usando como epígrafe de uno de sus textos una cita de Mao ("Toda clase, en toda sociedad de clases, coloca en primer lugar el criterio político, y en segundo lugar, el artístico"), Daney no oculta su voluntad de hacer que el cine pase bajo las horcas caudinas de la política, rompiendo así con el dogma crítico de la Nouvelle Vague, impuesto tanto por Bazin como por Truffaut, de que el cine no debe someterse a ninguna autoridad (artística o política) si quiere cumplir su misión: ser un arte impuro. Esta ruptura con el pasado se justifica en la esperanza de un cambio de sociedad. Éste es el punto: ¿cómo cambiar la sociedad concretamente? En un primer momento, Daney considera que por intermedio de una nueva ideología vehiculizada por el cine. Pero rápidamente adopta otra perspectiva al darse cuenta de que la ideología marxista, que debería sustituir a la burguesa, presenta los mismos inconvenientes: en nombre de un saber absoluto sobre el mundo se niega a abrirse a toda alteridad. De un solo golpe, Daney se separa tanto de la ortodoxia marxista como de la ideología dominante, para adoptar una tercera vía que se transforma rápidamente en una búsqueda: la del punto de vista de izquierda. Así se pregunta:

> ¿Cómo articular una ficción (una historia) desde un punto de vista que no sea el de un saber absoluto (sobre la Historia)? [...] ¿Cómo mostrar un proceso de manera justa, desde el punto de vista de aquellos que no lo dominan (ni lo hablan ni lo teorizan) por completo?[13]

Preguntas que no obtendrán respuesta pues es imposible conciliar un trabajo de deconstrucción que permita evitar las trampas de la ideología con un proyecto estético de real eficacia política, es decir capaz de lograr la adhesión de masas para instalar una nueva sociedad.

A fin de los años setenta aparece, por primera vez en los escritos de Da-

7. S. Daney, *Persévérance*, París, POL, 1994, p. 89.
8. S. Daney, *La maison cinéma et le monde,* I. *Le temps des Cahiers 1962-1981*, París, POL, 2001, p. 264.
9. S. Daney, *L'exercice a été profitable...,* cit., p. 246.
10. *Ibid.,* p. 292.
11. *Ibid.,* p. 159.
12. *Ibid.,* p. 34.
13. S. Daney, *La Maison cinéma et le monde...,* cit., p. 339.

ney, el tema del cine como trabajo de duelo; es a propósito de *Hitler, un film de Alemania*, de Syberberg. La referencia al concepto freudiano a propósito de la Shoah está bien lejos de ser anodina; constituye una verdadera ruptura en la cinefilia de Daney en el sentido en que traduce la experiencia de su propio duelo del marxismo, de su renuncia a la idea vanguardista de un cine que se uniera a la sociedad. Todo el pensamiento de Daney se reorganiza, en este final de los años setenta y en los años ochenta, alrededor de la cuestión de la Shoah, porque ella permite separarse de la experiencia del cine militante y darle una explicación histórica: al designar a Auschwitz como el acontecimiento histórico que está en el origen de la crisis de la ideología iluminista, como el lugar donde se hundieron las esperanzas de la Ilustración, Daney comienza a aceptar la idea del fin de ese ideal de emancipación de la humanidad con el cual, a través del marxismo, se había identificado su cinefilia de los años setenta. Pero no se resuelve del todo a anotar el ideal del progreso en la columna de ganancias y pérdidas. Toda su estrategia consiste en replegarse en la esfera del cine: sacrifica la historia y la sociedad, que abandona sin esperanza a la hegemonía del dinero y de la política, sólo para salvar al cine sobre el que recae la misión (muy pesada) de encarnar en soledad el ideal de progreso realizando un profundo trabajo de duelo sobre el pasado de la sociedad francesa. Así, la noción de trabajo de duelo significa a la vez, para Daney, el fracaso del cine militante y la esperanza de liberar finalmente a la sociedad francesa de sus demonios.

Esta idea de que el cine (moderno) tiene por vocación el trabajo de duelo del Holocausto es el fundamento de la legitimidad política del cine en los años ochenta. Daney creyó que el cine era el único que podía realizar un psicoanálisis de masas y ejercer una verdadera influencia sobre la memoria colectiva de los pueblos:

> Durante mucho tiempo fui como las autoridades francesas que, todavía hoy, frente a un hecho antisemita, difunden enloquecidamente el film de Resnais como si formara parte de un arsenal secreto que, frente a la repetición del Mal, pudiera indefinidamente oponer las virtudes del exorcismo.[14]

Daney está convencido de que el trabajo del duelo al que el cine contribuye ha permitido, si no erradicar, por lo menos alejar el fascismo:

> Pertenezco, de hecho, a la primera generación para la que el racismo y el antisemitismo cayeron definitivamente en el basurero de la historia.[15]
> Lo peor ya sucedió, es suficiente no olvidarlo para que no regrese.[16]

Durante mucho tiempo, Daney vio el cine aureolado por su participación en el combate victorioso contra la bestia inmunda. Nunca se separó del todo de la idea de que el honor del cine consiste en cumplir su misión de salvación pública purgando el Mal de la sociedad. Daney es, con Godard, heredero, a través de Bazin, de una creencia originada en el romanticismo que acuerda al arte un poder taumatúrgico. La legitimidad política del cine se sostiene en su capacidad de rescatar la historia y la sociedad de los errores cometidos. Aun cuando siguió el llamado del marxismo y luego el del psicoanálisis, Daney siempre adjudicó al poder político del cine un carácter sagrado: nada menos que el de salvar a la sociedad del capitalismo y al mundo, de la barbarie.

Siempre creyó que no utilizar este formidable poder del cine equivalía a un fracaso y una traición. De allí la profunda hostilidad de Daney respecto del *cinéma de qualité* francés, que encarna, en su opinión, una renuncia de las posibilidades ofrecidas por el cine. Los sentimientos de Daney respecto del *cinéma de qualité* pueden compararse a los que se experimenta frente a un impostor: al impulso de denunciar lo que se considera como un simulacro de cine, se mezcla el miedo de que el *cinéma de qualité* triunfe en una usurpación de identidad y oculte la verdadera naturaleza del cine. Un filme como *Uranus* de Claude Berry cristaliza todo lo que Daney piensa del *cinéma de qualité*, porque no sólo es lo contrario de lo que anuncia, es decir que es cualquier cosa menos político ya que no permite el trabajo del duelo, sino que también representa el síntoma inquietante de un cine que hace de la Francia de la Ocupación un retrato mucho más fácil de mirar que el que proporciona un documental como *Le chagrin et la pitié*. Daney no está muy lejos de denunciar el filme de Berry como peligroso para la democracia en la medida en que participa, aunque involuntariamente, de una política de olvido que sólo favorecería a la extrema derecha. Cuando Daney analiza la tragedia yugoslava, en una de sus últimas conferencias en el museo del Jeu de Paume, se explaya en este mismo sentido al explicar el estallido de la Federación yugoslava por la denegación, por parte del régimen de Tito, de la guerra civil que había enfrentado a serbios y croatas durante la segunda guerra mundial. Claramente se ve que adjudica a su trabajo de crítico una misión de salvación pública que consiste en luchar contra la abulia permisiva de la sociedad francesa.

El movimiento de vasos comunicantes operado en el curso de los años ochenta, que incluye el avance de la extrema derecha y la caída de la frecuentación de salas de cine, llevó a Daney a adoptar una posición netamente defensiva. Al principio de manera puntual y luego más insistentemente cuando llega el fin de la década, aparece en sus escritos la idea de que el cine sirve sobre todo para resistir. Daney toma en cuenta el estatuto minoritario del cine y se resuelve a admitir que, marginado cada vez más del espacio público, ya no está en condiciones de pesar sobre la sociedad y la historia. Esta toma de conciencia de que el cine no puede ya encarnar una idea de progreso político, que ha perdido su poder de desempeñar una función en la evolución de la sociedad francesa, se traduce en algo que evoca un gesto de despecho: Daney cambió de sección en *Libération* y pasó en 1986 de la sección cine a la página "Rebonds". Con este cambio de lugar en la redacción de *Libération*, Daney ratificó, de un cierto modo, el triunfo económico de la televisión sobre el cine, lo que no le impi-

14. S. Daney, *Persévérance,* cit., p. 26.
15. S. Daney, *Persévérance,* cit., p. 32.
16. *Ibid.,* p. 71.

dió, en *Le salaire du zappeur*, abordar el mundo de la televisión con una verdadera curiosidad e, incluso, con la secreta esperanza de que ésta pudiera ser una heredera digna del cine. Pero la desilusión llegó enseguida: a la relativa expectativa benevolente le sucedió una denuncia cada vez más sistemática de la empresa de desrealización y deshumanización a la que se entrega la televisión.

A partir de este momento, Daney alcanzó la certeza de que había comenzado la era del post-cine. Si se hace el balance de este período crítico (1986-1990), lo que sorprende es el hecho de que Daney hubiera elegido, sobre todo, escribir sobre productos culturales que no le gustaban. Mientras que, durante el período de *Cahiers*, sus elecciones se limitaban a algunos compañeros de ruta en detrimento de zonas enteras de la producción cinematográfica, se produce ahora un movimiento inverso, ya que el principio de las crónicas de Daney descansa sobre la idea de escribir sobre cualquier objeto de la producción televisiva. Se tiene incluso la impresión de que una cierta fascinación por la mediocridad domina su amor por el cine. Está intrigado por esa pulsión crítica que lo llevaba a ejercer "su inteligencia sobre objetos que no la requerían",[17] y correr el riesgo de caer en la trampa de la autocomplacencia de la que tanto desconfiaba. Da la impresión de que su trabajo sufre por no haber podido reconciliar su gusto del presente, que lo incitaba a colocarse frente al mundo audiovisual, con el sentimiento amargo de comprobar que ese encuentro no puede tener lugar, que él mismo está en falsa escuadra respecto de su época. ¿Cómo no sentirse desfasado en relación a este nuevo orden audiovisual dominado por un cine vampirizado por la publicidad (Luc Besson, Jean-Jacques Annaud) y por la televisión, cuyo trabajo consiste en ofrecer una representación del mundo despojada de todo peso de verdad y de realidad? El balance de Daney es apocalíptico: la publicidad se ha convertido en el referente del cine, la propaganda ha reemplazado a la información, lo visual ha ganado su combate contra la imagen y la barbarie triunfa

todos los días sobre la democracia. El reproche fundamental de Daney al mundo audiovisual es que no le permite ya tener un acceso al mundo, porque interpone un telón de imágenes privándolo de todo nexo con la realidad.

Aceptada esta derrota, Daney hubiera podido mantenerse en la crítica de cine. Sin embargo se resiste porque es todavía profundamente baziniano: desde el momento en que el cine ha perdido su capacidad de estar en sintonía con el mundo, ya no puede reconocer en él su vocación realista y responde cada vez menos a sus expectativas. El crítico se aleja un poco de un cine que se refugia en una torre de marfil y sobre el que se yergue como amenaza el espectro del arte por el arte. Este cine en vías de museificación fue para Daney un sucedáneo y quiso que se entendiera que el único lugar donde subsiste la facultad única de mostrar el mundo es, pese a todo, en los medios que dominan el espacio público:

> La conciencia de haber escrito cosas eventualmente difíciles sobre productos que estaban en el medio del mundo, en el medio de la sociedad, que todos veían, es ciertamente más fuerte como placer (y ésta es la esencia de la perversión) que el hecho de haber amado películas excepcionales, pero minoritarias.[18]

17. S. Daney, "Journal de l'an passé", *Trafic*, n. 1, invierno 1991, p. 19.
18. S. Daney, *Devant la recrudescence des vols...*, cit., p. 253.

Su función de crítico cambia completamente: en lugar de enviar noticias de ese país llamado cine, Daney debe partir en búsqueda de un continente desaparecido. Busca las huellas del cine en un paisaje audiovisual más bien indiferenciado. Sus críticas consisten en tests, encuestas. La pregunta "¿Qué es el cine?" se convierte en "¿Dónde hay cine, donde el cine todavía resiste?" La guerra del Golfo le ofrece una ocasión soñada para ejercer los talentos del explorador y, después de noches en vela, vuelve a la superficie con una pepita de cine: un momento de información que lo recompensa de todos sus esfuerzos. He aquí la función política del cine ahora: resistir en la sociedad del espectáculo, permitir algunas islas democráticas en medio de un océano de desinformación. La situación de Daney tiene mucho de trágico: seguir siendo un baziniano en un mundo que ya no lo era.

La melancolía

Daney no oculta su inclinación melancólica de la que hace una definición heterodoxa: "Como a todos los melancólicos, me gusta el presente".[19] Esta concepción de la melancolía tiene relación con la de Marie-José Mondzain, quien propone distinguir entre melancolía y nostalgia: ambas comparten la idea de que algo se ha perdido, pero la nostalgia cree que es posible recuperarlo, que es posible volver a los orígenes, mientras que la melancolía descansa sobre la convicción de que no hay regreso. Y por eso lo único que cuenta es vivir el presente intensamente. Si el regreso al pasado es imposible, el presente pasa a ser un absoluto. Pero no hay que engañarse: el lado oculto de este gusto por el presente es, para Daney, una angustia de la desaparición: "El cinéfilo es aquel que, incluso frente a un film recién estrenado, un film en presente, siente el ala de lo que ya fue".[20] Daney recuerda que el cinéfilo es siempre alguien capturado entre la luz de la proyección y la penumbra de la sala, y la melancolía es un sentimiento en el que se unen la vida y la muerte. Pero ¿por qué asocia la melancolía con la cinefilia? Su pasión por el cine oscila entre el sentimiento de una pérdida irreparable y la creencia indefectible en que el cine da el presente; por eso, la cinefilia representa para Daney la ocasión de realizar su propio trabajo de duelo, "un trabajo ambiguo que comienza por devolver al pasado su fresca frivolidad de ex-presente".[21] Así todo su trabajo crítico queda colocado bajo el signo de la ambivalencia del duelo.

El traumatismo que constituyó el fracaso de la experiencia del cine militante explica el movimiento que realiza la cinefilia de Daney hacia la melancolía. Toda su infancia fue marcada por el sentimiento de estar excluido de la sociedad. Por eso, el período político tuvo algo de eufórico ya que representó menos la ambición de cambiar el cuerpo social que la satisfacción de formar parte finalmente, si no de la sociedad, por lo menos de una comunidad:

> Siempre tuve el deseo o el ideal, aunque se hubiera revelado tarde, de formar parte de un grupo de personalidades fuertes y diferentes, soldadas por una misma creencia o por el hecho de tener los mismos enemigos.[22]

Pero el intermedio es corto. El fracaso del marxismo se tradujo en un regreso violento al principio de realidad: la sociedad vuelve a ser ese cuerpo extranjero que lo condena en su propio país a un exilio cinematográfico. La ruptura entre la cinefilia y la sociedad está sellada. Y lo prueba su primer libro de artículos, *La rampe*, que se abre sobre un miedo de lo social al que la cinefilia queda definitivamente asociada. Daney construye su cinefilia en oposición a esa sociedad francesa a la que implícitamente juzga responsable de la desaparición de su padre. Así, su definición del cine como relación con el otro tiene un sentido bien preciso: remite al mundo, es decir a todo lo que es extranjero a la sociedad francesa. Pero está claro que Daney se instala así en una actitud de denegación. Lo reprimido no tarda en aparecer en su discurso: el lugar que ocupan los temas de sociedad, su insistencia obsesiva en el período de la Ocupación, su voluntad de denunciar los "secretos de familia" franceses, todo es testimonio de una voluntad de extraer de allí, sintomáticamente, una relación pa-

19. S. Daney, *Persévérance,* cit., p. 89.
20. *Ibid.,* pp. 88-89.
21. S. Daney, *Devant la recrudescence des vols...*, cit., p. 182.
22. S. Daney, *Persévérance,* cit., p. 147.

sional. Esta actividad es salvadora puesto que representa la única posibilidad, si no de hacer el duelo de la sociedad francesa, por lo menos de mantenerse a distancia de los compromisos que son los fantasmas de la memoria colectiva nacional.

El duelo de la sociedad se conjuga, en Daney, con el de la historia. A fines de los años setenta, el fracaso del cine militante tiene como efecto cambiar su visión de la historia: se pasa del "gran día" a la Shoah. El tiempo de la Historia, el de los ideales de la Ilustración de los que salió el marxismo, lleno de promesas futuras, deja su lugar a una historia capaz de engendrar un acontecimiento tan monstruoso como Auschwitz. Daney cambia su grilla de lectura histórica y el psicoanálisis sucede al marxismo. Su concepción de la historia se invierte: mientras que el marxismo contribuía a inscribir su pensamiento histórico en el cuadro de un gran relato de emancipación que realizaría un ideal en el futuro, el modo de lectura psicoanalítico conduce a Daney a colocar un hecho histórico (el Holocausto) como escena primitiva, como origen de una historia donde lo que está en juego es repetir o evitar ese hecho traumático. Así, el sentido de la historia no se encuentra en un futuro luminoso sino en el pasado, en la facultad de eludir el elemento que la condiciona, y evitar el regreso de lo peor. La Shoah encarna la relación melancólica que Daney tiene con la historia: la inscripción en presente del horror de la Shoah recuerda la desaparición de los ideales de la Ilustración; pero ese trabajo de duelo que hace el cine moderno permite, por la esperanza de una erradicación definitiva del fascismo, admitir más fácilmente que la historia no puede realizar los ideales de la juventud.

El cine mismo se convierte en objeto de melancolía. En el texto escrito en 1982 y que está al final de *La rampe,* Daney anuncia el fin del cine moderno. En ese momento, cree que la televisión pertenece a la misma historia de la comunicación que el cine y que ella la cierra en los dos sentidos del término: cumple con el cine moderno al reciclar y difundir sus invenciones (imágenes planas, crueldad), pero lo traiciona por su incapacidad de llevar a cabo la misión histórica del trabajo del duelo. Daney dijo más tarde que había comprendido esto cuando se difundió, en 1979, la teleserie americana *Holocausto*, cuya estética consensual no puede rozar el horror de los campos de exterminio nazis. A partir de ese momento, Daney tuvo la convicción de que el cine había salido de la historia, y de que cine e historia empezaban a recorrer caminos diferentes. Le aplica al cine la tesis hegeliana sobre el fin del arte: aunque todavía haya, de vez en cuando, algún buen filme, el cine, perdida la vocación histórica que le daba sentido, ha entrado en un período post-histórico, en la era del post-cine. Esta idea hegeliana del fin del arte es indisociable de una concepción organicista de la historia: a la madurez del cine clásico no puede sino suceder un cine moderno destinado a una declinación ineluctable. La esfera de influencia del cine se ha empequeñecido. Día tras día el cine abandona sus prerrogativas a la televisión. Despojado de su capacidad de pesar en las grandes apuestas políticas e históricas de la sociedad francesa, el cine, que ya no puede cumplir su vocación realista, está destinado a desaparecer. Sin embargo, al leer sus textos se tiene una impresión menos sombría, porque la tonalidad crepuscular que, en filigrana, recorre el trabajo de Daney en los años ochenta, está compensada por un formidable deseo de describir el presente del cine. Se tiene la impresión de que Daney se conduce frente al cine como si se tratara de un gran enfermo, como si sus críticas consistieran en tomarle el pulso, registrar día a día la progresión del mal o, por el contrario, descubrir alguna razón que aliente la esperanza. El sentimiento de desaparición inminente alimenta la urgencia por describir paso a paso la evolución del cine. En su libro póstumo, *Persévérance*, se cierra el arabesco porque, con el proyecto de rememorar todo su pasado cinéfilo, Daney encara el duelo de su propia cinefilia.

La problemática del duelo que domina su cinefilia ilumina de modo ciertamente interesante el historicismo de Daney. Excepción hecha del cine militante, siempre definió el cine a partir de su historia. La definición del cine moderno es fruto de una reflexión sobre la historia del cine de postguerra. Del mismo modo, cuando más tarde defiende la tesis baziniana del realismo del cine, se apoya sobre la historia del cine (*Playtime, 2001 Odisea del espacio*) para sostener su demostración:

> Un gran filme está, en el mejor de los casos, adelantado algunos años respecto de la sociedad. No puede registrar sino lo que comienza a existir, no puede inventar sino lo que es.[23]

Para definir el historicismo de Daney, podría decirse que hereda el historicismo de Bazin pero según el modo de la melancolía. Todo sucede en Daney como si el momento donde el cine se cumple no pudiera ser otro que el de su muerte. Así, en el balance con que termina *La rampe*, no bien ha definido el cine moderno como heredero de la vanguardia, capaz de traducir la crueldad del mundo contemporáneo, anuncia su fin, provocado por la televisión. Se encuentra la misma lógica en *Devant la recrudescence des vols de sacs à main:* Daney se entrega a una profesión de fe a favor del realismo del cine, pero todas sus crónicas no hacen sino lamentar su desaparición. Tiene el sentimiento dominante de haber llegado demasiado tarde a la historia del cine y que su destino sólo fue asistir a su descomposición.

Las diferentes definiciones (política, histórica y baziniana) que Daney formuló sucesivamente remiten a la idea de que el cine es una relación con el otro. La alteridad es siempre, en el discurso de Daney, una referencia a lo humano. Pero su cinefilia desemboca siempre en la misma comprobación desesperanzada: el cine parece estar destinado menos a iluminar lo humano que a filmar su desaparición. Como si la verdad del hombre se encontrara en su desaparición. En el período del cine militante, Daney rechazó la ideología burguesa y la ortodoxia marxista porque perdían de vista la cuestión de lo humano. Su bús-

23. S. Daney, *Devant la recrudescence des vols..,* cit., p. 126.

queda de un punto de vista de izquierda es la de un punto de vista humano cuyo fracaso significa, para Daney, que lo humano no tiene un lugar ni en el cine ni en el mundo. El concepto de lo visual es la expresión en Daney de la misma preocupación, ya que con lo visual designa toda la empresa de deshumanización mediática de la que su época es víctima. Pero entonces queda claro en qué difieren el cuadro de referencia de los pensamientos de Bazin y Daney: si la ontología baziniana interroga el misterio de la Creación, la cinefilia de Daney remite al misterio de lo inhumano. Y allí está el origen de la melancolía de Daney, próxima a la de un escritor como Modiano, con quien comparte los orígenes biográficos. La cinefilia de Daney está perseguida por la idea de que lo propio del hombre es lo inhumano.

Daney, hoy

Planteemos ahora la pregunta sobre la herencia del pensamiento de Daney. Diez años después de su muerte, ¿se mantienen las tres tesis –vocación realista del cine, poder político y melancolía de la cinefilia– y son acogidas por la crítica? El número de *Trafic*, consagrado a su fundador, ofrece el mejor corpus para estudiar la recepción del pensamiento de Daney en la crítica actual. Primera comprobación: las tres tesis no figuran entre los temas más tratados. Se puede distinguir dos tipos de perspectivas. Por una parte, los críticos de la misma generación que Daney son relativamente sensibles a la cuestión del realismo en el cine, pero no se expiden, salvo en un caso, sobre la dimensión política de su reflexión y adoptan posiciones diferentes en lo que concierne a la melancolía: unos la asocian a la cinefilia mientras que otros se muestran hostiles a esta tesis sobre el fin del cine. Sin embargo, aunque se tracen distancias respecto de las posiciones de Daney, estos críticos parecen compartir sus presupuestos.

Por el contrario, la actitud de la nueva generación de críticos es bien diferente: va de una neutralidad benévola respecto de la idea del fin del cine a una cierta indiferencia en lo que concierne a la problemática política, pasando por un rechazo a la concepción realista del cine. El sorprendente éxito, en esta generación, del concepto de *arret sur l'image* testimonia el deseo de terminar con la idea de que el cine es un arte que muestra el mundo. Articulando la problemática de la imagen con la del movimiento o de la memoria, estos autores (Delorme, Royoux) conciben la imagen como un signo en relación con el espectador y no en relación con lo real. De hecho, la cuestión del realismo no forma parte del debate y es inaudible para esta generación.

Esta impresión se confirma con la lectura de cuatro publicaciones (*Cahiers du cinéma, Libération, Les Inrockuptibles, Le Monde*) donde escribe una nueva generación que no niega su deuda con Daney aunque ésta no parece tener ninguna incidencia sobre el tratamiento de los temas citados. Entre estos críticos, solamente Jean-Michel Frodon, de *Le Monde*, sigue defendiendo la idea del realismo del cine, pero, en este punto, está referido más a Bazin que a Daney. En materia política, *Les Inrockuptibles* es la excepción que confirma la regla ya que sus críticos siguen pensando el cine en términos de combate político. Pero la relación que mantienen con el pensamiento político de Daney es ambigua. El texto de Serge Kaganski sobre *Amélie Poulain* es sintomático: retoma la argumentación de Daney contra el *cinéma de qualité* francés, pero condena en este filme menos sus criterios estéticos que su ideología reaccionaria. El texto de Daney en el que se inspira Kaganski, procede de manera inversa: a propósito de *Uranus* de Berry, la crítica de la imagen de la Francia de la Ocupación se funda en un punto de vista estético que rechaza una puesta en escena que hace imposible el trabajo del duelo; dicho de otro modo, Daney juzga el filme de Berry con la vara de una moral estética, mientras que Kaganski, acusando al filme de Jeunet de promover una idea

lepenista de Francia, lo hace en función de una moral política. Cuando el mismo Kaganski sostiene un filme sobre el negacionismo más a causa de su "contenido pedagógico" que por su calidad cinematográfica, incurre en lo mismo que, en los años setenta, Daney criticaba en la prensa de izquierda cuando tomaba posición a favor de filmes políticos en virtud de su mensaje progresista y no de su puesta en escena. De este modo, si hubiera que ubicar a *Les Inrockuptibles* en el debate de la izquierda que opuso, en los años setenta, a *Cahiers du cinéma* y *Positif*, caería del lado de *Positif*. En cuanto a la tesis del fin del cine, aunque podría pensarse que hay allí un tabú de la crítica, sería más adecuado reconocer que simplemente se la ha olvidado. Paradojalmente, mientras que a Daney le importaba mucho definirse como alguien que traslada ideas, es necesario reconocer que fracasó en la transmisión de los fundamentos de su pensamiento.

La verdad

Daney no se hubiera sorprendido por una situación así, puesto que él mismo chocaba contra esta paradoja: vivió los años ochenta con el sentimiento de que el foso entre sus posiciones y la época no dejaba de profundizarse. Se dio cuenta de que cada vez le costaba más transmitir a sus contemporáneos la idea que funda toda su cinefilia: el cine es un arte que da acceso a la verdad del mundo. Daney es, en este punto, el heredero perfecto del romanticismo que, según Jacques Aumont, sacralizó el arte otorgándole el "poder de atravesar las apariencias para alcanzar extáticamente la verdad del mundo".[24] Sufría al comprobar que la razón de ser de su cinefilia estaba cayendo en desuso y nunca dejó de luchar contra el cine "publicitario" de Annaud o de Besson, ni contra el *cinéma de qualité*, a los que nunca les perdonó haber renunciado al formidable poder que tiene el cine de ser un acceso a la verdad. Pero, en *L'exercice a été profitable, Monsieur*, Daney ya no conserva esperanzas sobre el desenlace del combate. "En lo que concierne a aproximarse a la 'verdad' de los seres y de las cosas, el arte ha dejado de reemplazar a la religión".[25] Al final de su vida, Daney no descubría nada que pudiera oponerse al divorcio entre cine y verdad.

Esta ruptura del cine con la verdad se manifiesta sobre todo en su relación con la historia: el cine ya no puede dar testimonio del horror de los campos de exterminio nazis y pierde, por ello, su fundamento histórico. El divorcio del cine y de la historia resulta de una doble crisis. Por una parte, Daney, en *Persévérance*, comprueba que, en el mismo momento en que la memoria de la Shoah está pasando de la era de los testigos a la de los historiadores, aparecen el negacionismo y el revisionismo. De allí concluye la existencia de una crisis de transmisión de la memoria de la Shoah en la sociedad francesa; incluso teme que la memoria haya sido confiscada por la extrema derecha. Pero, si se admitiera la hipótesis de que la Shoah no ha desaparecido de la memoria social, el cine, de todos modos, ya no está en condiciones de filmar la historia: "La cuestión de los campos, la cuestión misma de mi prehistoria, seguiría siendo planteada, pero ya no a través del cine".[26] Daney sospecha que la televisión sustituye al cine y juega en la historia el rol que antes le pertenecía a éste.

Sin embargo, es posible dudar y no seguir a Daney en este punto. En primer lugar, porque la historia reciente, con los procesos Touvier y Papon, demuestra que la exterminación de los judíos durante la segunda guerra sigue presente en la memoria colectiva. En segundo lugar, porque es posible interrogarse sobre la dimensión ontológica que Daney atribuye a la relación entre cine e historia. Su modo de asimilar la historia a la Shoah y de reducir la relación del cine con la historia a su testimonio sobre el Holocausto, tiene algo de excesivo. Se comprenden las razones estéticas y biográficas que impulsaron a Daney en

24. Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, Bruselas, De Boeck Université, 1998, p. 124.
25. S. Daney, *L'exercice a été profitable...*, cit., p. 289.
26. S. Daney, *Persévérance*, cit., p. 37.

esta dirección, pero también es posible pensar que si la liberación de los campos de exterminio nazis fue filmada por las fuerzas aliadas, ello se debe menos al carácter ontológico del cine que a circunstancias históricas totalmente contingentes. La diversidad de situaciones históricas, el hecho de que la experiencia del Gulag, contemporánea a la del Holocausto, fuera conocida a través de un libro, que la memoria del genocidio camboyano descanse sobre fotografías, todo eso parece difícilmente compatible con la idea de que la relación de los medios con la barbarie responde a un esquema preconcebido. La relación del cine con la historia encuentra una libertad y no tenemos derecho a presuponer que no se la ejercerá en nuevas ocasiones donde podrá demostrarse su legitimidad histórica. El libro *Clio de 5 à 7*, de Sylvie Lindeperg, ofrece un contrapunto interesante al análisis de Daney porque, aunque comparten la idea de que la memoria de la Shoah se encuentra en un punto de su historia con el fin de la era de los testigos, difieren totalmente sobre la facultad del cine para tratar el Holocausto: Lindeperg establece que los dos últimos decenios, marcados por la multiplicación de proyectos cinematográficos sobre el genocidio judío, constituyen una fase muy activa del trabajo de duelo, con la aparición de una tercera generación de cineastas (Emmanuel Finkiel, Arnaud des Pallières) que supieron apropiarse de la dolorosa memoria de la Shoah.

En este punto un silencio de Daney es inexplicable. Pocos meses antes de su muerte, en una conferencia en el museo del Jeu de Paume, repetía: "Los dos grandes últimos filmes donde aparece algo como trabajo estético sobre el duelo [...] son *Salo* de Pasolini y [...] *Hitler* de Syberberg en 1978".[27] La omisión es incomprensible: *Noche y niebla* es uno de los filmes fundadores de su cinefilia y saludó el filme de Syberberg como uno de los acontecimientos cinematográficos más importantes de los años setenta; pero Daney nunca expresó por escrito su opinión sobre un filme tan decisivo respecto del trabajo del duelo como *Shoah* de Claude Lanzmann. Se trata de un filme cuya estética es coherente con los axiomas críticos de Daney ya que toda la estrategia de su director es no filmar la Shoah como hecho que pertenece al pasado sino, por el contrario, mostrarlo en su presente doloroso y vivo en la memoria de los sobrevivientes. Este filme puede ser visto como la expresión cinematográfica del desastre que inspiró a Daney su concepción de la modernidad cinematográfica. La única explicación consiste en interpretar este silencio como una negación de la realidad, como un rechazo a admitir que este filme pueda invalidar su tesis hegeliana del fin del cine.

De la verdad del enunciado a la verdad de la enunciación

Las cosas son entonces más complejas. Quizás estemos asistiendo menos a una desaparición pura y simple del criterio de verdad en el discurso sobre el cine que a un cambio de estatuto de la noción de verdad. Jacques Aumont, en *Esthétique au présent*, inspirado en la indicación de Michel Foucault, en *El orden del discurso,* de que hacia el siglo VI a.C. se produjo un fenómeno ideológico importante cuando la verdad se desplazó de la enunciación al enunciado, sugiere que hoy se da un movimiento inverso del discurso estético: la verdad del enunciado cede progresivamente su lugar a la verdad de la enunciación. La cinefilia parece seguir una evolución análoga: la noción de verdad está fundamentalmente ligada, en la actualidad, a lo que antes era su principal enemigo: la afirmación de una subjetividad. Esta transformación del discurso sobre el cine es contraria a las posiciones de Daney sobre el realismo y su apuesta política y las hace caducar.

El fenómeno no se limita al arte sino que toca el dominio del saber. Ilya Prigogine e Isabelle Stengers mostraron que la concepción de la objetividad en las ciencias de la naturaleza pasó por cambios similares: mientras que la ciencia clásica consideraba que una descripción era tanto más objetiva cuanto que no hacía referencia al observador porque descansaba sobre la idea de que el mundo era independiente del hombre, la objetividad científica, por impulso de la teoría de la relatividad, de la dinámica y de la mecánica cuántica "se define con una referencia insustituible al punto de vista humano".[28] La lingüística parece moverse en el mismo sentido. Cuando Benveniste introduce la problemática de la enunciación, le da una nueva orientación a la disciplina, en la dirección de tomar en cuenta la subjetividad del lenguaje. El regreso al sujeto en filosofía con el nuevo interés, de los años ochenta, por Kant, también se alinea en este cambio epistemológico.

Es prematuro decir que se trata de una característica esencial de la episteme contemporánea; pero no hay duda de que los efectos de esta transformación de la noción de verdad también se escuchan en el discurso sobre el cine y ponen un límite al realismo baziniano, que se funda sobre la ilusión referencial, es decir sobre la creencia de que las imágenes registran algo de la realidad. Esta creencia en la técnica cinematográfica del registro expresa, en Bazin, el fantasma de una representación sin intervención humana. De golpe, nos damos cuenta de que el realismo de Bazin obedece a una concepción clásica de la objetividad y responde a la misma percepción del mundo que la de la ciencia clásica: el mundo es extraño al hombre. La extrañeza adquiere en Bazin un sentido temporal. El mundo es el lugar donde transcurre el tiempo, donde la realidad está minada por la nada y cuyo misterio es siempre anterior al hombre. El cine representa exactamente lo opuesto, en la medida en que la magia de la ilusión referencial mantiene su poder de conservar el tiempo y, de este modo, conjurar la muerte. De allí la idea de Bazin de que el único modo de transmitir el sentimiento de la eternidad es por una técnica cinematográfica que dé la sensación de excluir toda intervención humana y todo lo que pueda recordar la existencia de un tiempo humano, de un tiempo que conduce a la muerte.

27. S. Daney, "Trafic au Jeu de Paume", *Cahiers du cinéma*, n. 458, julio-agosto 1992, p. 66.
28. Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance, métamorphose de la science*, París, Gallimard, p. 291.

Ahora bien, la situación se ha invertido totalmente: mientras que, en Bazin, el sujeto de la enunciación debía borrarse para mostrar el mundo, hoy, el mundo se borra para mostrar al autor. Se ha operado una inversión de valores: el sujeto de la enunciación preexiste al mundo que describe, en detrimento de la imagen, confinada más y más en una función de reemplazo. Esta evolución es perceptible en el dominio de la crítica: mientras que antes la impresión de verdad que emanaba de un filme se atribuía a su aspecto documental, es decir a todo lo que remitía a la alteridad, a todo lo que escapaba al control de los actores y del autor, la crítica actual tiene la idea de que lo que permite reconocer las huellas de la enunciación, e identificarse con el autor, contribuye a dar autenticidad al filme. El efecto de verdad hoy pasa menos por la iluminación de una alteridad, por el descubrimiento de lo desconocido, que por la manifestación de un punto de vista subjetivo, por todo aquello que asegura al espectador sobre el origen de la imagen. ¿Cómo no reconocer que, en las novelas actuales, el procedimiento más difundido consiste en poner en escena un narrador porque la afirmación de una subjetividad produce el tono de la verdad? La desaparición de palabras como "real" y "realismo" del vocabulario crítico no es sorprendente, ya que nadie, excepto algunos dinosaurios (Godard, Straub), espera que la imagen diga la verdad del mundo. Así, la imagen se pone al servicio del ego exclusivo del cineasta.

Este desplazamiento de la verdad del enunciado a la enunciación pone fin a la concepción política del cine defendida por Daney. Ésta se apoyaba en la idea de que el cine obtenía su poder político de su facultad de decir la verdad de la sociedad (período marxista) o de la historia (los campos). Ahora bien, el espacio social y la historia fueron reemplazados, como dominio de la expresión de la verdad en el cine, por la esfera del sujeto: mientras que el realismo del cine permite, según Daney, que los filmes políticos (*Noche y niebla, Hiroshima, mon amour, Hitler, un filme de Alemania*) escapen de algún modo a su autor para tocar la verdad de la historia, los filmes políticos contemporáneos (los de Moretti o Breillat, por ejemplo) son percibidos como un punto de vista sobre un tema político. De pronto, el cine ya no puede transformar la sociedad o modificar el curso de la historia. Frente a esta *impasse*, la crítica cree encontrar una salida cuando sostiene: "Cuanto más local, más universal". Pero esta afirmación encuentra únicamente un sentido en la derecha, en la medida en que la caída del comunismo provocó un vacío teórico del que la izquierda todavía no se ha repuesto y deja, entonces, el campo al liberalismo. La verdad política del cine es hoy tanto más fuerte puesto que tiene que ver con experiencias vividas por sujetos cuya singularidad resiste a todo intento de generalización. El sentido de la política en el cine fue privatizado. Esto obliga a que la generación actual de cineastas realice el difícil duelo de la idea de compromiso político. Es una de las primeras generaciones que no podrá conformarse alrededor de una consigna, alrededor de un "nunca más" que cristalice las aspiraciones: nunca más la guerra, en el caso de la generación de entreguerras, nunca más la barbarie para la generación de posguerra, nunca más la guerra de Argelia o de Vietnam para la generación de los años sesenta y, finalmente, nunca más la explotación capitalista para el izquierdismo de los setenta. El "nunca más esto" que Daney hubiera podido transmitir en herencia, a saber la erradicación del genocidio, está hoy en crisis. ¿Cómo creer en la eficacia del trabajo del duelo cuando, en Europa, un crimen de genocidio sucedió una vez más (el Tribunal de La Haya, en su condena del general Kristic, califica a la masacre de Srebrenica como genocidio)?

Si el drama yugoslavo reactivó en la vieja generación el reflejo del compromiso político (Goupil, Ophuls), nada de eso sucede en la generación actual que, teniendo como único horizonte la política de los autores, sigue un camino diferente: el de permitir que el espectador entre en diálogo, a través de la figura del cineasta, con otro sujeto. Desde el momento en que un filme es considerado como medio para entrar en relación con un autor, desde que el cine ya no coloca al espectador frente al mundo sino frente a un cineasta, la política se enuncia en términos de intersubjetividad, es decir de comunicación. La importancia política de un filme es juzgada menos en función de la pertinencia con la que trata su tema que por su capacidad de suscitar un debate en los medios. Uno de los efectos perversos de esta situación es conducir a las autores a adoptar una posición intelectual, corriendo el riesgo de pensar cada vez menos como cineastas. Para esta generación, la finalidad de un filme político no es revolucionar, ni siquiera reformar, la sociedad, sino permitir que se ejerza el debate democrático.

En la melancolía por el fin del cine, las razones que hacen que ésta sea una herencia difícil son diferentes. En primer lugar, la situación económica del cine ya no es la misma: el pesimismo de Daney podía justificarse por la caída de espectadores entre 1982 y 1988 (de 200 a 125 millones en Francia); pero la curva de espectadores ha vuelto a ascender y la solidez económica del cine ofrece menos motivos de inquietud. Daney mismo tiene conciencia de que, con esta tesis, entrega un regalo envenenado a las generaciones siguientes: "El orgullo que consiste en representar un estado terminal y una memoria legendaria es aceptado socialmente con mucha dificultad: debe haber allí una suerte de contradicción, de doble obligación".[29] Porque, al decir al mismo tiempo "Amen y crean en el cine" pero "eso es imposible porque el cine ha muerto", Daney transmite un doble mensaje contradictorio y coloca a la generación actual en una situación insostenible de la que no puede salir si no rechaza la idea del fin del cine. No se le escapa que esta relación exclusiva con el cine puede ser percibida como un signo de exclusión:

> Este aspecto "después de mí, el diluvio" debe exasperar a más de uno, como si nosotros, hombres de casi cincuenta años, representáramos un egoísmo insensato, una suerte de incesto donde faltaría, finalmente, el deseo de transmitir algo.[30]

Pero Daney no dudaba de que otros aspectos de su pensamiento enfrenta-

29. S. Daney, *Persévérance,* cit., p. 155.
30. S. Daney, *Persévérance,* cit., p. 57.

rían la misma dificultad para ser transmitidos a los cinéfilos actuales.

Mutación del discurso cinéfilo

De hecho, lo que Daney consideró el fin del cine no es sino una mutación del discurso de legitimación del cine, que se traduce en un cambio de perspectiva: la referencia de la imagen ya no es el mundo sino el sujeto. El polo constitutivo de la realidad de la imagen no es ya el mundo que ella representa sino el sujeto que la mira. Se trate del cineasta o del espectador, el sujeto es quien da autenticidad a la imagen. Esta mutación está en el origen, en el nivel técnico, del código numérico (*numérique*) por el cual la imagen es captada no como huella de la realidad sino como prolongación de su creador. La verdad que expresa el cine tiene la ventaja de proporcionar una respuesta a la crisis de confianza que concierne a la imagen, ofreciéndole un origen y una identificación de su autor. Como si fuera necesario, para despejar las sospechas, dar fe de que puede ser reconducida a alguien que la ha hecho. Pero el inconveniente es que la verdad que trae el cine tiene la particularidad de ser única puesto que se trata de la verdad de un autor y sólo encuentra sentido en el interior de su universo. Si, en el pasado, hubo ocasiones en que los cineastas europeos experimentaron el sentimiento de compartir con un grupo de camaradas una comunidad de destinos (generacional, político, nacional o estético), ningún autor de las generaciones actuales –a excepción quizás de los de Dogma– inscribe su práctica del cine en una tarea colectiva susceptible de superar la singularidad de su experiencia. De modo que la lógica que gobierna la política de los autores es la del individuo.

En la medida en que la verdad del cine resida en la expresión de una individualidad, parece inevitable que la personalidad del autor pase a ser la referencia principal del discurso crítico. Así la legitimidad del cine es ante todo psicológica: el cine está investido hoy de una misión terapéutica que consiste en ayudar a un individuo a comprender mejor porqué y cómo se ha formado su personalidad, a fin de permitirle estar en paz consigo mismo. Es evidente la razón por la cual el psicoanálisis, aunque esté relativamente en retirada en el dominio de las ciencias humanas, constituye la principal referencia teórica de la crítica.

En este contexto cinéfilo es comprensible que sólo una de las figuras de Daney pueda ser heredada. La lectura del número de *Trafic* es particularmente instructiva: la crítica actual ve en él sobre todo un *ciné-fils*. Por eso la mayor parte de los críticos se refieren no al período de los *Cahiers* ni al de *Libération* sino al último, el de *Trafic*, en el que Daney habla en primera persona de su relación con el cine, y cuenta su vida a través de los filmes amados. Tanto en la conversación filmada con Régis Debray como en el libro póstumo *Persévérance*, Daney expone su pensamiento sobre el cine ya no bajo la forma de axiomas críticos objetivos sino a través de su experiencia, su historia de cinéfilo. En este proyecto de cine-biografía se impone la singularidad de su relación con el cine: el modo en que el cine contribuyó a constituirlo como individuo.

No es por casualidad que Daney encara, al final de su vida, esta cine-biografía: se trata del fin de su propio psicoanálisis. Para Daney, el cine es comparable al inconsciente en tanto dispone de un saber sobre el niño y el adolescente que fue. La fascinación que ejercieron sobre él filmes como *Anatomía de un asesinato* o *Noche y niebla*, filmes que "miraron" su infancia, proviene de que se ha dado cuenta de que estos filmes registraron el espectador que él era en el momento en que los descubrió, que fijaron sobre película, pese al propio Daney, la verdad de su infancia. Por este camino, Daney da a su concepción realista del cine un nuevo dominio de investigación: en lugar de mostrar el mundo, el cine tiene como misión registrar el yo del espectador. Algunos filmes tienen el extraordinario poder no sólo de dar un nombre a los miedos de la infancia sino también de convertirse en compañeros de toda una vida, hasta el punto de ser los depositarios de todos los deseos y neurosis que dan al cinéfilo su identidad, que lo constituyen como individuo cuya experiencia es absolutamente diferente de la de otros cinéfilos.

En *Persévérance*, Daney asimila la cinefilia a una cura analítica en la medida en que ella consiste en un largo trabajo sobre sí al término del cual le será restituido al cinéfilo el saber que el cine guardó sobre sus secretos de infancia. El recorrido del cinéfilo se aproxima al del héroe de *Anatomía de un asesinato:* "Alguien que es menos astuto que el guión cuando el filme comienza y que hará su camino hacia atrás ante nosotros".[31] Por la facultad de comprender el modo en que los traumas de infancia pueden condicionar toda una vida, la cinefilia representa para Daney una oportunidad única de otorgar un sentido a la historia de su vida y aceptar finalmente el misterio de su origen. Daney "hace su camino hacia atrás", hacia los padres que había elegido en la crítica: mostrando cómo una posición de Rivette fue el hilo conductor de su trabajo, el texto sobre el travelling de *Kapo* es sintomático de su recorrido cinéfilo que, pasando del "nosotros" de *Cahiers* al "yo" de *Libération* y al "yo mismo" de la cine-biografía, se liberó de la tutela de los viejos de la Nouvelle Vague (cuya herencia especialmente inhibitoria es, en parte, el origen de su fuga hacia delante en el compromiso político y de su salida de *Cahiers*), para atreverse finalmente a expresar su amor al cine a través de la historia de su vida. Daney parece aliviado por haber podido realizar *in extremis* lo que más había necesitado: al aceptar su pasado familiar y cinéfilo, encuentra su lugar en una filiación, es decir puede colocarse en la situación del heredero. Por otra parte, en la conversación con Serge Toubiana, se declara ya curado. Este último período que cierra su trabajo tiene la fascinación de la posibilidad de haber captado, finalmente, su pasado en el momento en que está perdiendo el futuro. El sentimiento de plenitud en esa vuelta al pasado movida por la inminencia del fin proviene de que Daney se ha reconciliado consigo mismo y ha llegado al punto en que podría ponerse término a su neurosis cinéfila. Como si

31. S. Daney, *Persévérance,* cit., p. 145.

el final de su cinefilia debiera coincidir con su propia muerte.

Junto con el éxito de la figura del *ciné-fils* triunfa la idea de que el pensamiento sobre el cine de Daney está gobernado por el narcisismo. En el cuadro de la cine-biografía que ocupa los últimos meses de su vida, el cine funciona como un espejo: Daney, como Narciso, sólo ve su propia imagen, y todo aquello que le habla de su propia vida. Leyendo *Persévérance*, nos sorprendemos por la identificación perfecta que opera entre el cine y la figura de su padre. Cuando nos enteramos de que su padre, judío centroeuropeo que, después de haber viajado mucho tiempo, vivió en Estados Unidos y trabajó en el cine, fue arrestado por la policía francesa y desapareció probablemente en los campos nazis, se entiende mejor el sentido de sus elecciones cinéfilas: su amor por el cine americano, su repulsión ante el cine de la Ocupación, su concepción de la modernidad cinematográfica y su adhesión al realismo baziniano encuentran una coherencia que no podía adivinarse antes de la lectura de este libro. Pero el problema es que Daney, al sucumbir a los encantos del narcisismo, cae en las derivas que había denunciado. El deseo de establecer una correspondencia entre la historia de su vida y la del cine moderno lo conduce a una sorprendente ceguera. No sólo porque hace corresponder su muerte con la del cine y renuncia, por lo tanto, a la función de transmisor ya que les confisca a las generaciones siguientes el objeto de su amor, sino también porque hace coincidir su nacimiento en mayo de 1944 con los dos acontecimientos fundadores del cine moderno, que son para él la liberación de los campos nazis y *Roma, ciudad abierta*. Al hacerlo enuncia una contraverdad histórica que suscita una cierta incomodidad. No es grave que el filme de Rossellini se haya filmado un año más tarde; molesta un poco más que los campos de concentración hayan sido liberados recién en abril de 1945 y que, durante ese año, centenares de miles de personas hayan muerto. Se trata de un error revelador de la lógica narcisística que incita a ocultar todo lo que no va en dirección del yo.

El éxito crítico actual de la cine-biografía que Daney emprende al final de su vida se explica por el hecho de que ella satisface las nuevas exigencias de un discurso cinéfilo que asigna al cine la misión de expresar no la verdad del mundo, sino la de un individuo. El individualismo gobierna la relación con el cine de los críticos y de los cineastas; las reflexiones sobre el cine tienden no a captar su esencia sino a presentarse como el resultado de una experiencia singular reivindicada como tal.

Lo que cambió en la cinefilia es el sentido de la noción de universal: mientras que la cinefilia de Bazin y de Daney (la anterior a su proyecto de cine-biografía) consiste en encontrar en el cine una verdad (el otro misterioso, el mundo, la barbarie) cuya finalidad es dar un sentimiento de pertenencia (a una familia, a una historia, a una especie), la cinefilia es hoy un modo de comunicación cuya vocación es, por el contrario, la de expresar su diferencia e imponer una personalidad. De repente, lo esencial del pensamiento de Daney se encuentra como en falsa escuadra con la época y no puede responder a las aspiraciones actuales, como si atravesara un período en el purgatorio y fuera imposible recibir su herencia. De este modo, la recepción de su pensamiento se caracteriza por una paradoja: la cinefilia de Daney está tensionada entre una apertura hacia el otro y la tendencia narcisista; el drama es que ya no es posible conciliar estos dos aspectos contradictorios de su relación con el cine. El éxito de la figura del *ciné-fils* sucede en detrimento de los fundamentos bazinianos de su concepción del cine, hasta el punto de dar una imagen, si no infiel, por lo menos caricaturesca de su cinefilia. Por eso, estamos tentados de preguntarnos si la completa unanimidad con que es recibido un trabajo que, siguiendo el compás de las conmemoraciones, nunca había sido tan celebrado en la prensa, no es una victoria a lo Pirro.

Este artículo fue traducido por B.S. de *Esprit,* número 7, julio de 2002; su autor fue redactor de *Cahiers du cinéma*. Sobre Serge Daney también puede leerse, en *Punto de Vista,* número 72, abril 2002, el artículo de David Oubiña: "Serge Daney: el cine continuo".

REVISTA DE CRITICA 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

REVISTA IBEROAMERICANA

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

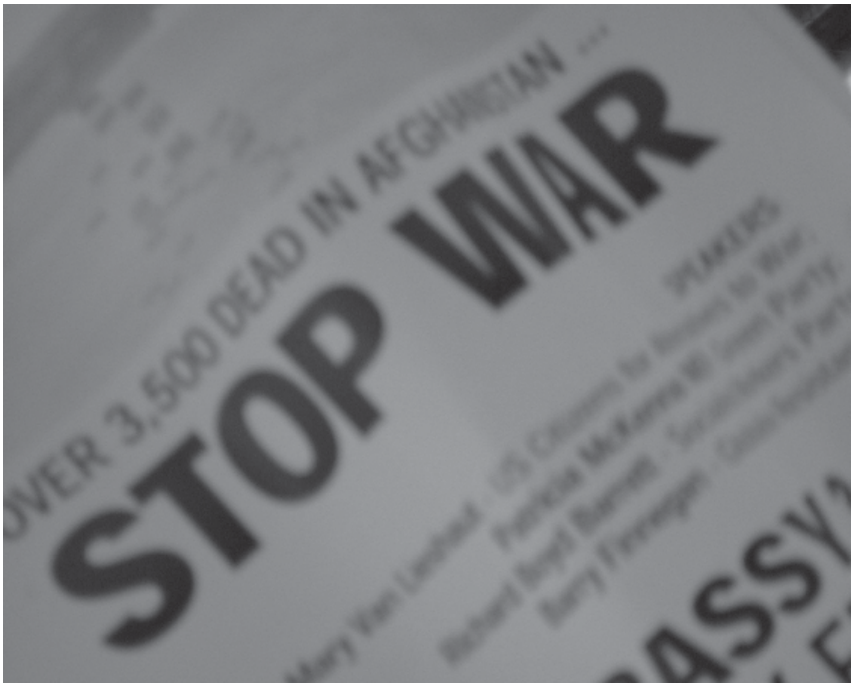
Suscripción anual:
Socios: U$S 45.00
Socio protector: U$S 90.00
Institución: U$S 100.00
Institución protectora: U$S 120.00
Estudiante: U$S 30.00
Profesor jubilado: U$S 40.00
Socio Latinoamérica: U$S 40.00
Institución latinoamericana: U$S 50.00

Directora: Mabel Moraña
Secretario: Bobby J. Chamberlain

1312 CL, Universidad de Pittsburgh
Pittsburgh PA 15260 USA

Sociología e historia intelectual

Alejandro Blanco



I

Para el lector más o menos familiarizado con la literatura relativa a la historia de la sociología, *Iluminismo y desesperación. Una historia de la teoría social*, el libro de Geoffrey Hawthorn, recientemente traducido al español, es un ejemplar inusual.[1] No es una clásica historia de la sociología, aunque la sociología y su historia es su tema central. No es una historia canónica, organizada sobre la base de una historia de los "padres fundadores" y de los "grandes textos", aunque contiene un canon. Hawthorn consagra siete *páginas* a Leonard Hobhouse y nueve *líneas* a Georg Simmel. Una página a Anthony Crossland y ni una mención a Robert Merton. Talcott Parsons, sin duda el teórico social más prominente de la posguerra, es tratado en apenas tres páginas. Rousseau, Kant y Hegel tienen en esta historia una gravitación que es infrecuente en las clásicas reconstrucciones de los "padres fundadores" de la sociología. Tampoco es una convencional historia disciplinaria si por ella entendemos esa historia de un linaje de autores y de obras con que solemos identificar la genealogía de la disciplina. De otro modo, no se explica el que Hobhouse, rara vez referido en las genealogías más frecuentes, tenga aquí tanta relevancia como Marx, Weber o Durkheim. Pero el canon presentado por Hawthorn, todo lo inusual o extravagante que se quiera, no está motivado por el deseo de ajusticiar el canon oficial sino por una razón distinta y bien precisa: "[...] quise evitar –dice– la 'doxografía', el intento [...] de imponer a una problemática un canon establecido sin referencia a esa problemática o, a la inversa, imponer a un canon una problemática sin referencia a ese canon" (pág. 10).

¿Cómo evitar la doxografía? Hawthorn sugiere un camino: intentar recuperar las "intenciones" de aquellos que formularon lo que hoy llamamos teorías sociales, aunque inmediatamente admite las dificultades de la empresa. Del examen de esas "intenciones", no obstante, Hawthorn extrae su tesis: la teoría social moderna, que prohijó a la sociología, emergió con posterioridad a la caída del cosmos cristiano medieval y su principal objetivo fue la elaboración de una nueva cosmología en consonancia con el carácter secular, utilitario y utópico de la modernidad. En ese sentido, la teoría social consistió en una serie de intentos por proveer respuestas "no filosóficas" a cuestiones filosóficas, tales como "qué somos", "cómo podemos conocer", "cómo deberíamos vivir". Hawthorn sugiere así una visión alternativa de la teoría social y de su historia. Esta última no ha sido una respuesta conser-

1. Nueva Visión, 2002.

vadora a los trastornos de la industrialización (R. Nisbet), ni un intento por oponerse a Marx (I. Zeitlin), ni un desafío al positivismo en nombre de la conciencia (S. Hughes), sino algo más general: un intento de responder a la pregunta de "cómo arraigar un argumento ético". La transición operada por la conjunción del título completa la tesis: animada por una gran expectativa de una respuesta ilustrada (científica) a aquellas preguntas, la historia de aquellos intentos ha sido, según Hawthorn, la historia de un fracaso.

Pero, ¿se podría imputar semejante "intento" a Max Weber? El mismo Hawthorn parece por momentos vacilar. Hasta donde sabemos, fue Weber quien insistió como nadie en que la ciencia o la teoría social nada tenían para decirnos respecto a ese tipo de preguntas. Pero la misma dificultad puede observarse con respecto a la obra de escritores en los que la intención "analítica" antes que "normativa" es dominante. Talcott Parsons es un claro ejemplo de ello, pero también Georg Simmel o Robert Merton, a quien Hawthorn, comprensiblemente, no dedica ninguna página. ¿Y las teorías originadas en las tradiciones de la fenomenología y de la hermenéutica como el interaccionismo simbólico o la etnometodología que Hawthorn excluyó de su canon? Todo estudio del pasado implica –lo sabemos desde Weber– una selección dictada por una problemática, y Hawthorn podría aducir que esas teorías fueron excluidas precisamente para evitar la doxografía. Con todo, sería difícil negar que ellas *también* son teorías (¿qué otra cosa podrían ser, acaso, los escritos de Schutz o de Garfinkel?), en cuyo caso su tesis ya no referiría a una historia de *la* teoría social sino a una historia de *una* de las formas en que la teoría social se expresó en Occidente.

Aunque sujeta a controversia, la tesis de Hawthorn es persuasiva. Pero su mala predisposición a asumir una actitud de "tolerancia a la ambigüedad" –ostensible en su retórica– tiende a debilitarla. Hawthorn razona como si las cosas fueran una cosa o la otra pero nunca algo de ambas, una actitud que no parece muy adecuada cuando nos referimos a los asuntos humanos y a su historia. Afirmar que la teoría social fue el intento de arraigar (fundar) un argumento ético es una cosa, y otra muy distinta es decir que fue sólo eso. A veces, incluso, Hawthorn es contradictorio. En un momento afirma que el intento de los teóricos sociales de construir una teoría ética "ha fracasado ante los hechos". Media página después, advierte que las transformaciones intelectuales de las últimas décadas han certificado dicho fracaso al reconocer, en su versión radical, que "no disponemos de ninguna clase de conocimiento. Lo que decimos sobre el mundo es tan sólo *lo que decimos* sobre el mundo" (las cursivas son del autor). La última afirmación pareciera insinuar que la rotunda declaración relativa al fracaso de la teoría es también, tan sólo, algo que decimos sobre el mundo –como podríamos haber dicho cualquier otra cosa– y que referirnos a los "hechos" es tan sólo una manera de hablar. En otros momentos, ciertas afirmaciones sólo pueden admitirse dado su carácter deliberadamente polémico, como cuando Hawthorn afirma que el mundo no está gobernado por "fuerzas sociales" –como creyeron, según Hawthorn cree– los sociólogos, sino por gobiernos.

Pero no deseo examinar en detalle la tesis avanzada por Hawthorn. Quisiera detenerme, en cambio, en lo que considero que es el aspecto más sugestivo del libro, el intento de problematizar las condiciones de enunciación y de escritura de una historia de la teoría social. En rigor, la apuesta de Hawthorn se inscribe en una corriente intelectual dentro de la sociología que desde mediados de los años 70 comenzó a desafiar los modos tradicionales en que había sido hasta entonces escrita la historia de la sociología.[2] Sus focos de inspiración fueron diversos: en algunos casos, la perspectiva de la historia intelectual preconizada por Quentin Skinner; en otros, las nuevas vías abiertas por la sociología de la ciencia de Kuhn en adelante. En cualquier caso, se trató de un movimiento intelectual que abrió un debate en torno a la teoría de la historiografía de la teoría social fundado en el reclamo de una sociología más históricamente informada así como de una historia de la teoría más contextualizada.

"He querido evitar –declara Hawthorn al comienzo– una historia de la teoría social que la considere como algo más o menos natural y libre de problemas. En cambio, quise intentar una *reconstrucción histórica* de esta teoría que también fuera una *reconstrucción racional*, y quise hacer de dicha reconstrucción una parte de la *'historia intelectual'"* (subrayado mío). La frase resume, de algún modo, el programa crítico de la nueva historiografía. Lo que sigue pretende ser un comentario general sobre algunos aspectos de dicho programa.

II

Si esa historia no ha sido ni reconstrucción histórica, ni reconstrucción racional ni historia intelectual, ¿qué ha sido entonces? La relación de los sociólogos con la historia de la teoría sociológica ha sido, históricamente, una relación ambivalente. Por un lado, dicha historia no ha disfrutado de una gran atención entre los practicantes de la disciplina. El Comité de Investigación en Historia de la Sociología de la *International Sociological Association* fue creado recién en 1971 y todavía en 1974 la *American Sociological Association* no incluía la "historia de la sociología" entre sus 36 áreas de competencia. Esta actitud, que se mostraría persistente, estuvo firmemente conectada con la creencia en el carácter científico y progresivo del conocimiento sociológico. El argumento es bien conocido. Tal como las cosas ocurren en las ciencias naturales, una tradición de acumulación selectiva de conocimiento significa que las contribuciones de los trabajos tempranos han sido ya incorporadas al conocimiento corriente. Por consiguiente, el estudio de esas tempranas contribuciones es cedido a los historiadores de la ciencia mientras que los científicos focalizan sobre la práctica corriente de la disciplina. Y sin embargo, los sió-

2. El libro de Hawthorn apareció en 1976 y fue reeditado en 1987 acompañado de un prefacio y una conclusión.

logos se mostraron reacios a ceder a los historiadores el examen de la historia de la teoría. Muy por el contrario, consideraron –y todavía consideran– que el estudio de las obras juzgadas "clásicas" de la teoría sociológica y pre-sociológica es parte integral de la formación y la experiencia profesional del sociólogo *qua* sociólogo. La mejor prueba de ello es la dimensión casi industrial que ha adquirido la literatura referida al tema como el hecho de que, en su casi totalidad, la factura de dicha industria ha sido obra de sociólogos y no de historiadores.

Aunque curioso, no hay nada anómalo en el hecho de que hayan sido mayormente los sociólogos antes que los historiadores quienes finalmente se entregaran a reconstruir la historia de la teoría o de la disciplina. Muchas –si no la mayoría– de las buenas y malas historias de la antropología o de la psicología han sido escritas por sus propios practicantes. El problema estriba en que eran "historias" escritas por sociólogos que –como se revelaría más tarde– lucían, paradójicamente, apenas sociológicas y muy poco históricas. En lugar de una comprensión contextualizada de las ideas, los sociólogos parecían conformarse –como advirtió Robert Merton en su momento– con "una colección de resúmenes críticos de teorías pasadas, sazonada con biografías breves de los teóricos importantes", como si la suerte de las ideas fuera un asunto menos sociológico –o estuviera menos sujeto a las "influencias sociales"– que la estratificación social o el sistema político. En el fondo, aquella ambivalencia era el reflejo de una misma actitud hacia el pasado. En principio, la existencia misma de la sociología se daba relativamente por descontada y era percibida como una especie de entidad natural que en todos los lugares y tiempos se había planteado más o menos las mismas y fundamentales cuestiones. Por consiguiente, las teorías del pasado eran vistas en una línea de continuidad con el presente, como habiendo "anticipado" o "contribuido" a aquellas teorías, temáticas o problemas que eran reconocidos, en el presente, como constitutivos de la disciplina.

Cuando esa continuidad entre pasado y presente fue traducida a un modelo acumulacionista de ciencia, el pasado de la teoría quedó dividido entre aquellas ideas falsas que habían sido refutadas por los "hechos" y aquellas que habían sido incorporadas en el conocimiento sistemático corriente, y entonces la historia de la teoría adoptó la forma de un emprendimiento destinado a separar los residuos ideológicos de las proposiciones científicamente válidas. La versión de todo esto variaba, claro, según la ortodoxia de turno (la sociología científica, el marxismo, etc.), pero en cualquier caso se trataba de detectar el momento en que la ciencia finalmente se había emancipado de la ideología. Por lo demás, y como estaban escritas a partir de las concepciones vigentes de la disciplina, generalmente omitían una consideración de los emprendimientos alternativos que habían tenido lugar por fuera de las ortodoxias victoriosas. Así, siempre era Durkheim pero nunca René Worms o Gabriel Tarde; siempre Weber pero raras veces Werner Sombart o Ferdinand Toennies. Dado ese carácter "normativo", tales historias, como era de esperar, estuvieron mucho menos inclinadas a explicar un proceso (el proceso por el cual las ideas emergen, cambian, permanecen o bien se extinguen) que a legitimar una determinada concepción y práctica de la disciplina.

Había "buenas razones", sin embargo, para esa representación de la historia de la teoría. Los esfuerzos de "convergencia" y de "síntesis" parecían haber puesto fin a las disputas entre diferentes escuelas rivales. El desarrollo y perfeccionamiento de numerosas técnicas y metodologías de investigación e incluso de modelos matemáticos daban la sensación de que, al igual que las ciencias naturales, la sociología había adquirido el estatuto de una ciencia empírica, en condiciones de codificar el conocimiento empírico y construir leyes de subsunción mediante procedimientos experimentales. Todo parecía indicar, en fin, que la sociología había definitivamente alcanzado la condición de una "ciencia normal". Sin embargo, algunos se opusieron a esta visión argumentando que la sociología no era una ciencia sino parte de las humanidades. Esto último explica el que la historia de la sociología haya vacilado entre dos modelos de referencia: el de una *sociologia perennis*, concebida sobre el modelo filosófico donde los problemas y cuestiones fundamentales son siempre los mismos o el de una *sociología científica*, que, disponiendo de un saber acumulativo, o bien cede el examen de las teorías del pasado (que ya no participan de la sociología corriente) a la historia de la ciencia, o bien las examina a la luz de los estándares del conocimiento científico corriente. En cualquiera de los dos casos, la teoría es vista de manera plana u horizontal, como un conjunto de respuestas a los mismos problemas sociológicos (que son también "nuestros problemas"), respuestas variadas y todas o casi todas igualmente válidas, en la perspectiva humanista, respuestas verdaderas o falsas, en la perspectiva científica. En un caso, no hay progreso en las respuestas, en el otro, esas respuestas son progresivas y tienden, prueba empírica mediante, hacia una perfección creciente de la teoría. Las teorías o partes de aquellas teorías incapaces de resistir dicha prueba podían ser descartadas y sus autores perfectamente olvidados.

III

Los nuevos desarrollos en filosofía y sociología de la ciencia, sin embargo, revelaron que el modelo de ciencia natural que los sociólogos pretendían emular era sólo eso, un modelo, y que las consideraciones no empíricas generales –eso que Kuhn llamó en su momento "paradigma" y que refiere al conjunto de presuposiciones metateóricas y procedimientos relacionados no verificables contra evidencia experimental alguna– desempeñan un papel decisivo tanto en los problemas que se plantean las teorías como en los compromisos de los científicos acerca de qué cosa es un problema y un hecho, y de cuál es su significado. Se reveló también que esos paradigmas cambian y que con ello cambian los problemas que enfrentan los practicantes de las disciplinas tanto como

las respuestas que dan a ellos. El progreso de las ciencias naturales –según el conocido argumento de Kuhn– no era entonces simplemente acumulativo sino que se asemejaba a una serie de discontinuas revoluciones en las cuales un paradigma científico reemplaza a otro. Y dada esa discontinuidad, el historiador de la ciencia ya no estaba plenamente autorizado a extraer las supuestas contribuciones del pasado al presente sino que, para entender algo, debía reconstruir con mayor integridad la actividad científica tal como había sido en su propio tiempo. El resultado de todo ello fue, como era de esperar, una orientación más historicista que "progresiva" o "presentista" en la historia de la ciencia.

Ciertamente, la lección de Kuhn estaba extraída de un examen de la historia de las ciencias naturales y algunos consideraron que no debía ser transferida a las ciencias sociales que todavía estaban en una edad "preparadigmática". Pero la mayoría estimó lo contrario. Precisamente a raíz de ese carácter preparadigmático, las historias de la teoría social estaban todavía más expuestas –o eran más vulnerables– a las aproximaciones "presentistas" o "progresivas" de su historia. En efecto, en la medida en que no existe un cuadro conceptual unificado sino un conjunto de escuelas o puntos de vista rivales, la historiografía simplemente se convierte en un escenario para dirimir batallas teóricas del presente. La conclusión estaba a la vista: en la medida en que la teoría carecía de una historia, los teóricos sociales carecían del conocimiento de algunas de las perspectivas que, o bien no habían sido transmitidas o bien lo habían sido pero de una manera distorsionada.

Otros argumentaron que si esa visión presentista ya no era una perspectiva plausible en la historia de las ciencias naturales, mucho menos podía serlo en las ciencias sociales, dada la naturaleza diversa a la vez que cambiante de la "materia" de estudio que enfrentan estas últimas. En consecuencia, el desarrollo de las teorías sociales no podía ser visto como un crecimiento o una aproximación enteramente unidireccional a una misma realidad y, en tal sentido, tampoco como un simple proceso acumulativo. Y en razón de ello, las teorías sociales no debían ser vistas como ensayos –unos más logrados que otros– de aproximación a una supuesta "teoría de la Sociedad" inmanente a la historia, sino como "los intentos por luchar con diferentes realidades, las respuestas a diferentes problemas, el resultado final de diferentes propósitos".[3]

Fue entonces esa pérdida de confianza en el carácter acumulativo del conocimiento científico social y la consiguiente aceptación del carácter constitutivamente preparadigmático o multiparadigmático de la sociología lo que inspiró en los sociólogos una actitud más cautelosa hacia el pasado y abrió las puertas a una historia menos partisana, menos parroquial, más dispuesta a comprender el pasado de la teoría "en sus propios términos" que a someterlo a las demandas del presente de la teoría o de la disciplina. Pues, en su afán por hallar en el pasado los "orígenes", "anticipaciones" o "contribuciones" de las teorías pasadas al conocimiento sistemático corriente, la historiografía tradicional –argumentaron los proponentes de la nueva historia– terminaba avanzando toda clase de anacronismos e interpretaciones históricamente absurdas al transferir conceptos y criterios de clasificación que no estaban disponibles para los autores examinados. Más que una forma de historia, ese tipo de reconstrucciones era, a sus ojos, una forma de mitología.

IV

Ciertamente, los proponentes de esta nueva historia admiten que todo pasado se reconstruye siempre e inevitablemente desde un presente, desde los intereses cognoscitivos del presente. Admiten, consiguientemente, que existe una tensión entre el intento de recobrar el pasado "en sus propios términos" y el reconocimiento de que la selección sobre la base de nuestro criterio es inherente y por tanto inevitable a dicha empresa. Pero una cosa es reconocer que no podemos estudiar el pasado de la teoría sociológica sin una orientación *desde* el presente y otra muy distinta es confundir el *pasado* con el *presente*. Una cosa es reconocer la importancia de Marx para la teoría sociológica y otra muy distinta es afirmar, como lo hizo Zeitlin, por ejemplo, en su momento, que el desarrollo de la teoría sociológica debía ser comprendido como una respuesta al fantasma de Marx.[4] Pues, en rigor, tanto Durkheim como los primeros sociólogos americanos estuvieron mucho más obsesionados con el fantasma de Spencer que con cualquier otro. En Alemania, incluso, el impacto general de Spencer, aunque por mucho tiempo ignorado, fue considerable, especialmente en Ferdinand Toennies, que consagró tres ensayos a su obra.[5] Más contemporáneamente, ni en las obras de Zaniecki, MacIver o Sorokin puede detectarse un eco de tal debate con la figura de Marx. Por lo demás, disponerse a rastrear la presencia de dicho debate en las teorías del intercambio, en el interaccionismo simbólico o en el funcionalismo es, francamente, una empresa infructuosa. En todo caso, esa mayor sensibilidad hacia la dimensión histórica de la teoría sociológica promovió así una historia más comprehensiva (ya no circunscripta exclusivamente a las figuras tradicionalmente reconocidas como clásicas) a la vez que más sensible a los rasgos cambiantes de la ciencia social. Y había buenas razones para proceder de esa manera.

En principio, la evidencia histórica recogida aquí y allá revelaba que las categorías de los "padres fundadores" y la de los "textos clásicos" que hasta entonces habían funcionado como principios de organización y comprensión de la historia de la sociología eran en realidad el resultado de una reconstrucción retrospectiva más que una condición de existencia de la disciplina misma. En efecto, quienes habitualmente figuran como sus "padres fundadores", nunca aspiraron, en rigor, a dicho estatuto. El caso más

3. John D.Y. Peel, "Sociology and Its History", en *Herbert Spencer. The Evolution of a Sociologist*, Basic Books, New York, 1971.
4. Irving Zeitlin, *Ideología y teoría sociológica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1997 (edición original 1968).
5. John D.Y. Peel, *op. cit.*, 1971, pág. 317.

obvio es Karl Marx, que identificó la sociología con el "despreciable positivismo" de Augusto Comte. Pero Weber es otro ejemplo prominente. Durante su breve carrera académica, fue profesor de economía y nunca enseñó sociología. En vida, no se consideró a sí mismo ni fue considerado por sus contemporáneos primariamente como sociólogo sino como historiador, economista y teórico de jurisprudencia. Incluso estuvo firmemente en contra de la creación de una cátedra de sociología y adoptó el término "sociología" para referirse a su propia perspectiva sólo desde 1910 en adelante y fundamentalmente por razones de conveniencia, para distanciarse de las simpatías políticas (burocráticas y monárquicas) de los viejos miembros del *Verein fur Sozialpolitik*. Por lo demás, *Economía y Sociedad* fue escrita como una sección para una comprensiva serie de libros sobre economía. Georg Simmel enseñó filosofía durante la mayor parte de su vida académica y sólo recibió la cátedra de sociología cerca de su muerte.[6]

Lo mismo puede predicarse para los "textos clásicos". Hasta fines de los años 40, la sociología no tuvo una lista de "clásicos" en el sentido moderno de la palabra. Por el contrario, predominó hasta entonces, tanto entre los comentadores de la historia del pensamiento social como entre los practicantes de la sociología, una visión "enciclopédica" antes que "canónica" de la ciencia social.[7] En la célebre "Green Bible" de Robert Park y Ernest Burgess, *Introduction to the Science of Sociology*, de 1921, figuraban 23 "trabajos representativos en la sociología sistemática". Simmel y Durkheim estaban entre ellos, no así

6. Edward Shils, "Tradition, ecology and institution in the history of sociology", en *Daedalus*, vol. 99, Nº 4; Wolf Lepenies, *Las tres culturas. La sociología entre la literatura y la ciencia*, F.C.E., México, 1994, y Anthony Giddens, *El capitalismo y la moderna teoría social*, Labor, Barcelona, 1994.

7. R. W. Connell, "Why is Classical Theory Classical", en *American Journal of Sociology*, vol. 102, Nº 6, mayo de 1997.

Weber, Pareto o Marx. Solamente un trabajo de Weber era mencionado en las notas, pero su obra recibía menos atención que las de Walker, Wallace, Wheeler, Wittenmyer, Woods o Worms. Por lo demás, en la mayoría de los libros de texto previos a la formulación del canon las referencias a Durkheim, Weber y Pareto eran incluidas dentro de una larga lista de otros autores. Todavía más, en su influyente *Contemporary sociological theories,* de 1928, Pitirim Sorokin se refería a Durkheim, Weber y Pareto como a autores de escuelas sociológicas totalmente diferentes. Nueve años más tarde, Talcott Parsons argumentaba haber descubierto una notoria "convergencia" entre todos ellos, y fue a partir de ese momento que la disciplina hizo suya la idea de la existencia de un canon.

En Alemania, la influencia de Weber en la República de Weimar fue extremadamente selectiva, y considerando su trabajo en su totalidad, bastante débil, al menos entre los profesores de sociología de entonces (Vierkandt, Rumpf, von Wiese, Geiger, Freyer, Meusel y Dunckmann) quienes apenas se refirieron a su obra.[8] En rigor, sus ideas devinieron eventualmente influyentes en Alemania a través de la mediación americana, en especial, de Talcott Parsons, que jugó a este respecto un rol crucial en la instalación de las ideas de Weber en la sociología norteamericana, a tal punto que toda la polémica posterior con su enfoque implicó necesariamente una "desparsonización" de Weber. Por lo demás, antes de la Primera Guerra Mundial Weber permaneció bastante desconocido tanto en el resto de Europa como en Estados Unidos. En Francia, sólo en la posguerra, y merced a los aislados esfuerzos desplegados por Raymond Aron y Julien Freund, su obra comenzó a ser introducida al público francés.[9]

En cambio, sus compatriotas Georg Simmel y Ferdinand Toennies fueron extremadamente influyentes en los primeros cuarenta años de la sociología norteamericana.[10] El *American Journal of Sociology* publicó algunos de sus textos y ambos integraron su consejo editor. En la "Green Bible" antes referida, Simmel acaparó el mayor porcentaje de los textos seleccionados. Hacia los años 30 la difusión americana de Simmel llegó a Harvard a través de la enseñanza de Talcott Parsons. En el plan de su primera y más influyente obra, *La estructura de la acción social,* Parsons reservó un capítulo a Simmel que finalmente excluyó. En adelante, la presencia de Simmel fue apagándose a medida que crecía la de Parsons, y hubo que esperar la crisis del funcionalismo para que Simmel fuera nuevamente recuperado y más tarde entronizado como un "clásico".

¿Y Durkheim? Fue extremadamente influyente, no hay duda, al menos en Francia, desde fines del siglo XIX hasta los años 20, pero tampoco fue considerado un clásico hasta los años 60. Fue ampliamente conocido entre los sociólogos americanos de su época, pero no fue considerado más relevante que otros, como Gabriel Tarde, y, en general, sus ideas fueron tratadas muy desfavorablemente.[11] El capítulo que Parsons consagró a Durkheim en *La estructura de la acción social* mejoró considerablemente su baja reputación entre los sociólogos americanos, pero también la preminencia que a partir de los 30 ganaron otros centros académicos, como Harvard y Columbia, que, por distintas razones, y a diferencia de una Chicago poco hospitalaria, tenían una tradición de interés en Durkheim. En Francia, por lo demás, las tres figuras que dominaron la discusión sociológica en la inmediata posguerra, George Gurvitch, Raymond Aron y Jean-Stoetzel, fueron extremadamente críticos del legado durkheimiano y procuraron institucionalizar la disciplina a partir de un claro distanciamiento con el mismo.[12]

V

Marx, Durkheim y Weber, ¿fundadores entonces de qué? ¿Clásicos para quién y desde cuándo? y ¿hasta cuándo? No se trata, claro, de restar importancia a la obra de esos autores, ni desde el punto de vista de una "sistemática" de la sociología como tampoco desde el punto de vista de su "historia". Sistemática: ¿quién se atrevería a dudar de la relevancia de sus contribuciones respecto de problemáticas tales como la acción social, el poder, la estratificación y la integración social, el conflicto, etc.? Historia: ¿cuán verosímil sería una historia de la disciplina en cuyos capítulos no figuraran sus nombres? Se trata, en todo caso, de reconocer que la fortuna de los llamados grandes textos es tan impredecible como los contextos y los discursos que favorecen y fomentan un interés en ellos. Sobre la suerte de Max Weber, Guenther Roth ha podido escribir: "En vida, Weber sólo fue un miembro de una galaxia de brillantes sabios, y no fue obvio que su voz penetraría en el fragor de la battalla y fuera oída en el futuro. Queremos creer que Marx, Durkheim y Weber sobrevivieron a su época por la calidad intrínseca de su realización, pero su tan decantada 'influencia' ha dependido de nuestra propia receptividad y de nuestras propias orientaciones".[13] La existencia de un clásico no es entonces un hecho "evidente", sino un proceso mediatizado por diversos factores, textuales y extra-textuales. La cambiante suerte experimentada por los autores mencionados revela que la "grandeza" de una obra está sujeta a variaciones y que el ingreso o egreso de ese honorable status no es un hecho definitivo. Una breve anédota. Hacia fines del siglo XIX, (poco más, poco menos) Herbert Spencer fue quizá la figura más influyente entre los aspirantes a sociólogos, al menos en

8. Edward Shils, *op. cit.*, pág. 823.
9. Monique Hirschhorn, *Max Weber et la sociologie française*, L´Harmattan, París, 1988.
10. Donald Levine y otros, "Simmel´s Influence on American Sociology I", en *American Journal of Sociology,* vol. 81 (4), 1976, y W.J. Cahnman, "Toennies in America", en *History and Theory*, vol. 16, 1977.
11. Jennifer Platt, "The United States Reception of Durkheim", en *Sociological Perspectives*, vol. 38, N 1, 1995.
12. Véase, Loïc Blondiaux, "Comment rompre avec Durkheim? Jean-Stoetzel et la sociologie française de l' après-guerre (1945-1958), *Revue Française de Sociologie*, Nº XXXII, 1991, y Francis Farrugia, *La reconstruction de la sociologie française (1945-1965)*, L'Harmattan, París, 2000.
13. Guenther Roth, "Marianne Weber y su círculo", en Marianne Weber, *Biografía de Max Weber*, F.C.E., 1995, pág. 11.

Inglaterra, Francia y Estados Unidos. En 1937 Talcott Parsons abría *La estructura de la acción social* certificando la muerte "teórica" de Spencer. "¿Quién lee hoy a Spencer?" se preguntaba en la primera línea de aquella obra. La extensa respuesta de Parsons era su tesis relativa a una reorientación "convergente" de la teoría social europea en favor de una renovada concepción de la acción social. La muerte de Spencer era la muerte de todo un sistema de pensamiento, la tradición positivista-utilitaria, y el certificado de defunción, siempre según la tesis de Parsons, estaba firmado por Weber, Durkheim y Pareto. Treinta años después, neoevolucionismo mediante, Spencer regresaba al centro de la escena y el mismo Parsons, uno de los animadores de ese neoevolucionismo, había cambiado de opinión: terminó redactando el prólogo a la edición de un conjunto de ensayos de Spencer, *On Social Evolution. Selected Writings* (1972).

Una historia de la sociología no podría desconocer, por consiguiente, el proceso de las mediatizaciones a través de las cuales una obra se difunde, circula, es leída e interpretada. A partir de la segunda posguerra, como es por todos conocido, la disciplina se estructuró alrededor de las figuras de Weber y Durkheim; poco más tarde, se añadieron las de Simmel y Marx. Ése fue el código de la disciplina y ese código mediatizó el debate sociológico desde entonces. En una historia de la sociología de la segunda posguerra, dichos autores, o mejor dicho, las formas en que fueron interpretados, habrá de figurar sin duda en el primer plano de la reconstrucción historiográfica. No ocurriría lo mismo si volvemos la mirada hacia atrás, al menos si nuestra intención sigue siendo la de contar una historia de la sociología.

A la luz de todo esto se comprenden los recaudos adoptados por la nueva historiografía. En principio, y a fin de evitar el anacronismo, inscribir dicha historia en el contexto de una más general historia intelectual, lo que no significa negar la legitimidad de las historias disciplinarias, sino insistir en que es un error asumir antes de la investigación histórica la idea de que existe una entidad "natural" llamada sociología. Aun cuando al reconstruir el pensamiento del pasado debemos inevitablemente operar una selección de éste (¿de qué otro modo podríamos señalar el pasado?), sería necesario intentar recobrar las comprensiones que de sus empresas tuvieron sus protagonistas, pues es posible que estas últimas no se correspondan con las divisiones y definiciones de las disciplinas que prevalecen en el presente.[14] Igualmente, el recaudo de no centrar la atención exclusivamente en el "texto", con el riesgo de proyectar hacia el pasado cuestiones y problemas "presentes" que no son apropiados para aquél. En su lugar, se trataría de restaurar el contexto del texto, lo que supone averiguar qué cuestiones se planteó su autor, a qué audiencia pretendió dirigirse y en qué debate buscó intervenir. Reconstrucción histórica, entonces.

Last but not least, la nueva historiografía aspira también a ser una reconstrucción racional, pues en lugar de juzgar los textos a la luz de los estándares corrientes procura, atendiendo a su contexto cognitivo, establecer su racionalidad a través de una reconstrucción de las razones que tuvieron sus autores para pensar lo que pensaron. Ello supone intentar recobrar las *intenciones* que presidieron las acciones de esos autores como un medio (aunque no el único) para comprender *qué* estaban *haciendo* cuando *hacían* lo que hacían. De otro modo, terminarían cometiendo lo que Quentin Skinner ha llamado la "mitología de la prolepsis", que resulta de interesarse más "en la significación retrospectiva de una obra o una acción humana dadas que en su significado para el propio agente".[15] En una perspectiva de esta naturaleza, como acertadamente señala Skinner, "la acción queda a la espera de que el futuro le confiera su significado",[16] una actitud, esta última, que viene a contrariar un axioma actualmente indiscutido de nuestra comprensión de la acción humana, a saber, su carácter *significativo*.

14. Stefan Collini, "Sociology and idealism in Britain, 1880-1920", en *Archives Européennes de Sociologie,* Nº 19, 1978.
15. Quentin Skinner, "Significado y comprensión en la historia de las ideas", *Prismas*, 4, 2000, pág. 166.
16. Quentin Skinner, *op.cit.,* pág. 167.

DIARIO DE
POESÍA
Nº 63 / Marzo de 2003
Entrevistas a Alvaro Mutis
Auerbach: de Dante al lector
Mallarmé: un golpe de estilo
Cahiers Georges Braque
Proyecto Vox
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 el número
- Dirigirse a la redacción

el sitio de Punto de Vista on-line

BazarAmericano.com

www.bazaramericano.com

No se trata de una versión para Internet de la revista, sino de un espacio más amplio, donde se encuentra todo tipo de información, artículos y números agotados de la revista, y también un despliegue de materiales, textos, imágenes, discusiones, opiniones.
BazarAmericano es un sitio abierto al debate de ideas en cultura, artes, política, vida contemporánea, un espacio en proceso, de intercambio y trueque, archivo, lugar para darse una vuelta con frecuencia.

En su actualización de abril Bazar Americano trae una caja especial: Ana Porrúa visitó el Museo de Ingeniero White, en Bahía Blanca, y escribe esa visita a la historia del trabajo, la vida cotidiana, la inmigración y la expansión capitalista, a la que acompañan imágenes y textos.

Y como siempre todas las secciones renovadas en abril:
Bazar Opina, con el editorial del Bazar sobre la coyuntura argentina y todo el debate sobre la propuesta de Constituyentes; **Los Lectores Opinan**, con todas las opiniones de los visitantes de la página que escriben directamente en ella; la **Galería**, con las obras de los artistas que ilustran *Punto de Vista* y BazarAmericano; **Reseñas**, que sigue agregando hipertextos para ilustrar los comentarios de literatura; **Música**, que sigue incorporando temas para escuchar mientras se leen las Antologías de la revista Lulú o los análisis de la obra de Morton Feldman; **Arquitectura**, con el homenaje a Manfredo Tafuri, las primeras traducciones al español de la obra de Robin Evans, y textos de Michel Foucault inéditos en español.

Para conocer mejor *Punto de Vista*, sigue on line el **Indice** completo de los números 1 a 60 (1978-1998) y los **Últimos números**, con los sumarios de los números 61 a 75 y resúmenes de todos los artículos.

Punto de Vista en librerías

La revista está en venta, como siempre, en los mejores kioskos de Buenos Aires y en las librerías Gandhi, Corrientes 1743, y Prometeo, Corrientes 1916, donde también encontrará números atrasados. Y gracias a nuestro acuerdo de distribución con la editorial Siglo XXI, *Punto de Vista* ya está en las siguientes librerías de todo el país, Montevideo y México:

Ciudad de Buenos Aires
Baldomero, La Plata 129
Biblos, Puán 378
Blatón, Florida 681 loc. 10
Caleidoscopio, Echeverría 3268
Cassasa y Lorenzo, Morán 3254
Clásica y Moderna, Callao 892
Cúspide, Florida 628
Cúspide, Santa Fé 1818
Cúspide, Village Recoleta
De las Madres, H. Yrigoyen 1584
Del Mármol, Uriarte 1795
Del Virrey, Virrey Loreto 2407
Distal, Corrientes 913
Distal, Florida 528
Distal, Florida 914
Distal, Guido 1990
Galerna, Santa Fé 3331
Galerna, Shopping Liniers
Galerna, Caballito Shopping
Gambito de Alfil, Puán 511
Hernández, Corrientes 1436/1311
La Barca, Scalabrini Ortiz 3048
La Crujía, Tucumán 1990
Letra Viva, Coronel Díaz 1837
Losada, Corrientes 1551
Losada, Corrientes 1736
Martín Carvajal, Fac. Sociales, Marcelo T. De Alvear
Martín Carvajal, Fac. Sociales, Ramos Mejía
Mutual Estudiantil, F.F. y L.
Norte, Las Heras 2225
Paidós, Santa Fé 1685
Paradigma, Maure 1786
Penélope, Santa Fé 3673
Prometeo, Honduras 4912
Santa Fé, Alto Palermo
Santa Fé, Callao 335
Santa Fé, Santa Fé 2582
Santa Fé, Santa Fé 2376
Tiempos Modernos, Cuba 1921

Adrogué
Boutique del Libro, Boulevard Shopping

Martinez
Boutique del Libro, Unicenter
Boutique del Libro, Arenales 2048

San Isidro
Boutique del Libro, Chacabuco 459

La Plata
Capítulo II, Calle 6 768
Centro del Libro I, Calle 7 815
Centro del Libro I, Calle 49 546
Prometeo, Calle 48 e/ 6 y 7 Fac. Cs. Jurídicas y Humanidades
Rayuela, Plaza Italia 10

Bahía Blanca
Henry Libros, Brown 210

Mar del Plata
Melusina, Paunero 2599
Galerna, Rivadavia 3050 loc. 21
Fray Mocho, Rivadavia 2702

Tandil
Don Quijote, Gral. Rodriguez 585

Venado Tuerto
Mónica Muñoz, 25 de Mayo 1601

Catamarca
Imagen SRL, República 516

Córdoba
Rubén Libros, Deán Funes 163
Maidana Libros, Obispo Trejo 4

Corrientes
Capítulo I Libros, 25 de mayo 1015
Nueva Dimensión, Mendoza 597

Neuquén
Galerna, Antártida Argentina 1111

Paraná
Códice Libros, Peatonal San Martín 664
Templo del libro, San Juan 200

Posadas
Santillán Libros, Ayacucho 1977

Resistencia
Librería de la Paz, 9 de julio 359

Rosario
Laborde Libros, Entre Ríos 647
Homo Sapiens, Sarmiento 969
Ross, Córdoba 1347

Santa Fé
Librería Cooperadora, Facultad de Humanidades
Raúl Beceyro, Salta 2785
Ferrovía, 9 de julio 3137
Librería Yardín, San Martín 2551

Salta
Rayuela, Alvarado 570

Santiago del Estero
Hyperion y Cía, Av. Belgrano 284

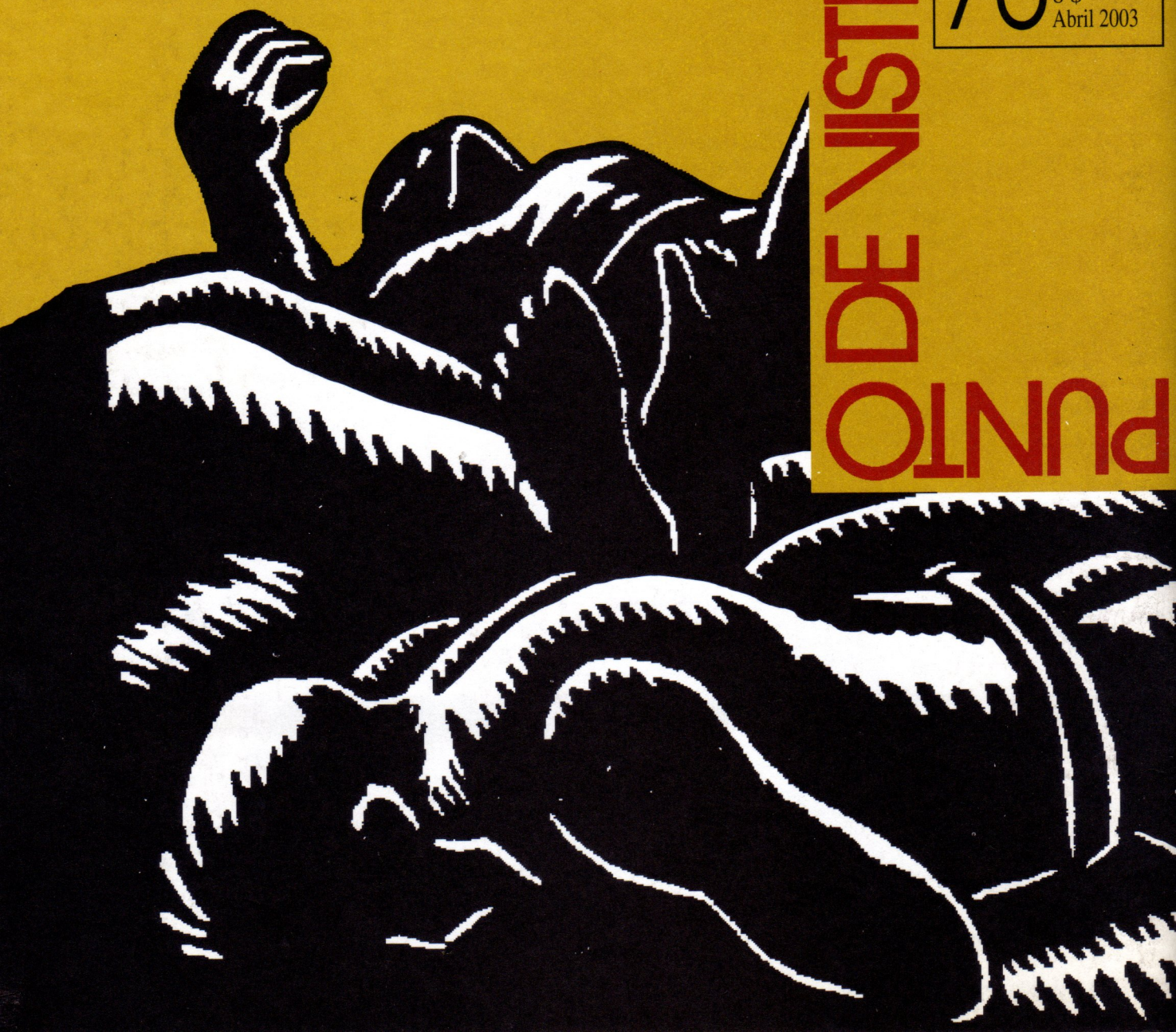
Tucumán
El Griego Libros, Muñecas 287

Ushuaia
Boutique del Libro, San Martín 1129

Montevideo
América Latina, 18 de julio 2089

México
Siglo XXI, Cerro de Agua 248

Argentina, después de la caída. Los límites y las perspectivas: Vezzetti • Altamirano / Crimen en el paraíso. El caso García Belsunce: Sarlo • Ballent / Borges contra Borges: Pastormerlo / Ultima poesía, Raimondi, Arteca: Porrúa / Serge Daney, cine, estética y política: Pigoullié / Sociología e historia intelectual: Blanco Ilustraciones: Arte contra la guerra

PUNTO DE VISTA

75 Revista de cultura
8 $
Abril 2003