La modernidad en cuestión

Crítica y teoría

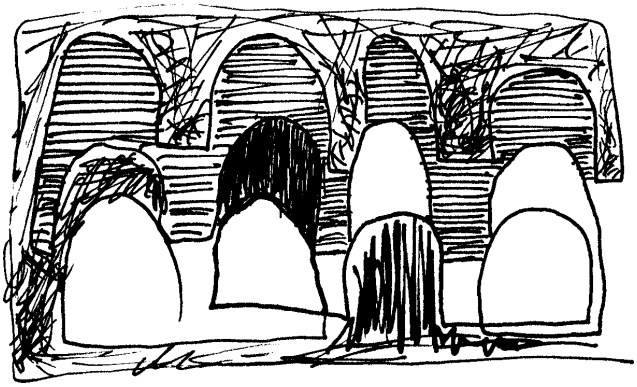
Arte y duración
La televisión
Los rubios
El caso Kuitca: debate

PUNTO DE VISTA

78 Revista de cultura
8 $
Abril 2004

Arendt: diario filosófico
Chejfec: Los incompletos

Escriben: Dotti · Altamirano · Sarlo
Kohan · Monjeau · Gorelik · Chejfec
Hahn · Alves Aguiar · Schwarzböck
Ilustra: Cancrini



Este número está ilustrado con obras de Roberto Cancrini, Buenos Aires, 1946.

PUNTO DE VISTA

78

Revista de cultura
Año XXVII • Número 78
Buenos Aires, Abril de 2004
ISSN 0326-3061 / RNPI 159207

Sumario

La modernidad en cuestión

1 Jorge E. Dotti, *La guerra y la paz*

7 Carlos Altamirano, *Todo comenzó con Locke*

12 Beatriz Sarlo, *La extensión*

19 Silvia Schwarzböck, *Como la vida misma. Notas sobre la televisión*

24 Martín Kohan, *La apariencia celebrada*

31 Federico Monjeau, *Concepto y serie. Un debate*

33 Adrián Gorelik, *Nota al pie*

34 Sergio Chejfec, *Fragmento de "Los incompletos", inédito*

38 Barbara Hahn, *En el espacio de la soledad. El "Denktagebuch" de Hannah Arendt*

44 Odilio Alves Aguiar, *Pensamiento y narración en Hannah Arendt*

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
Ana Porrúa
Oscar Terán

Directora:
Beatriz Sarlo

Diseño:
Estudio Vesc y Josefina Darriba

Difusión y representación comercial:
Darío Brenman

Distribución: Siglo XXI Argentina

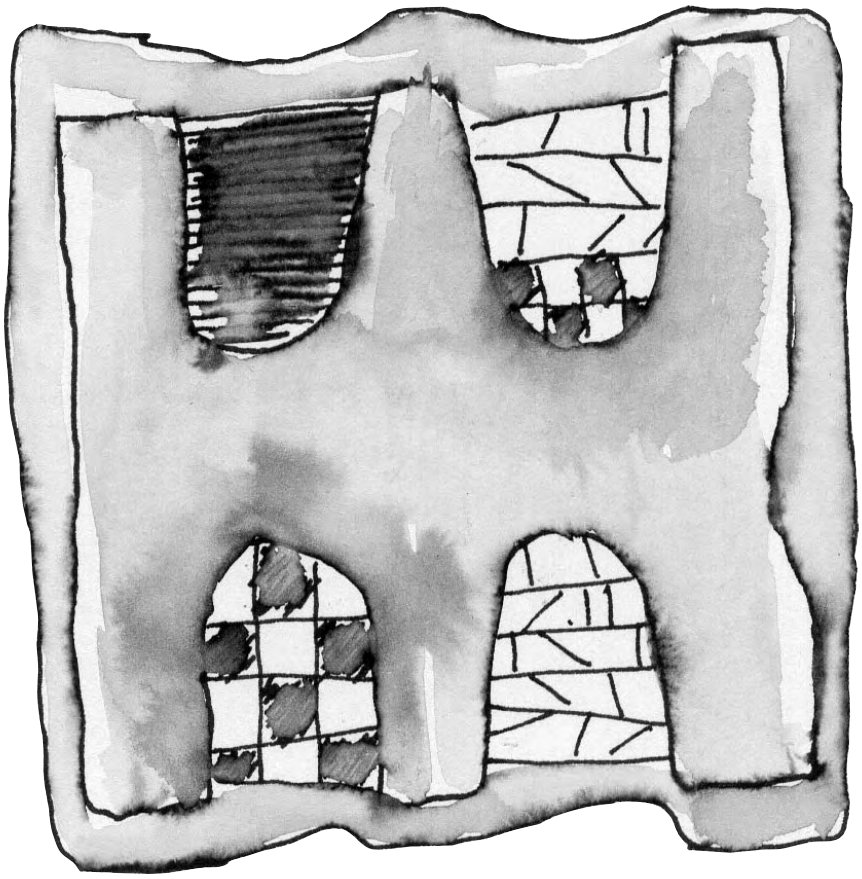
Composición, armado e impresión:
Nuevo Offset, Viel 1444, Buenos Aires.

Suscripción anual

	Personal	Institucional
Argentina	24 $	50 $
Países limítrofes	20 U$S	40 U$S
Resto del mundo	30 U$S	50 U$S

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



La posmodernidad globalizada es la estación final del liberalismo, escribe Jorge Dotti, y señala las responsabilidades de la modernidad en la "desventura funesta" de la guerra contemporánea. Con este juicio sobre el liberalismo, que habría conducido a la disolución de lo político, Dotti traza su "paisaje epocal". Carlos Altamirano le responde articulando las líneas de esta filosofía política, inscripta en la estela de Hobbes y Carl Schmitt, con la realidad sociohistórica del presente que se adapta mal a una descripción que no tome en cuenta su complejidad extrema.

La guerra y la paz

Jorge E. Dotti

1. Viciada de oquedad e ideologismo es la contraposición entre un ideal racional y humanitario encarnado por los voceros de la libertad nordatlántica y la archidenunciada irracionalidad de toda doctrina y de toda praxis que no

se conformen a la ordenación del mundo que el liberalismo impone a través de la superpotencia autoungida a vicaria de la razón y la verdad.

Esta contraposición es particularmente evidente en los niveles tanto vulgarmediáticos como académicos, donde se ensayan legitimaciones de las intervenciones planetarias de Estados Unidos y sus acólitos, las cuales son tanto más violentas y crueles, cuanto más estentóreamente son invocados los ideales de la razón, la humanidad y la paz. A su modo, no está totalmente alejado de la verdad el lugar común de tanto análisis en boga, según el cual las batallas en la guerra contemporánea se ganan en el imaginario massmediático. O por lo menos explica por qué en la primera línea del combate visual-cibernético y cartáceo se apretujan estadistas y militares, políticos y politólogos, publicistas y formadores de opinión pública, intelectuales bienpensantes y vecinos ilustres.

Pero la cuestión no es tan simple. La verdad última de la guerra sigue siendo la muerte violenta: en ella reside la dignidad de la resistencia que todo enfrentamiento bélico ofrece a las manipulaciones comunicacionales a las que sea sometido; de ella nace también la responsabilidad que debe asumir cualquier planteo sobre el sentido de la *ultima ratio*. Asimismo, ante la dificultad, si no imposibilidad, del distanciamiento (con las ventajas y desventajas que ello acarrea), las reflexiones en torno al *¿qué pasa?* –como pregunta sobre la onto-polemología ac-

tual– no pueden ser sino tentativas e inciertas, limitadas inicialmente al registro de ciertos elementos asumidos como definitorios de manera prudentemente provisoria.

Por último, al ensayar algunas observaciones cabe tomar ciertas precauciones críticas y el recaudo primero y fundamental es que no debemos movernos en el plano de las conceptualizaciones abstractas, contraponiendo la sensatez de la paz a los horrores de la guerra. Va de suyo que en un dilema así planteado sólo una mentalidad psicótica optaría por el segundo de los términos. Más allá de los sentimientos que inevitablemente entran en juego, plantear de este modo las cosas, de una manera casi banal, equivale a renunciar al pensamiento, o sea a la política como acción fundacional de Occidente, con lo cual el problema se elimina sin resolverlo.

2. Nos motiva la relación entre espacio, justicia y guerra, tal como se presenta en su articulación contemporánea, la cual constituye el pleno cumplimiento de un proceso cuadrisecular: el del nihilismo abierto por la subjetividad moderna.

La guerra forma parte de las conductas humanas que ordenan espacialmente la existencia a la luz de un principio de justicia, del cual se infiere un criterio rector del modo como se configuran los ámbitos y dimensiones donde alcanzan efectividad concreta las connotaciones de tal principio.

En rigor, podríamos decir que las adjetivaciones dikelógicas le caben de manera directa solamente al espacio, pues las conductas son calificadas como justas o injustas (ética, política y jurídicamente) sólo en virtud de la localización concreta que las especifica y concretiza; es decir, exclusivamente porque acontecen en un espacio determinado desde la decisión política. Una misma conducta puede configurarse según una variedad de posibilidades distintivas de su condición de *acción*, y estas posibilidades remiten al espacio en que tienen lugar. Ejemplo paradigmático de ello es la acción de *matar*, cuya plurivocidad obedece a la pluralidad de localizaciones posibles, en las que se define concretamente su sentido.

Dadas las peculiaridades de lo humano, hacer justicia equivale, entonces, a distribuir espacialidad, y, para tal fin, la guerra es el elemento operativo si no privilegiado, al menos inevitable cuando fracasa la dikelogización pacífica –política en sentido estricto– del espacio. En estos casos extremos, lo político también se configura como decisión por la confrontación bélica para cumplir con la función de orden en la que radica su sentido existencial.

Pese a los esfuerzos de moralistas e irenistas bien intencionados, la guerra resulta ser una práctica inevitablemente presente (como violencia ya desencadenada o a la espera de serlo) en todo gesto de asignación de posiciones, competencias y funciones en el espacio normativizado por una decisión política como realización de un principio de justicia a la luz del criterio que ese mismo gesto fundacional instaura. Decisión política, entonces, que cuando no puede ya más contener y retardar la guerra, la afronta en cumplimiento de los imperativos básicos de la forma constitucional que instaura y protege.

En consecuencia, pensar específicamente la guerra desde la filosofía política es reflexionar sobre la capacidad que tendría, o no, el proceso de totalización en curso, la globalización, para parir un nomos planetario inédito, que cumpliera con funciones de orden análogas a las cumplidas por el de la modernidad clásica.

3. Partamos de una pregunta básica: ¿qué tipo de encuentro interpersonal tiene lugar en la espacialidad posmoderna?

Si nos imaginamos ese encuentro como pacífico, el aeropuerto ha sido canonizado cual lugar por excelencia para esos momentos de efímera detención y frágil contacto de todo aquello (seres humanos y objetos) que está en circulación permanente y sin restricciones sustanciales. Es el *ahí* del instante en que una entidad dinámica se detiene, como para destacar –mediante esta negación fugaz– que su identidad consiste en ser mero circulante, y luego proseguir su movimiento. Algo así como plata en el bolsillo.

Todo fluye por todo el planeta. Esta fluidez es la única marca identitaria que define la ontología contemporánea: ser es aparecer, sin nada apareciente atrás; o sea, circular en conformidad a la dinámica ininterrumpible que la globalización impone a los móviles desustancializados, a las máscaras en movimiento infinito por un espacio infinito. No participar en la circulación global es perder el último residuo ontológico que *parece* (con toda la ambigüedad de este término) subsistir.

Ahora bien, ¿hay un espacio paradigmático equivalente para los encuentros extremadamente conflictivos, belicosos, que siguen teniendo *lugar*? ¿Es sensato señalar un escenario de guerra determinado y excluyente?

No parece posible encontrarlo, dado que estamos ante, o vivimos en, una ontología en flujo donde nada tiene una localización fija. Tanto es así, que el aeropuerto es también un campo de batalla por excelencia de la táctica posmoderna de combate, un sitio privilegiado del choque entre combatientes asimétricos (fuerzas regulares y terroristas); un espacio simultáneamente pacífico y bélico, sin posibilidad de que pueda legitimarse una frontera entre ambos lados de este *El Paso* tecnologizado y architransitado.

Esto significa que la identidad epocal debe buscarse entre los escombros del derrumbe de toda distinción nítida, definida o sea decidida, entre paz y guerra, civiles y combatientes, orden y desorden.

4. La primera enseñanza de la filosofía polemológica de nuestro presente es que la posmodernidad es la estación terminal del camino trazado en el acta fundacional del liberalismo: la naturalización de la justicia. La idea generadora de la visión liberal del mundo ha sido la de dikelogizar ese habitat de la nueva subjetividad individualista ficcionalizado como estado de naturaleza, con la consecuente elevación de tal presunta *justicia natural* a principio a priori de lo político. Su validez, definida a partir del criterio de propiedad que Locke inmortaliza, alcanza –con la misma coherencia ra-

cionalista– una extensión omniabarcativa. La acción política queda, así, dogmáticamente circunscripta a ser la penalización (preventiva o correctiva) de las violaciones irracionales de tal justicia natural/racional y espontánea (las normas eternas de la génesis laborativa y del intercambio horizontal de propiedad privada), y se deslegitima toda intervención vertical de la voluntad soberana que invoque una visión alternativa de lo justo y lo injusto.

De esta matriz se desprende que la guerra en defensa de lo que la naturaleza muestra y la razón enseña como consustancial a la humanidad es siempre justa; y, consecuentemente, que el enemigo injusto es quien agrede al género humano; por ende, también se sigue rigurosamente que contra *el otro*, contra el agresor que se ha vuelto un animal inhumano, literalmente de-generado, *todo vale*. Cualquier acción es lícita contra el irracional que se ha auto-excluido del universo de la libertad. (Debe ser aniquilado como una bestia salvaje, *docuit* Locke).

La reducción liberal del enemigo político a criminal de lesa humanidad, para destruir el cual todo medio es justo y toda conducta es legítima, esta justificación exquisitamente racionalista de una idea y una práctica de guerra que deviene entonces *total*, carente de toda contención ética e iusinternacionalista, confirma la paradoja del formalismo inherente a la modernidad. La fundamentación de lo universal mediante su vaciamiento de contenidos tiene como contraparte inevitable la preponderancia de cualquier contenido como si fuera la adecuada realización de semejante universalidad vacua y genérica. Cuanto más abstracto y vago (esto es: *despolitizado*) sea el principio invocado como rector de una conducta, más particularista, arbitrario y pretendidamente *justo* será el contenido concreto y efectivo del interés prevaleciente gracias a la fuerza y violencia con que los interesados lo imponen.

La neutralización de la enemistad política y su descalificación en nombre de la guerra justa del liberalismo moderno conduce a la guerra total de la era de masas y encuentra su conclusión coherente en la guerra posmoglobal contemporánea.

5. En el contexto actual, no hay espacio ni sujeto moviéndose en él que escape a la indefinición y la desustancialización.

El espacio liberal-capitalista y el tecnológico son infinitos. La espacialidad connatural a las mercancías y a los artefactos tecnológicos es ilimitable conceptualmente y, hoy, también ilimitada de hecho. Ni el mercado ni la técnica reconocen restricciones intrínsecas: sus dinámicas son absolutas, sin contenciones o trabas internas que no sean superables por el movimiento mismo de expansión irrestricta que las ha generado. Este espacio total no tolera confines, rechaza un orden político que sea fiel a su tarea originaria: definir, delimitar un adentro y un afuera, con vistas a instaurar o defender la paz mediante instituciones estables asentadas en un territorio fijo y protegido.

Los modernos de la edad heroica de la burguesía supieron articular espacio y violencia bélica operando una suerte de finitización interna al universo infinito que –desde la nueva ciencia y las nuevas experiencias existenciales (la navegación transoceánica)– derrumba el *cosmos cerrado* de las metafísicas tradicionales. Para ello, para delimitar un vacío que todavía provocaba horror a la subjetividad neonata, distinguieron entre un adentro estatal (pacificado por la soberanía) y un afuera natural (imperio de la libertad más pura); y de este dualismo básico infirieron las antítesis rectoras de su visión del mundo y de la convivencia: a) la de inclusión y exclusión a partir de una dialéctica de la identidad y la diferencia expresada como amistad-enemistad políticas; la de paz (en el Estado) y guerra (potencial o en acto) fuera de él; c) la de funciones soberanas y funciones ciudadanas, en conformidad a la correlación (para Hobbes "eterna") entre protección y obediencia. Es sobre esta articulación doctrinaria que la práctica efectiva da lugar al nomos moderno (teorizado como lo que Schmitt –es sabido– llama *ius publicum Europaeum*), que conforma la espacialidad planetaria de manera triádica: el espacio intraestatal de la paz; el espacio de la guerra interestatal acotada, limitada por el *ius in bello*, en Europa; el espacio libre, donde la praxis bélica es la de una guerra protototal, irrestricta, en los océanos y en América, es decir, donde no hay orden estatal y reina la *libertad* sin más trabas que las que cada conciencia decida imponerse.

Aunque ambivalente y discutible incluso desde sus mismas premisas, y no obstante conviviera con dinamismos antitéticos a su finalidad, este dispositivo ordenador fue igualmente eficaz para regular el enfrentamiento bélico en Occidente, hasta que estallaron

los conflictos del siglo XX. Hoy carece de vigencia y no se percibe con nitidez cómo ensayar una resemantización fructífera de al menos algunas de sus pautas básicas. Una dificultad maciza es la inactualidad de un rasgo axial de la guerra moderna clásica, a saber: que sus sujetos eran los Estados. Al ser exclusivamente las personas públicas soberanas los titulares del derecho a guerra, al ser distintivo de cada ordenamiento estatal poseer el *ius belli*, y –en este sentido– al ser también cada uno de los contendientes un enemigo justo jerárquicamente igual a su adversario, la equivalencia resultante volvía insensato (desde una concepción de la política extraña al liberalismo) que la guerra misma fuera calificada como justa. De lo cual se seguía también la insensatez de adjetivar como *justo* a solamente uno de los participantes, pues ello conllevaba la contradictoria criminalización de su enemigo como *agresor injusto*, y ponía en crisis la soberanía estatal misma, esto es, la premisa tanto de la pacificación de la convivencia en el espacio interior, como de la acotación de la guerra en el espacio exterior.

El socavamiento liberal de la soberanía (como principio de ordenamiento espacial) en nombre de la validez absoluta de esa espacialidad natural de la libertad, donde moran los propietarios-productores que participan sin obstáculos artificiales, político-voluntaristas, en la conmutación horizontal de objetos e ideas (mercado y *Öffentlichkeit*), lleva consigo la justificación de la guerra total, discriminatoria y criminalizadora, contra un enemigo también total y carente de derecho alguno. Todos luchan contra todos, pero esta conflictividad tiene un sentido antitético a la proclamada por el benemérito autor de *Leviathan*, cuyo propósito era antitético: eliminar toda posibilidad de dikelogizar la guerra, para así poder delimitarla mediante su exclusión del único espacio donde cabe juzgar según justicia: el Estado.

Se abrió, así, la evolución hacia la situación presente. Hoy se desarrollan con la máxima irrestricción espacial y actoral los conflictos más variados, cuyos antagonistas –en una amplia gama de entrecruzamientos, alianzas, solidaridades y traiciones– son Estados (o los que se presentan como tales), pseudo-Estados o ejes-del-mal (categorizados de esta manera por quienes intentan monopolizar la interpretación de la justicia), organizaciones internacionales de todo tipo, grupos terroristas neblinosos, milicias de estructuras políticas en formación, individuos acusados sobre quienes pesa el famoso *dead-or-alive*, y entidades de dudosas tareas. La guerra ya no se presenta en su forma clásica, sino más bien como misión disuasiva consensuada por la comunidad internacional (u occidental, o racional); o también como guerrilla de liberación; represión antiterrorista; atentados aterrorizantes, devastadores e imprevisibles; cacería humana; expedición punitiva; táctica de ataques preventivos; sabotaje informático, estrategias financieras; e incluso como ayuda humanitaria.

El escenario sin paredes de la guerra posmoderna, con esta pluralidad de actores con las apariencias más diversas, en continua deconstrucción de sus identidades y carentes de sustancialidad por detrás sus máscaras cambiantes, no deja de tener su sinécdoque paródica en el cuadrilátero del *catch-as-catch-can*, aunque la muerte y atrocidades que ocurren en aquél remiten a una onto-polemología más cruda que los agonismos teatralizados en éste. Cuando el ring se dilata a espacio planetario, la tuerca de la violencia gira en falso. Vivimos en una belicosidad infinita, plenamente conforme a la espacialidad infinita en la que vivimos.

6. En el último cuarto de siglo, el liberalismo se expande como sistema total, un *perpetuum mobile* capaz de producirse a sí mismo ininterrumpidamente mediante la superación de los obstáculos que surgen de su propio funcionamiento. Conoce solamente disfunciones orgánicamente integradas al movimiento sistémico, instrumentales a la dinámica de la circulación irrefrenable. Toda otra restricción –particularmente las provenientes de los dispositivos estructurales impuestos por la soberanía– queda deslegitimidada.

Sólo que el formalismo sistémico y la conexa neutralización de lo político no encuentran una subrogación de la capacidad morfológica demostrada por la estatalidad clásica. La globalización es estéril, no puede producir

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)

un eidos formativo de orden en su misma espacialidad. De aquí la actual *indistinción entre paz y guerra*, como dos caras de una misma actividad que se desarrolla en una dimensión totalizante, dentro de la cual no cabe mantener las distinciones sustanciales –distintivas de la modernidad clásica– entre lo público y lo privado, lo nacional y lo internacional, los lugares de la paz y los lugares de la guerra.

Todo espacio es campo del *bellum* posmoglobal, sin que ninguna delimitación interna pueda operar –no sólo desde la perspectiva de los principios, sino tampoco de las prácticas efectivas– como barrera de exclusión de la violencia o perímetro de un ámbito pacificado.

Pero entonces, si lo político se disuelve en administrativismo pautado desde la economía, o se desvirtúa en regímenes sustentados en teologías antipolíticas, y si la indistinción es paradójicamente el rasgo distintivo de la espacialidad donde acontece la licuefacción de las onto-teo-logías otrora sustanciales, ¿por qué no habría de *valer* –o sea *aparecer y circular*– como racional, justo y santo bombardear preventivamente, torturar legalmente o derrumbar nuevas babeles con atentados sublimes?

Una segunda enseñanza es que, no obstante las cosas estén así (a pesar de que cualquier atrocidad *sea* racional, justa y santa), igualmente cabe diferenciar entre la guerra justa del racionalismo liberal de la primera modernidad (previa a la era de masas), junto a la guerra santa islámica o la véterotestamentaria o la cristiana clásica, por un lado, y las invocaciones revitalizadoras de las mismas en el mundo posmoderno, por otro. Aquellas tenían como fundamento la metafísica de la conciencia individual y del sujeto autónomo y/o teologías creyentes en su destino histórico; éstas llegan cuando todos los magnos relatos han colapsado en los imaginarios imperantes.

A su modo, las actuales invocaciones teocrático-racionalistas a una guerra justa liberal, o a una guerra santa islámica, o también a una guerra justa y santa a la vez, la que emprende Israel reivindicando un *Lebensraum* de trágica memoria, aparecen como una suerte de reformulación paródica de las legitimaciones de otrora, pues se vuelven a proponer fundamentos cuya performatividad originaria respondía a otros momentos históricos, hoy perimidos. O que parecen así, en el sentido de que la metafísica de la delicuescencia posmoderna y los implacables parámetros de la globalización, al encuadrar esas justificaciones arcaicas dentro de su lógica, las reciclan como declamaciones paródicas, ontológicamente vacuas.

La pregunta es si esta parodización posmoderna se armoniza con la violencia de cada acción de guerra planetaria o, por el contrario, si no enmascara la persistencia de una guerra dura y pura que, por debajo de su aparecer posmoderno, atestiguaría la más recóndita y obstinada pervivencia de la gramática básica de *das Politische*.

Por el momento, constatemos que esta presencia paródica de los relatos fundacionales no hace sino confirmar la correlación entre formalismo e hiperviolencia: vivimos en un contexto global de guerra justa en nombre de la libertad, de una guerra santa en nombre de teología extremas (no políticas), y/o de la más peligrosa mezcla dosificada de ambas; un contexto que también cobija conflictos motivados por reclamos nacionalistas y/o etnoculturales en general, en la variedad de sus entrecruzamientos y clonaciones discursivas. Su retórica suele ser, o evocar, la de sus enunciaciones originales, pero su semántica responde a la lógica del nihilismo en su conclusión paroxística: la condición posmoglobal.

7. El tercer motivo pedagógico consiste en los corolarios archiposmodernos inferibles de las observaciones precedentes.

Ante todo, el de que la guerra aparece y fluye por todos los ámbitos de la existencia. Esto significa que al orden hoy vigente en los espacios que pretenden seguir llamándose estatales no le caben las connotaciones de seguridad y estabilidad inherentes a la noción misma de Estado *(status)* en su acepción tradicional, y debe aceptarse como normal (no obstante las obvias proclamaciones en contrario) el carácter total de la multifacética guerra en curso, que no respeta ningún límite de estructura política o soberanía territorial.

El amorfismo político va acompañado por la coexistencia entre distintos grados de una violencia omniabarcadora, ya sea que se trate de la competencia incontrolable entre corporaciones por hegemonizar la distribución de beneficios económicos; o bien de la confrontaciones más heterogéneas entre los distintos actores del ejercicio armado de la violencia (ejércitos, organizaciones guerrilleras, grupos terroristas, bandas mercenarias, tropas privadas, cúpulas financistas, saboteadores informáticos, mafias, pandillas de alienados, vengadores solitarios).

La esencia de una época que se cree liberada de las esencias, es que no cabe –porque imposible conceptual y fácticamente– distinguir entre paz y guerra. *Tolstoi est mort* y un Marte polifónico se pasea por todas las contradas.

En segundo lugar, si guerra y paz son un *continuum* espacial y actoralmente indiferenciado (en consonancia con una espacialidad cuyas determinaciones internas son meros lugares de tránsito o pasaje), tampoco corresponde distinguir entre combatientes y no combatientes o población civil. Todo ser humano, por ser tal, desempeña ambos roles a la vez.

Sólo que lo hace de un modo idiosincráticamente contemporáneo, distinto a lo que era su participación tradicional de uno u otro lado del límite, cuando era posible diferenciar las zonas de guerra de las de paz. Hoy simplemente *se está* en el espacio de la violencia globalizada, indistintamente pacífico y bélico a la vez; y esta indistinción existencial es crecientemente vivenciada como tal por todos sus participantes voluntarios o involuntarios, que experimentan tan sólo la variación de la intensidad con que se presenta uno u otro componente.

En tercer término, el correlato de este mero *estar-en* la violencia global es que una guerra posmoderna no acontece, sino que meramente ocurre;

es algo que simplemente *pasa* (como los hechos en Kakania), pero que carece de sentido, pues ha quedado desactivada la serialidad etio- y teleológica. La guerra posmoglobal se sustrae, así, en su desnudo ocurrir, a la maraña de perspectivas que invocan factores determinantes, motivaciones complejas y aspiraciones contrapuestas, tal como suele encontrárselas en la oferta mediática de *razones*.

De todo lo cual se concluye que el conflicto en curso es, entonces, simultáneamente paz y guerra, sin que quepa pensarlo en términos de situaciones distinguibles una de otra; es una actividad sin origen ni fin/finalidad; es un rasgo más del paisaje epocal. El último corolario es que una tan peculiar naturalidad de la guerra la vuelve un fenómeno endémico: está aquí para quedarse.

8. Pero esto no significa que no presente un rasgo más novedoso aún (y aquí se nos presenta un cuarto aspecto ilustrativo del *polemos* contemporáneo, a saber): un tipo de *asimetría* entre los contendientes que ahora se presenta de una manera diversa a como lo fuera en cualquiera de las anteriores situaciones más o menos análogas.

La naturalización de la violencia ilimitada en la confrontación asimétrica tiene a sus espaldas la desactivación funcionalista de la ontología, llevada a cumplimiento por la posmodernísima muerte de la sustancia. Ser es servir-para (nada circula mejor que lo polifuncional). Si nada es y todo simplemente sirve, entonces *todo es arma*.

La racionalidad instrumental en la que los modernos depositaban tantas esperanzas civilizatorias se plenifica como sofisticación tecnológica, pero el hundimiento de las series causa/efecto y medio/fin estructuradas a partir de los grandes relatos ya perimidos tiene una correlación bien específica en la dimensión del armamento: en la guerra posmoderna, ni el mayor adelanto tecnológico garantiza la obtención de resultados que suelen ser presentados en términos arcaicos (del tipo: implantar la democracia y el progreso, etc.), ni la extrema sencillez del objeto devenido arma limita su capacidad de destrucción. Un par de cuchillitos lorqueanos sirvieron para derrumbar las mellizas babélicas.

Esta asimetría, lejos de permitir augurar un cierre del enfrentamiento, los posiciona en conformidad a una especularidad en la no equivalencia, la cual confirma la superación de las distinciones tradicionales (adentro/afuera, paz/guerra, civil/combatiente) y sistematiza, por así decir, la violencia sin llegar a ese punto absoluto y terminal buscado por las guerras occidentales modernas, desde las del derecho público europeo hasta las totales del siglo XX, incluidas la confrontación bipolar y la guerrilla clásica. La guerra posmoderna, en cambio, no conoce choques decisivos, batallas finales, campañas aniquilatorias.

La disparidad se recicla y reequilibra en aras de la permanencia del enfrentamiento. Y la guerra deviene un fenómeno permanente porque todo es potencialmente armamento eficaz. Todo vale, todo sirve en la nueva ontología polemológica, abismal e irrestricta en sus mutaciones aparenciales.[1]

El arma posmoderna es una mera función incapaz de bautizar un tipo de práctica combativa y, menos aún, de someterse a una categorización dikelógica que responde a un propósito tanto autojustificatorio (*armas prohibidas son las del otro*) como ilocucionario (*¡humanidad, intervenimos por la libertad y la justicia!*) de dubitable eficacia doxológica, no obstante los esfuerzos de Estados Unidos y sus aliados. Resulta absurdo, casi surrealista, distinguir las "armas de destrucción masiva" (como serían ciertos gases, aplicables de hecho sólo en determinadas circunstancias geográficas) de aquellas (como bombas, misiles, etc.) que no lo serían, pese a los muchos miles de muertos que éstas provocan en cualquier terreno.

9. Señalemos una quinta marca identitaria, también inherente a la asimetría, pero como la contracara del aspecto anterior.

Uno de los factores clave para que la especularidad asimétrica no se resuelva en el inevitable y descontado triunfo del más fuerte sobre el más débil (es decir, de los *aparentemente* tales) es la posmodernísima plurivocidad del objeto arma, la polifonía de los ruidos de la guerra. Digamos: el triunfo del funcionalismo.

El otro factor es el extraño triunfo de la *voluntad* en la agudización paroxística de una perseverancia bartleiana, y del *cuerpo fácticamente deconstruido* en el gesto expresivo extremo, en la era de la muerte de las sustancias y las subjetividades. La superioridad numérica y armamentista puede quedar desequilibrada y volverse inútil ante la debilidad bulética de sus actores; correlativamente, la fuerza de la voluntad eleva a quien está en inferioridad de condiciones tradicionales a la figura de enemigo incontrolable en su capacidad de daño.

La inmolación es el caso extremo de esta lógica. El nervio del sacrificio como fuerza superior del débil, si por un lado demuestra que la muerte violenta sigue siendo la verdad de la guerra, por otro no es sino el correlato especular y *espectacular* de la elevación posmoderna del hedonismo corporal –en su inmediatez autosuficiente– a única verdad de la convivencia contemporánea, asentada en el inmanentismo absoluto del intercambio y la circulación. El cuerpo mercancía y consumidor de la sociabilidad desustancializada en Occidente encuentra su reflejo simétrico y co-epocal en el mismo cuerpo sacrificado como arma por los marginales de la globalización.

La espectacularidad mediática que alcanza un gesto heroico por excelencia lo vuelve, a su manera, posheroico y diluye el soporte metafísico de los antiguos sacrificios en aras de principios intransigentes. El combatiente islámico es más posmoderno que el soldado yanqui.

Este es un aspecto fundamental de la violencia bélica en curso. Que la misma noción de *guerra* mantenga algún significado para un tipo de com-

1. Un desarrollo teórico clave, en este aspecto, es el de los coroneles chinos Quiao Liang y Wang Xiangsui, con su noción del *nuevo concepto de arma* y, con él, la de *operaciones bélicas no militares*, corolarios coherentes de una situación que resignifica, si no directamente anula, las distinciones categoriales que habían venido articulando la comprensión occidental del fenómeno guerra.

bate ilimitado, discriminatorio, criminalizador e irresoluble parece, entonces, obedecer exclusivamente a la formas peculiares en que los adversarios se equilibran en el mismo contexto de época, pese a la notable asimetría y disparidad entre ambos, si juzgadas –cabe insistir– con criterios tradicionales.

Concluyamos volviendo a formular las dudas iniciales, y sin resolver ninguna.

Cualquier esfuerzo de comprensión de la pluralidad de fenómenos epocales no es sino un ensayo hermenéutico-político, en conflicto con otros similares por la definición de ese acontecer, del que cada uno de ellos debe dar cuenta. ¿Interpretan satisfactoriamente la belicosidad del presente las pos(mo)metafísicas de la desustancialización, el deconstruccionismo, el neovitalismo populista, en sus diferentes formulaciones y combinaciones, hoy hegemónicas? Las connotaciones de la guerra actual no lo desmienten. Pero, ¿agotan el sentido de la muerte violenta en un enfrentamiento que sigue siendo *guerra*?

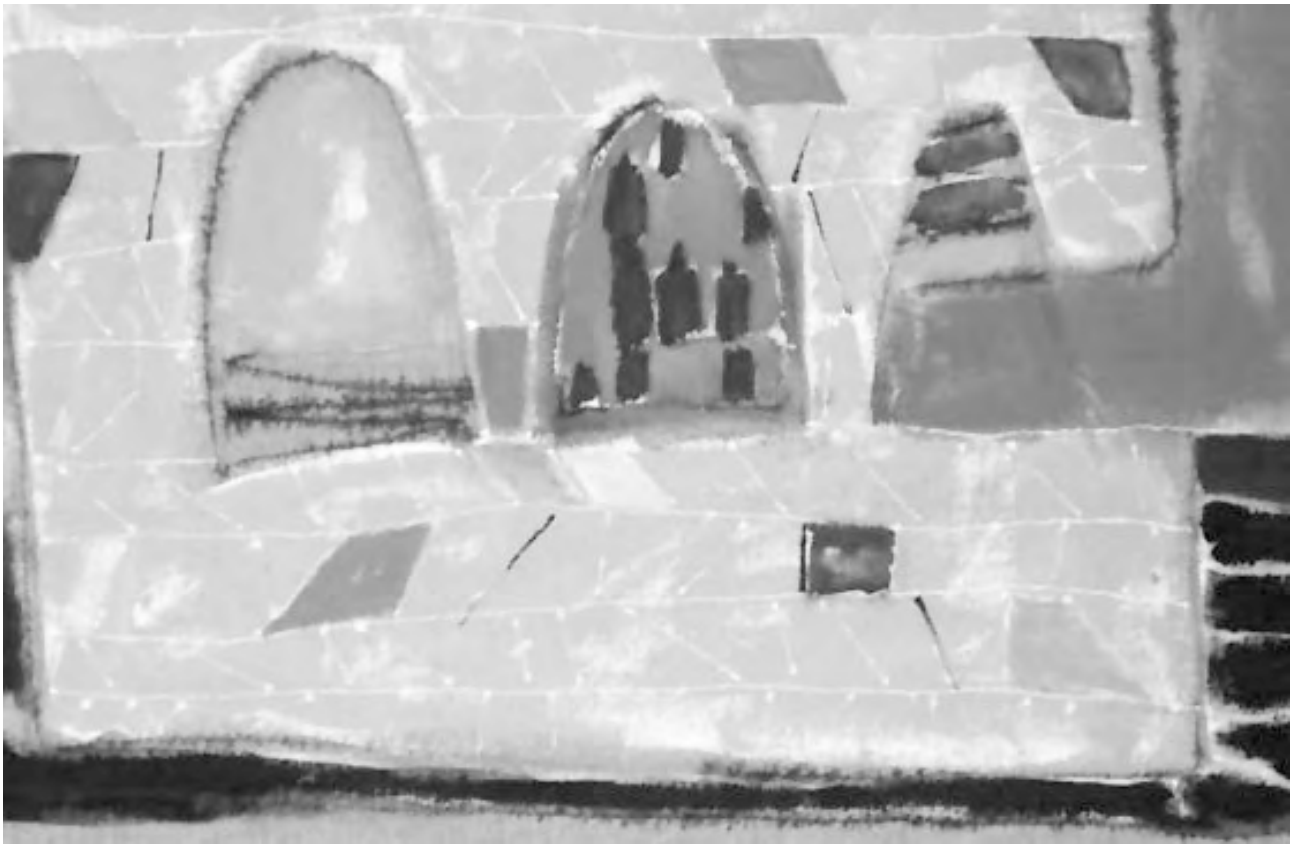
Una premisa, algo más vieja que la globalización, puede también alentar una hermeneusis alternativa. La lucha recompone identidades, la amistad-enemistad es generadora de subjetividad sustancial y de verticalidad (como lo exige el combate), y sobre todo, no obstante la eficacia tecnológica alcanzada por las operaciones bélicas particularizadas (bombardeos selectivos, misilística "inteligente", etc.), desde y con los elementos agua, fuego y aire, la necesidad de *estar* (no meramente aparecer/circular) en el espacio *telúrico* del enemigo lejos está de haber desaparecido. La acción final de la ocupación de tierra como asentamiento ordenador es una exigencia persistente, con su ineluctable reclamo de decisiones radicales que dan sentido a lo humano. Mientras sea necesaria la infantería, perdura lo político.

Todo comenzó con Locke

Carlos Altamirano

El ataque del 11 de septiembre del 2001 a las torres gemelas de Manhattan suscitó, además de estupor y repudio, la observación de que se estaba frente a un suceso equivalente al de 1914 en Sarajevo, donde el heredero del imperio austro-húngaro había caído víctima de un atentado. Obviamente, no era la magnitud de los hechos lo que se ponía en paralelo, sino su sentido de marca simbólica. El asesinato del archiduque Francisco Fernando el 28 de junio de 1914 precipitó pocas semanas después una guerra sin precedentes, la primera guerra mundial. Independientemente de cómo se juzgaran la naturaleza de la guerra, sus causas verdaderas o las responsabilidades de las partes, la muerte del futuro emperador a manos de un estudiante serbio asumió valor periodizante: con ella se señalaba no sólo el fin de la "paz armada" sino el fin de una época y el comienzo de otra –la del "siglo corto" de Eric Hobsbawm. El ataque terrorista del 11 de septiembre, ¿no desataba también una guerra sin precedentes, anunciando el pasaje a otro ciclo de la historia? Todos los hechos que siguieron al estrago y que conmovieron la vida occidental en los dos últimos años –la doctrina de la guerra preventiva, el bombardeo de Afganistán para aniquilar a Al Qaeda y capturar a Ben Laden, la guerra devastadora contra Irak, las divergencias entre la "vieja Europa" y la administración Bush, con su equipo de ideólogos, la ineficacia de las Naciones Unidas, las movilizaciones multitudinarias contra la agresión norteamericana– parecían indicar que algo nuevo comenzaba.

Ante el nuevo curso, los años transcurridos entre el fin de la Unión Soviética y la destrucción de las torres se resignificaron: no habían constituido más que un interregno, y ya nadie pensó que ese libro típico de comienzos de los noventa, *El fin de la historia*, de Francis Fukuyama, podía iluminar lo que estaba acaeciendo. ¿La globalización? Vista predominantemente hasta entonces en sus dimensiones económica, tecnológica y cultural, ella también requería ser repensada. Ya se había advertido que la idea de *sociedad global* desafiaba la tradición sociológica, edificada sobre la realidad y la experiencia de la *nación industrial*. "'Clases sociales', 'estado', 'territorio', 'cultura', 'identidad' son, por cierto, categorías abstractas, pero se aplican sobre todo a realidades nacionales" (Renato Ortiz, *Otro territorio*). La teoría y la práctica de una guerra "desterritorializada" se añadían a ese reto del entendimiento sociológico clásico, al mostrar que mundo global significaba también la amplificación del teatro de la violencia béli-



ca, un espacio abierto a conflictos de nuevo tipo, en que los antagonistas no eran identificables de acuerdo con las distinciones tradicionales. A la guerra global del terrorismo replicaba la cruzada global de la superpotencia norteamericana. En síntesis: se hacía necesario elaborar la comprensión de lo que estaba acaeciendo, incluida la globalización, reformando o reinventando, al mismo tiempo, las categorías con que se elabora esa comprensión.

El artículo del amigo Jorge Dotti que se edita en este número de *Punto de vista* tiene su disparador en este nuevo curso. Pero, aunque sean aludidos, no son el 11 de septiembre, la guerra de Irak o las doctrinas que pretendieron darle validez, ni, en general, los acontecimientos que precedieron o siguieron a la acción bélica misma, los que están en el foco de su texto. El discurso apunta más allá: su objeto es la esencia que tiene su manifestación, o su cumplimiento, en esos hechos. De acuerdo con la lente hermenéutica de Dotti, la verdad última de la realidad contemporánea se halla en su origen, en el liberalismo, que no sólo aparece como el hecho generador de la modernidad, sino que encuentra su consumación en la actualidad "posmoglobal". Así, en un tiempo en que los grandes relatos sobre el sentido de la historia aparecen en crisis, "La guerra y la paz" nos proporciona uno. No es, por supuesto, la narración del progreso imparable o del avance dialéctico, a través de conflictos y contradicciones. El relato es más bien el de una dominación que se ha extendido sin desmayo a lo largo de cuatro siglos.

En otras palabras, a Dotti el mundo de hoy no parece ofrecerle demasiados desafíos y lo lee a libro abierto, como suele decirse. Es verdad que al comienzo de su escrito nos precave sobre el carácter apenas tentativo de su ensayo hermenéutico. Las "reflexiones en torno al *¿qué pasa?* –dice– no pueden ser sino tentativas e inciertas, limitadas inicialmente al registro de ciertos elementos asumidos como definitorios de manera prudentemente provisoria". Dado el discurso que sigue, sin embargo, este paso de cautela se muestra sólo como un tributo a la precaución oratoria, como se llama en la retórica. ¿Qué pregunta que no sea meramente concesiva podría abrirse paso en medio de ese despliegue de afirmaciones ofrecidas como evidencias plenas? Tal vez Dotti ha comprimido al máximo sus argumentos en "La guerra y la paz" y en una exposición más extensa hubiera dejado ver mejor sus razones y sus pruebas. Pero, como quiera hubiera sido ese hipotético otro artículo, el que tenemos a la vista transmite la ambición de dar sentido a una infinidad de fenómenos diversos adicionándolos en un esquema unilateral, en el que no hay espacio para lo contingente y que se edifica sobre una serie de proposiciones que funcionan como axiomas.

Para salir de lo abstracto, tomemos la primera de esas proposiciones de base. El motivo de su indagación, explica Dotti, es "la relación entre espacio, justicia y guerra, tal como se presenta en su articulación contemporánea […]". Y poco más adelante formula su tesis: no hay justicia –ni distinción entre justo e injusto– sino dentro de un orden político, orden que no es un hecho natural, sino un fruto de la decisión política. Ahora bien, todo orden político es ante todo un orden espacial y la guerra es uno de los medios de delimitar el territorio en que se especifican, se vuelven concretos, los principios y los actos de justicia

propios del ámbito así delimitado. "Una conducta puede configurarse según una variedad de posibilidades distintivas de su condición de *acción*, y estas posibilidades remiten al espacio en que tienen lugar. Ejemplo paradigmático de ello es la acción de *matar*, cuya plurivocidad obedece a la pluralidad de localizaciones posibles, en las que se define concretamente su sentido." Impartir justicia implica distribuir espacialidad y "para tal fin, la guerra es el elemento operativo si no privilegiado, al menos inevitable cuando fracasa la dikelogización pacífica –política en sentido estricto– del espacio".

Hay al menos dos conjuntos doctrinarios implicados y condensados en este breve pasaje. Por un lado la doctrina de Hobbes sobre el origen del Estado y el orden civil, según la cual no hay justicia, ni propiedad, ni ciencia ni arte, en estado de naturaleza. Es decir, sin un poder soberano capaz de obligar a todos a la obediencia, poder que es invención humana y que se instituye por obra del pacto que los hombres establecen para escapar del estado de naturaleza, un estado en que vivían en continuo peligro de muerte violenta. Por el otro, la doctrina histórico-filosófica de Carl Schmitt sobre la genealogía del Estado moderno –que reelabora la concepción hobbesiana– y su notoria tesis sobre lo político como dominio fundado en la antítesis amigo-enemigo. La discriminación de amigo y enemigo, y con ello la posibilidad de la guerra y de la muerte violenta, constituye el criterio de la existencia política. El enemigo político, el *hostis*, no es el enemigo personal ni el competidor económico, dice Schmitt, ni cualquier otra clase de contrincante privado. "Los conceptos de amigo, enemigo y lucha adquieren su significado real por el hecho de que se refieren de modo específico a la posibilidad real de la eliminación física." La política es, pues, indisociable de la hostilidad y tiene en su horizonte la guerra, así sea como virtualidad. "La guerra deriva de la hostilidad puesto que ésta es la negación absoluta de todo otro ser. La guerra es sólo la realización extrema de la hostilidad" (*El concepto de lo político*).

"Dadas las peculiaridades de lo humano", advierte Dotti para precavernos de que se está ante determinaciones de orden ontológico, por lo cual es necesario hacer a un lado los argumentos de moralistas y pacifistas, cuyos sentimientos comprende (¿quién que no sea un loco puede preferir la guerra a la paz?), pero que eluden la verdad de este mundo. ¿Cuáles son esas peculiaridades de lo humano? Dotti se muestra parco en ese terreno, pero la tradición en que inscribe sus razonamientos está asociada con lo que el propio Schmitt llama una "antropología pesimista". En efecto, la doctrina hobbesiana del Estado, de su establecimiento necesario y de su funciones básicas (dar seguridad y protección a sus ciudadanos), reposa sobre un análisis de la naturaleza humana que muestra al hombre como un ser belicoso, inclinado a la discordia antes que a la cooperación. El discurso de Schmitt es más sinuoso. "Toda idea política adopta una actitud determinada frente a la 'naturaleza' del hombre y presupone que el hombre es 'bueno o malo por naturaleza'" –señala a propósito de Donoso Cortés, en su *Teología política*. En *El concepto de lo político* retoma la cuestión: "Se podrían analizar todas las teorías del estado y las ideas políticas basándose en su antropología, subdividiéndolas según presupongan, consciente o inconscientemente, un hombre 'malo por naturaleza' o 'bueno por naturaleza'. " Da vueltas a lo largo del parágrafo siete en torno al tema, citando o comentando el juicio de los otros sin entregar el suyo. Pero no deja duda de que considera pensadores políticos dignos de ese nombre sólo a quienes, como Hobbes, juzgan que el hombre es naturalmente peligroso para el hombre. Los demás son liberales o anarquistas. (Entre paréntesis: casi ni es necesario decir que el pesimismo u optimismo antropológicos de los que habla Schmitt no deben nada a la modesta ciencia empírica que conocemos como antropología o etnología, de cuyas investigaciones sería imposible extraer la respuesta a la pregunta de si el hombre es malo o bueno por naturaleza.)

Sobre la base de estas premisas, Dotti define lo que significa hoy pensar la guerra desde la filosofía política: "es reflexionar sobre la capacidad que tendría, o no, el proceso de totalización en curso, la globalización, para parir un nomos planetario inédito, que cumpliera con funciones de orden análogas a las cumplidas por el de la modernidad clásica". Al planteo no sigue en verdad un análisis de la situación contemporánea sino un símbolo de lo que el antropólogo francés Marc Augé ha llamado "no-lugares". La hipermodernidad es productora de no-lugares, dice Augé, sitios de configuración estándar, como los hoteles o las estaciones ferroviarias, previstos para la concurrencia de muchos y los encuentros transitorios, espacios que son desde el punto de vista simbólico, identitario e histórico, sitios pobres. Uno de esos no-lugares es el aeropuerto, el lugar emblemático elegido por Dotti. El aeropuerto, escribe, es "el lugar del instante en que una entidad dinámica se detiene, como para destacar –mediante esa negación fugaz– que su identidad consiste en ser mero circulante, y luego proseguir su movimiento". El aeropuerto simboliza lo general y que todo tiende a la homologación completa. "La fluidez es la única marca identitaria de la ontología contemporánea…"

Podría objetarse, aun con argumentos del propio Augé, que un lugar puede ser un no-lugar para otras personas y viceversa, y que la experiencia del aeropuerto no es igual para quien viaja y para quien trabaja allí. Más: que cada vez nos resulta más difícil forjar una representación unitaria del mundo en que vivimos porque, en su conjunto, este mundo es mucho más diverso y complejo que el sistema global. "Lo que debemos reivindicar para tratar de comprenderlo es el hecho de que el mundo contemporáneo está ya unificado y continúa siendo plural, el hecho de que los mundos que lo constituyen son heterogéneos aunque están relacionados entre sí" (Marc Augé, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*). Pero el afán que anima el discurso de Dotti no es analítico sino normativo y no quiere que nada lo desvíe del punto adonde quiere ir. Su planteo respecto de la materia sobre la que debía reflexionar la filosofía política tiene las trazas de

una pregunta: ¿puede la globalización engendrar un gobierno planetario que cumpla con funciones de orden análogas a las cumplidas por el de la modernidad clásica? Ahora bien, conociendo las premisas establecidas previamente sobre las relaciones entre espacio, justicia y guerra, la respuesta es previsible y no puede ser más que negativa. El aeropuerto funciona en el discurso como sinécdoque de la circulación global, realidad que, a su vez, disloca territorialmente la guerra. ¿Podría indicarse hoy un escenario de guerra territorialmente definido? –se pregunta Dotti. "No parece posible encontrarlo, dado que estamos ante, o vivimos en, una ontología en flujo donde nada tiene localización fija." ¿No enseña acaso el 11 de septiembre que aun "el aeropuerto es también un campo de batalla por excelencia de la táctica posmoderna de combate, un sitio privilegiado del choque entre combatientes asimétricos (fuerzas regulares y terroristas)"? Es decir, un espacio a la vez pacífico y bélico, sin delimitación legítima de lo que es el frente de combate, pues la guerra global es ubicua, se libra en todos los frentes.

En su artículo Dotti no le concede una línea a hechos de envergadura que se produjeron tras el 11 de septiembre. Por ejemplo, a la nueva doctrina, la doctrina de la guerra preventiva, anunciada por el presidente norteamericano después del atentado, que suscitó una fuerte oposición fuera y aun dentro de los Estados Unidos ("Somos el factor esencial de la estabilidad global –diría Zbigniew Brzezinski. Pero nuestro poder no es tan inmenso como para darnos el lujo de perder la legitimidad de ese poder"). Tampoco parece haber despertado su interés la división entre los Estados Unidos y la "vieja Europa" respecto de la guerra y la paz en el nuevo contexto global. Pese a que los ideólogos de la hiperpotencia norteamericana han tocado temas que le son caros. Había que dejar de fingir, diría por ejemplo uno de ellos, Robert Kagan, que los europeos y los norteamericanos comparten una visión común del mundo. "Europa le está dando la espalda al poder o, para ponerlo de manera diferente, se está moviendo más allá del poder para entrar en un mundo de leyes y reglas y negociaciones y cooperación transnacionales que los autocontienen. Está entrando en un paraíso de paz y relativa prosperidad; la realización de la Paz Perpetua, de Kant." Frente a ella, en cambio, los Estados Unidos siguen comprometidos con la historia, "ejerciendo el poder en el mundo anárquico de Hobbes, donde las leyes y reglas internacionales son poco fiables y donde la verdadera seguridad y la defensa y promoción del orden liberal todavía dependen de la posesión y el uso del poderío militar".

¿Cómo ignorar definiciones influyentes como estas, que indican perspectivas divergentes acerca del poder y de su ejercicio en el mundo global entre quienes se reivindican liberales? No menos elocuente es el siguiente razonamiento de Robert Cooper, asesor de Tony Blair, también por lo que evoca respecto del alcance del orden de la "modernidad clásica", que era un orden para la "familia" europea: "El mundo posmoderno (Europa y Estados Unidos principalmente) tiene que conseguir que sea utilizado un doble estándar. Entre nosotros, operamos sobre la base de leyes y seguridad cooperativa abierta. Pero, cuando tratamos con Estados a la vieja usanza, fuera del continente posmoderno de Europa, necesitamos volver a los métodos rudos de una era más temprana: la fuerza, el ataque preventivo, el engaño, cualquier cosa es necesaria para tratar con aquellos que todavía viven en el mundo del siglo XIX. Entre nosotros mantenemos la ley, pero cuando estamos operando en la selva también debemos usar las leyes de la selva".

Pero estos y otros datos, cuyo solo registro hubiera mostrado que aun el globalizado mundo actual es demasiado complejo y plural como para interpretarlo según una lógica única, lo habrían apartado a Dotti de su meta: dar con la esencia de la época o, como la llama, con la "identidad epocal". La primera lección de la filosofía polemológica, escribe, es que "la posmodernidad es la estación terminal del camino trazado en el acta fundacional del liberalismo: la naturalización de la justicia". Esto es que, según Locke, el "estado de naturaleza" no es esa situación incierta e imprevisible, previa al pacto social, sin reglas ni derecho alguno y dominada por el miedo a la muerte violenta, que aparecía en la ficción teórica de Hobbes, sino una forma de existencia en que se daba ya reconocimiento a derechos básicos, derechos naturales, el de la libertad y el de propiedad, por ejemplo, cuyos titulares son los individuos. El orden político, que también para Locke es fruto del pacto entre los hombres, no constituye entonces el ámbito de invención de esos derechos, sino la esfera que se instituye para protegerlos. La ley civil y la justicia que se imparte de acuerdo con ella no pueden, pues, contrariar los derechos que obraban ya en el estado natural o pre-civil. "La acción política –comenta Dotti– queda, así, dogmáticamente circunscripta a ser penalización (preventiva o correctiva) de las violaciones irracionales de tal justicia natural/racional y espontánea (las normas eternas de la génesis laborativa y del intercambio horizontal de propiedad privada), y se deslegitima toda intervención vertical de la voluntad soberana que invoque una visión alternativa de lo justo o de lo injusto."

Todo se desencadena a partir de esa acta fundacional y aun la "guerra posmoglobal contemporánea" tiene allí su matriz. "De esta matriz se desprende que la guerra en defensa de lo que la naturaleza muestra y la razón enseña como consustancial a la humanidad es siempre justa; y, consecuentemente, que el enemigo injusto es quien agrede al género humano; por ende, también se sigue rigurosamente que contra *el otro*, contra el agresor que se ha vuelto un animal inhumano, literalmente de-generado, *todo vale*." A la luz de esta lógica, la guerra de Irak pasa a ser, como los no-lugares o el predominio de los *mass media*, realización que da cumplimiento a la funesta desventura comenzada cuatro siglos atrás.

Hace ya muchos años, en *Humanismo y terror*, Maurice Merleau-Ponty definió lo que era a sus ojos la fórmula de la crítica marxista al liberalismo: "La cuestión no es solamente

saber qué piensan los liberales, sino qué hace en realidad el Estado liberal dentro de sus fronteras y fuera de ellas. La pureza de sus principios no lo absuelve; por el contrario, lo condena si se comprueba que no existe en la práctica". La fórmula sintética de Merleau-Ponty suponía no sólo la posibilidad, sino aun la necesidad de volver contra los liberales sus propios principios, demostrando la distancia o aun la contradicción entre esos principios y los actos, entre las declaraciones inscriptas en las cartas constitucionales y las relaciones sociales efectivamente existentes. Pero esa perspectiva suponía asimismo que era posible diferenciar un Estado liberal de otro (no todos eran iguales) y aun defender contra el mismo Estado liberal las libertades que proclamaba, pero que violaba ocasional o sistemáticamente. La lente crítica de Dotti es otra, es la de Carl Schmitt, quien le dio continuidad y traducción al pensamiento contrarrevolucionario católico en el siglo XX. Para esta tradición intelectual conservadora, que Schmitt hizo suya, el mal radica en los principios liberales mismos. Son estos los generadores del desorden moderno y de esa cadena de consecuencias que de la naturalización de la justicia llevó a la concepción de la guerra justa, premisa de la guerra total y la diabolización del enemigo, que debe ser criminalizado, y así sucesivamente, hasta la situación actual. El gran relato de Dotti, con sus etapas heroicas y su decadencia imparable, obedece a esa perspectiva.

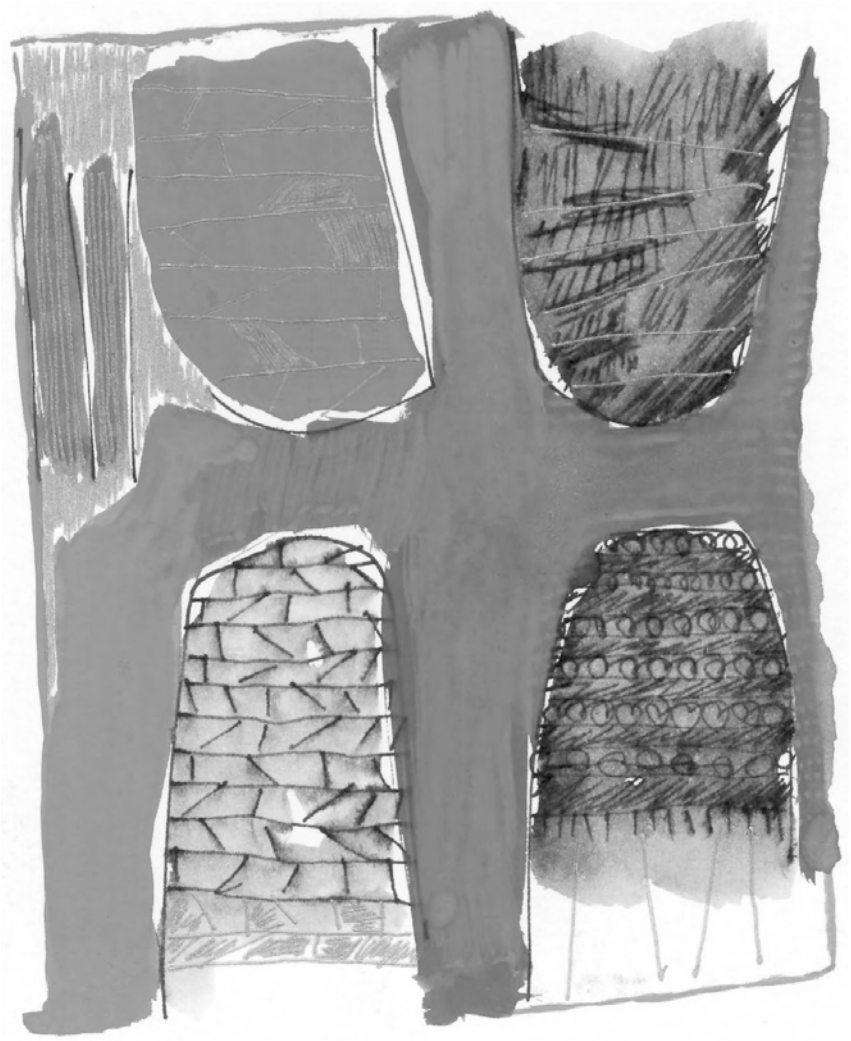
El artículo "La guerra y la paz" transmite deseo de orden. Da a entender que ese *nomos* no podría ser ya el de la "modernidad clásica", que se desplomó con la primera guerra mundial y que, dadas las características del mundo contemporáneo, es inimaginable que pueda restaurarse. Sin embargo, Dotti no nos dice cuál es su idea de ese otro orden, ni de cómo los hombres podrían salir del estado actual y producir formas sociales alternativas de convivencia. ¿Cuáles serían los actores reales o potenciales del cambio? Lo que dejan entrever sus continuas referencias e invocaciones a "identidades sustantivas", que el flujo constante de la era posmoglobal tendería a licuar y a hacer imposibles, hace pensar que está hablando de identidades nacionales. No sabemos si se trata de eso, pero si así fuera, ¿cómo concebir hoy el cultivo y la construcción de esas identidades que, obviamente, no nos remiten a sustancia alguna, sino al proceso de producción estatal, escolar, cultural, de esas "comunidades imaginadas"? ¿Mediante el nacionalismo? ¿Cuál sería su versión actual, cuando ya no vivimos en el mundo de los veinte y los treinta? ¿Qué talibanes protegerían las fronteras de los productos de una cultura ubicua que viajan sin respetar las fronteras?

No es más explícito Dotti en lo relativo a su idea del "buen régimen", donde también somos llevados a interpretar alusiones. Sea, por ejemplo, la que aparece al criticar la naturalización de la justicia por obra del pensamiento liberal, con lo que se deslegitima, comenta Dotti, "toda intervención vertical de la voluntad soberana que invoque una visión alternativa de lo justo o de lo injusto". Hay evidentemente una imagen espacial del orden político en estas líneas, cuyo eje es vertical (contra la horizontalidad liberal de individuos libres e iguales) y en cuyo extremo superior se halla el soberano. ¿Cómo interpretar esa imagen cesarista de la autoridad política, capaz de decidir por sí sobre lo justo y lo injusto? Aunque el siglo XX ha sido rico en regímenes que apelaron a esta representación del soberano, Dotti no los considera en su gran narrativa.

Este comentario se ha hecho ya demasiado largo. Para concluir sólo quiero añadir que estamos obligados a vivir y actuar en un mundo que desafía nuestros empeños por darle inteligibilidad y que se muestra menos racional y transparente de lo que se creyó en el pasado. El nuevo siglo se ha revelado, al menos en sus comienzos, tan sangriento como el anterior. Pero, aunque nuestros temores, como dijera Paul Valéry, sean "infinitamente más precisos que nuestras esperanzas", no podemos desistir del esfuerzo por describir e interpretar esta realidad agitada y confusa en que estamos, en prosecución de un orden que resulte más afín con la justicia. Esa descripción no podría omitir las ambivalencias y las contradicciones de un proceso que tiene más de un foco de historicidad y más de una fuente de sentido.

La extensión

Beatriz Sarlo



Quisiera presentar algunas ideas sobre la extensión como cualidad de la forma y de la experiencia estética, especialmente significativa en el caso de la música y el teatro, pero que también es un rasgo al que puede responder la particularidad de algunos textos literarios contemporáneos (excluidos los best-sellers cuya extensión responde al contrato de mercado). En música y en teatro, la duración compromete a la audiencia y le plantea condiciones especiales; no ocurre exactamente lo mismo con la literatura, por razones bien evidentes. Pero, siempre, la duración desacostumbrada es una ruptura respecto de los formatos de la convención y esa ruptura es estética.

Morton Feldman, cuarteto nº 2

En noviembre de 2001 unas cien personas escuchamos durante más de cinco horas el cuarteto de cuerdas nº 2 de Morton Feldman.[1] La experiencia del tiempo nos colocó en una suerte de estado suspendido, donde la duración modificaba los sonidos y la capacidad para escucharlos. Las mismas notas parecían otras, las mismas células de sonidos sonaban de modo diferente o, por el contrario, lo diferente daba la impresión de haber sido escuchado poco antes. El fluir de la música en un tiempo alargado más allá de lo conocido hipnotizaba, hacía vacilar, confundía; o, de pronto, transcurridas algunas horas, volvía a capturar una atención que se creía adormilada. La duración de ese cuarteto de Morton Feldman era su gran principio constructivo, o, por lo menos, así se manifestaba en la experiencia de la escucha en vivo.

La presencia de los músicos, que no podían abandonar el escenario hasta la última nota, obligaba a una fraternidad estética, porque quienes escuchábamos y quienes tocaban estábamos *soldados*, sostenidos por la voluntad de llegar hasta un fin y aceptando que ese fin implicaba un camino desacostumbrado, opuesto a todo lo que se considera el lapso de una experiencia habitual incluso en sus formas experimentales. Ir a escuchar el cuarteto de Morton Feldman implicaba aceptar un compromiso, del que se conocían todas las dificultades pero del que se ignoraban los efectos.

La duración del cuarteto exige una resolución, que no sólo captura admirablemente a los músicos, sino a quienes entran a la sala sin estar demasiado seguros de cómo soportarán la experiencia. Y digo *soportar* en un

1. El cuarteto de cuerdas nº 2 fue interpretado por el Cuarteto Pellegrini, en el Teatro San Martín, de la ciudad de Buenos Aires, en el ciclo de música contemporánea organizado por Martín Brauer. La duración, en el programa de mano, era de 5 horas y 20 minutos. El cuarteto de Morton Feldman fue estrenado por el Kronos Quartet en 1983; luego fue presentado en Londres, Darmstad y Nueva York.

sentido fuerte: sentir sobre sí el paso de un tiempo inusual, fuera de toda pauta, como si se tratara de sumergirse para ver qué sucede cuando capas de líquido pesan sobre el cuerpo. Nadie que se dispusiera a escuchar el cuarteto podía pasar por alto, incluso antes de que sonara la primera nota, que lo que iba a suceder no era del orden de la cotidianidad estética, y que se apartaba de ese orden no sólo por la calidad de la música ni de sus intérpretes, sino básicamente por una duración que afectaba todos los sentidos, en primer lugar el sentido del tiempo. Como escribió Kyle Gann, "Las ideas musicales se repiten, pero no hay manera de establecer una cronología".[2]

El cuarteto de Morton Feldman pide fuerzas extraordinarias en los músicos, pero también las requiere de quienes escuchan. La resolución de los músicos, como en pocas obras, debe encontrarse con la de su audiencia en una especie de desafío a la medida acostumbrada, es decir a la duración "media", aquella que no altera sustancialmente la experiencia porque se conocen sus efectos de principio a fin.

Justamente, el cuarteto trabaja en contra de la duración "media", con la hipótesis de que desbordarla no en unas decenas de minutos sino en varias horas produciría una reverberación de la música que no está solamente en los sonidos que pueden repetirse y cambiar casi imperceptiblemente (sonidos familiares para quien haya escuchado antes a Morton Feldman), sino también en la variación que el paso del tiempo produce sobre los *mismos* sonidos. Quien escucha entra en zonas desconcertantes, cuyo desconcierto proviene de las capas de tiempo transcurrido y de las capas de tiempo por venir, de esa duración que se sabe que todavía está allí, en la escritura, acechando y poniendo en peligro la idea de un final. El tiempo es vivido como sustancia estética.

Se sabe de antemano cuánto dura aproximadamente, según la partitura, el cuarteto de Morton Feldman; lo que no puede saberse es cómo será la experiencia de esa duración. La solidaridad previa con la música apuesta ciegamente a lo desconocido que puede producirse, no porque se desconozca el sonido de Morton Feldman, sino porque se desconoce la experiencia de escucharlo durante más de cinco horas. En el corazón del cuarteto, está el tiempo de un modo diferente de como está en la música de duración "media", porque la inusitada duración altera por completo la posibilidad misma de escuchar. El cuarteto revela el tiempo como sustancia; muestra el carácter temporal inevitable de la música, señalándolo por exceso. Requiere del tiempo una experiencia fuera de medida que se revela como radicalmente diferente a cualquier otra experiencia del tiempo (y no me refiero sólo a una experiencia musical).

El cuarteto compromete el cuerpo en su materialidad, por el cansancio, por los espejismos auditivos, por una especie de inseguridad: ¿dónde estamos? ¿estamos como si estuviéramos en el principio? ¿me estoy confundiendo? ¿me he ausentado?. Perdidas las referencias habituales del tiempo, el desconcierto (la excitación, el hastío, la irritación, la sorpresa, la desorientación o el cansancio que el desconcierto produce) es un rasgo de la experiencia, pero no porque algo deje de entenderse, sino porque alguien duda de que entienda lo que ya creía haber entendido. Bajo las napas de sonido, bajo el agua feldmaniana, la escucha es radicalmente nueva por un procedimiento de sencillez conmovedora que ya Tiniánov había señalado como principio estético: la extensión.

La experiencia de escuchar el cuarteto se sostiene en este sometimiento físico a la extensión: una aceptación que no proviene simplemente del deseo del escucha, sino de algo exterior cuya señal ha decidido seguir. Algo del orden estético duro y no del plegadizo orden del gusto. Morton Feldman exige un abandono que está muy lejos de la entrega blanda que es el umbral de la indiferencia. Exige la práctica de una contradicción: abandonarse dificultosamente, dejarse llevar y, al mismo tiempo, soportar, porque todo pesa en el tiempo y es extraño lo que sucede debajo de las capas de sonidos que se suceden o más bien que, al sucederse, se van superponiendo porque en la duración está el recuerdo de lo que ya ha pasado, que es una dimensión no sólo lineal sino superpuesta del tiempo, que toda la música conoce pero que el cuarteto lleva a un limite. La duración produce espesor, y la experiencia de la duración, recuerdos que comienzan a jugar como piezas inesperadas de esa experiencia.

"Moby Dick", lectura y performance

Evoqué la audición del cuarteto de Morton Feldman en relación con un acontecimiento reciente: *Moby Dick* en Buenos Aires.

Pero antes, para establecer diferencias imprescindibles, podría recordar una lectura continuada del *Quijote*, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en abril de 2003: en la calle, los potenciales lectores, hacían una fila que ascendía por las escaleras y desembocaba en la mesa donde se leía. El hecho de que cualquiera pudiera hacerlo, con todos los acentos del español, daba la impresión de ser una especie de afirmación programática de la unidad cultural hispánica (a la que se sumaban algunas voces claramente latinoamericanas), que imponía precisamente ese programa demostrativo al texto, literalmente destrozado ya que ofrecía todas las dificultades imaginables a los cientos de lectores que participaron del acontecimiento. La celebración del *Quijote* destruía la novela de la que no quedaban sino sombras irreconocibles; abrumada por el entusiasmo *amateur*, la abundancia de televisores, pantallas y conexiones radiales, y la administración burocrática del texto, no hubo espacio para algo más significativo.

Podría recordar también una lectura completa de *Finnegans Wake*, rea-

2. Kyle Gann, "Almost Too Beautiful", a propósito de la audición del cuarteto de Morton Feldman, en el Carnegie Hall de Nueva York, el 25 de octubre de 2003, interpretado por el Flux Quartet, que en marzo de 2001 lo había tocado en el Norton Arts Center de Kentucky (www.cnvill.demon.con.uk/mfkgann2.htm, al que se accede desde Morton Feldman Page). Antes de comenzar la presentación en el Carnegie Hall, el cellista del Flux Quartet respondió a un miembro de la audiencia que le deseaba buena suerte:"También para ustedes, que tienen que trabajar tanto como nosotros, porque, en caso contrario, sería injusto".

lizada un 31 de diciembre, mediados los noventa, en una galería de Nueva York. Quienes la hicieron se alternaban, marcando una discontinuidad que legitimaba todas las discontinuidades. Era, en efecto, todo *Finnegans Wake*, aunque el cambio de muchas voces, los movimientos de quienes se sentaban y se pasaban el libro, los cuerpos que se alejaban de la mesa a la que se sentaban los que leían o volvían a ella, los murmullos un poco distraídos de la audiencia, fragmentaban la extensión. Decenas de personas leyeron *Finnegans Wake* y precisamente el hecho de que fueran decenas trazaba fisuras por donde fugaban quienes escuchaban, casi siempre durante unos minutos. El ritmo del cambio era demasiado rápido para el efecto de flujo que se había buscado; y el número de lectores demasiado elevado para soldar a cada uno de ellos con el texto y con la audiencia. Agrietada por esas intermitencias, la experiencia de la duración no sostenía el carácter solemne que habían buscado quienes leían la obra. Por lo demás, leer *Finnegans Wake* compromete una dicción musical, es decir una entrega de la voz a la sonoridad y el timbre; sin esa dicción, que surgiría del encuentro de la entonación que el texto pide si se lo lee en voz alta, la experiencia fragmentada permite sólo jirones de lo que, programáticamente, fue pensado como una audición total. La idea de la duración ininterrumpida (es decir, el programa de la lectura en un solo día de toda la obra) era socavada por la sucesión de variaciones aleatorias de cuerpos y de voces.

El acontecimiento reciente al que quiero referirme tuvo lugar en el Espacio Callejón de Buenos Aires, desde el sábado 20 de diciembre de 2003 a las 21 horas hasta el domingo 21 a la noche. De manera ininterrumpida, Emilio García Wehbi y Luis Cano se alternaron en la lectura completa de *Moby Dick*, traducida hace décadas por Enrique Pezzoni. El texto que se entregaba con el programa de mano exponía las condiciones de la representación, porque fue, en efecto, una lectura-representación y eso estaba claro desde el comienzo para los dos actores. Las instrucciones sencillas proporcionadas por el texto se referían al sostenimiento del cuerpo durante las veinte o veinticuatro horas que empezaron a las nueve de la noche: se podía comer, beber, fumar, dormir, irse y regresar. Los únicos que no podían abandonar el espacio de representación eran García Wehbi y Cano: sobre su permanencia ininterrumpida se construía la continuidad; visibles todo el tiempo, incluso cuando se echaban sobre un colchón a descansar, ellos eran la guardia permanente de la lectura y la garantía de que la continuidad no estaba construida con el artificio de presencias alternadas. Sus cuerpos irían cambiando con el paso de las horas, trabajados por el cansancio, y eso también debía mostrarse sin cortes.

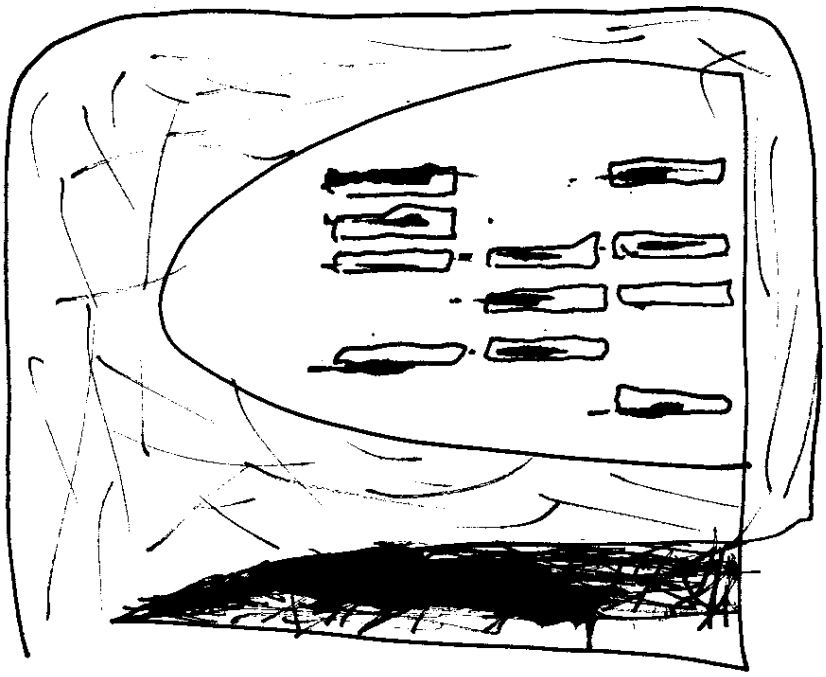
Es evidente que *Moby Dick* es una novela-mito que desbordó su fascinación hasta la cultura de masas (film de John Huston, canción de Led Zeppelin, una iconografía turbulenta y sublime que llega hasta *Tiburón* de Spielberg) y que, hasta hoy, conserva su magnetismo para los intelectuales (al mismo tiempo, prácticamente, de la lectura en el Espacio Callejón, Jorge Dotti, en la estela de Carl Schmidt, publicó en *Deus mortalis*, un artículo que también es un desafío por su extensión). La traducción de Pezzoni, por lo demás, fue un acontecimiento en la cultura argentina, una especie de *tour de force* cuya bravura reafirmaba la potencia de traducir en los márgenes.[3] Como en la última página del *Ulises* y en *Lolita*, hay una marca de Pezzoni que prolonga y supera la línea de *Sur*, colocando a *Moby Dick* en el espacio rioplatense, del modo en que las traducciones difíciles ocupan su lugar en la lengua de destino. También es evidente que la dimensión alegórica de la novela es afín, como pocas, a una experimentalidad donde el cuerpo se juegue en una aventura metafísica moderna. En síntesis, no era necesario buscar demasiado para encontrar las razones de la elección de *Moby Dick*, que Melville llamó "libro perverso" y "libro de extraña especie".

¿Qué agregarle a *Moby Dick*, entonces, si todo le había sido añadido durante un siglo y medio? ¿Qué hacer con una novela cubierta por interpretaciones y comentarios, envuelta en todos los pliegues de la tradición crítica y filosófica, que incluso había tenido, hace cuarenta años, su inserción argentina a través de una traducción que se convirtió, ella misma, en un mito? El texto desmesurado de Melville debía ser conducido a una nueva desmesura. Reproducir el viaje del "Pequod" podría ser una especie de millonario happening del que resultara un documental de aventuras o un gigantesco escenario de *land-art*, algo irrisorio. Leer *Moby Dick*, en castellano, palabra por palabra, incluidas las notas del traductor, afecta menos al texto que a los lectores y a su audiencia, que se someten a la novela de Melville, en lugar de "hacer algo" con ella. Ninguna adaptación le cuadra a *Moby Dick*, excepto el traslado de lengua a lengua en la traducción de Enrique Pezzoni. Un ejercicio de fuerza realizado sobre otro, porque someterse a la novela de Melville es mucho más duro que adaptarla. Lo que propusieron Wehbi y Cano es algo del orden de la más incandescente literalidad, pero con un relevo, el del cambio de lengua.

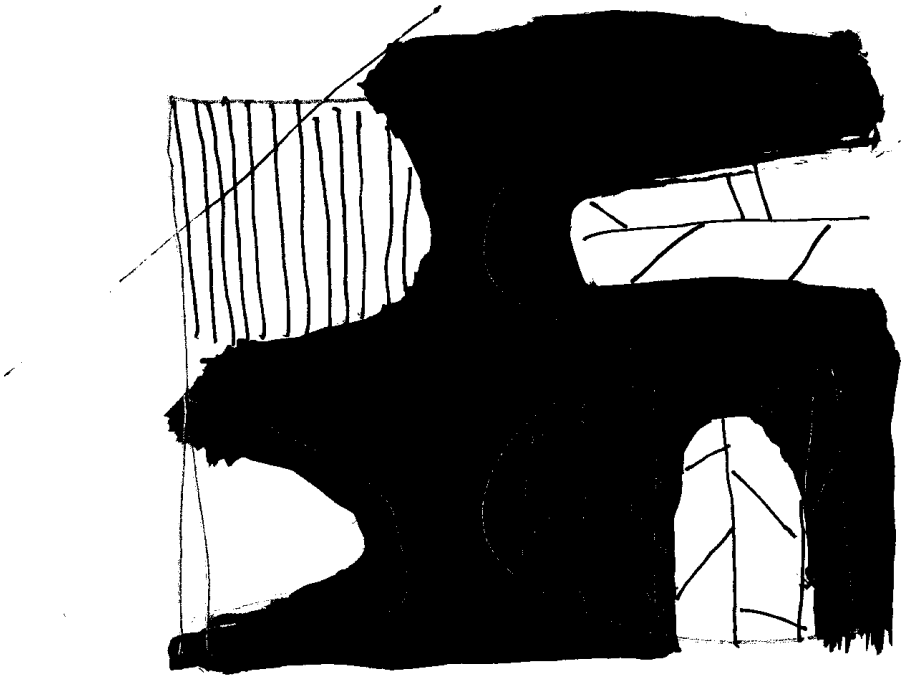
Sin embargo, ese sometimiento al texto estuvo rodeado, desde el principio, por el suspenso: ¿cómo puede terminar esto si efectivamente logra terminar?; mejor dicho: ¿en qué condiciones se llegará a un final?; y, sobre todo, ¿cómo serán más de veinte horas, para dos hombres que deben permanecer despiertos, leyendo, percudidos por la fatiga y, eventualmente, por el desaliento?

Regreso al teatro, donde había pasado toda la noche, el domingo a las cinco de la tarde, cuando han transcurrido más o menos quince horas de lectura. Afuera hace 35 grados; adentro, probablemente más. García Wehbi se ha afeitado. Este hecho me sobresalta,

3. Publicado en 1970 en la colección "Obras Maestras" del Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires. La traducción de Enrique Pezzoni es la que se ha reeditado en España. El circuito de traducción y reediciones, además del patrocinio del Fondo, es todo un diagnóstico de estados culturales. Como lo señala Jaime Rest en el prólogo a la primera edición, en los años que van entre su publicación en 1851 y la muerte de Melville en 1891, *Moby Dick* tuvo sólo una edición posterior a la primera.



porque lo había dejado, a las ocho de la mañana, con su barba algo rala, tal como se mostró en el comienzo de la lectura. No puedo dejar de pensar en ese cambio, ocurrido a media mañana o al comienzo de la tarde. El asistente, que me abrió la puerta (que estuvo cerrada con llave desde la noche), me dice que "hace un rato" temieron que algo pasara, pero que alguno de los dos, o los dos (no me lo dice), lo "había superado". Me cuenta una escena de riesgo, callando cuál había sido. Un peligro reciente, una debilidad de los dos cuerpos, o de las voces. La escena era la misma pero los hombres que la ocupaban mostraban algunos cambios: García Wehbi sin barba, el paso del tiempo en las arrugas de la ropa y en la cara marcada, pálida, de Cano; por momentos, era un poco más débil la voz. Por el suelo y en las gradas, como durante la noche, unas veinte personas, algunas chicas muy jóvenes dormidas sobre almohadones. La luz es la misma y la claridad que entra desde una claraboya cerca del techo, enfrentada a la audiencia, ya no tiene esa vibración del amanecer, cuando, de pronto, esos vidrios se iluminaron de un celeste virado por el sol. A la derecha de las chicas que duermen, o escuchan con los ojos entrecerrados, un hombre sigue, con la edición en sus manos, la lectura de *Moby Dick*. Hay restos de comida, botellas, ceniceros, que con su desorden moderado, marcan también el paso del tiempo. Todo el espacio, excepto el gran cuadrilátero ocupado por la representación, se ha desorganizado levemente, como en un depósito donde cincuenta personas se movieron en silencio, pero dejando sus huellas involuntarias. Más que durante la noche, se oye, de vez en cuando, el timbre. Alguien está entrando. Las interrupciones, las partidas o las llegadas son parte de las condiciones de lectura, que marcan diferencias para los actores y su público: ellos, *como si* fueran marinos del "Pequod", no pueden dejar la escena; durante un día vivirán en el teatro como si fuera un barco. Nosotros tenemos licencia para practicar una forma de la inconstancia. Pero queda claro, desde el comienzo, que esa inconstancia sólo rinde algún significado si es un corte que separa una permanencia de larga duración (horas, varias horas).



Cuando está próximo el final, mientras lee el capítulo "La sinfonía", en que un marino recuerda el hogar y le suplica a Ahab que abandone la búsqueda, García Wehbi llora. El calor es intolerable, como el cansancio. Llora, leyendo la súplica en la que el puerto familiar, el hogar, los hijos no logran convencer al capitán del "Pequod". Minutos después, Cano, con la voz cansada pero sin titubear, retoma la parte que le corresponde. Del pedazo de carne y hueso, que colgaba sobre el centro del escenario el día anterior, como un péndulo cuyo movimiento los actores iban impulsando, ya casi no queda ni rastro, sólo la soga, de la que cuelga un muñón de carne deshilachada. El hueso ahora forma parte del deforme esqueleto de un monstruo marino, que se ha ido construyendo en un ángulo. Con una mezcla de furia y desdén, los actores han ido tirando allí esos huesos. Tampoco en el fuentón de hojalata, donde un chorro vertical recordaba el de la ballena, el agua sigue moviéndose. A su lado, sigue la jarra, con la que García Wehbi y Cano se sirven agua o se mojan la cabe-

za y las manos; cerca, un escurridor, como el que podría usar un marinero sobre cubierta, usado de vez en cuando por los actores para enjugar el agua que se derrama. Sobre el fondo del espacio rectangular, limitado por cuerdas, una escalera conduce al puente del gobernalle. En las primeras diez o doce horas, García Wehbi y Cano solían subir, llevando un farol, y empuñar el timón; el domingo a la tarde, ya no lo hacen. Es evidente que, incluso en esta puesta en escena severa, los movimientos, posibles en la primera mitad de la lectura, dejan de serlo. Todo está concentrado en dos puntos del espacio. Por un lado, la mesa, a la que se sientan para leer, junto a la que cuelga una campana, que cada uno de los actores toca cada vez que termina su turno y debe avisar que comienza el siguiente; y, en la pared opuesta, el libro de bitácora, una pizarra donde cada uno de ellos anota, con tiza, las páginas leídas una vez que su turno ha terminado. El tocadiscos, bajo la pizarra, se oye de vez en cuando, mal, débilmente, como una música que viene de otra parte o que recuerda que existe otra parte. Sobre la mesa, en un vaso, nada un pez pequeño, atravesado por un rayo de luz; como en una linterna mágica, la figura borrosa del pez se proyecta sobre la pared del fondo, que es rugosa. El domingo a la tarde, ya no hay haz de luz, ni puedo ver si el pez sigue girando contra las paredes del vaso. Los trajes negros, las camisas blancas y los moños negros de los actores llevan las marcas inevitables del trabajo realizado. Las luces amarillentas iluminan también a los que seguimos escuchando, en el vapor caliente del atardecer.

La monotonía desorienta, pero también permite pensar. Esta *performance* no se propone avanzar sumando efectos: todo lo que los actores hacen lo están repitiendo desde el comienzo y, por lo tanto, lo nuevo es, en cada momento, sólo el texto de Melville. Pero esa novedad es conocida, porque se sabe que el orden de lectura es estricto y que, a lo sumo, a medida que avanza el tiempo, lo inesperado son los tropiezos y las equivocaciones de voces que, de todos modos, siguen siendo perfectamente claras después de muchas horas. Como *performance*, lo que vemos es el paso del tiempo sobre dos cuerpos sometidos a un ejercicio duro. Marineros del "Pequod", García Wehbi y Cano cumplen los pasos obstinados que se fijaron al embarcar. Lejos del énfasis y de la acumulación, están allí *porque* deben llegar al final de *Moby Dick* cruzando la línea que separa la ficción de la vida, en un sentido material: al someter sus cuerpos a la lectura, sobre ellos opera la longitud desmesurada de la novela de Melville. Esto es inevitable y también incalculable de antemano. Han querido actuar la cualidad sin medida de ese texto y ver qué resulta a lo largo de esa experiencia.

Todos los vientos de las vanguardias son convocados a escena: ritualidad y distancia, proximidad y fusión, programa intelectual y riesgo físico, separación de la vida por la lectura de un texto radicalmente extraño y sobreimpresión del texto con la propia voz, con aquello de más íntimo, usada esa voz sin el artificio de la "interpretación" (es cierto, sin embargo, que sólo dos actores entrenados habrían podido leer durante todo un día). *Moby Dick* se ha convertido en una fantasía vanguardista, un tejido de todos los hilos que atravesaron el siglo XX, trenzados, una vez más, a comienzos del XXI. Se ha querido revivir una ritualidad que comunique, en un más allá escénico que tiene algo de utopía estética, a los actores con quienes los observan, y sobre todo que, de un modo no fingido, haga visibles, junto a la representación, los *resultados acumulados* del hecho mismo de representar.[4] En el *Moby Dick* de García Wehbi y Cano acontece una suerte de extraña acumulación no enfática, y en este punto se podría volver a Morton Feldman.

Contra los módulos temporales estándar, a veces, se dan experiencias que confían en que la destrucción del módulo produzca una percepción desplazada, incluso desquiciada. La desorientación es exactamente lo opuesto a la certeza de que se está escuchando bien, o se está viendo bien. La desorientación potencia un principio de incertidumbre en la audiencia de la que se pide un esfuerzo intelectual y sensible, porque la obra que la provoca está bien lejos de ser ella misma un desorden. Por el contrario, su orden es evidente pero, prolongado en la duración extrema y desacostumbrada, da la impresión de que en cualquier momento el que escucha está a punto de perderlo. La acumulación en el tiempo de capas sucesivas es sutil, muchas veces casi inapreciable, de modo que la atención, trabajada por la fatiga, está obligada a concentrarse sobre diferencias dudosas y, como se trata de obras en el tiempo, irrecuperables salvo para la memoria, que no deja de interrogarse para establecer líneas entre lo ya visto, lo ya escuchado, el presente y lo que vendrá. La duración es un principio constructivo básico; sin la extensión más allá de todo límite conocido, la obra se alinearía con otras experiencias menos perturbadoras. La extensión juega de este modo cuando cruza un umbral de tiempo, porque, precisamente en ese cruce, comienza una exigencia que presiona sobre los cuerpos (de actores, de músicos, de la audiencia); y entonces se cruza otro umbral: el de la separación de la obra respecto del mundo. Por la extensión, la obra ocupa mundo y provoca acciones (adormecerse, moverse, beber, etc.) que, salvo en estos raros casos, no se mezclan con la experiencia de escuchar una música o presenciar una puesta en escena. Hay algo transgresivo en la duración extrema, una especie de ofensa vanguardista al sentido común estético que sostiene los formatos convencionales o las rupturas convencionales de formato. Como ciertas obras musicales que consisten en silencio o duraciones mínimas, la extensión extrema es aurática y recuerda aquello que, detrás del arte, lo sostuvo durante siglos.

Pauls, "El pasado"

Sobre mi mesa está *El pasado*, la última novela de Alan Pauls, publicada

4. Sobre las tendencias al extremo en el arte moderno, véase: David Oubiña, *El silencio y sus bordes; Discursos extremos en la literatura y el cine argentinos (entre los 60 y los'70)*, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004.

en noviembre de 2003 después de recibir el Premio Herralde.[5] Son 551 páginas. Obviamente la longitud no es extraña a la literatura del siglo XX; sin embargo, excepto algunos libros como *La historia* de Martín Caparrós con sus mil páginas o *Las islas* de Carlos Gamerro, hoy la novela argentina no sorprende por la extensión que tuvieron *Rayuela* y *Adán Buenosayres*. Entonces, hay algo allí que obliga a pensar.

Afirmar que Pauls no quiso renunciar a nada es irrelevante porque ¿cómo saber cuánto fue descartado, si, en efecto, hubo descarte? No tiene sentido abrir un juicio sobre lo más larga que pudo haber sido su novela, y todavía es menos interesante señalar tranquilamente que algo *más* debió quedar afuera. Hay quien piensa, el crítico español Ignacio Echevarría por ejemplo,[6] que la novela es "excesiva" o "hipertrofiada". No seguiré esa línea de análisis, en primer lugar porque la novela no me pareció ni hipertrofiada ni excesiva. Se podría afirmar con suspicacia que, lejos de necesitar el Premio Herralde para poder imprimirse y circular (como lo sugiere ese crítico), ya que su extensión la amenazaría, de otro modo, con un destino de dificultades, *El pasado* fue larga porque eso le daba una visibilidad mayor en la competencia del premio. Ambas afirmaciones son perfectamente extra-literarias y, para leer la novela, carecen de todo interés. La pregunta es, más bien, por qué un autor de tres breves novelas anteriores (*El pudor del pornógrafo*, *El coloquio* y *Wasabi*), alguien que parecía instalado en una extensión acostumbrada, escribe una novela de más de quinientas páginas, y qué las vuelve, como creo, necesarias; por qué Pauls, un escritor con notable inteligencia crítica, creyó necesarias las quinientas y pico de páginas.

El pasado es un folletín sentimental y, como algunos folletines, necesita extensión. Abarca más de veinte años en la vida de un hombre, Rímini, y una mujer, Sofía, que vivieron trece años juntos, se separaron y, después de innumerables peripecias que incluyen tres relaciones del hombre con mujeres bien diferentes, vuelven a vivir juntos. Las tres relaciones son sucesivas y aclaro esto porque esa cualidad tiene que ver con la extensión. De las tres relaciones conocemos la forma en que comienzan, se desarrollan y terminan. No son esbozos de historias que se bifurcan de la línea principal constituida por la pareja de Rímini y Sofía, aventuras en paralelo, salidas y entradas de los personajes, sino historias completas, que empiezan por el *coup de foudre* en dos casos o por la primera relación sexual en el tercero, y luego expanden todos los pormenores de la vida de la pareja, sus departamentos, sus trabajos, sus amigos, sus familiares, sus diversiones, sus viajes. Detalladas con la misma precisión que la gran historia de Rímini y Sofía, sólo una de estas relaciones termina abruptamente, sin preparar su fin y esto porque ese fin es un accidente mortal.

Las tres historias que germinan de la separación de la pareja son reconstruidas de modo microscópico. Cada una de las peripecias recibe toda la atención, como si se tratara siempre de un episodio principal. Un hiperrealismo narrativo establece que no hay planos lejanos y planos cercanos, ni esbozos y desarrollos; como en el hiperrealismo plástico, todo está contado con el mismo detalle, como si no hubiera borramiento por perspectiva; o también, todo está contado con el efecto minucioso de la miniatura. Esta es una opción estratégica que es necesario reconocer como tal. Pauls opta por una perspectiva desde la que *todo* es presentado con la misma acumulación de rasgos, como si la distancia narrativa fuera invariable (una cocina, una cancha de tennis, una cama, un hotel por horas, un hospital, la mesa de dulces de una fiesta, un vestido, una cara, un peinado, etc.). Esta opción estratégica, es obvio, requiere una extensión excepcional, porque la opción misma es extraña a las costumbres de la narrativa. Pauls se ocupa de todos los detalles con la intensidad con que se ocupa de las grandes articulaciones y de las grandes escenas. Nada merece *menos* atención que la que obtiene.

No se trata, como podría pensarse, de la ausencia de elipsis. *El pasado*, como todo relato, sólo puede existir porque hay elipsis. Se trata, en cambio, de que, una vez que se ha decidido contar esto o aquello, lo elegido es tratado siempre como si estuviera en la misma relación de proximidad hiperreal con el foco del relato. El efecto es fantasmagórico; la minuciosidad de la obsesión es siempre, en algún momento, temible, incluso cuando parece más pintoresca. Toca el punto ciego de la representación, que no es la ausencia de representación sino su abundancia, el peligro de la página completamente cubierta de escritura que suscita la pregunta ¿hasta cuándo este catálogo del mundo y su caricatura? Contra lo que pudiera pensarse, la mala literatura es desprolija con el detalle, y el costumbrismo es perezoso porque confía en media docena de clichés. Pauls, al saturar, marca una diferencia respecto de aquello con que una lectura distraída o malévola puede confundirlo.

La extensión es indispensable también al tenor intelectual de *El pasado*.[7] Rímini, el personaje al que sigue el narrador, comprende sólo muy vagamente lo que sucede en el mundo de los afectos, los deseos y las pasiones. El narrador, en cambio, como un narrador clásico (o más que un narrador clásico) posee un extenso repertorio de saberes, teorías, hipótesis, ocurrencias, y no duda en exponerlos. El ejercicio incesante de una reflexión no es adjudicado a personajes (para crear la ilusión de que ellos son inteligentes y, de rebote, generar la certeza de que el inteligente es el autor), sino que, sin disimulos, es prerrogativa del narrador: aforismos y fragmentos ensayísticos sobre la infancia, la vejez, la

5. *El pasado*, Barcelona-Buenos Aires, Anagrama, 2003.

6. En la reseña "El amor después del amor", publicada en *Clarín*, Buenos Aires, 24 de enero de 2004. El hecho de que sea un crítico español quien reseñe la novela para un diario de Buenos Aires, el hecho de que esa reseña haya sido publicada antes en el diario madrileño *El País* (debo a Nora Catelli el señalamiento un poco sorprendido que, por otra parte *Clarín* no oculta en los créditos), indica un extraño desgano periodístico.

7. Soledad Quereilhac, en su reseña publicada durante enero de 2003 en el suplemento cultural de *La Nación*, de Buenos Aires, sostiene que la novela incluye tratados sobre el amor y las pasiones.

enfermedad, el tennis, la pintura, los viajes, la adolescencia, las mujeres, las terapias alternativas, en fin todo lo que no concierna a la esfera pública ni a la política son materiales sobre los que se ejerce una reflexión a veces aforística y a veces extensamente expositiva. En *El pasado* están los *abstracts* de múltiples proyectos ensayísticos. La habilidad del narrador es que, por lo menos a esta lectora, nunca resultan petulantes, aunque, a veces, exhiben la crispación de una inteligencia aplicada a la búsqueda sistemática de la originalidad.

La ausencia de lo público y de la política es simplemente asombrosa. Rímini, nacido en 1959 como Pauls, es hijo de la revolución cubana. El narrador lo dice de un modo tan explícito como quien está cumpliendo una periodización, a la que adjudica un tipo de personalidad. Pero, de allí en más, no se produce lo que fácilmente podría juzgarse un vaciamiento sino la fijación de la novela en un espacio individual y grupal que corre en paralelo con la dictadura y la transición democrática. *El pasado* prescinde de la historia reciente con una radicalidad que obliga a pensar. Renuncia a cualquier "ambientación" que, de manera banal, cumpla con el reconocimiento de que hay un afuera de la pequeña sociedad de sus personajes. No hace, en este sentido, los gestos de una narración que, con buena o mala conciencia, prevé que sus lectores estarán calculando qué sucedía en el país cuando esas cosas que leemos le estaban sucediendo a Rímini, sus mujeres y conocidos (hay dos o tres menciones fugaces, innecesarias). Pauls, de modo programático, explora cómo puede ser una ficción *sin* política y *sin* historia, que prescinda de sus alegorías o de sus representaciones. Claro está, no lo hace para suscribir una versión banal de que todo es político (y en consecuencia esa historia del poder del deseo y del amor también lo es). Diría, en cambio, que lo hace porque no encuentra en lo político algo que le resulte narrativamente interesante: no hay una afinidad intelectual entre este narrador y lo político. Quien quiera pensar que esa distancia es radicalmente posmoderna, está en su derecho. También convendría pensar por qué, en una literatura que pasó veinte años mordiendo lo político de diversos modos, un escritor construye un espacio ficcional independiente y una sociedad de personajes que logran sostener esa independencia. La distancia de lo político es de una *extranjería radical*, una decisión *en contra*. Para mantener esa distancia era preciso llenar completa y extensamente otro espacio, el de la microsociedad que rodea a Rímini y Sofía.

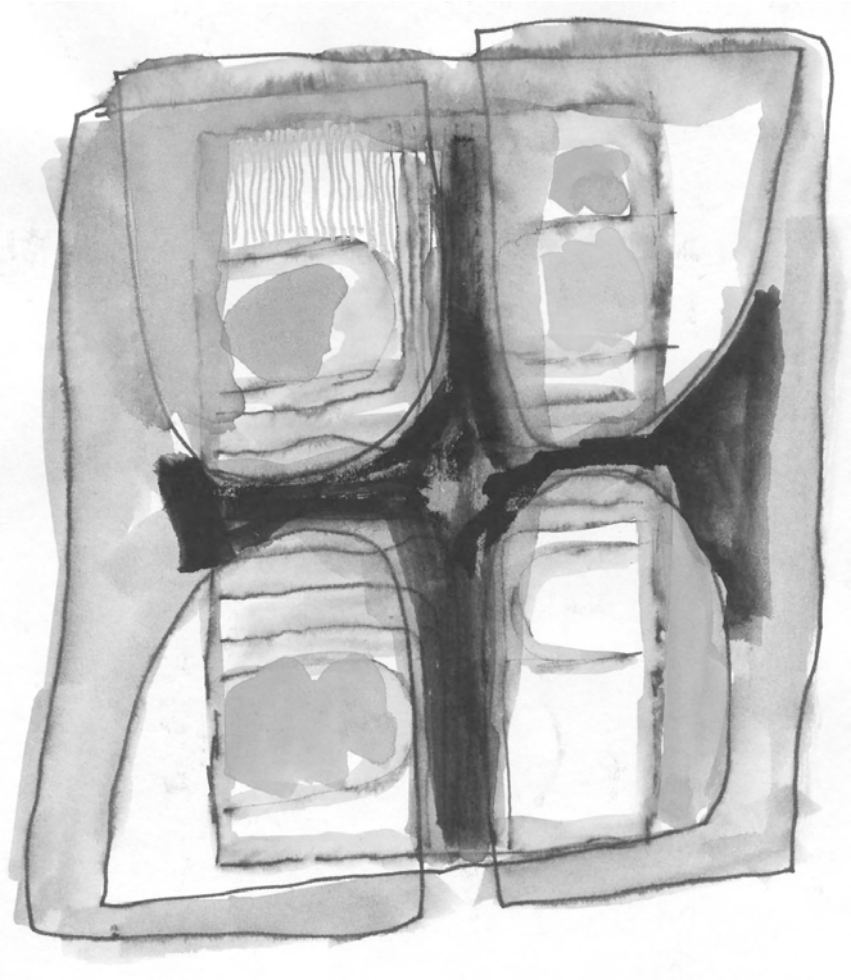
Pero si no hay política, *El pasado* nos trae otra historia, que es también otro motivo para la extensión de la novela. *El pasado* es una *summa* de la literatura argentina de los últimos cincuenta años. Quiero decir: Pauls ha leído esa historia y elige entre quiénes han escrito qué cosas del mejor modo en ella; en consecuencia, la desarma y la reorganiza, a veces de modo difícil de reconocer, otras de manera bien explícita y quizás a pesar suyo. El segundo capítulo de la primera parte, página 18, comienza con una pregunta: "¿Qué lo sorprendía tanto?". Cualquier lector de *Rayuela* escucha una resonancia inevitable. Pero, además, toda la excursión europea de Rímini y Sofía es una *variación* cortazariana tan evidente como que puede ser incluso una sorpresa inesperada y quizás no bienvenida. Sofía (es decir: el saber) tiene una antecesora en la Maga (es decir: otro saber, intuitivo, más allá de la razón); Rímini es un traductor e intérprete, oficio de Cortázar y del protagonista de *62*. No es necesario que haya más, sobre todo en un narrador que se mueve dentro de la tradición como pez en el agua. En el otro extremo: Fogwill, el escritor de la precisión material, del perfecto dominio de los vocabularios específicos (todo aficionado al tennis encuentra en *El pasado* una fuente de diversión, de nostalgia y de crítica, así como quien haya conocido una terapia psicofísica, que estuvo de moda tanto entre pianistas como entre amas de casa de barrio norte, reconocerá a la gurú con quien trabaja Sofía). En una extensión irreconocible a primera vista, están los desencuentros sentimentales y la obsesión erótica de Daniel Guebel en *Matilde o Nina*; y también los escolares de *El carapálida* de Luis Chitarroni. No hay nada en la literatura más reciente que pueda igualarse a la violencia sexual de algunos encuentros de *El pasado*, como si Pauls hubiera decidido que eso podía hacerse, en algunas frases, sin convertirlo en recurso único, sino, por el contrario, engarzando la obscenidad, como una joya, en un relato hiperculto. Y, por supuesto, Aira: contar las historias más banales, con la confianza de que lo banal está en los materiales y no en su incorporación a la novela; demostrar que es posible encadenar historias por la lógica de una proliferación que parece ir a ninguna parte, pero que, en el caso de Pauls, luego se somete a un cierre. Bioy Casares es la figura (no digo simplemente figura de escritor) emblemática del enamoramiento. Rímini es un personaje de Bioy (un tarambana, para decirlo con una palabra de época) que ha sido tomado a su cargo por un narrador que aprendió, con Borges, que las ideas no perturban la ficción sino que pueden fortalecerla.

Por supuesto, la extensión de la novela permite intercalar un capítulo, de 50 páginas, que contiene, entre otras aventuras del arte, un ensayo estético-biográfico sobre un pintor imaginario: vida, obra y desventuras en el mercado de arte de una especie de Bacon llevado al extremo. Para todo esto, se imponía la forma larga. De lo contrario, esta *summa* (extrañamente fraternal) de la literatura argentina habría sido sólo un conjunto de contraseñas y guiños para lectores avisados. Pero la extensión convierte a lo que de otro modo sería "cita" en un trabajo más secreto, menos señalizado (nada que ver con el cartel donde se avisa: miren, esto es lo que hago con la tradición), y más libre de los automatismos de la parodia.

La extensión de *El pasado* es, como quise señalar, su presupuesto. La novela no "salió" larga, como resultado de una impericia, sino que, para ser lo que es, *necesitó* ser larga. Sería un error pensar que algo "está de más", cuando, en realidad, esa demasía sostiene el carácter mismo del texto. La extensión fue un programa, no una consecuencia.

Como la vida misma
Notas sobre la televisión

Silvia Schwarzböck



La TV es, antes que nada, un hito en la historia de la técnica, igual que la fotografía y el cine. A partir de esa semejanza, uno podría preguntarse si realmente es tan distinta de los otros dos inventos como para que nunca llegara a ser un arte o como para que su novedad no haya modificado lo que hasta su aparición se entendía por arte. La fotografía y el cine tampoco nacieron como artes. Que llegaran a serlo dependió de dos condiciones que no se repitieron para el caso de la TV.

En primer lugar, la aparición de la fotografía y del cine revolucionó el sistema de las artes tal como se lo conocía hacia fines del siglo XIX. Hasta ese momento, la reproductibilidad técnica era una propiedad extrínseca de las obras pictóricas. Quien reproducía una pintura confirmaba indirectamente la autenticidad del original. Que la fotografía y el cine tuvieran a la reproductibilidad técnica como una propiedad intrínseca significaba que sus producciones eran inevitablemente seriadas. Esa diferencia cualitativa con el resto de las artes hizo que la estética empezara a pensar que la unicidad que a ellas les faltaba –eso que Benjamin llamó el aura– había sido hasta entonces un atributo irrenunciable de la obra de arte. El aura –junto con su aplicación retroactiva– la creó la reproductibilidad.

En segundo lugar, hizo falta que la fotografía y el cine demostraran cierta autonomía respecto de sus condiciones de origen, para lo cual necesitaron entrar en la dialéctica de la modernidad artística. En el siglo XX no puede decirse que un arte sea autónoma sin que se hayan desarrollado en ella programas modernos. El modernismo es, a largo plazo, la prueba de autonomía de cualquier arte, mucho más si es reciente.

Sólo por haber sido revolucionarias para el sistema decimonónico de las artes es que la fotografía y el cine pudieron alcanzar su propio estatuto artístico. La revolución que provocaron, para haber llegado al punto de permitirles la condición de artes, no podía restringirse a revelar el aura como una verdad acerca del pasado. Para que hayan entrado en la dialéctica de la modernidad artística tiene que haberse producido una transformación general de la percepción humana. Que el ojo de la cámara pudiera captar la realidad de acuerdo con el principio de la serie debe haber necesitado como contraparte que el ojo del que mira renunciara a esperar –o a exigir– algo original, tanto dentro como fuera de los límites del cuadro. Como síntoma de la sociedad de masas, la reproductibilidad técnica tuvo la extraña virtud de revelar el mundo tal como se había vuelto, es decir, como un mundo falsificado, donde nada podía suceder por primera vez.

A diferencia de lo que había ocu-

rrido con la fotografía y el cine, la aparición de la TV, desde el punto de vista estético, no fue un acontecimiento revolucionario. No es que haya llegado tarde al sistema ampliado de las artes –de hecho, su invención es casi simultánea a la de la fotografía y el cine, aunque recién a fines de los años 20 estuvo en condiciones de ser patentada–, pero el tipo de función social que iba a cumplir dentro de la industria cultural no le permitiría entrar en la misma dialéctica que ellas. De todos modos, no hay que pensar que, en la medida en que las artes se radicalizaban en una dirección contraria a la de la representación figurativa y la narratividad lineal, la TV venía a relevar en sus funciones al cine, en la medida en que el cine –hacia mediados de los 50– también había entrado en la dialéctica de la modernidad artística. La TV nunca pretendió entretener a las grandes audiencias de la misma manera que el cine. Adorno se equivocaba al decir prematuramente que el "cinematógrafo doméstico" era un engranaje más de la industria de la cultura y que si, como expresión suya, llegaba a volverse más eficiente que el cine mismo era porque, al estar instalado en el hogar, reunía a la familia y a los amigos, ya sin nada que decirse, en un confortable círculo de sordos.

Es obvio que se trata de una *boutade*, aunque hay que reconocer que una parte de este juicio sigue siendo acertada, en la medida en que el poder maléfico que Adorno le atribuye a la TV no trasciende las tendencias sociales que garantizan su éxito. La real extrañeza que reina entre los hombres ella la disimula, en lugar de crearla. Antes que desunir a la familia, la TV se encarga de reunirla, pero la reúne precisamente en el momento histórico en que esa reunión ya no puede soportarse sin su ayuda. Es en ese sentido en el que sus servicios para el statu quo son invalorables.

No obstante, hay otra parte del juicio, la parte en la que Adorno identifica a la TV con un "cinematógrafo doméstico", que hace que toda su reflexión sobre el tema se vuelva insostenible, incluso para la época en que fue publicada (1953).

Después del fin de la segunda guerra, muchos cineastas ya tenían una conciencia epocal del estado del lenguaje artístico. La negatividad y las formas abiertas del arte moderno permitían suponer que los límites del sujeto receptor se habían ampliado, con lo cual era perfectamente previsible que los cineastas con esa conciencia epocal elaboraran programas en función de un nuevo espectador. El problema de Adorno para aceptar que el estatuto del cine podía cambiar (mientras que el de la TV estaba bien que pensara que no) es que él le concede al arte moderno tanta verdad como la que la sociedad debería tener y no tiene. Al defender tan radicalmente la escisión entre arte (verdadero) y sociedad (falsa), debe negarse a reconocer cualquier beneficio que hubiera llegado al mundo de la mano de la racionalización social, aun cuando entre esos beneficios se encontrara un nuevo sujeto receptor, que estaba en condiciones de emanciparse de la ortopedia del modelo de representación clásico. Ese receptor es el que ya no espera que el cine le restituya en un lenguaje afirmativo las cosas bellas y sublimes que desaparecieron de la realidad. Liberado de la función compensatoria que lo encerraba en la industria cultural, el cine es libre de sincronizarse con la vida cotidiana, pero después de saber de Auschwitz, sólo le queda hacerlo desde una actitud crítica: lo que le falta a la realidad los cineastas modernos ya no pueden restituirlo. La compensación es el trabajo de la ideología y a quien le toca cumplirlo por tiempo indeterminado es a la industria cultural.

Pero no va ser la TV quien restituya gratuitamente la belleza y la intensidad que la vida cotidiana no tiene, sino el cine comercial. La industria cinematográfica nunca se va a liberar de esa obligación con la que nació. Por eso la TV no necesita restituirle al espectador las satisfacciones a las que lo había acostumbrado el modelo de representación clásico. La TV no requiere ser vista en los mismos términos referencialistas que el cine. No se trata de que el televidente disfrute de algo que es más bello (o más feo) o más sublime (o más terrible) que la vida misma. Esas categorías (bello / feo, sublime / terrible) son categorías estéticas precisamente porque operan por contraste con la vida cotidiana. Dan cuenta de una experiencia que en la sociedad no es posible –o es demasiado infrecuente. La TV, en cambio, no tiene nada que pueda medirse con la vara de la estética, porque no establece un límite entre ella y la vida cotidiana. No existe un principio de demarcación firme entre lo televisivo y lo no televisivo. Todo lo que está afuera en algún momento podría estar adentro de ella, y viceversa. La TV, en última instancia, es la vida cotidiana propia de la sociedad de masas convertida en espectáculo de masas. Y lo que la vida cotidiana tiene de específicamente extraestético es su falta de tragicidad.

Si uno quiere determinar qué es lo específico de la vida cotidiana necesita contraponerla a la tragedia. Lo que la vida cotidiana tiene de contingente es lo que la tragedia lo representa como necesario. Cuando en la tragedia moderna los personajes son movidos por sus pasiones, las pasiones que los mueven operan como si pudieran existir en estado puro. No hay contingencia, sino necesidad, porque las pasiones –en tanto motores de la acción– no quedan neutralizadas por el intrincamiento de la sociedad y pueden operar entonces de acuerdo con una lógica causal. La sociedad interna a la tragedia no puede pensarse como un sistema, donde todos dependen horizontal y verticalmente de todos, porque allí sería imposible discriminar cuál ha sido la causa de una acción. La causa, en ese caso, sería el intrincamiento mismo.

En la vida cotidiana, al contrario que en la tragedia, las pasiones sólo sobreviven –cuando sobreviven– insertadas dentro de concatenaciones cerradas, que nadie sabe dónde se inician ni cómo se articulan internamente. La categoría de causalidad es desplazada y absorbida por la de sistema. Todas las acciones dependen horizontal y verticalmente de las demás, con lo cual nadie puede jerarquizarlas. La suerte o la desgracia no entran dentro de la lógica de la motivación. De ahí que la vida cotidiana no pueda

representarse tal como es: sólo puede representarse de ella aquello que es conmensurable con las pasiones humanas. Lo inhumano no es susceptible de representación, por lo menos en términos realistas.

Lo que la TV capta de la vida cotidiana, al mismo tiempo que lo convierte en espectáculo, es precisamente esa falta de dimensión humana que tiene cualquier acontecimiento en el momento mismo en que sucede, es decir, cuando todavía es instantáneo y no ha sufrido las censuras y alteraciones propias de una narración. Cuando alguien le cuenta a otra persona un suceso, aunque lo haya vivido como inhumano –como exterior a su voluntad–, inevitablemente lo humaniza, porque lo refiere a su yo como un yo narrativo. Al proponerse como ideal mostrar la vida en directo, la TV intenta romper con el hechizo de la narrativización. Pero la instantaneidad, llevada a la dimensión de espectáculo de masas, lejos de equipararse con la inhumanidad de la vida y enseñar el escaso poder que tienen los hombres sobre su suerte y su desgracia, se convierte en una apología de la superación de lo trágico. La TV presenta o como un milagro o como una catástrofe todo lo que le sucede a los hombres, sean comunes o extraordinarios –de hecho, la falta de tragicidad rompe con esta distinción y los iguala–. Lo que celebra como espectáculo –lo que espectaculariza– es la flexibilidad del espíritu humano, la capacidad de adaptarse y sobrevivir, de seguir adelante sin arrancarse los ojos, cuando la suerte es funesta, o de mantener la calma y no perder la cabeza, cuando se acaban de ganar la casa, el auto, y unas vacaciones en el Caribe, con sólo haber girado varias veces la rueda de la Fortuna, colgada del decorado de un estudio.

La TV, igual que el cine, construye su gracia a partir del reconocimiento de que la vida cotidiana –por lo menos en su mayor parte– no es intensa (pasional y humana), sino anodina (apática e inhumana), pero a esa falta de atributos ficcionales no la compensa agregándoselos. En el fondo, a la TV no le importa en absoluto la verdad. Ni siquiera en su forma de mentir busca contraponerse a ella.

Dada su capacidad de transmitir imágenes en el mismo momento en que las está produciendo, el ideal de la TV sólo pudo ser la autenticidad, no la verdad. De ahí que su creciente tendencia a superar el límite entre ficción y no ficción pueda deberse, en buena parte, a un deseo de llevar hasta sus últimas consecuencias una marca de origen: en materia televisiva, el hecho de que lo transmitido estuviera sucediendo en vivo y en directo siempre fue más importante que la posibilidad nada remota de que el suceso transmitido fuera un simulacro. Que en un talk-show alguien rompa en llanto para contar un secreto inventado, que dos enemigos mortales se hayan puesto de acuerdo con el conductor de un programa para pelearse a golpes delante de las cámaras, que el ganador de un concurso millonario conociera de antemano las respuestas que lo llevaron al triunfo, o que la víctima de una cámara oculta sepa desde el principio que la están filmando, son circunstancias que no rompen la promesa de autenticidad televisiva, siempre y cuando las personas que participan del simulacro sean efectivamente las personas que se dice que son y que lo simulado suceda mientras se le dice al público que está sucediendo (o que sucedió, si se trata de una grabación). Los e–mails y los llamados telefónicos que piden recibir los programas en vivo son pruebas de autenticidad para el televidente y, en ese sentido, nada que tenga que ver con la verdad.

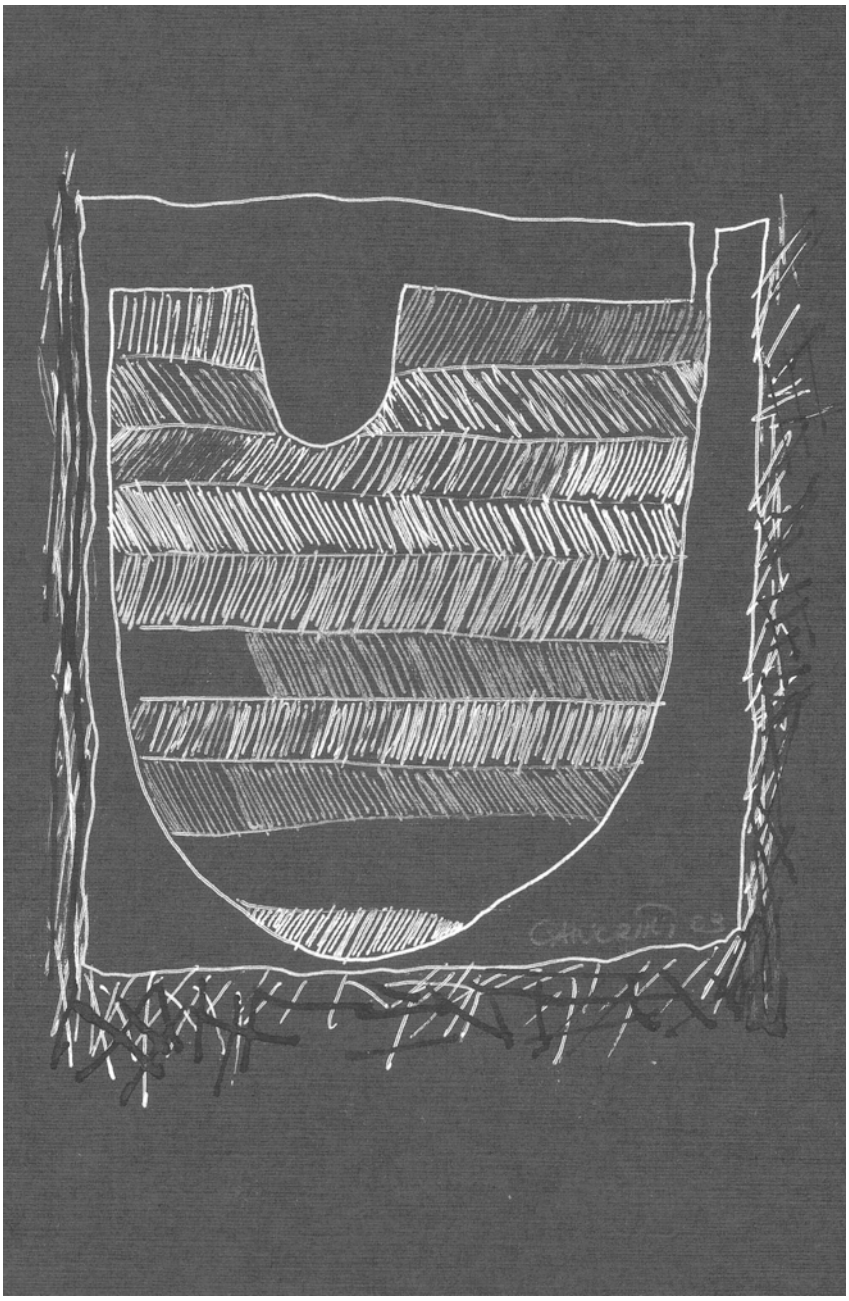
Al no poder establecer un principio de demarcación estético entre ella y la vida cotidiana, la TV tiende a disolver cualquier posible parecido de familia –que no sea una mera imitación ocasional– con cualquiera de las artes. Es demasiado ingenuo creer que, por ejemplo, una telenovela –pensada como una tira diaria que debe durar por lo menos un año– puede mantener el interés con la misma estructura narrativa que el folletín decimonónico[1]. En TV la proliferación casi exponencial de subtramas y de personajes secundarios (sumado a la presencia de estrellas invitadas para actuar en un par de capítulos, haciendo de sí mismas o de personajes que se incorporan a la trama sin muchas justificaciones argumentales) responde a un principio extraestético, el de que en la sociedad de masas todo lo cuantitativo se vuelve cualitativo. De ahí que también tengan ese mismo grado de intrincamiento las telecomedias, cuando pasan de semanales a diarias, o las series de la década del 90 que desarrollaron la vida del elenco estable a lo largo nueve temporadas (como *Friends*, *Mad About You* o *Seinfeld*). En TV hay más semejanza entre lo que dura lo mismo que entre lo que trata de lo mismo. Incluso los noticieros incorporan noticias de color e historias sentimentales –a las que jerarquizan como "lecciones de vida"– para poder cumplir con el ritual de la hora diaria que pagan sus anunciantes. Aun cuando no suceda nada trascendente, el tiempo de las tandas publicitarias ya está vendido.

El cine resultó capaz de pertenecer a la esfera del arte y a la de la industria cultural. De ese modo confirmó que en el siglo XX ninguna de las dos esferas podía existir en forma aislada, sin entrar en dialéctica con la contraria. La TV, en cambio, no pudo ni puede salir de la esfera donde nació. Y hay razones suficientes como para pensar que no estaría en condiciones de repetir la historia del cine, a pesar de que, con el paso del tiempo, ha demostrado una mayor capacidad de experimentación que la industria cinematográfica (incluso, si alguien quisiera comparar las películas hollywoodenses más taquilleras de los últimos años con las series más exitosas que han producido las principales cadenas norteamericanas durante el mismo período podría llegar a conclusiones exageradamente optimistas). Pero el hecho de que la TV pueda experimentar no significa que en algún momento vaya a alcanzar ni la condición de moderna ni la condición de arte. Además de que el atributo de experimental no es sinónimo de moderno, la experimentación no le augura a la TV ni siquiera una mayor familiaridad con las artes del siglo XX.

La experimentación es un principio extraartístico. Originalmente, per-

tenece a las ciencias naturales. En su contexto de origen, el experimento es un momento subsidiario de la teoría. Los físicos experimentan para poner a prueba una hipótesis. La experimentación los obliga a actuar por un rato como si estuvieran haciendo un trabajo escolar y suelen delegarla en un ayudante de laboratorio. Al fin y al cabo, lo que esperan saber es si vale la pena seguir adelante con la misma hipótesis. La experimentación, si falla, podría confirmar que se tiene una mala teoría, pero, si tiene éxito, sólo garantiza que se puede seguir adelante, no que se ha llegado a la verdad.

Cuando el arte experimenta no logra superar del todo el carácter subsidiario que tiene la experimentación científica. El experimento les sirve a los artistas para poner a prueba los materiales, pero nada les garantiza que de allí surjan los objetivos. Sólo cuando se le añade la idea de que las obras de arte deben tener rasgos que no estén previstos en el proceso de su producción, el experimento puede incorporarse a la dialéctica de la modernidad artística. Que el artista experimente, interrogando a los materiales, significa que el arte moderno ya no puede interpretarse kantianamente como producto del genio (de hecho, la idea de un talento extraordinario que dicta a priori nuevas reglas para su campo pasa a ser el modo en que la industria cultural interpreta las innovaciones en la historia de las artes). Pero, al mismo tiempo, la aceptación de que el artista pueda ser sorprendido por su propia obra revela que lo que el experimento trae como nuevo a la realidad no depende exclusivamente de cuán revolucionaria haya querido ser la voluntad que lo programó.



La TV experimenta como también experimentan la ciencia, la tecnología, el diseño, la publicidad, el marketing, la política, la economía, la industria y el comercio. Por eso uno puede preguntarse por qué la TV actual experimenta más que la industria cinematográfica (y responderse incluso en términos puramente sociológicos, analizando tendencias de mercado y nuevos hábitos de consumo), pero carece de todo sentido establecer comparaciones entre su experimentación y la que hacen o han hecho las artes. Sirve de muy poco querer legitimar cualquier audacia, talento, desparpajo, o innovación, tratándola de hacer pasar por una vanguardia artística, como si la experimentación fuera patrimonio del arte y pretender hacer arte siempre fuera una actividad trascendente y desinteresada.

La experimentación responde a la dialéctica de lo nuevo. Todo lo que entra en la dialéctica de lo nuevo nace para morir y envejece pronto. Si los programas de cualquier vanguardia están destinados a una vida breve es porque responden en parte a ciertos criterios extraartísticos, propios de la razón instrumental. Por ese aspecto calculístico, que las obliga a producir obras aplicando –hasta agotarlas– las variantes de una serie de principios revolucionarios, las vanguardias cumplen el destino de todo lo que entra en la dialéctica de lo nuevo. De ahí que las vanguardias sean la parte del modernismo que menos les gusta a los defensores acérrimos del modernismo (Adorno sería el caso más notorio).

Pero la TV es tan capaz de experimentación como incapaz de cualquier modernismo, porque en ella no puede permitirse ningún lenguaje que no sea comunicativo. La negatividad le está terminantemente prohibida. Lo más

que la TV puede acercarse al sinsentido es a través del humor absurdo. Los casos límite, que muestran cuán lejos se puede llegar en TV explorando un lenguaje negativo, serían los shows del grupo británico Monthy Python y los programas producidos por Lorne Michaels, como *Saturday Night Live* –en sus mejores temporadas, entre 1975 y fines de la década del 80– o *Kids in the Hall.* Cuando Michaels tuvo que hacer votar a los televidentes de *Saturday Night Live*, para decidir si el cómico Andy Kaufman debía seguir o debía irse del show, quedó al descubierto cuáles eran los límites de la negatividad en TV. Como Kaufman se quedaba cada vez más tiempo en silencio, mirando fijo al público que presenciaba el show en vivo, los televidentes pensaron que finalmente era cierto lo que sospechaban desde un principio: que estaba loco. Aunque Kaufman –en la cumbre de su fama– perdió la votación por un margen relativamente bajo, Michaels tuvo que echarlo, porque una buena parte de los televidentes dudaba de qué era lo que estaba haciendo.

Si las grandes cadenas de TV apuestan a tener éxito con esta clase de humor, a pesar de que saben que el absurdo, al seguir su propia ley formal, pone en riesgo la comprensión inmediata, es porque confían en que también en la vida cotidiana la lógica de la diversión pura consiste en la libertad absoluta de hacer asociaciones libres, pero de hacerlas con la complicidad de otras personas, no de manera solitaria. El humor absurdo emula el placer de hablar en un código hermético, pero al mismo tiempo, compartido. Eso hace que la TV se arriesgue con lo absurdo por las mismas razones que suele ser tan permeable a lo políticamente incorrecto: porque espera que esos códigos se popularicen y generen rápidamente complicidad. Si lo absurdo no genera esa complicidad, porque su lenguaje no resulta lo suficientemente comunicativo, el que lo practica se vuelve sospechoso de ser un psicótico, como le pasó a Andy Kaufman.

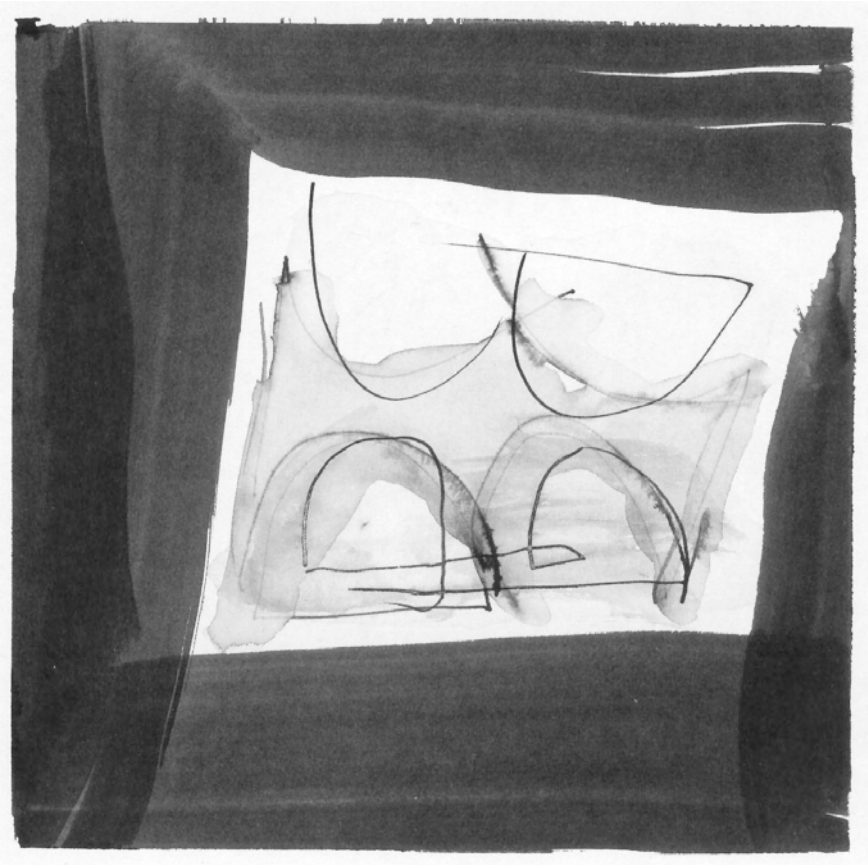
Al preferir los experimentos que no vulneran la comunicatividad, la TV siempre está más abierta a las variantes del realismo que a las posibilidades del absurdo.

Por eso, aun quien celebre su capacidad de experimentación no debería olvidarse de que todas sus innovaciones estuvieron orientadas, cuanto mucho, a una ampliación de los límites del lenguaje comunicativo. Una telenovela puede terminar con la muerte de los tres integrantes del triángulo amoroso (como la recordada *Piel naranja*, de Alberto Migré). Una miniserie de treinta capítulos, cuyo enigma de partida era un asesinato, puede desarrollar subtramas oníricas, metafísicas, sociológicas, terroríficas y absurdas, además de revelar la identidad del asesino en el capítulo quince (como *Twin Peaks*, producida por David Lynch). Una serie policial puede tener como atractivo, en lugar de la resolución de los casos semanales, el seguimiento de la neurosis obsesiva de su protagonista, con la expectativa de ver si logra cambiar alguna de sus manías (como *El señor Monk*). O un sketch puede parecer en principio una típica parodia de los programas culinarios, pero girar repentinamente al delirio, cuando el cocinero resulta incapaz de avanzar en los pasos de la receta, porque se pierde en digresiones infinitas, explicando la forma de no ensuciar la cocina (me refiero a Phil Hartman, en *Saturday Night Live*, cuando interpretaba a *The Analretentive Chef*). Se podría seguir citando ejemplos, incluso sin voluntad de hacerlos valer como excepciones a la regla, sino como hitos realmente significativos, pero que marcan precedente dentro una historia que no progresa en dirección al arte.

Si aunque por naturaleza la TV prefiere el realismo –y gusta de las innovaciones *dentro* del realismo–, igual le da cabida al absurdo, es porque espera que toda porción de la vida cotidiana que deje pasar de su lado se convierta en un código compartido y cree lazos sociales entre los televidentes. Si hay algo que la TV no puede tolerar de ningún modo es que exista una escisión tajante entre ella y la sociedad (precisamente esa escisión es la que sí pueden tolerar las artes). Por eso, al permitirle sólo al humor que desarrolle un lenguaje negativo –pero sin llevarlo al límite de sus posibilidades– demuestra sin querer una verdad sobre sí misma que es al mismo tiempo una verdad sobre este mundo: que lo que hace reír no tiene los mismos efectos morales que lo que hace llorar. Cuanto más negativo sea el lenguaje del humor, menor será su poder catártico. La misma negatividad que podría acercarlo peligrosamente al modernismo –peligrosamente porque lo hace menos comunicativo– es la que lo vuelve inocuo en su capacidad de cambiar a los hombres. En la medida en que el humor absurdo no le exige al televidente ni que se identifique con los personajes ni que descargue sus pasiones básicas –el miedo y la piedad– poniéndose en el lugar de ellos, tampoco puede pretender una complicidad que tenga otros alcances que los puramente intelectuales. Nadie mejora –pero tampoco empeora– por la calidad de aquello que lo hace reír. Por las mismas razones que en la vida cotidiana alguien puede reírse de un chiste machista o antisemita sin necesariamente ser machista o antisemita (si se ríe, en principio, es porque ha entendido el chiste: la relación con el inconsciente se decide en otro nivel), un machista o un antisemita podrían reírse de un sketch donde el mundo en el que esos chistes hacen sentido está puesto entre paréntesis. En cualquiera de los dos casos (el del sujeto políticamente correcto que se ríe de algo políticamente incorrecto y el del sujeto políticamente incorrecto que se ríe con algo políticamente correcto), la risa no logra alterar ni las creencias ni los sentimientos personales, sólo demuestra que el intelecto –que razona abstractamente, de acuerdo con una lógica que es social, no individual– ha comprendido la operación hecha con el lenguaje. De ahí que sea en el campo del humor donde la TV resulte más permisiva con lo absurdo, pero, al mismo tiempo, donde deba hacer respetar a rajatabla el límite estándar de la comunicatividad. El absurdo televisivo, entonces, siempre resulta moderado. Y –aquí sí hay que terminar dándole la razón a Adorno– no se puede ser moderno y moderado al mismo tiempo.

La apariencia celebrada

Martín Kohan



I

El primero de los testimonios que aparecen en *Los rubios* está tiznado de la más pura reticencia. Se trata de una vecina del barrio donde los padres de Albertina Carri fueron secuestrados en 1977; ella los conoció, conoció a sus hijas y conoció los hechos. Hasta ese momento, en la película, no hemos visto mucho: unas imágenes del campo, unos Playmobil, una escena de lectura hecha en voz alta. En adelante, los testimonios probables o efectivos transitarán dos variantes bien resueltas: o se niegan del todo o acceden del todo a decir lo que tienen para decir frente a la cámara (una compañera de cautiverio de la madre se niega a ser filmada y compara la cámara con una picana; Paula Carri, la hermana mayor de Albertina, habla pero no para la película. Otros compañeros de militancia, por el contrario, se extienden con detalle, generosos en la evocación; y otros vecinos del barrio, por su parte, invitan a pasar, dedican su tiempo, se explayan por demás, se ven entusiasmados por la sola presencia de la cámara, por la incierta pero no necesariamente módica fama que promete toda filmación).

Ese primer testimonio, en cambio, el que da comienzo a la serie de entrevistas que tendremos en *Los rubios*, se distingue por su mezcla particular de disposición y reparo. Esta vecina accede a contestar pero no sale de su casa, habla con el grupo de filmación (y con la propia Albertina Carri, sobre todo) guarecida detrás de una doble barrera: la reja que da a la calle y la estrecha ventana entreabierta por la que ella se asoma (los otros, los que la interrogan, los que la filman, tampoco se franquean: no le dicen la verdad sobre la película que están haciendo, fraguan una excusa sobre un ejercicio para una escuela de cine). Esta vecina no quiere negarse a hablar, y de hecho habla; pero en más de un momento parece estar queriendo que la entrevista termine de una vez para poder callar.

En el borde de la imagen, mientras tanto, junto a la puerta de entrada, consta el cartel que indica la dirección de la casa: “Húsares 473”. Y justo al lado, una aclaración somera: “ex 375”, que alude al pasado, a las cosas que han cambiado con el paso del tiempo, agregando a la dirección actual la dirección que fue, para una casa que es la misma, para una vecina que es la misma (una vecina que permaneció en el barrio de siempre; allí de donde Albertina Carri se fue y adonde ahora regresa, allí donde los padres de Albertina Carri fueron secuestrados y desaparecieron).

El mal disimulado retaceo que percibimos en este testimonio recubre, ante todo, dos cuestiones fundamentales: una, en clave de presente, es que esta mujer finge no haber reconocido a Albertina Carri; la otra, en clave de

pasado, es que finge no recordarla (después de haberle dicho: "Ahora me acuerdo de vos"). Eludiendo estas dos certezas, la del reconocimiento y la del recuerdo, está obturando, o por lo menos torciendo, dos de los andariveles que es dable esperar de una película como *Los rubios:* el de la identidad y el de la memoria. Un documental relacionado con dos desaparecidos de la dictadura militar, realizado por una de sus hijas, supone casi inexorablemente que se pongan en juego la cuestión de la identidad y la cuestión de la memoria. Y si bien *Los rubios* no deja de plantear estas dos cuestiones, lo hace por medio de una inflexión auspiciosa, con una legítima ambición de originalidad, distinta de la secuencia que anudaría, linealmente, el testimonio, la memoria, la verdad y la identidad. *Los rubios* aspira a una concepción más compleja de lo que es la memoria, y elige un recorrido más complicado para llegar hasta ese punto cierto en el que alguien (para el caso, Albertina Carri) puede tomar la palabra y decir "yo".

La mera oposición entre la memoria y el olvido hoy por hoy tan sólo perdura en el fervor de las consignas (consignas del tipo: "Por la memoria, contra el olvido"), ya que por serlo, y para serlo, las consignas precisan justamente de esa clase de simplificaciones. Toda consideración más detenida sobre este mismo asunto no dejará, en cambio, de subrayar hasta qué punto la memoria, antes que oponerse al olvido, se entrelaza con él. Así, por ejemplo, entre las prevenciones que Tzvetan Todorov manifiesta respecto de los "abusos de la memoria", figura la advertencia de que "la memoria no se opone en absoluto al olvido";[1] así como, entre las prevenciones que Andreas Huyssen manifiesta respecto de un "exceso de memoria", figura la de que "Freud ya nos ha enseñado que la memoria y el olvido están indisolublemente ligados uno a otro, que la memoria no es sino otra forma del olvido y que el olvido es una forma de memoria oculta".[2] En lo que hace específicamente a la última dictadura militar argentina (y a su prehistoria inmediata), la idea de que se quería implementar una lisa y llana política de olvido (en esa raíz donde se tocan, etimológicamente, la amnistía y la amnesia)[3] derivó en la certeza de que toda memoria implicaría, por definición y por necesidad, una forma de resistencia, la garantía de que el olvido podía y debía contrarrestarse por medio de su exacto antagonista. El enfoque propuesto por Hugo Vezzetti para analizar las representaciones sociales de los años de la represión ajustó precisamente este aspecto, porque, partiendo de la base de que "no hay ni memoria plena ni olvido logrado, sino más bien diversas formaciones que suponen un compromiso de la memoria y el olvido",[4] consiguió evidenciar que no era una lucha entre la memoria y el olvido lo que tenía que encararse, sino una lucha –más difícil, más lúcida, más crucial– entre memorias diversas.

Entre las frases que Albertina Carri recoge y da a leer a lo largo de su película, hay una que toca concretamente este problema, el de los mecanismos de la memoria. Dice: "Exponer a la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda" (Analía Couceyro, coprotagonista de *Los rubios*, anota esta frase desoyendo –vale decir, omitiendo– uno de los testimonios grabados que mientras tanto sigue siendo proferido por una compañera de militancia de los padres de Carri, desde la pantalla de un televisor al que Couceyro ha preferido dar la espalda). "Al omitir, recuerda", anotan Couceyro y Carri (Couceyro en una ficha de trabajo, Carri en la película), con un criterio que bien puede ponerse en correspondencia con aquella "dialéctica del olvido" que alguna vez Theodor Adorno definió a propósito de los textos autobiográficos de Walter Benjamin.[5]

Esta sería entonces, o desearía ser, la memoria de *Los rubios*: una memoria entreverada con el olvido, o en relación dialéctica con él, que funciona por sus omisiones tanto como por sus afirmaciones. A esta memoria la opuso Carri, en declaraciones periodísticas, a una desmerecida "memoria de supermercado";[6] a esta memoria por otra parte la ha concebido, repetidas veces, como una "ficción", por la imposibilidad radical que tendría para reponer una verdad o para reparar una ausencia. ¿Qué es lo que acontece, sin embargo, con este criterio, por lo demás tan decidido, cuando se lo considera en relación con el testimonio inicial de la vecina renuente? Porque esa vecina desliza sus aportes desde un más franco "Ahora me acuerdo de vos", en un principio, hacia el más cauteloso y avaro "Yo la verdad no me acuerdo de nada", del que ya ninguna persuasión habrá de moverla. Posteriormente, el grupo replica en ausencia: "No quiere contarnos lo que se acuerda". Y este reproche (la réplica grupal en ausencia es un recurso que vuelve a aparecer en la película) implica admitir que no siempre ni necesariamente las omisiones son un engranaje del "mecanismo de la memoria", a menudo son tan sólo un escamoteo; que el olvido, aun para entrelazarse dialécticamente con la memoria, debe ser entendido antes que nada como su negación; y que a la memoria, por más que se le apliquen las nociones de la ficción, no se le deja de pedir, o de exigir, que entregue una verdad.

El testimonio que *Los rubios* ofrece en primer lugar (y si hay algo que se cuida en la película es cómo se administran los testimonios: el lugar que se les da, el lugar que les quita) constituye, no por voluntad de la testimoniante desde luego, una advertencia, que no necesariamente la película atiende, acerca de la coartada de una memoria que, definida, en nombre de la ficción, por la omisión y por el olvido, tenga menos de memoria que de omisión y olvido.

II

No acaban en eso las objeciones que con razón se le dirigen, en las conver-

1. Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000, pág.15.
2. Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pág.23.
3. Para una revisión crítica de la asociación entre amnistía y amnesia, ver Nicole Loraux, "De la amnistía y su contrario", en VV.AA., *Usos del olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1998.
4. Hugo Vezzeti, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, pág.33.
5. Ver Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)*, Madrid, Trotta, 1998, pág.307.
6. Ver "Esa rubia debilidad", por María Moreno, en el suplemento "Radar" del diario *Página 12* del domingo 19 de octubre de 2003.

saciones posteriores que mantiene el grupo de filmación en la película, a la vecina que habló en primer término. Alguien dice también: "No se hizo cargo en ningún momento. Te reconoció pero después habló en primera persona" (dice primera, queriendo decir tercera; y el error no es baladí). En efecto, esta mujer de sonrisa equívoca (¿son nervios? ¿es hipocresía? ¿es cinismo?) primero ha dicho: "Ahora me acuerdo de vos", y después lo ha negado, disimulando el hecho de haber reconocido a Albertina Carri. Decide relegar así esa segunda persona y adoptar la distancia de una tercera, para hablar de la niña a la que supo cuidar de muy pequeña: habla como si ella no fuese ella, sino otra (a pesar de que al cabo de más de veinte años la tiene delante de sí otra vez, o justamente por eso).

La lejanía que adopta por medio de esta treta pronominal (y que confirma la lejanía que adopta al atender a las preguntas sin salir de su casa) acaba de justificar el cuestionamiento que esta vecina recibe en la película por medio de la réplica grupal en ausencia de parte de aquellos que antes la han filmado. Correr a Albertina Carri de la segunda persona a la tercera y hablar de ella como si ella no fuese ella, resulta, sin embargo, un recurso para nada disímil del que la propia directora determina para dar forma a *Los rubios*: que la actriz Analía Couceyro haga de Albertina Carri en el film. La primera persona de un eventual testimonio se corre así a una tercera, por lo que veremos a Albertina Carri en la película como si ella no fuese ella sino otra. Quedamos, como espectadores, casi en el lugar de esta vecina a la que, al mismo tiempo, y con toda razón, la película nos invita convincentemente a repudiar.

Cuando una operación discursiva análoga es efectuada por Pilar Calveiro en su libro *Poder y desaparición*,[7] donde analiza la lógica imperante en los centros clandestinos de detención durante la dictadura y sus lazos de continuidad con la sociedad argentina de entonces, se comprende lo que busca: relegar las tonalidades emotivas o testimoniales de la subjetividad, para anteponer el rigor crítico del análisis objetivo. Por eso el libro elimina la primera persona y elige la tercera, hasta el punto de que Calveiro llega a poner su nombre entre otros nombres sin, ni siquiera en ese caso, decir "yo".

Los rubios no asume en ningún sentido un propósito semejante al de Calveiro al pasar de la primera persona a la tercera. Tal vez porque, para ser del todo precisos, es necesario decir que lo que se hace en la película es algo más que poner a Analía Couceyro haciendo de Albertina Carri. Y esto porque la actriz aparece declarando que es una actriz y que va a efectuar una representación, de manera que, antes de representar a Carri (como primera persona ficcional) se está representando a sí misma como actriz (una tercera persona respecto de esa primera).

La actriz que se designa como actriz, la representación que se designa como representación, la película que (ante los espectadores, aunque no ante sus entrevistados) se designa como película: todo esto pone a *Los rubios* en la esfera evidente de las técnicas del distanciamiento brechtiano.[8] Claro que dichas técnicas, a las que por cierto se hace referencia en los apuntes ocasionales que *Los rubios* deja ver, procuran, como se sabe, suprimir todo efecto de identificación en los espectadores y, en consecuencia, la aliviadora descarga catártica. En *Los rubios*, sin embargo, antes que alguna clase de identificación, lo que se pone en juego es una determinada identidad: la de Albertina Carri. Y antes que quebrar la eventual identificación de un eventual espectador, es al espesor de esa identidad a lo que parece apuntarse; no necesariamente con un sentido de anti catarsis, y muy probablemente en un sentido opuesto al de la anti catarsis.

Cuando Couceyro anuncia que ella va a hacer de Albertina Carri en *Los rubios*, da a pensar que entonces la propia Albertina Carri, que dirige la película, no va a aparecer en ella. Y sin embargo no es así: Carri aparece, y profusamente, a la par incluso que la actriz; Analía Couceyro entonces no tanto aparece *en lugar* de Albertina Carri (lo que se ajustaría a la noción estricta de lo que es la representación) como *además* de ella: duplicándola. Carri no incluye una actriz que la represente para dejar de estar en *Los rubios*, lo hace para estar dos veces. Y esta duplicación (es una duplicación, más que un desdoblamiento) permite que, en más de un momento, podamos ver a Carri por dos, permite además, y sobre todo, que Carri pueda mirarse y verse a sí misma. En la directora que filma a su actriz (siendo, a su vez, filmada) vemos a Carri mirándose y viéndose (además le habla: la película entonces no está en primera o en tercera, está en segunda persona). De no mediar la impronta brechtiana, podría pensarse en un mero ejercicio de narcisismo; pero no es así, porque Brecht de hecho ha sido invocado: Couceyro existe, y existe diciéndose actriz, explicitando la teatralidad, explicitando lo representacional, para asegurar en *Los rubios* un efecto de distanciamiento –sólo que dirigido, no al espectador, sino a Albertina Carri. Carri quiere conseguir, por medio de Couceyro, lo que la vecina del principio consiguió por medio del recelo: verse y ya no reconocerse, tal como ella la vio y ya no la reconoció.

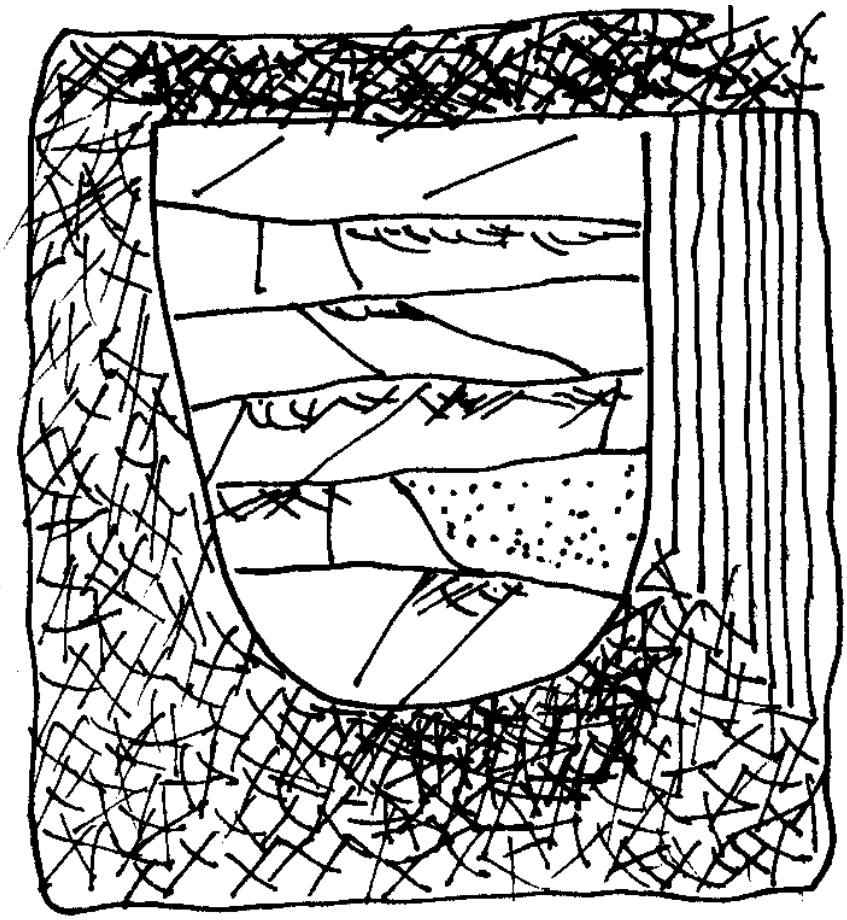
Supongamos que el presunto carácter ficcional de la memoria sea lo que justifica la decisión de Carri de aparecer actuada por otra: si la memoria es una ficción, habría que admitir que uno bien puede recordar por otro, tener los recuerdos de otro. De hecho, los tramos que corresponden a Couceyro son designados como "ficción" en las tablas de indicaciones de la filmación. Sólo que, junto con esta determinación, *Los rubios* responde a otra: la de filmar la filmación. Y en esta zona de autorreferencialidad cinematográfica, la ficción de la memoria encuentra su verdad (porque, si la ficción de la memoria no tuviera su verdad, ¿desde qué lugar cabría objetarle a la vecina fingidora su crasa ficción de olvido?). En la ficción de la

7. Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2001.

8. Vale agregar que, en la escena de lectura en voz alta donde Analía Couceyro recita un tramo del libro *Isidro Velázquez* de Roberto Carri, puede distinguirse, sobre el fondo de paisaje urbano, un cartel que dice: "Teatro". Antes, en las escenas de campo, vemos un cartel que dice: "El campito".

memoria, que existe porque Carri decide no filmar un simple documental que dé cuenta de sus padres, Couceyro es Carri; en la verdad de esa ficción, que existe porque Carri decide filmar su filmación, Couceyro es Couceyro y Carri es Carri.

Si estos dos planos se combinan en *Los rubios*, no se debe a que la ficción y la verdad no puedan distinguirse, porque la ficción y la verdad sí pueden distinguirse; se debe a que es el procedimiento que habilita la duplicación de Carri.[9] Tiene que haber dos Carri en la película, para que una pueda mirar a la otra; y tiene que haber una película sobre la película, dentro de la película, para que los espectadores podamos verla mirar. La preceptiva brechtiana del distanciamiento, convenientemente adaptada, preside todo este mecanismo, hasta conseguir lo que en verdad se busca: que la identidad se convierta en desidentificación. Este intento late o se manifiesta a lo largo de *Los rubios*, hasta que por fin se consuma como logro pleno en una escena paradigmática, que tiene a Couceyro actuando y a Carri filmándola. Se trata de un monólogo, tal vez el segmento más emotivo de toda la película, sobre el pedido de los tres deseos en el momento de soplar las velitas en los cumpleaños; un pedido que triplica, para reforzarlo, un mismo deseo siempre: la aparición con vida, la vuelta de los padres. Analía Couceyro pronuncia este monólogo en nombre de Albertina Carri;[10] Carri, mientras tanto, filma la escena, y entre las distintas tomas le dirige algunas indicaciones a su actriz (una de ellas es crucial para las disposiciones pronominales de la película: le sugiere que no diga tantas veces "yo"). En este punto decisivo, la duplicación funciona ya como bifurcación: el texto dicho por Couceyro es intenso, logra de veras conmover en una película como ésta, que quiere escasamente conmover; pero ese mismo texto, dicho por Carri bajo la forma mecánica y expeditiva de las indicaciones de filmación, se neutraliza hasta volverse inquietantemente impersonal (los deseos que se piden al soplar las velitas de cumpleaños son, no solamente personales, sino secretos; aquí llegan a ser tan impersonales como un parlamento que alguien dijera en una lengua que no comprende).



Couceyro, actriz de *Los rubios*, consigue decir este monólogo como si fuera propio; Carri, guionista y directora de *Los rubios*, consigue decirlo como si fuera de otro. Y con ese mismo talante, el de la total indolencia, lo registra y lo escucha: como si fuera de otro. Después de haber visto a Couceyro haciendo de Carri, vemos a Carri: está sonriendo, más que satisfecha, porque la escena por fin ha quedado bien. Sonríe mientras Couceyro habla; y sonríe cuando termina, hasta que dice feliz: "Buenísimo... corte".

Lo consiguió: distancia absoluta. Ya no hay nada más remoto de estas palabras que Albertina Carri.

III

Concebida en términos de un intento de aproximación, *Los rubios* funcionaría como un ejercicio de la imposibilidad: ese algo a lo que querría acercarse (el pasado, la verdad de los hechos, la historia política de los padres desaparecidos, la historia personal de los padres ausentes) resultaría inalcanzable o irreparable, y este intento no haría sino evidenciar los límites inherentes a los instrumentos de aproximación de que puede valerse: los límites de la memoria, de la representación, de los testimonios, de los documentos, de los documentales. Concebida, entonces, como intento de aproximación, *Los rubios* se detendría en la mostración de esa imposibilidad

9. En pocos tramos de la película esta instancia es tan notoria como en el episodio de la extracción de sangre para el examen genético en el centro de antropología forense: ese pinchazo en la yema de un dedo, ese momento de verdad y de identidad que les pertenece al cuerpo y a la sangre, sólo le cabe a Albertina Carri, es una de esas cosas que no admiten una representante, que no puede hacer uno por otro. Pero vemos esa escena dos veces: primero con la actriz Analía Couceyro haciendo de Albertina Carri (en color), después con Albertina Carri haciendo de ella misma (en blanco y negro).

10. La ficción de la memoria hace que uno pueda recordar en lugar de otro, la ficción del cine hace que uno pueda dar sangre en lugar de otro; ¿qué clase de ficción hace que uno pueda *desear* en lugar de otro?

y de ese vacío. Si se la piensa, en cambio, desde un punto de vista diferente, como el resultado de una práctica del distanciamiento, y no de la aproximación, ya no puede decirse que alcance o deje de alcanzar su objeto: lo que hace es apartarlo. Apartarlo: ponerlo lejos, hacerlo a un lado; no excluirlo, porque el apartamiento es distinto que la exclusión, sino correrlo. Si lo excluyera y lo dejase fuera del film, no lo veríamos; como lo aparta, como lo desplaza, vemos la manera en que ese corrimiento se aplica.

Concretamente: si los testimonios de los compañeros de militancia que Albertina Carri recogió para su película la hubiesen dejado insatisfecha, podría haberlos suprimido (y limitarse a dar las gracias a los que colaboraron con ella). Lejos de eso, los incluye, les da un cierto espacio, les da su tiempo; y a la vez que los exhibe los somete, a través de las actitudes que la actriz asume mientras transcurren, a un régimen de descortesía ciertamente significativo. La actuación de Couceyro es en estos casos el despliegue de un vasto muestrario de modos de la desconsideración: da la espalda a la imagen grabada de quienes hablan, desoye, desatiende, ensaya gestos o se pone a hacer otra cosa.[11]

Toda esta zona de los testimonios de militancia es incluida en *Los rubios*, pero se diría que tan sólo para que veamos de qué manera se los aparta. Las posibles razones que habría para proceder de esta forma aparecen en la película, a veces con la fórmula de la réplica grupal en ausencia, a veces dichas por Carri: los compañeros de los padres, se argumenta, entregan una visión demasiado política de las cosas ("arman todo políticamente"); el testimonio donde se admite que en aquel tiempo lo político lo invadía todo sí tiene cabida, pero se lo admite como quien admite la confesión de una culpa. La sensación de una demasía política, que es claramente un signo de estos tiempos, podría llevar a suponer que *Los rubios* –a esta altura, vale insistir: la película que una hija de dos militantes políticos desaparecidos hace a partir de lo que ha pasado con sus padres– prefiere postergar la dimensión más específicamente política de la historia, para recuperar y privilegiar una dimensión más ligada con lo humano, con lo cotidiano, con lo más personal de la historia de Roberto Carri y Ana María Caruso. De ser así, sin embargo, *Los rubios* no estaría, en todo caso, yendo más allá del discutible lugar común, hoy especialmente divulgado, según el cual los héroes de la historia deben ser recobrados en el perfil humano más ordinario de su cotidianeidad. Y aun así, no obstante, es notorio que, en *Los rubios*, los momentos en los que los testimonios de los compañeros de militancia rozan o transitan el registro de la "semblanza humana", no resultan mucho menos desconsiderados que el resto de lo que dicen (la mueca incierta que hace Couceyro en uno de esos tramos de evocación más personal, ¿qué es: una sonrisa? Y si es una sonrisa, ¿qué expresa? Emoción, seguramente no. Tal vez escepticismo, tal vez cansancio). No puede decirse, por lo tanto, que Carri relegue el género del testimonio político para inclinarse en favor del género del retrato personal; su gesto de apartamiento es tan decidido que, haciendo a un costado a uno, arrastra al otro a un mismo rincón de los descartes.

Toda representación del pasado histórico lucha contra sus propias imposibilidades, pero Albertina Carri se da por vencida con sospechosa prontitud (la bandera blanca de su rendición lleva inscripta esta frase: "una película sobre la ausencia, sobre la ficción de la memoria").[12] Entendiendo que en *Los rubios* el pasado, antes aun de resultar más o menos alcanzable o inalcanzable, es puesto aparte, se advierte por qué razones, en la película, la ausencia queda como ausencia, y la memoria como ficción. Porque la memoria, lo mismo que la representación de lo que pasó, lo mismo que la persistencia de una identidad, requieren cierto volverse del presente sobre el pasado; sólo que *Los rubios* procede de otro modo: si se vale del presente es para mitigar el pasado. Produce ocasionalmente, a lo sumo, su propio artificio de pasado, fabricando algún efecto circunstancial de ilusorio *déjà vu* (así, por ejemplo, al presentar a Analía Couceyro, parada de perfil en pleno campo, en un barrido de la mirada que una y otra vez parece dejarla atrás para después volver a encontrarla); pero a los materiales que portan de por sí su propia densidad de tiempo pasado, se los sofoca con la presteza de los actos reflejos.[13]

Esta operación se aplica, a un mismo tiempo, con buen sentido de la amplitud y con buen sentido de la minuciosidad: desde el nivel más pleno donde el pasado ingresa con la intensidad de las vivencias de época (otra vez en los relegados testimonios de los compañeros de militancia) hasta el nivel ya casi microscópico donde el pasado se aloja, como una huella, en los detalles en apariencia más nimios: el frente de la casa que habitaron los Carri, por ejemplo, exhibe, al igual que el de la vecina del comienzo, su doble numeración: la actual y la que fue; lo que alcanzamos a ver esta vez, sin embargo, es el nombre de la calle ("Húsares"), el número actual ("387") y la palabra "ex"; pero no el número correspondiente al pasado de la familia en ese lugar, porque en esta toma un barrote de la reja lo tapa y lo elimina (Analía Couceyro mientras tanto actúa el monólogo donde se cuenta el secuestro de los padres de Albertina. También aquí vemos, intercalada, la filmación de la filmación: Analía Couceyro se sobresalta con una indicación y suelta una carcajada).

Algo menos nimio, pero semejante, ocurre con los ejemplares de *Isidro Velázquez*, el libro de Roberto Carri. En la película aparecen dos ediciones distintas: una, la original, la del pasa-

11. La vemos hacer otras cosas mientras, cerca de ella, la video sigue reproduciendo los testimonios con docilidad, o vemos imágenes de ella haciendo otras cosas en otros lugares, mientras en la película la voz (ahora doblemente en off) de quien da testimonio continúa, como para que el destrato no recaiga exclusivamente en la actuación, sino también en la decisión de editar tales imágenes con tales sonidos.

12. Definición que da Carri en la entrevista que le hacen Nazareno Brega, Agustín Campero y Javier Porta Fouz en *El amante*, año 12, nº138, octubre de 2003.

13. Para una puesta en relación del *déjà vu* con la experiencia del tiempo histórico, ver la primera parte de Paolo Virno, *El recuerdo del presente*, Buenos Aires, Paidós, 2003; donde se afirma: "El estado de ánimo asociado al *déjà vu* es el típico de quien se prepara para mirarse vivir" (pág.16).

do, de portada roja y los signos propios del ajetreo y del uso, se ve fugazmente en la pantalla, tomada al pasar en una mano o en una mesa de trabajo; la otra, la flamante, la reciente, la reedición de Colihue del año 2001, es la elegida en la escena de lectura de Analía Couceyro en un balcón de la ciudad. El momento sin dudas destacado en el film respecto del libro, pero también respecto del propio Roberto Carri, transcurre así con el libro del presente: la hija va a leer en voz alta un fragmento del libro que su padre, hoy desaparecido, ha publicado hace más de treinta años. En esta escena, que como ya fue dicho incluye un cartel donde se lee "Teatro", hay así dos corrimientos: uno, que la hija es representada por una actriz; el otro, que se posterga la edición original del libro para destacar su reedición actual. Hay algo más, sin embargo, un tercer corrimiento, que ya más que un corrimiento es un desvío: el texto que lee Analía Couceyro no es de Roberto Carri. El fragmento escogido corresponde a un párrafo de la *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas* de Juan Díaz del Moral, que Roberto Carri incluyó como epígrafe en su libro, y no a un fragmento de su propia escritura, de su propio texto. A fuerza de distancia y de apartamiento del pasado, en la escena de lectura de la hija sobre el padre, falta nada menos que la escritura del padre.

IV

Giorgio Agamben manifestó, no menos que Todorov o que Huyssen, sus propias precauciones acerca de una "obsesión por el pasado". A esa obsesión la llamó "museo de las larvas" y explicó de qué manera, en ese "museo", el juego de la historia se suprime, porque allí todo juego se convierte en rito: pura estructura. Pero las prevenciones de Agamben tienen dos caras, y si en una está el "museo de las larvas", en la otra está "el país de los juguetes": como allí hay juego sin rito, vale decir acontecimientos sin estructuras, la historia (que transcurre *entre* el juego y el rito) también desaparece inexorablemente.[14]

Los rubios ha clausurado, a todas luces, cualquier vestigio de "museo de las larvas". Del "país de los juguetes", sin embargo, se colocó tan cerca, que lo ha llevado a cabo poco menos que en términos de una aplicación directa y literal. La idea de representar el secuestro de sus propios padres empleando para eso escenas de animación con muñecos de Playmobil fue sin dudas, de parte de Albertina Carri, una apuesta arriesgada; pero que no tendría por qué parecer fallida o cuestionable de por sí. Carri sabe el potencial que tienen las representaciones con muñecos de juguete, pues ha filmado una variación de película pornográfica empleando para ello muñecas Barbie. Es cierto que la neutralidad insulsa de las Barbies resulta notoriamente afín a la estética convencional del género pornográfico, en tanto que el recurso de los Playmobil ha hecho, por empezar, que en el relato del secuestro las víctimas y los victimarios resulten imposibles de distinguir; pero de cualquier forma nada impide, a priori, que el rígido ir y venir de esas figuritas algo siniestras pueda servir para representar un hecho que, en definitiva, es igualmente atroz. La frivolización es en esto un riesgo, pero no una fatalidad.[15]

Carri dice haberse propuesto "contar el secuestro desde los ojos de un niño" con el empleo de los Playmobil.[16] Ese imaginario de infancia llevaría a preguntarse, entonces, qué es lo que estos "ojos de niño" ven y dan a ver: cuál es el juego que juega con sus parcos Playmobil de sonrisa incierta. Y el juego es el siguiente: cae la noche en un lugar donde antes, cuando todavía era de día, vimos gente bailando o practicando voley (una versión acaso demasiado playera de lo que fue un relato sobre la vida del grupo de militantes en una quinta del Gran Buenos Aires); llegan unos autos, la cosa se pone amenazante. La amenaza parece deberse a la misma noche, o a la música que oímos; pero no, no es eso, no es *principalmente* eso: en uno de esos autos, que son descapotados, si miramos con atención, vemos un arma larga. Esos que llegan bruscamente, esos Playmobil, vienen armados. Se trata de una escena de violencia armada: ahora debería producirse el secuestro. El secuestro, sin embargo, en *Los rubios*, con los Playmobil, no es contado así, sino muy de otra manera: de nuevo es de noche, de nuevo hay un auto descapotado, armas ahora no se ven; de repente, desde el cielo, de la nada, baja un OVNI. Y el OVNI es quien se lleva al hombre y a la mujer, a los dos Playmobil que venían en el auto. El grupo que irrumpía con agresividad en la noche, y el arma que le vimos, han sido eliminados, y suplidos por esta versión que remite más bien a una escena emblemática de *Encuentros cercanos del tercer tipo*. Lo que iba a ser o pudo ser causa política, ahora pertenece al más allá.

Los ojos de este "niño" despolitizan el secuestro, y no por inocencia (porque con plena inocencia no habría habido *nunca* un arma en el relato) ni por el hecho en sí de haberse valido de los Playmobil; sino por lo que ha hecho y dejado de hacer con los Playmobil. Suprimió una realidad, la de la violencia política, no sólo en su juego, sino también en *Los rubios*, tal como antes en la película se había suprimido el pasado, o el ejercicio de la memoria, o los posibles lazos de una posible identidad. Los rastros de lo suprimido quedaron, sin embargo, una vez más, como detalle, en algún lugar de las imágenes del film.

Hay otra perspectiva infantil registrada, indirectamente, en *Los rubios*. Pertenece a una sobrina de seis años

14. Ver Giorgio Agamben, "El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego", en *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.

15. No es seguro, de todas maneras, que Carri quiera evitar a ultranza todo efecto de frivolidad. Sobre la inclusión de una canción de Virus en la película, por ejemplo, explicó: "Esa canción siempre me gustó mucho por su tono frívolo. Y me servía para aflojar los momentos de la película en los que el equipo de rodaje volvía de momentos de tensión" ("Esa extraña influencia. Albertina Carri convocó a Charly García y a Virus para relatar una historia casi imposible de contar", suplemento "Vía libre" del diario *La Nación*, viernes 26 de diciembre de 2003). ¿Habrá que suponer que puso el tema en la película, así como lo puso para sus compañeros de rodaje, para aflojar con un toque frívolo los momentos de tensión? ¿Y habrá que pensar que fue ésa la única instancia en la que decidió apelar a un recurso de anticlímax para hacer que la frivolidad distendiera un poco?

16. Ver la citada entrevista en *El amante* nº138, octubre de 2003.

de Albertina Carri. Dice la niña (lo cuenta Albertina) que quiere matar a los que mataron a los papás de su mamá. La autenticidad de esta fantasía de infancia dialoga con la de otra niña de esa edad, que está fuera de la película: "Yo tenía seis años, Mariano cinco, y Anita nos sacaba a pasear. Mi hermano se explayaba en las mil y una maneras de matar a Videla".[17] La sobrina hace (y es una niña) lo que la película de su tía casi nunca hace: tocar algo que está más allá de ella misma.

V

A la pericia para adoptar apariencias le debe *Los rubios* buena parte de su eficacia: *parece* una búsqueda original de la identidad, *parece* un ejercicio original de la memoria, *parece* una evocación original de la historia de los padres, *parece* un testimonio original de una hija de desaparecidos, *parece* un documental original de lo que pasó en los años setenta (¿qué podría caberle, con tanta originalidad, si no la incomprensión? Así se presenta Albertina Carri: incomprendida por los amigos de los padres o por los integrantes de la comisión del INCAA que pretenden que haga la película que ella no quiere hacer. Y así buscó, no sin éxito, la comprensión del público. Esta figura, la de la artista a la que, por ser tal, los contemporáneos no entienden, puede quedar, sin embargo, peligrosamente cerca de otra figura, menos prestigiosa: la de la adolescente a la que, por ser tal, no entienden los mayores). Experta en apariencias, la película debía, acaso indefectiblemente, culminar como celebración de las apariencias: los integrantes del equipo de filmación se van caminando juntos; todos llevan puestas ya sus respectivas pelucas rubias. Esas pelucas que antes, desde un rato antes, vimos aparecer, ser probadas, ser lucidas, terminan convertidas en emblema y conclusión de *Los rubios.*

A las pelucas rubias (y al título "Los rubios") conducen, con sus testimonios, sin saberlo, otras dos vecinas del barrio: dos vecinas curiosamente teñidas de un negro imperioso. Ambas identifican así, por la rubiedad, a la familia Carri: "son todos rubios", dice haber dicho una; "eran tres chicas rubias", dice la otra. Esta identificación es evidentemente falsa: Albertina ya vemos que no es rubia, y que nunca lo fue; su tía por otra parte aclara –mientras vemos a Analía Couceyro poniéndose la peluca por primera vez– que la hermana "nunca fue flaca y nunca fue rubia".

Falsas identificaciones que, no obstante, en esta película basada en la desidentificación y las apariencias falsas, pueden hallar, eventualmente por caminos tortuosos, algún inesperado punto de encuentro con una verdad incontestable. Una de las vecinas que ahora da su testimonio para la cámara es la que en su momento –ella misma lo revela, se diría que sin advertirlo– delató a los Carri a las fuerzas militares. Los militares entraron de prepo a su casa (ella muestra ahora, con la misma imprudente locuacidad que habrá tenido aquel día de 1977, la pared por la que saltaron, la pileta donde cayeron) y la interrogaron acerca de personas sospechosas en el barrio. Hasta que en un momento ella dijo de unos: "son todos rubios". Ahora cuenta, con escalofriante soltura: "Cuando yo di ese dato, dijeron: 'Uh, nos equivocamos'. Rajaron para allá". La falsa identificación de los Carri como rubios sirvió, sin embargo, como identificación verdadera, o por lo menos como identificación efectiva, para las fuerzas represivas que venían a buscarlos, y que así se los llevaron. En la falsa identificación de estas vecinas (nada reticentes por cierto) late entonces una verdad: la más profunda verdad de esta historia, la que costó el secuestro y la desaparición de Roberto Carri y Ana María Caruso.[18]

¿Qué significa, entonces, en *Los rubios*, la atribución de rubiedad? Un error, tal vez, pero también un perverso acierto. Significa aquello que ha hecho de los padres de Albertina dos víctimas más de la represión de la dictadura militar. Y significa –lo ha dicho Albertina Carri– el fracaso del proyecto político de sus padres, que quisieron integrarse a la vida de un barrio humilde pero no pudieron impedir que los del barrio siguieran percibiéndolos como personas ajenas a su mundo social. Eso significa ser rubios, por lo tanto. O mejor dicho, eso significa *ser vistos* como rubios (porque rubios no eran) para Roberto Carri y Ana María Caruso: su fracaso político y su perdición personal. Y si es así, entonces, ¿qué significa ese festivo ponerse pelucas rubias por parte de Albertina y su grupo de amigos? ¿Qué clase de apariencia están adoptando? ¿Qué clase de identidad están eligiendo? Ninguna de estas dos vecinas, las que testimonian generosamente, las que hablan de "los rubios", parece haber reconocido a Albertina Carri. Sí lo hizo, en cambio, lo sabemos bien, y luego lo disimuló, aquella vecina del principio. Ella la vio y le dijo: "Ahora me acuerdo de vos". ¿Podría reconocerla acaso, podría acordarse de ella, si la viese volver como ahora se va, luciendo su rubia cabeza, sus raros peinados nuevos?

Las pelucas rubias son, a la identidad, lo que *Los rubios* es a la memoria, al pasado, a la historia: un juego de poses y un ensayo de levedad; donde las poses consiguen pasar por postura, y la levedad por gesto grave.

17. Testimonio recogido en Juan Gelman y Mara La Madrid, *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*, Buenos Aires, Planeta, 1997, pág.198.

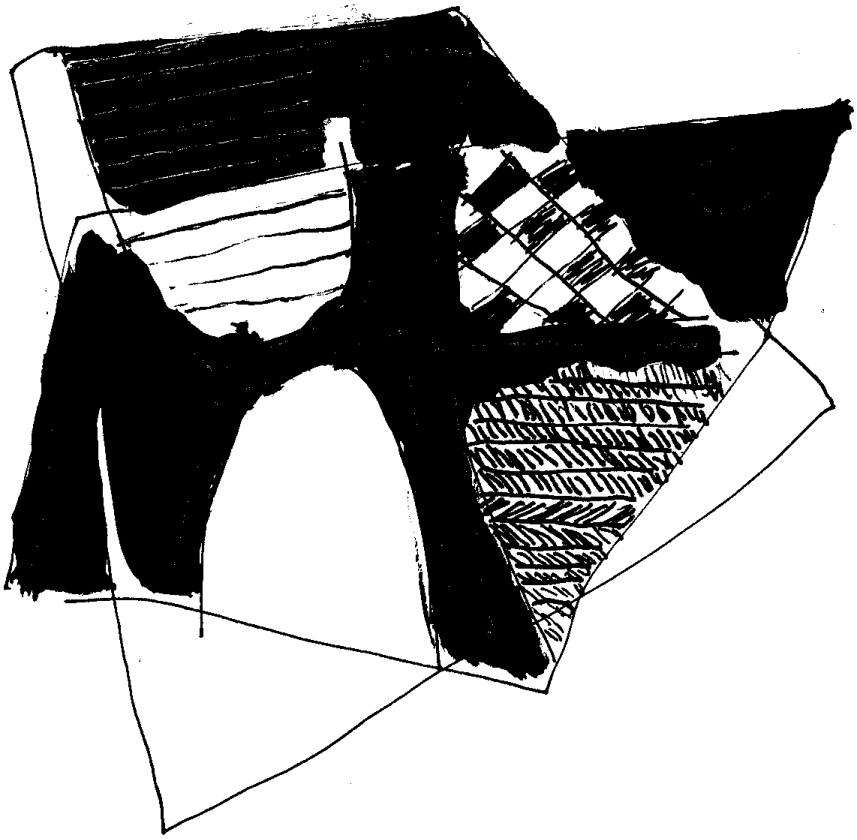
18. Algo tienen estos vecinos, cuando se equivocan con las identidades. El hijo de la vecina entregadora, un hombre nervioso al que una cámara también nerviosa tiene que buscar para que aparezca al hablar, se equivoca con el nombre de Albertina Carri. Pero no comete un error cualquiera: le dice "Robertina", la entrevera con el padre.

Este artículo surgió en el marco de las discusiones sobre cine del grupo que integran: Rafael Filippelli, Hernán Hevia, Raúl Illescas, Alejo Moguillansky, Jorge Myers, David Oubiña, Santiago Palavecino, Beatriz Sarlo, Silvia Schwarzböck y Graciela Silvestri, a quienes agradezco el estímulo de sus ideas en las sucesivas reuniones de trabajo, en especial en la dedicada a *Los Rubios.*

Los rubios. Ficha técnica: dirección y guión: Albertina Carri; producción: Barry Ellsworth; asistentes de dirección: Santiago Giralt y Marcelo Zanelli; fotografía: Catalina Fernández; cámara: Carmen Torres; montaje: Alejandra Almirón; música: Ryuichi Sakamoto, Charly García y Virus; sonido: Jésica Suárez; diseño de producción: Paola Pelzmajer; diseño de títulos: Nicolás Kasakoff; intérprete: Anallía Couceyro.

Concepto y serie. Un debate

Federico Monjeau



Con el artículo de Adrián Gorelik publicado en el número anterior de *Punto de Vista*, "Un estado del arte: el fenómeno Kuitca", me siento interpelado, al menos, por dos motivos, sin contar los lazos intelectuales y afectivos que me unen con el autor del artículo: por un lado, formo parte del grupo de críticos que acompañaron la muestra de Kuitca; por el otro, comparto especialmente –en cierta forma, vivo de eso– el intento de Gorelik por establecer ciertos principios generales de crítica y valoración estéticas, que él realiza en un campo discursivamente tan sospechoso como el de las artes visuales.

Hay dos planos en el artículo de Gorelik, y uno sirve como soporte del otro. El primero parte de la constatación de un paisaje proliferante, y a la vez monótono, disperso y sin dirección de las artes visuales contemporáneas, dentro del cual se inscribiría el predominio del conceptualismo, la sustitución de la figura del pintor por la figura del artista y, en cierta forma, la realización del antiguo presagio sobre la muerte del arte, presagio que a mi juicio el artículo retoma de manera ambivalente, ya que por momentos aparece como un postulado propio y por otros como un postulado del adversario. El segundo plano sitúa la obra de Kuitca –a quien Gorelik considera "el primer artista argentino en haber mostrado que la producción de la figura del artista es previa a la producción de la obra"– dentro de las líneas generales del primero. Comparto todas las consideraciones de Gorelik sobre el mamarracho lingüístico que gira en torno del arte moderno en general y, eventualmente, de la pintura de Kuitca en particular, pero creo que el artículo es discutible en algunos puntos de su diagnóstico general y que falla en la articulación de un plano con el otro.

Con la desaparición del pintor todo el arte se habría vuelto conceptual, sostiene Gorelik. Puede pensarse que lo conceptual, además de un género rápidamente reconocible, es una tendencia que acompaña al arte desde mucho tiempo atrás, y en la medida en que lo conceptual se asimila con un principio de autorreflexión o de ironía, es difícil que la actividad artística quede completamente libre de eso. El reconocimiento teórico de esta condición del arte se remonta probablemente al tratado de Schiller sobre "poesía ingenua" (clásica) y "poesía sentimental" (romántica). Pero lo que hacia 1800 podía verse como el progreso franco de una forma sobre otra, hoy podemos verlo como una fuerza que habita en el arte moderno en general. Esto no diría nada definitivo sobre la calidad de las obras, ya que así como hay distintos niveles de artesanías también hay distintos niveles de conceptos, y además lo conceptual puede ser un punto de inflexión significativo en

un artista tan artesanal como Ligeti, cuyo poema sinfónico para cien metrónomos no es sólo una ocurrencia divertida sino una especulación rítmica de importantes consecuencias, así como la sonata inaudita de Cage, 4'33", no es sólo un manifiesto en favor de una forma no intencional sino la postulación radical acerca de la duración como única ley estructural posible de la música. Tampoco puede negarse cierta fuerza conceptual en las tardías piezas numerarias cageanas como One, Two... Five... Fifty-Eight, cuyos títulos simplemente contabilizan el número de ejecutantes, o en el Cuarteto para helicópteros de Stockhausen, que conserva más significado y tal vez más belleza en su metáfora histórica que en su sonido. Hay piezas de música que son bellas por su sonido y hay algunas otras que son bellas por otros motivos.

El artículo pasa por unos tópicos que también vivió la música moderna, y que los vivió mucho antes de la era abiertamente conceptual. La idea de "fraude" existe en la pintura desde que ella abandonó la figuración y en la música desde la pérdida de la tonalidad y, con ello, la pérdida de un "ángulo de audición a priori" (Boulez). La sonata inaudita de Cage es una "ocurrencia", para tomar una expresión de Gorelik que yo mismo he usado muchas veces, pero lo que distingue unas ocurrencias de otras es la profundidad de sus implicancias. Las ocurrencias de Cage son las de una mente especialmente preparada para eso (más que ocurrencias, deberíamos llamarlas virtuosas composiciones mentales), y también por esto resulta muy difícil separar ocurrencias, obras y valores de la figura del artista. El trabajo del crítico se debate permanentemente con esta situación, y no hay ningún catálogo que nos libre de esta incertidumbre fundamental.

El artículo de Gorelik toma lo conceptual como un vuelco prácticamente completo de las artes visuales contemporáneas. Habría una sustitución radical. Si el artista reemplaza al pintor y la figura del artista reemplaza a la obra de arte, todo el arte se vuelve un fetiche. El fetichismo no es una calle de mano única en el arte de la pintura, ya que el fetiche tiene su origen en la imagen. Como nota el artículo, las servilletas de Picasso no tienen paralelo en música o literatura, y tal vez el pintor podía pensar que sus servilletas eran una prolongación irónica o perversa de las máscaras africanas. Admito que los Diarios de Kuitca tienen un efecto chocante, pero a la vez creo que esos Diarios tocan una vieja cuerda de la pintura.

Sea como fuere, no creo que esos Diarios signifiquen un vuelco completo al fetichismo ciego, como antes la serie de los mapas no había significado un vuelco completo hacia la forma conceptual. Según el artículo, la obra de Kuitca habría dado un giro hacia los "temas interesantes" en la etapa de los mapas; o, tal vez antes, como parece sugerirse, en la serie de las Siete últimas canciones, donde la "rusticidad" de las superficies de madera (en Nadie olvida nada) es abandonada en favor de nuevas escenas pobladas de alusiones literarias, citas y metáforas. En apariencia, el crítico habría preferido que el artista permaneciese franciscanamente en ese mundo de camas y superficies de madera, aunque de cualquier forma es posible establecer algún tipo de continuidad entre ese mundo y el de las Siete últimas canciones. En principio, por la sola idea de serie, como también por la situación de desolación que ambas series comparten. La referencia de esta segunda serie al ciclo lírico de Strauss (Cuatro últimas canciones) es pertinente por la conexión con la intimidad de la canción romántica y por su alusión al género tardío: el pintor llega tarde a una escena liquidada, a una escena ya completamente desolada.

Antes de seguir me gustaría poder decir algo acerca de los "temas interesantes". No se me escapa que Gorelik usa el término irónicamente, pero creo que los temas interesantes existen para los artistas, los críticos, los intelectuales y los escritores. Kagel dijo en una ocasión que el artista es una veleta bien aceitada, y esta frase no debería chocar a nadie. No creo que los temas interesantes de Kuitca sean una receta de galeristas perspicaces sino un descubrimiento del propio Kuitca. Acabo de leer un extraordinario poema largo de Sergio Chejfec que transcurre sobre la superficie de un mapa y se llama, precisamente, "Mapa".

Los mapas de Kuitca, sostiene el artículo, son repeticiones literales, no plantean problemas pictóricos entre uno y otro. Se podría pintar un solo cuadro y acompañarlo con un manual de instrucciones que enumere todas las posibilidades de reproducción y transformación, se agrega. Pero esto es justamente lo que Kuitca no hace. Kuitca –él o sus asistentes, poco importa— pinta los cuadros, y no se puede menospreciar la importancia que el concepto mismo de serie tiene en la obra de este pintor, como ocurre en tantos otros pintores. El conceptualismo de los mapas no significa la adhesión a un género sino la condensación de, me parece, por lo menos dos elementos centrales en la estética de Kuitca: uno tiene que ver con el principio constructivo de la escala, el otro con la forma de un paisaje abstracto. La crítica de la obra de Kuitca debería colocarse ella misma en una escala adecuada. Los problemas tal vez no se plantean de un cuadro a otro, pero sí de una a otra serie. En ellas es posible ver una progresión y el largo desarrollo de una idea. El artículo sostiene que no se puede reconocer las preocupaciones que llevan de las proyecciones de slides de los mapas al pseudo hiperrealismo de las cintas transportadoras. Modestamente, propongo una interpretación. La abstracción paisajística que tiene su condensación conceptual en la serie de los mapas asume diversas representaciones en las series de las plantas, de los cementerios (La Tablada Suite) y de los teatros. Los teatros están invariablemente vacíos, generalmente con la perspectiva invertida, del escenario hacia las butacas. Los cuadros de los teatros están vaciados de toda representación, incluso de público. Dentro de esta serie, es interesante notar un conjunto de pequeñas pinturas de teatros, una secuencia de variaciones o improvisaciones sobre teatros de ópera; de la representación esquemática del teatro se pasa a la improvisación fulgurante, como si en ese conjunto efectivamente palpitase la forma lírica suprimida de la escena (sólo este conjunto bastaría para

demostrar que Kuitca no ha abandonado la forma más elemental de la pintura). Quien haya recorrido la muestra habrá podido comprobar cómo los motivos de los equipajes sin reclamar aparecen en medio de unos bocetos de teatros. Son los motivos de la cinta transportadora, pero vistos en planta, desde arriba, en una representación esquemática y abstracta. Es como si en ese motivo Kuitca viese otro escenario de un drama ausente. La cinta aparecerá también en su forma "hiperrealista", bajo la denominación de Trauerspiel, aunque el realismo de la imagen se choca con unos cortinados rojos a cada lado de la cinta. Trauerspiel, literalmente pieza luctuosa, es el término que nombra el drama barroco alemán del siglo XVII y es además, desde Benjamin, una idea lingüística: la idea de que todos los objetos, también los de la naturaleza, poseen una lengua que espera ser descifrada.

El artículo describe este último escenario como la representación banal de una forma banal. Me gustaría poder convencer a mi amigo Gorelik de lo contrario, pero al menos me conformaré con señalar que sea cual fuere la valoración que uno haga de la obra de Kuitca, que dialoga tan profundamente consigo misma, ella no se integra en la situación de dispersión generalizada y de desaparición del pintor que describe la primera parte del artículo. La noción de época histórica es indispensable para la crítica, pero a veces los críticos abusamos de ella y la empleamos como una trama muy cerrada, a la que todo se adhiere: pensamos históricamente, pero no siempre materialmente. Y además deberíamos examinar de qué manera la idea de la muerte del arte que impuso Hegel sobrevive todavía entre nosotros, aunque la defunción ya no vendría por la vía de una realización última del espíritu absoluto sino por la de una confabulación de críticos charlatanes, galeristas en ascenso y agentes inmobiliarios.

Nota al pie

Adrián Gorelik

Me gustaría hacer una brevísima intervención en la fraternal polémica que inicia Federico Monjeau, apenas para precisar el terreno donde intenté colocar el problema de la valoración de la obra de Kuitca.

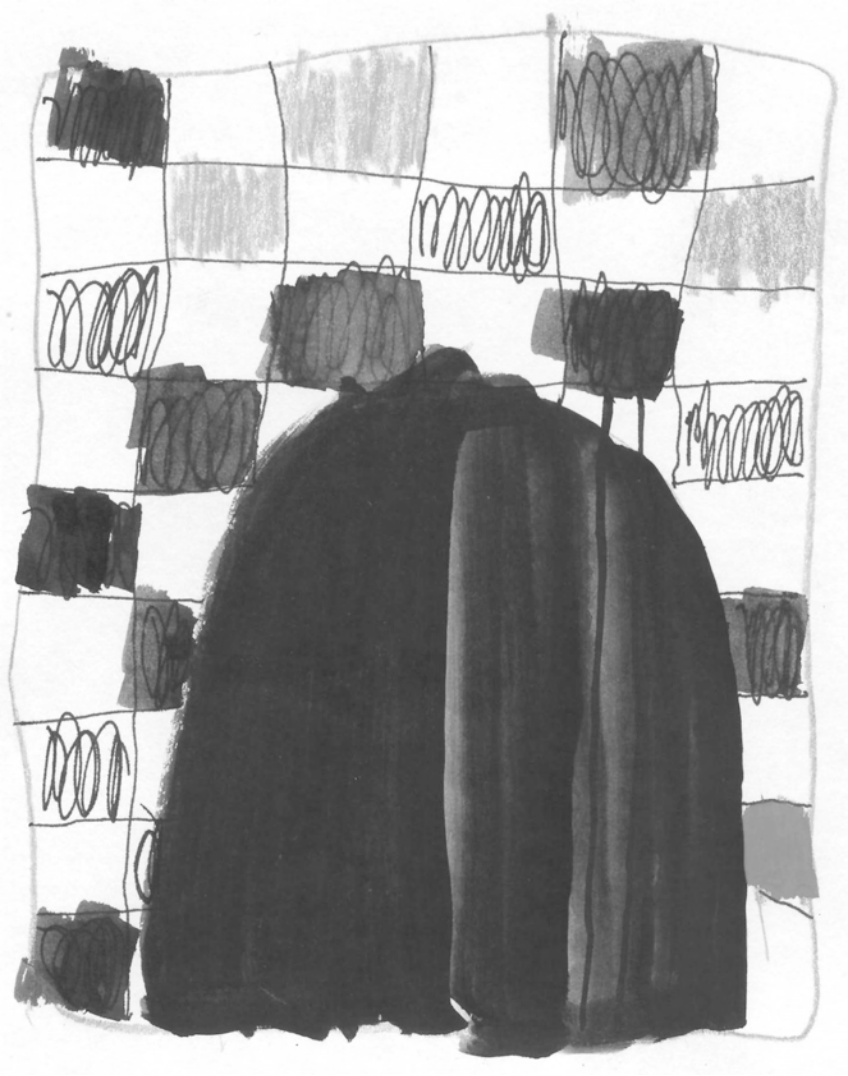
La crítica principal de Monjeau es que la obra de Kuitca no se integra en el panorama de las artes visuales contemporáneas que traza mi artículo. Para sostener ese juicio, la integra a otro panorama, el de la música o la literatura modernas. Pero lo que mi artículo buscó fue, justamente, entender las *limitaciones específicas* que las artes visuales (y dentro de ellas, la obra de Kuitca) presentan hoy *frente* al resto de las artes, teniendo especialmente en la mira el tipo de argumentación circular con que viene procediendo la crítica de arte, que elude esas limitaciones a partir de explicaciones ya demasiado clásicas en el debate sobre el arte moderno. Más que responder a mis cuestionamientos, tengo la sensación de que el artículo los normaliza, disolviéndolos en la existencia de problemas análogos en otras artes y en otros momentos del arte.

Así, por ejemplo, mi objeción sobre la extensión del conceptualismo en las artes visuales contemporáneas es remitida a Schiller. En verdad, si se toma un criterio tan amplio, el conceptualismo es muy anterior: "los flamencos pintan con las manos y los italianos con la cabeza" se sostenía ya en el Renacimiento para mostrar la diferencia de una pintura más atenta a la idea y a la construcción que a la representación naturalista. Pero serviría de poco acudir a Piero della Francesca para entender la extensión actual del procedimiento conceptual, por el cual toda obra se convierte en ilustración de una idea externa a ella, sostenida más allá de sus recursos específicos por un artista autorizado. Mi artículo buscó diferenciar esta extensión tanto de la necesaria presencia de ideas en el arte como de lo que propiamente se llama "arte conceptual".

"Lo que distingue unas ocurrencias de otras es la profundidad de sus implicancias", dice Monjeau luego de explicar magistralmente las implicancias de las ocurrencias de Cage, Ligeti o Stockhausen. Creo encontrar en esa afirmación un acuerdo profundo con Monjeau frente a la idea de la "muerte del arte", ya que sus defensores proponen que el arte no puede medirse más por esos valores. Pero si decidimos que el juicio es necesario para distinguir unas ocurrencias de otras, tenemos que intentar explicar cuáles son las especificas implicancias de la obra de Kuitca, más allá de toda analogía en los procedimientos o los temas. Que Chejfec escriba un magnífico poema sobre la superficie de un mapa me dice tan poco de los mapas de Kuitca como una novela de Sebald sobre el memorialismo de la mayoría de las obras visuales contemporáneas. ¿Ha implicado alguna ocurrencia de Kuitca una novedad, una ruptura, la inclusión de algo del orden de lo impensado en las artes visuales, como las que señala Monjeau en los casos de Cage, Ligeti o Stockhausen? Me temo que no; me temo que es un plano de debate incluso injusto con la obra de Kuitca y que seguramente él sería el primero en impugnar, ya que es un artista que se mueve muy cómodo en la escena de un arte post-histórico. Lo que quizás pueda resultar difícil de entender desde otras artes es el grado de academización y conformismo con que las artes visuales tiñeron en las últimas décadas toda la experiencia moderna, preservando curiosamente su autorrepresentación transgresora. Es como si después de la sonata 4'33'' toda la música que se enseña, se ejecuta y se compone tuviera como horizonte conceptual exclusivo la inaudibilidad (y se la siguiera defendiendo a conveniencia tanto por su carácter innovador como por la ausencia de toda posibilidad de innovación). Creo que coincidiremos con Monjeau en que la profundidad de las implicancias de una ocurrencia en el arte moderno está muy centralmente asociada a disciplinas y momentos específicos, y que eso es decisivo en una discusión sobre valores.

Fragmento de “Los incompletos”, inédito

Sergio Chejfec



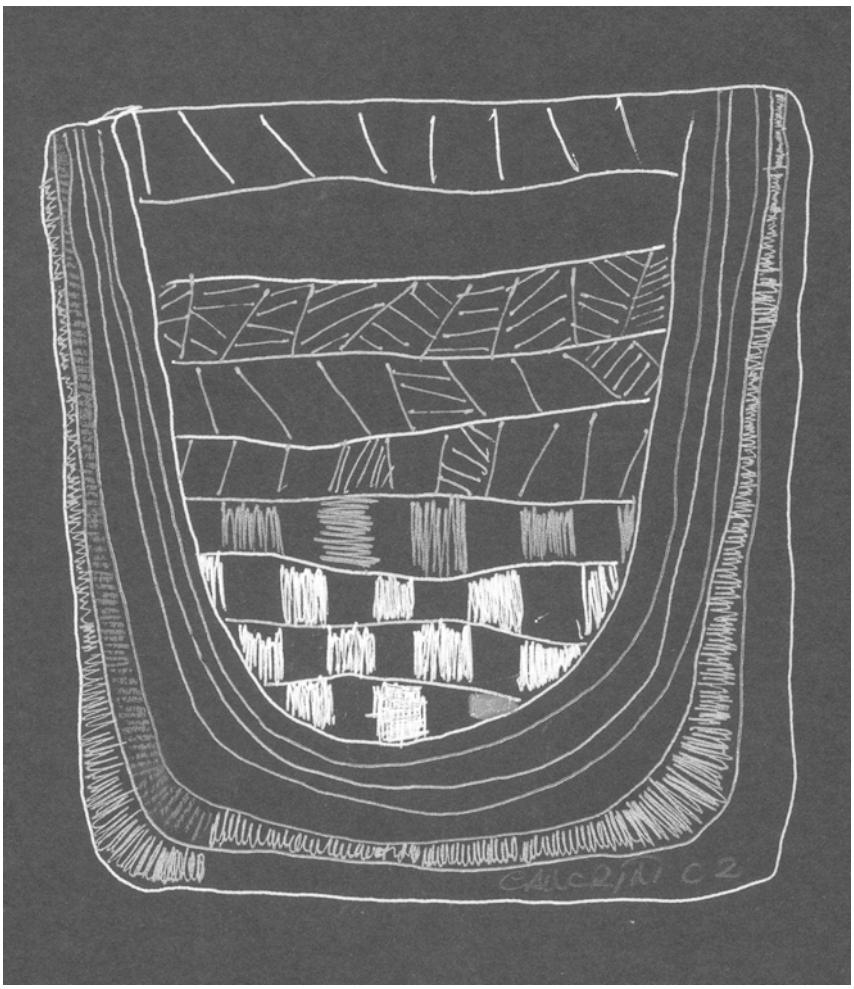
Cuando Masha volvió en sí, Félix estaba de regreso en el hotel desde hacía rato. Abrió los ojos sin tener idea del tiempo que había pasado en el sótano, donde se originaban los ruidos más espeluznantes del edificio. Los golpes secos que normalmente llegaban amortiguados por pisos de distancia, pero que hacían pensar en grandes masas de metal empujadas por un brazo mecánico demasiado lento, o los chirridos lánguidos y constantes, que parecían el viaje incansable de aparatosas cadenas a través de poleas y superficies de piedra, eran en realidad un mecanismo casi invisible, regido por las válvulas y conductos de calefacción, por la temperatura de los sistemas o por la incierta resistencia de los cimientos. Aislada de todo, Masha sentía que el ruido, aunque irregular, a veces ralentado acumulando presión hasta parecer a punto de silenciarse o estallar en una explosión, o sonando como una bocina incomprensiblemente gutural; sentía que ese ruido trastornaba su propia noción del tiempo, si es que había algo llamado así, convirtiendo su avance en una experiencia puramente auditiva. Cada sonido llegaba amortiguado por ese fondo de ecos y reverberaciones (no solo las que oía en ese momento, sino sobre todo las traducidas, las que estaba acostumbrada a sentir desde los pisos altos), y alcanzaba así un estadio ajeno y desapasionado, como si fuera el residuo de alguna circunstancia inverificable, al contrario de los ruidos provenientes de la calle, que cuando se oían, pese al efecto atenuador del frío, o más aún de la nieve, se imponían por sí mismos enteros y llenos de energía.

Por su parte, resignado a haber perdido el rastro de Masha, Félix había comenzado a caminar alejándose del mercado. Debía avanzar despacio a causa del hielo; por eso, y también por la gran extensión, atravesar la plaza le demandó mucho tiempo. A veces, interrumpiendo sus abstracciones, al mirar hacia las calles circundantes veía la gente concentrada en las esquinas para darse calor. Esa incongruencia entre los espacios abiertos y tan dilatados que ofrecía Moscú, circunstancia que la convertía en una ciudad sencillamente interminable, y el espíritu concentracionario de sus habitantes, que buscaban congregarse como si ese territorio fuera un desierto en donde nadie se sentía seguro, llamó todo el tiempo su atención. Cuando después de mucho caminar llegó al extremo opuesto de la plaza, el mercado era un recuerdo cierto pero difícilmente comprobable: desde la distancia las sombras de la tarde y la luz opaca disolvían su gran volumen, mostrando en su lugar una temblorosa masa blanca que podía tomarse como el efecto atmosférico de la lenta disolución de un día demasiado claro y frío.

En cambio, si ahora se ponía de espaldas a la plaza y miraba hacia el frente, Félix distinguía el extraño perfil de un conjunto habitacional cuya altura, al estar edificado sobre una elevación, hacía aún más destacada su presencia. Empezó a caminar hacia allí. Recordó otras caminatas también interminables. En Buenos Aires, cuando solía recorrer los suburbios durante la madrugada y todo ello parecía un mundo agonizante, o los antiguos canales de Manchester, que dibujaban la melancólica red de un laberinto fuera de circulación. En muy pocos sitios había tenido esa sensación de superficie estirada, de atravesar una geografía que se prolonga a medida que es recorrida. Para muchos era una experiencia que se encuentra en la naturaleza, o mejor dicho en los espacios abiertos del aire libre (el mar, las tierras llanas, incluso los fondos de los valles encadenados), pero Félix lo sentía como algo propio de la condición de las ciudades. Le parecía evidente que cuanto más construido, el mundo estaba más cerca de desmoronarse, y que el efecto de estiramiento era simplemente un correlato más o menos desviado, como si uno dijera distractivo, pero en todo caso pesadillesco, de esa destrucción. Las caminatas por las ciudades y los suburbios se desplegaban escalonadamente (esquinas, canales, plazas, luces, puentes, semáforos, etc.), mientras tanto uno se olvidaba de sí mismo de tal modo que surgían dos personajes, ignorantes de su existencia recíproca: el estiramiento del paisaje (la proliferación) y la destrucción (la detención o inmovilidad mineral de lo construido). Ambos asumían sus papeles de seres permutables, se solapaban y así continuaban quizá sin ponerse de manifiesto, tomando prestados sus atributos. Nunca como en ciertas ciudades Félix tuvo la sensación de recorrer un cuerpo muerto hecho de repetición y cansancio, de postergación forzada y decrepitud. El efecto desastroso que en Moscú tenía la lluvia, el deshielo y el frío sobre la apariencia de las construcciones, en otro lugar lo podía tener la humedad, el calor o el viento. Ello si hablaba de las condiciones físicas, porque el sentimiento inspirado era muchas veces similar.

Era una cadena de edificios iguales, de unos diez pisos de altura, que se comunicaban entre sí por los costados, en ángulos a veces rectos y a veces no, formando una especie de valla, fila o guirnalda de trayectoria sinuosa que recorría centenares de metros. Imaginó que visto desde arriba el conjunto parecería un reguero en busca de su propia forma, emplazado en una tierra sin color. Pero si se observaba de lejos daba la impresión de ser una muralla trunca, y al acercarse, por los numerosos reflejos de las ondulaciones, parecía una gigantesca serpiente dormida o a punto de echarse a morir. Había unas caminerías rectas, hechas con losas de cemento ahora desniveladas y rajadas por el frío, que Félix recorrió hasta acercarse al pie de los edificios. En la parte baja, en las galerías, recibos y áreas comunes en general, se respiraba un aire de abandono, de cosa concluida hace mucho tiempo, instalado de tal manera que por un instante pensó si en realidad no estaría contemplando una ciudad evacuada durante algún punto ya impreciso de su larga historia. Sobre un costado, enterrado hasta la cintura en la tierra congelada de un antiguo jardín, vio el cuerpo incompleto de un héroe de plástico; el muñeco levantaba el único brazo que le quedaba, como si antes de desaparecer pidiera un inútil auxilio final; y sin embargo como hecho inconcluso era obviamente una escena que no terminaba. Más allá, volcada contra un muro, vio una antena de televisión maltrecha y oxidada, con la carcasa rota de una vieja radio de madera a sus pies. En el sector del edificio donde quizá en otro tiempo, pensó Félix, los vecinos de los pisos bajos se reunían a tender la ropa en los días de sol, esperando que el frío no la congele antes, por los bordes desgastados del suelo de cemento salía un vapor liviano apenas visible, que de inmediato se esfumaba en el aire, y que por otra parte enseguida se extinguió. Ese fue el único signo de vida o actividad. Félix levantaba la mirada y veía los edificios entrelazados y desnudos, sin adornos ni agregados, todos con las mismas ventanas corroídas y apagadas, como si desde hace tiempo estuvieran preparados para desplomarse pero que merced a una concesión graciosa hubieran decidido esperar y permitir que las personas se pusieran a salvo, y después se reunieran a aguardar el derrumbe. Pero se sentía el espectador único. Por un momento se imaginó a sí mismo como el hombre mutilado que pide auxilio en medio del naufragio, y quizá por ser ese juguete lo más parecido a una persona que pudiera encontrar en aquel entorno, si bien un tipo de persona particular y hacía mucho tiempo olvidada, tuvo hacia el muñeco un sentimiento de simpatía y de confusa e inexplicable nostalgia. Quizá el juguete no solo quería salvarse (la salvación era un deseo demasiado básico, que no garantizaba mejores resultados luego de tantos esfuerzos), sino recuperar alguna vida prestada. La sonrisa afable y medida, que quizá en su etapa de ídolo de niños quería inspirar buenos sentimientos, como templanza, optimismo o ecuanimidad, ahora en el trance por el que pasaba se convertía en una mueca fuera de lugar. Félix pensó en la gente que se derrumba y está contenta, en los momentos de apreciación que uno puede vivir en medio de la debacle. Esclavo de su sonrisa, el muñeco no tenía forma de expresar la desesperación, recibiendo entonces la catástrofe imbuido de un fatalismo feliz, que sin embargo se ponía en evidencia como una impostura. Quién sabe la fuerza que le había arrancado el otro brazo, pensó Félix, en cuyo lugar ahora se veía un muñón con forma de muesca.

La luz de esa región, que un poeta llamó viscosa, quizá por la humedad del aire siempre a punto de cristalizarse, se proyectaba desde el poniente y daba al conjunto de torres un aspecto fantasmagórico, con zonas de penumbra donde uno presentía el frío aún más glacial y otras zonas iluminadas que formaban sombras, por el declive del día, horizontales y deformadas. Las superficies de tierra entre los edificios, acaso reservadas en otro momento al recreo de los pobladores o a la propia ornamentación, ahora estaban comple-



tamente yermas y a Félix le recordaron la tundra, la taiga, esa vaga pero en general sólida idea de territorio salvaje y abatido por la inclemencia del Ártico. Siguió dando vueltas sin nada mejor que hacer, aunque vagamente atraído por el silencio y la desolación. Detrás de las edificaciones, en una franja baldía de pocas decenas de metros, donde en apariencia el conjunto habitacional había decidido tener una "parte de atrás", quizá como tributo al pasado del lugar, o acto de vergüenza por lo ocurrido, o sea la misma construcción de las torres, crecía una maleza de baja estatura y de raro color gris, que tendía a agruparse formando macizos de claridad sobre la tierra asombrosamente oscura. Félix se distrajo con las islas que dibujaba esta vegetación, repartidas en un orden sin embargo improbable e imposible de definir. Luego caminó entre los claros mirando el suelo, cuya fría dureza no derivaba solamente de las bajas temperaturas sino del largo tiempo transcurrido sin que nadie apoyara sus pies y diera por lo menos unos pocos pasos.

En un momento Félix se aleja de los edificios, se siente habitado por la destrucción y el abandono. Después piensa en el puerto de Buenos Aires como lo recuerda del día cuando partió, lugares dormidos que parecían usarse de cuando en cuando, adoptar una actividad febril durante pocas horas al llegar su turno, para volver a sumirse enseguida en el desamparo. Esa mañana, después de caminar conmigo hasta unos depósitos abandonados, y de conversar poca cosa mirando los adoquines de la calle tal cual lo hicimos, se detuvo a contemplar el ancho río, como es conocido ese estuario carente de tierras apenas altas, sin lado opuesto y también sin corrientes visibles, como tampoco casi sin traza de navegación; y pese a todo aquel vacío representado por el gran volumen de agua dormida, que golpeaba pesadamente contra las escolleras y esclusas como si muy lejos un gigante torpe chapoteara con lentitud, sintió que un vacío todavía mayor se cernía a sus espaldas sobre la ciudad que dejaba, pese a las complejidad de las construcciones, el número de pobladores y la extensión de las calles. Sigue entonces caminando por la zona oculta del conjunto habitacional, con los edificios detrás, imbuido de reminiscencias, hasta que lo estremece el panorama al que se enfrenta al levantar la mirada y le inspira un sugestivo momento de contemplación: como si se tratara de un amplio mar extinguido, o de ese río que acaba de recordar, pocos metros más adelante nace una inmensa hondonada cuyos límites se pierden fuera del horizonte.

Félix observa en silencio. No sabe muy bien, pero precisa unos momentos para reponerse y recapitular (dónde está, qué hace, etc.). Busca sin éxito algún sentimiento que este paisaje pueda inspirarle, pero siempre han sido las vistas mudas, las que no dicen nada, calladas o invisibles, las despojadas, ausentes y vacías, las que tiene más en consideración. No atiende nada fuera de la extensa y solitaria depresión, donde la vida no es capaz de nacer, y si lo hiciera, piensa, demasiado pronto estaría condenada a extinguirse sin dejar rastros. Él mismo, que siempre tuvo la impresión de ser el último (no de ocupar el último lugar, sino de ser el último en asistir a las cosas), ahora tiene la intolerable sospecha de ser el primer testigo de esa vastedad. Algo parecido a un sueño, pero a la inversa, porque no rescata ningún rastro de recuerdo o afinidad, le dicta que ahora está ocupando, al borde del cráter, un lugar no solo vacío sino también ignoto, y que con toda probabilidad acaso sea el primero de una serie de visitantes silenciosos. Curiosamente, frente al paisaje desolado y de algún modo final, porque sería difícil pensar que representa el comienzo de algo, Félix advierte que en Moscú le ocurren situaciones semejantes: las cosas se presentan como repetidas, envejecidas o hasta caducas, pero siempre las percibe como si el único sentido o justificación de su presencia física, o sea su mismo cuerpo en ese momento y lugar, respirando y ocupando un buena porción de espacio, fuera descu-

brirlas. Desde su llegada a la ciudad se ha sumergido a cada instante en un escenario demasiado habitual y complejo como para no ser impostado. Piensa que de todas las cosas vistas debe haber pocas menos naturales que esa hondonada, con su suelo en apariencia artificial y casi sin sombras; pero a la vez nada le parece más auténtico que este paisaje de quietud, cercano al olvido y la muerte. La pátina lustrosa de la superficie no es más que la acción del tiempo siempre igual. A veces Félix distingue unos cúmulos de tierra esparcidos como si alguien, o un ejército organizado pero poco numeroso, o en todo caso sin demasiadas fuerzas, hubiera hecho excavaciones improvisadas que no llegaron a nada, dejando unas pequeñas montañas de terreno repartidas por todo lo ancho de la inmensidad. Ese rastro de actividad manual, tan reconocible e imaginable para Félix como los trabajos con que un niño excava la arena en el borde del mar, era sin embargo lo que le daba al paisaje su carácter poco humano; el trabajo de los hombres, una vez traducido a su nueva forma, se revertía en lo contrario, la antítesis era la condición de su nueva existencia, combinando, en ese panorama tenebrosamente lunar, olvido, amenaza y advertencia. No hay abandono capaz de subrayarlo ni melancolía que pueda describirlo, pensó Félix acerca de la vista ofrecida por la hondonada. El atardecer iluminaba una sola pared del cráter, dibujando a sus pies la sombra irregular, por largos trechos dentada, que se proyectaba desde la cima del costado opuesto.

Aquel desierto le hizo ver a Félix que, sin querer ni esperarlo, había encontrado un confín. Por lo menos bajo la única forma conocida por él, el mundo terminaba y comenzaba otro territorio con una nueva y oscura regulación. Félix se dejó llevar por la profundidad de las estepas, el aire filoso y el silencio abismal, la extensión inabarcable, y se extrañó de no tener ningún sentimiento parecido a la exaltación. Ese paisaje misterioso, demasiado literal en la medida en que era demasiado mudo, le pareció el reverso complementario del otro, la realidad que habitaba a sus espaldas, la ciudad de Moscú, pero también toda la red de ciudades y lugares que allí comenzaba y se extendía saltando los mares. El mundo le pareció plano, extinguido y hueco como el mar vacío que ahora miraba. Dio unos pasos entre la rala vegetación, a cuyos pies la tierra se veía pulverizada como si un ejército de organismos invisibles la hubiera digerido hasta convertirla en un polvo indefinido y oscuro. De cuando en cuando se descubría algún resto menor de actividad humana, por ejemplo un trozo de alambre delgado, bollos de antiguo papel o pedazos de vidrio. Estas cosas, como si a través de lo mínimo admitieran su definitiva impotencia, no alcanzaban para aludir a un clima o a un pasado, digamos, de comunidad; sin embargo tampoco de olvido o abandono: era un desamparo elemental, las huellas de una comunidad abolida. Podía ver desde donde estaba la suave inclinación del terreno que descendía y formaba la depresión, semejando la insólita y morosa falda de una montaña de grandes proporciones. Una piedra había detenido su rodada ante el obstáculo más previsible, otra piedra, y Félix pensó que ambas podían llevar siglos en esa situación, intactas pese a las temporadas de congelamiento y los periodos de sol y de penumbra. Fue ante esta simple idea de era cíclica que finalmente se conmovió, y de nuevo, impresionado por el espectáculo y la soledad creyó ser la primera persona en descubrir aquel teatro del abandono. Pensó que en el sitio donde estaba parado terminaba el mundo, y quien pudiera atravesar esa tierra desplegada, si alguna vez lo lograba después de largos años dedicados a ello, seguramente en vano, se encontraría frente a una desolación todavía mayor. A medida que caía la noche la superficie de aquel paraje cambiaba de color sin abandonar sus matices metálicos. Aunque no tuviera nada de particular, cada cosa que observaba le parecía única; y su excepcionalidad le confirmaba a Félix que estaba siendo protagonista de un descubrimiento. Ello bastó para decidirlo a mantener en secreto ese momento; había hallado un desierto grande como un continente con el que sin embargo se había topado de casualidad.

Fragmento de la novela de Sergio Chejfec que Alfaguara publicará próximamente.

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

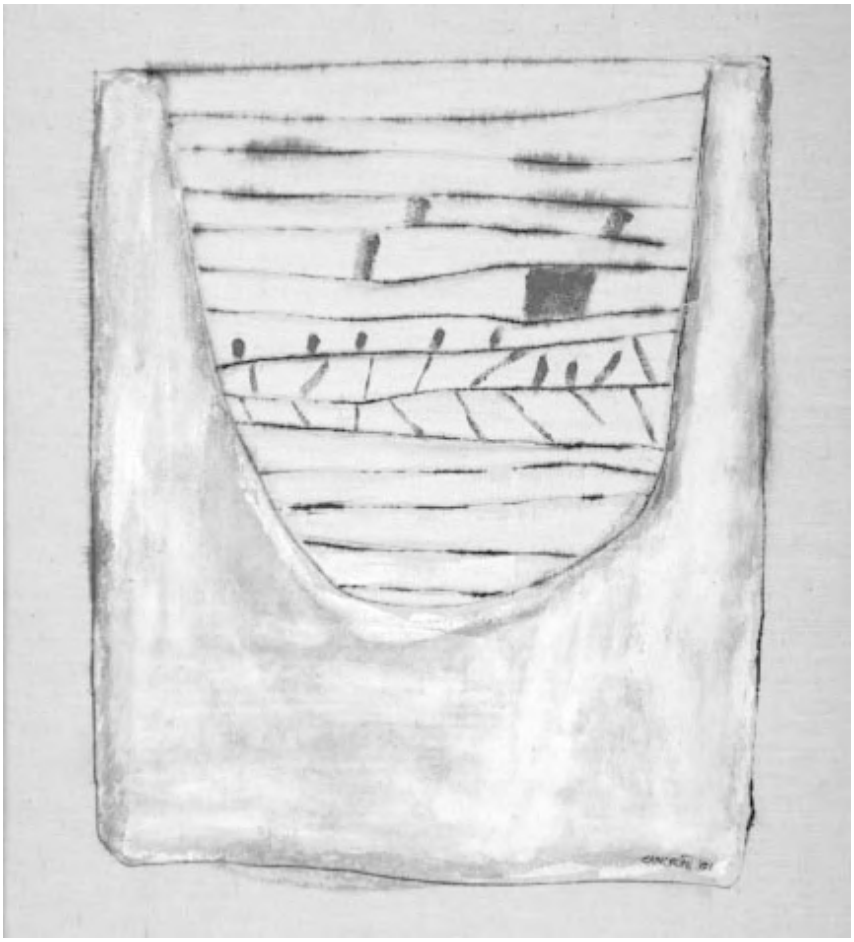
Suscripción anual:
Socios: U$S 45.00
Socio protector: U$S 90.00
Institución: U$S 100.00
Institución protectora: U$S 120.00
Estudiante: U$S 30.00
Profesor jubilado: U$S 40.00
Socio Latinoamérica: U$S 40.00
Institución latinoamericana: U$S 50.00

Directora: Mabel Moraña
Secretario: Bobby J. Chamberlain

1312 CL, Universidad de Pittsburgh
Pittsburgh PA 15260 USA

En el espacio de la soledad
El "Denktagebuch" de Hannah Arendt

Barbara Hahn



Este libro llega en el momento justo.[1] En los últimos años, Hannah Arendt se ha acercado peligrosamente a nosotros. Sus libros han caído en manos de los académicos y, cuando se menciona su nombre, el público piensa en Eichmann o en Heidegger. Su *Denktagebuch* recientemente publicado puede generar la distancia necesaria como para permitir una aproximación nueva a sus textos. Pero ¿qué es un *Denktagebuch*, un "Diario del pensar"? Entre 1950 y 1973 Hannah Arendt llenó veintiocho cuadernos y un "cuaderno Kant", a veces de manera consistente, otras veces dejando grandes huecos. Fechaba sus entradas por mes, nunca por día, y si bien los diarios tienen una larga tradición, es difícil definir un "mensuario". Este dato inicial ya nos indica que estamos frente a un texto peculiar.

Denktagebuch es un libro extraño, único. Si bien desde fines de la década de 1940, Hannah Arendt escribía y publicaba cada vez más en inglés, casi todas las entradas de este libro son en alemán. A lo largo del texto se encuentran citas en griego, latín y francés, y en un punto nos topamos con las letras angulosas del alfabeto hebreo. Pero la lengua en que piensa sigue siendo su idioma materno, y solo en los años 70 aparecen reflexiones escritas en inglés. La más larga entre éstas, de abril de 1970, se titula: "Sobre las dificultades que tengo con mis lectores ingleses [angloparlantes. N.T.]". Se podría leer esta frase como el lema que preside el *Denktagebuch*. Dice allí: "Los 'filósofos' del lenguaje les han enseñado a *analizar* el habla cotidiana, no a clarificarla. Si el habla cotidiana convierte en sinónimos palabras cuyo significado original es muy diferente, las aceptan como sinónimos. Todo pensamiento se inicia en el habla cotidiana y se aparta de ella. La necesidad de pensar surge cuando encontramos palabras que, tomadas en su sentido ordinario, oscurecen en lugar de revelar. El proceso de clarificación que tiene lugar al pensar resulta de establecer diferenciaciones" (II, 770).

Para Hannah Arendt, el pensar es un proceso en el cual los resultados no son decisivos; lo es, en cambio, el establecer diferencias, desde el comienzo, una y otra vez. *"Unterschiedenes ist gut"*, escribió una vez Friedrich Hölderlin, "Lo que difiere es bueno": una frase que subyace en todas las notas de Hannah Arendt. Es cuestión de diferenciar y de mantener viva la sospecha hacia los sinónimos. Identificar sinónimos es producir un efecto de reconocimiento por asociación, distante del pensar a través de la diferenciación, y se funda sobre una noción que Arendt encuentra en su au-

1. Hannah Arendt: *Denktagebuch. 1950 bis 1973, München-Zurich*, Piper, 2002. 2 tomos. Todas las citas corresponden a esta edición.

diencia angloparlante: la noción de que "las palabras 'expresan' ideas", ideas que preexisten a las palabras. Noción incorrecta, dice, pues "Es más que dudoso que sin el lenguaje tendríamos ideas. Pero no es para nada dudoso que en el desarrollo del animal humano las palabras preceden a las ideas" (II, 771).

Y concluye estas consideraciones: "Todo esto termina en que la noción de *thinking a matter through* es ajena a la 'filosofía' inglesa". Este pensar a fondo es exactamente la materia del *Denktagebuch*. Se trata de una empresa solitaria, como lo indica claramente la actitud de escritura que preside estas entradas. ¿Quién lo escribió? No, por cierto, la autora de los grandes libros políticos *Los orígenes del totalitarismo* y *Sobre la revolución*, pues ambos revelan una actitud de escritura apasionada.[2] Tampoco la escritora que participó del debate público a través de incisivos textos políticos. El texto no surge de la pluma de la corresponsal a quien hemos descubierto en los últimos años en conversación con Karl Jaspers, Kurt Blumenfeld, Mary McCarthy, Heinrich Blücher, Hermann Broch y Martin Heidegger. Se acerca, mas bien, a las notas de *La condición humana* y a trabajos que se encuentran en sus papeles póstumos.[3] Aunque tampoco: ésos eran textos discursivos, mientras que aquí estamos frente a una mezcla de lecturas y de reflexiones, de aforismos y de muchos, muchos poemas. Faltan, en cambio, referencias a la vida cotidiana, personal, profesional y política de la escritora. No hay un Yo psíquicamente constituido por encima de cuyo hombro podamos mirar. El *Denktagebuch* fue escrito en un único espacio familiar, el espacio sin tiempo del pensar. "El Yo pensante sin edad: para la experiencia del pensar no existe el tiempo", dice en algún lugar. Un espacio dialógico, ya que al pensar el Yo habla consigo mismo. Como lo pensado, el pensar es siempre lingüístico. El *Denktagebuch* no es, por lo tanto, un campo de experimentación de ideas, donde se ensayen formulaciones y pensamientos. Encontramos oraciones completas, precisas, sin adornos, terminadas.

Se podría, quizá, considerar el texto como el archivo de un gran proyecto, un proyecto sin nombre. Se pregunta cómo, después de las catástrofes del siglo XX, todavía son posibles la acción y el pensamiento políticos. En una entrada de enero de 1953 se lee: "La ruptura estuvo prefigurada por el quiebre generacional después de la Primera Guerra Mundial, pero no se concretó en la medida en que la conciencia de la ruptura presuponía una memoria de la tradición que hacía reparable, en principio, esa ruptura. La ruptura solo tuvo lugar después de la Segunda Guerra Mundial, cuando su carácter de ruptura ya ni siquiera podía ser percibido" (I, 300).

Un pensamiento difícil. Habla de una ruptura que interrumpió una cadena milenaria, que se anunció cuando ya no podía ser pensada y que, cuando ocurrió, no pudo ser percibida. Leamos lentamente cómo sucedió esa ruptura que sencillamente no podía hacerse consciente. "La ruptura fue prefigurada por el quiebre generacional después de la Primera Guerra Mundial" – así comienza la reflexión. Algo determinó que las generaciones que se habían mantenido "tomadas de la mano" de pronto se soltaran, dejaran para siempre de apoyarse mutuamente. Sin embargo, ese quiebre generacional no implicó, todavía, una ruptura de la tradición. Algo faltaba, algo que tenía lugar en el plano de la reflexión. Para percibir ese quiebre, se requería una "memoria de la tradición". Pero mientras esa memoria existió, la ruptura permaneció "en principio reparable". ¿Qué la hizo irreparable? Nada nuevo, más bien una repetición. El pasaje habla dos veces de fechas, que se repiten en su construcción verbal: "después de la Primera Guerra Mundial", "después de la Segunda Guerra Mundial". Un tiempo impreciso: después. En ese después, la secuencia de las generaciones se interrumpió, pero no en la conciencia, donde era, todavía, "en principio reparable". Entonces ¿dónde se quebró? O, dicho de otra manera, ¿cómo fue que la memoria de la tradición se perdió de manera tal que "ya ni siquiera se podía percibir" que algo, en efecto, se había roto?

Una entrada posterior en el *Denktagebuch*, de abril de 1952, puede servir de guía para transitar por un camino de lectura que posibilite un acercamiento a ese quiebre en la tradición: "*Ad* las interpretaciones de Heidegger: Lo Nuevo consiste en lo siguiente: Heidegger no solo acepta (lo que ya otros habían hecho antes) que todo trabajo tiene para él algún mensaje específico no expreso, sino que lo no expresado constituye su verdadero núcleo (hablando en términos psicológicos, la razón del trabajo está en lo siguiente: porque una cuestión es inexpresable se escribe todo el resto), el espacio central vacío alrededor del cual todo lo demás rota y se organiza" (I, 353). Este centro, continúa Arendt, es "el espacio reservado para el lector y el oyente. Desde ese lugar el trabajo se transforma retrospectivamente de un objeto-impreso-muerto en un discurso vivo que puede ser respondido. De ello resulta una conversación en la cual el lector no se incorpora desde afuera sino que participa desde dentro" (354).

Busquemos el centro vacío en el trabajo de Hannah Arendt. El hilo conductor lo encontramos en una lectura improbable, casual. A principios de la década de 1950, leyó un texto que no estaba necesariamente en su camino. En una nota al pie de *La condición humana*, casi escondida, se encuentra la siguiente aclaración: "Sigo la traducción de Martin Buber y Franz Rosenzweig, *Die Schrift* [las Escrituras]". En la edición alemana, la mención es más clara: dice que usa esa traducción "aquí, como en todas partes". Una mención casual es fácil de obviar. Sin embargo, si leemos el gesto hacia Buber y Rosenzweig desde la perspectiva de su *Denktagebuch*, vemos allí una huella de ese centro inexpresable del trabajo de Hannah Arendt, alrededor del cual escribió no únicamente *La condición humana*.

No sabemos cuándo comenzó Arendt su lectura de la Biblia hebrea, lectura que le permitió alcanzar una perspectiva totalmente novedosa de la

2. *The Origins of Totalitarianism* (1951); edición en alemán: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* (1955); *On Revolution* (1963); edición en alemán: *Über die Revolution* (1965).
3. *The Human Condition* (1958); edición en alemán: *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1960).

tradición y la ruptura. Las primeras notas sobre el *Génesis* en el *Denktagebuch* se remontan a febrero de 1952 (I, 189s.). Allí ya lee el Génesis como un libro hebreo, judío, lo que le permite distanciarse de la reescritura cristiana, de manera tal que ese libro le provee las categorías centrales para todo su pensamiento posterior. La lectura se concentra en los dos primeros capítulos: la creación del ser humano.

El ser humano: para Hannah Arendt una categoría que siempre debe entenderse como pluralidad, incluso en singular. "*Ad* pluralidad: ya prefigurada en lengua hebrea para el ser humano. ¡Adán [aquí sigue la palabra hebrea] no tiene plural! En la historia de la Creación, Dios crea a todos los animales en plural, menos al ser humano, para quien debe crear explícitamente una [ishah] o a quien crea como *Uno* masculino y femenino" (I, 190). Este texto difiere del de Lutero, según el cual Dios creó "un hombre y una mujer". En la segunda versión de la historia de la Creación, Lutero no llama al opuesto del hombre "ishah" o mujer, sino *Männin* (el femenino de hombre). Mientras "un hombre y una mujer" implica un orden jerárquico, que lleva a la opresión y la esclavitud, la definición de Uno, masculino, femenino, puede generar literalmente orden, sociabilidad, procreación infinita.

"*Ad* pluralidad: La pluralidad, que encuentra su presentación más pura en la secuencia numérica autogenerada e infinita, no se funda originariamente en la multiplicidad de las cosas sino en la necesidad del ser humano, nacido uno pero que necesita de un segundo para asegurar su continuidad en un tercero y un cuarto, etc." (I, 218).

Con este descubrimiento de la pluralidad del Uno, masculino, femenino, para Hannah Arendt toda la tradición de la metafísica occidental se derrumba. Al develar el antropomorfismo de lo más abstracto, la secuencia numérica, priva a otro antropomorfismo de su fundamento. "Lo que es contado y se cuenta… en el origen de la procreación no es nunca lo totalmente diferente que los números juntan en una unidad abstracta…, sino lo esencialmente 'idéntico' (como lo expresa Heidegger, en contraposición con lo simplemente igual), que se expresa en el lenguaje bíblico como 'a imagen de'. Aplicar esta noción de 'a imagen de' a la creación del ser humano a través de Dios es el antropomorfismo más profundo y por lo tanto más perjudicial en la concepción occidental de lo divino. Engendramos nuestros hijos 'a imagen de nosotros': no lo 'igual' a nosotros sino lo idéntico, lo mismo que nosotros. Dios, sin embargo, es el absoluto no-'idéntico'. A través de este antropomorfismo, ingresó a la metafísica el absurdo funesto acerca del hombre" (I, 219).

Un ser humano único en confrontación con un Dios concebido a su vez como ese mismo ser humano, como el único Uno que no necesita un segundo: esta construcción funesta se ha derrumbado junto con la ruptura de la tradición. Y entonces, concluye Hannah Arendt, no nos damos cuenta de que ya no "sabemos" quien es Dios; solo percibimos que "no sabemos y nunca hemos sabido cómo pensar a Dios".

Consideremos la crítica de Arendt desde otra perspectiva: su punto de partida fue la lectura de un texto hebreo, traducido al alemán, pero no referido a la tradición judeo-cristiana (una tradición mencionada con frecuencia en el *Denktagebuch* pero nunca definida con precisión). Esta última formulación coloca ya lo cristiano en primer lugar y por lo tanto implica que el judaísmo se preservó en el cristianismo. La traducción de Buber y Rosenzweig, en cambio, se remonta al texto hebreo, anterior a la reescritura cristiana de Lutero. ¿Una versión judía? Hannah Arendt evita tanto el adjetivo como el sustantivo, y no solamente en el *Denktagebuch*, como si pudiera caer en una trampa.

Y sin embargo, su definición del ser humano, masculino, femenino, resulta de la lectura de un texto fundacional para el judaísmo. También lo ha sido para el cristianismo, pero solo después de su adaptación estructural en las traducciones posteriores. Ser humano, Ser, Muerte: todas las categorías cambiaron su significado. "La muerte es el salario del pecado": Hannah Arendt cita del griego, del llamado Nuevo Testamento, para refutar este punto. No hay ninguna referencia semejante en la Biblia hebrea. La muerte es algo ya dado en la pluralidad original de los seres humanos. Cada tercer ser humano, generado a través del primero y del segundo, puede a su vez transformarse en otro primero buscando un segundo y por lo tanto, reemplazando al uno original. La muerte es, por lo tanto, un eslabón de la cadena, no el efecto de una concatenación pecaminosa. Ser humano, Ser, Muerte: todas las categorías fundamentales cambian de significado entre judaísmo y cristianismo. Los compañeros de ruta de Hannah Arendt son concientes de esta reescritura. Algunos la atacan: Nietzsche, furiosamente, y Jaspers, a través de un análisis profundo. Heidegger, en cambio, según Arendt, acompaña la crítica solo en parte. "La '*Geworfenheit*' de Heidegger interpreta ya al nacimiento desde la perspectiva de la muerte, porque busca la categoría-muerte del abandono en el hecho de haber nacido. Pero yo he sido engendrada por seres humanos, como un ser humano entre seres humanos, etc.". En tanto Heidegger concibe la irreversibilidad del tiempo desde la perspectiva de la muerte y el abandono de la muerte echa sombra sobre la vida hasta el nacimiento, la soledad se convierte en abandono. Entre paréntesis, Arendt escribe: "(Esta es la solución del problema de Heidegger. Convierte el abandono, no la soledad, en productivo. De allí su increíble atracción.)".

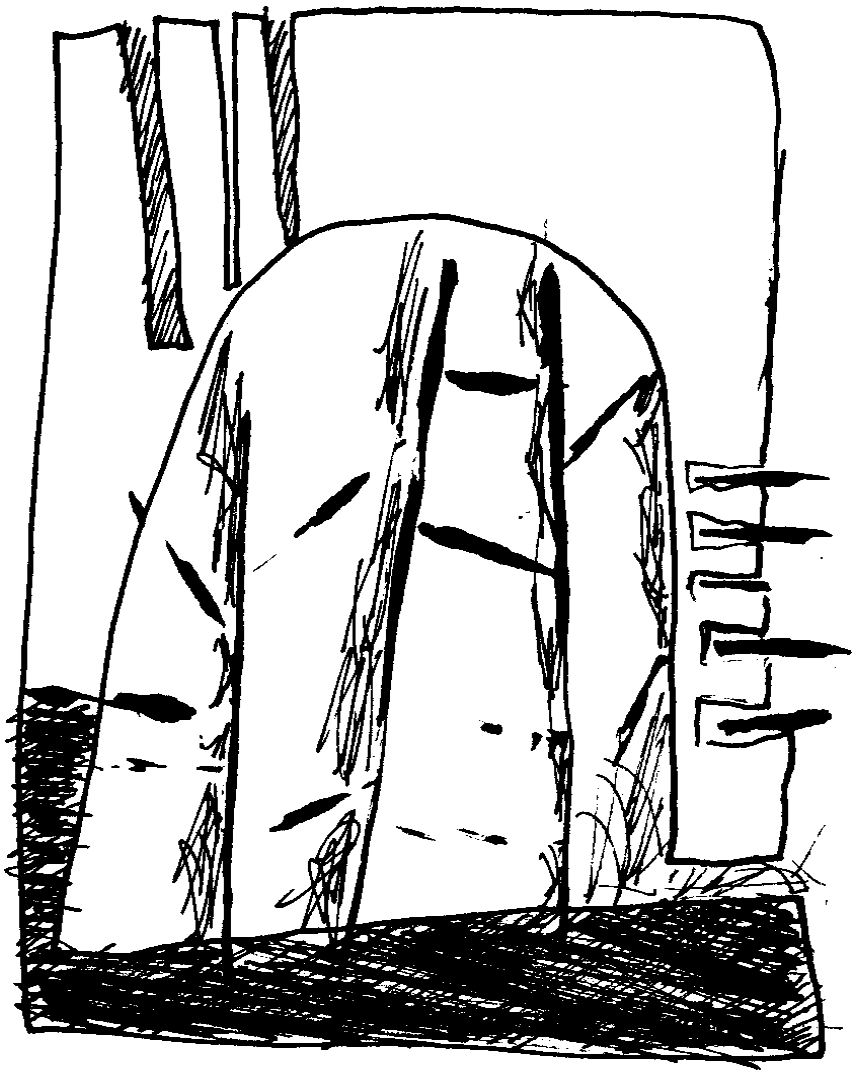
Resulta sorprendente, pero solo en una primera aproximación, que Hannah Arendt también reclute a Marx como compañero de ruta. Lee su concepto de trabajo como si también se derivara de la traducción Buber/Rosezweig del *Génesis*. De acuerdo con esa lectura, considera el trabajo originariamente como un servicio a la tierra. La tierra, *adamah*, palabra femenina; Adán, el ser humano, terreno, sirve a la tierra.

Con la expulsión del paraíso, esa relación fundamental no cambia. "La maldición que causó al hombre la expulsión del paraíso no consistió en castigarlo a través del trabajar y del dar a luz; solo hizo que el trabajo fuera difícil y el dar a luz doloroso. De

acuerdo con la historia de la Creación, el hombre, Adán, fue creado 'para trabajar la tierra, *adamah*', como su nombre (el masculino de *adamah*) lo indica".[4] Marx sugiere una lectura del trabajo difícil y el dar a luz doloroso que descarta cualquier conexión simple entre esas dos actividades, que pertenecen a dos instancias diferentes; haberlas conectado en el modelo de la familia fue un hecho lamentable, fatal. Lo fue también el explicar el trabajo a través de la familia, y el dar a luz para la familia. "El logro más grande de Marx, monstruosamente grande y completamente ignorado: fundar la vida y el ser públicos de los humanos en el *trabajo* y no en la familia. La liberación de la maldición del trabajo y de la tiranía de la familia. La emancipación de la propiedad en tanto fundamento de la vida política es solo una consecuencia de la emancipación de lo político respecto de la familia" (I, 71).

Combinar el *Génesis* en la traducción de Buber y Rosenzweig con Marx, le permite a Hannah Arendt no solo generar categorías existenciales sino también aquellas sobre las que se apoya su análisis político. El *Denktagebuch*, lugar del pensar y de la soledad, no es un espacio para retirarse del mundo. Pero es riesgoso dirigirse allí donde el tiempo y el mundo no están sincronizados; es exponerse: las diferencias con otros pensamientos y con los pensamientos de otros adquieren una agudeza que no podrían alcanzarse en otra sede. Se trata, sin embargo, de un espacio comunicativo: "Interpretar, citar, pero solo para tener testigos, también amigos".

¿Quiénes son los testigos, los amigos del proyecto de Hannah Arendt? Lee los textos de los comienzos de la historia europea, sobre todo Platón y Aristóteles. Consulta a Cicerón y también a Montesquieu. A través de Kant y Hegel llega a Marx y Nietzsche, que con frecuencia parecen entablar un diálogo sobre cómo debe concebirse la sociedad civil fracturada. Mientras los textos de Heidegger son extensamente citados y comentados, Jaspers aparece como un amigo en su mismo nivel: "Sin saberlo del todo", él siempre se ha hecho una misma pregunta: "¿existe alguna forma de pensar que no sea tiránica?". Esa pregunta también está en el centro del pensamiento de Hannah Arendt.



En el análisis de la relación intelectual entre Arendt y Heidegger podemos, afortunadamente, comenzar por el principio. "Este es el error de *Sein und Zeit"* escribe apodícticamente y, en otro lugar, "Heidegger se equivoca". Pero la lectura de sus textos no constituye una contención; le sirven, por el contrario, como estímulo, como se ve en el siguiente pasaje de abril de 1951: "Heidegger, recorrido por *Sein und Zeit*: 'Lo idéntico no es lo indiferenciado de lo igual sino lo único en lo diferente y la oculta proximidad en lo extraño'. De aquí podría derivarse un nuevo concepto de igualdad que preservara el terror, la angustia originaria ante la humanidad así como su necesidad. Solo podemos reconciliarnos con lo próximo (lo común) porque está escondido en lo extraño (lo ajeno) y se presenta a sí mismo como extraño. Solo podemos reconciliarnos con lo extraño porque esconde lo próximo, anuncia lo que nos es común" (I, 65). Una lectura sorprendente: *Ser y tiempo* es el punto de partida para una interpretación nueva de un concepto político que podría resultar válido después de la ruptura de la tradición. Ciertos conceptos alcanzan mayor nitidez en nuevos contextos, para los que no estaban pensados originalmente. Este pasaje muestra las lecturas de Hannah Arendt como a través de una lupa. En el espacio del pensar, la crítica no tiene derecho de permanencia; solo el diálogo opera allí. Los textos se admiten solo cuando están abiertos a las preguntas de la época, cuando estimulan. Todo lo demás se mantiene entre paréntesis, como en el

4. *The Human Condition.* Chicago, The University of Chicago Press, 1998. 2a. edición, pag. 107, nota 53.

pasaje citado más arriba: "(Esta es la solución del problema de Heidegger. Convierte el abandono, no la soledad, en productivo. De allí su increíble atracción)".

Soledad, abandono, diálogo. Tampoco en sus reflexiones sobre el amor, el matrimonio, la amistad, Arendt entra en un terreno privado que carezca de vínculos con la teoría política. Por el contrario, como explica repetidamente, quienes residen en la esfera democrática dependen de la amistad. En todos los niveles: los gobernantes necesitan amigos que les digan cuándo violan los principios democráticos; los demás necesitan amigos para controlar conjuntamente si esos principios son respetados o ignorados. Todos viven, al mismo tiempo, en un mundo muy diferente, el mundo del amor. Este se asemeja al mundo del pensar porque en él tampoco existe el tiempo: "Una limitación: poseo sentimientos; el amor me posee. La amistad depende esencialmente de su duración: una amistad de dos semanas no existe; el amor siempre es un *coup de foudre*". El amor no es, por lo tanto, un "tema" del *Denktagebuch*, que sin embargo exhibe una inusual heterogeneidad en sus reflexiones sobre el mundo y sobre la política. Por el contrario: "En general nos entendemos mutuamente solo por intermedio de un 'entre' [in einem Zwischen], a través del mundo y por causa del mundo. Cuando nos entendemos directamente, de manera inmediata, sin referencia a cosa alguna en común, estamos enamorados". Junto con el trabajo y el pensar, el amor es una modalidad sin un "entre", "pura vida, hostil al mundo, antipolítica". De acuerdo con esta definición, la vida es un ir y venir, que no puede prescindir del mundo ni de la otredad del mundo. La diferencia entre ambos dominios debe ser protegida y defendida; su anulación resulta peligrosa. En muchas notas, la distinción se ilumina desde ambos lados. El amor incinera el "entre", es el lado "más humano": "quien no haya padecido su poder no ha vivido, no pertenece a los vivos". Incinerar y padecer son verbos muy fuertes; separan con énfasis el amor de su determinación burguesa como sentimiento: "el amor es un acontecimiento del cual puede surgir una historia o un destino… Mientras tanto, el matrimonio se ha convertido en la institución del amor, y como tal, está un poco más decaída que la mayor parte de las instituciones de nuestro tiempo. Desde su institucionalización, por su parte, el amor ha quedado indefenso y sin hogar".

Hannah Arendt advierte acerca de un peligro adicional, sobre todo en los Estados Unidos, su nuevo hogar. Allí el amor no remite solamente a las emociones y es, por lo tanto, arrojado al espacio del "entre". Allí "la familia se considera la forma originaria de la comunidad política humana… Y de ello surge el espectáculo infernal, esto es, la perversión simultánea de las relaciones políticas y de las relaciones del 'amor' y la familia". La frase de Nietzsche *"die Wüste wächst* [el desierto crece]" de pronto adquiere una nueva significación: "A través de nuestra fuga de la política llevamos el desierto a todas partes, la religión, la filosofía, el arte. ¡Estamos arruinando los oasis!"

En contraste con el resto de las reflexiones del *Denktagebuch*, las que conciernen al amor y a la amistad no se basan nunca en otros textos, como si nadie más tuviera nada que decir al respecto. ¿Por qué sobre esas cuestiones Hannah Arendt no encuentra tradición alguna con la cual confrontar sus lecturas, sus citas, su escritura? No investiga el antiguo culto a la amistad en la filosofía griega ni toma en cuenta su propio trabajo anterior (por ejemplo, su tratamiento del concepto de amor en San Agustín, el tema central de su tesis). Nada de esto encontramos en el *Denktagebuch*, donde el Yo pensante parece estar solo. O casi. Pues al reflexionar sobre el amor, recurre a Sófocles, Goethe, Rilke: textos literarios, nunca escritos teóricos.

Sin embargo, hay un texto que ayuda, un texto cuyo estatuto es poco claro, pues no es ni literario ni teórico: nuevamente el *Génesis* en la traducción de Buber y Rosenzweig. En enero de 1953, un año después de que registró su lectura del libro, Hannah Arendt comienza un nuevo cuaderno en cuya primera página encontramos la siguiente entrada en inglés: "Cuaderno experimental de un científico político: para fundar una ciencia de la política, uno debe, en primer lugar, considerar todas las afirmaciones filosóficas acerca del Hombre bajo la premisa de que *los hombres*, y no el Hombre, habitan la Tierra. El establecimiento de la ciencia política requiere una filosofía según la cual los hombres existen *solo* en plural. Su campo es la pluralidad humana. Su fuente religiosa es el segundo mito de la creación; no Adán y la costilla sino: masculino y femenino los creó Él a *ellos*.[5] En esta esfera plural que es la esfera *política*, uno debe formularse todas las viejas preguntas: qué es el amor, qué es la amistad, qué es la soledad, qué es actuar, pensar, etc., pero no la pregunta propia de la filosofía: ¿Qué es el Hombre? o *Was kann ich wissen, was darf ich hoffen, was soll ich tun?"* (I, 295). Esta entrada resulta llamativa. Ya su título es ambiguo: "Cuaderno experimental de un científico político". ¿Se trata del programa de la escritora? ¿su programa para el año que acababa de iniciarse? ¿qué es un "cuaderno experimental"? ¿otra forma de diario? ¿o sucede que la teoría política debe escribirse ahora en cuadernos? Habría evidencia para sostener esta última sugerencia. Es bien conocido que en la década de 1950 Hannah Arendt trató de escribir un libro semejante, pero que no pudo completarlo. En su lugar, escribió *Sobre la revolución*, *La condición humana* y *Between Past and Future*.[6] Todas las viejas preguntas mencionadas en la citada entrada se discuten en estos libros. Salvo dos: "Qué es el amor, qué es la amistad". Aparentemente, el "cuaderno" no podía incorporar estas cuestiones. Pero ¿por qué?

Leamos nuevamente el pasaje de atrás para adelante. Empecemos analizando el súbito salto del inglés al alemán. Las viejas preguntas, dice, deben volver a formularse, salvo "la pregunta propia de la filosofía: ¿Qué es

5. En el original: "Male and female created He *them*" (I, 295). [N.T.]

6. *Between Past and Future* (1961, 1968); edición en alemán: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft: Übungen im politischen Denken* (1994, 2000).

el Hombre? o *Was kann ich wissen, was darf ich hoffen, was soll ich tun?"* Qué puedo saber, qué me es permitido esperar, qué debo hacer: las tres motivaciones que orientan la *Crítica de la razón pura* de Kant. Pero en la reflexión de Arendt éstas no se identifican como citas. Se cita, escribió en otro lugar, "para tener testigos, también amigos". Aparentemente Arendt no encontró en Kant ni un testigo ni un amigo. El camino de la filosofía a la ciencia política es solitario; hay otro que también lo parece. En el medio del citado pasaje, leemos "el establecimiento de la ciencia política requiere una filosofía […]. Su fuente religiosa es el segundo mito de la creación". Con referencia a la figura de Kant, la filosofía parecía preocupada por una sola pregunta. La ciencia política requeriría, en cambio, una filosofía de índole diferente, a la que Arendt dota de una "fuente religiosa". Pero ¿es el *Génesis* un texto religioso? En la lectura de Arendt, esta significación anterior resulta irrelevante; el *Génesis* adquiere aquí un nuevo estatuto. A través de ese texto se introducen las referencias al amor y también a la amistad. "Qué es el amor, qué es la amistad": estas son las primeras preguntas que le sugiere su lectura del *Génesis*, precisamente las preguntas que Hannah Arendt no plantea públicamente.

Esto significa, inversamente, que toda la "ciencia política" conocida omite esa cuestión central, que permanece abierta y que tal vez ni siquiera haya sido planteada. Quizá esta pregunta solo habría podido encontrar su lugar en el *Denktagebuch* y en el Cuaderno Experimental que nunca se escribió; en textos fragmentarios, reunidos a partir de citas y reflexiones. Quizá no fuera un tema para poner en discusión; quizá representara solo una manera de escribir. Citas de textos familiares: un acto de amistad. Citas de poemas: un acto de amor. Si, como escribe Arendt, el lenguaje del amor se acerca al lenguaje poético, tal vez la cuestión del amor no pueda tratarse discursivamente. En efecto, dispersos entre sus teorizaciones, el *Denktagebuch* incluye numerosos poemas, poemas de amor.

Dado que la autora no distingue entre este y otros formatos de escritura que ella copia y preserva en su diario, se sostiene el desafío de leer los poemas. No serviría juzgar precipitadamente su calidad. En junio de 1951 Arendt escribe como es habitual sin título alguno: *"Die Gedanken kommen zu mir/ich bin ihnen nicht mehr fremd./ Ich wachse ihnen als Stätte zu/wie ein bebautes Feld."* [Los pensamientos vienen hacia mí/ ya no soy extraña a ellos. /Crezco para ellos como un sitio/como un campo cultivado]. La función de la escritura lírica como diálogo entre un Yo y un Uno mismo convierte el poema en una metáfora: el Yo es como un "campo cultivado" con pensamientos que vienen de otro lado, pero que están simultáneamente presentes en el campo del Yo. Lo que el diálogo convierte en secuencia, el poema puede imaginar como simultaneidad en la que pasado y presente se entrecruzan. Comprometido por cuatro líneas de ritmo dudoso, el Yo también articula su miedo al extrañamiento que lo amenaza en el pensamiento, su miedo de estar formado y cultivado por algo externo a sí mismo. El *Denktagebuch*: no es sitio de retiro ni espacio de protección.

Las entradas de Hannah Arendt cesan en 1970 y, lejos de su práctica habitual, incluye una fecha precisa: "25 de noviembre. El 31 de octubre murió Heinrich, de pronto, muy rápidamente, en siete horas y media. El 4 de noviembre hubo un funeral y el 15 la urna fue enterrada en Bard". La muerte de Heinrich Blücher, con quien había vivido desde 1936, destruye una constelación de escritura. La autora comienza un nuevo cuaderno: "1971. Sin Heinrich". Pero a diferencia de los demás cuadernos, éste contiene apenas unos itinerarios de viaje. El Yo dialógico del *Denktagebuch* dependía de un Tú, de una conversación no sólo con la voz interior sino con la de otro ser humano. Si la dualidad con la voz del otro calla, si se pierde el dos, ya no hay un Uno. Un ser humano no es una instancia del pensar. O, como tantas veces citara Hannah Arendt del *Génesis*: Y Dios creó al hombre, masculino, femenino.

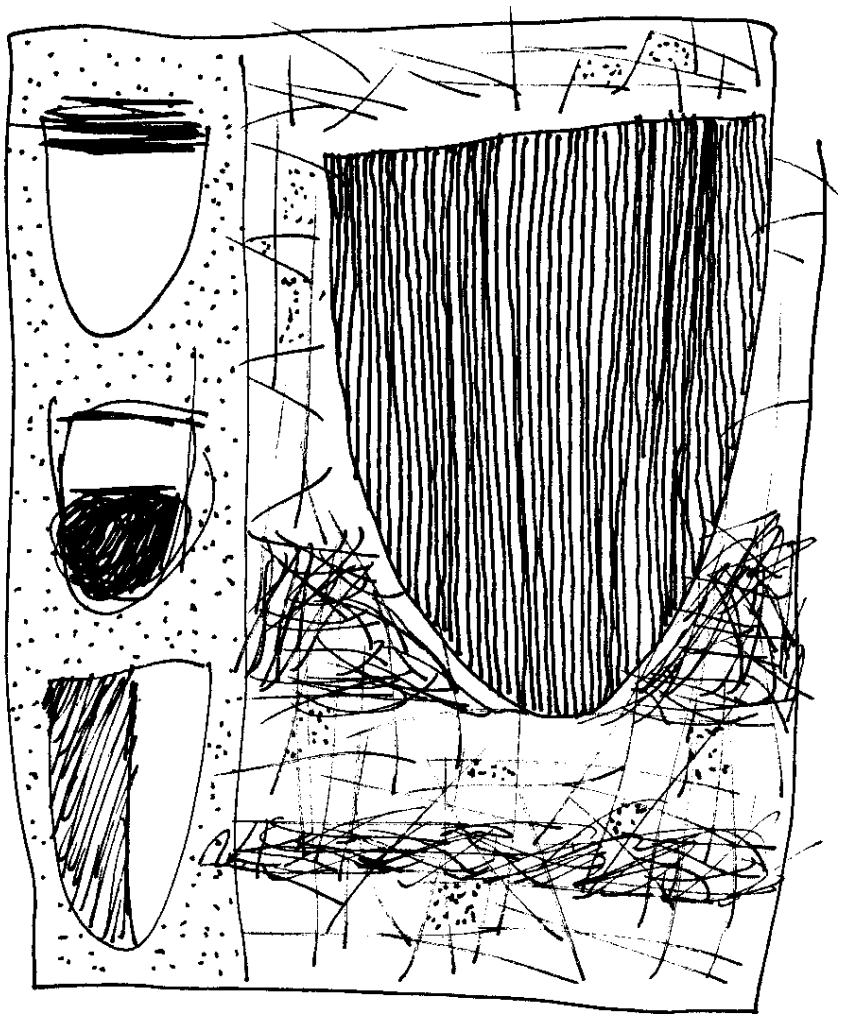
Artículo escrito para *Punto de Vista*, traducido por H.S.

DIARIO DE
POESÍA
Nº 67 / Abril, Mayo y Junio de 2004
Poesía en el cine
Habana, por Raymond Roussel
Poemas de W.G. Sebald
El archivo de "El lagrimal trifurca"
SUSCRIPCIONES E INFORMACIÓN:
www.diariodepoesia.com

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

Pensamiento y narración en Hannah Arendt

Odilio Alves Aguiar



Nuestra hipótesis de trabajo se puede enunciar fácilmente: pensamos que Arendt elaboró, además de la pregunta "¿qué es la política?", y tal vez a causa de ella, también la pregunta "¿qué es la filosofía, o qué es el pensar?". Si para responder la pregunta sobre la política Arendt se enfrenta con el tradicional conflicto entre filosofía y política, las pistas en dirección a la pregunta sobre el filosofar también parten, en la autora, de ese conflicto. Pensamos que tres de las imágenes que usa Arendt pueden ser entendidas como metáforas que permiten comprender qué es la filosofía. Son estas: el espectador, el *storyteller* y el paria. Destaco que son solo imágenes, metáforas, pistas, para no incurrir en el riesgo de entender la filosofía, en Arendt, de forma sustancialista. Como metáforas, solo insinúan e indican el filosofar como una especie de lugar vacío que cualquier ser humano podrá ocupar de acuerdo con la posición y el modo de interesarse por la vida. Trataremos aquí solo la figura del *storyteller*.

La exploración del tema del filósofo como *storyteller* nos remite al modo en que Arendt escribió y presentó las grandes cuestiones en sus obras. Lo que está en juego es la propia escritura arendtiana, su estilo. Ese estilo no es algo desvinculado de los problemas que pone en cuestión. Lisa Disch, en *Hannah Arendt and the Limits of Philosophy*, explora un *insight* presente en un pequeño gran artículo de Seyla Benhabib, titulado "Hannah Arendt and the Redemptive Power of Narrative", en el cual argumenta que la narrativa resulta un método adecuado para tratar la cuestión de la historia en Arendt. Lo que pretendemos realizar aquí es una ampliación de las propuestas de Benhabib y Disch y mostrar cómo el propio pensamiento, esto es, la filosofía, posee una dimensión "narracional" en Arendt.

El totalitarismo, en las palabras de Bruehl, provocó una verdadera "diáspora mental", una quiebra completa de los conceptos, doctrinas y verdades de la tradición. En una situación como la de los gobiernos totalitarios el pasado no tiene autoridad sobre el presente y los fundamentos tradicionales de comprensión se han despedazado. Ante esta quiebra general de los hilos que conducían la comprensión de los acontecimientos, Arendt entenderá que la única salida para quien persiste en el ejercicio de la comprensión del mundo, en su caótica contingencia, es tornarse *storyteller*. Cuando el pensamiento y la realidad se separan, según Arendt, contar "historias" (*stories*) es el medio más apropiado de referirse a una realidad que nuestros conceptos abstractos ya no pueden ni penetrar ni iluminar. La vulnerabilidad de los universales en el contexto totalitario acentúa los trazos de una situación cuya

salida para la reflexión consiste en alinearse con la narrativa. En una situación de completa "ideologización" de la ciencia y de la filosofía, los conceptos dejan de manifestar el sentido inherente a lo real y se transforman en un medio para protegerse y fabricar la realidad. Ante eso, no sirve buscar el sentido en el hilo proveniente de la tradición. El pensamiento se ve, así, ante la difícil tarea de encontrar el sentido sin poder contar con los patrones universales establecidos como tales por el pasado. El filósofo tiene que pasar a ser un *storyteller*, pues ya no es posible partir de una universalidad dada apriorísticamente, una vez que el sentido solo surgirá en la medida en que el pensamiento se vuelque sobre los acontecimientos. Reconstituir, en la imaginación, los acontecimientos pasa a ser la condición para que el pensamiento aprehenda el sentido que ellos encierran. La "herencia sin testamento" como la situación del pensamiento en el mundo contemporáneo, como dice Arendt en *Entre el pasado y el futuro*, obliga a la filosofía a reconciliarse con la existencia y a buscar su significación en su propio ámbito, y no en otro mundo o en una legalidad o conocimiento del curso histórico en su totalidad.

Al menos, eso es lo que sucedió con Arendt. El totalitarismo la llevó a convertirse en una *storyteller*. Esto es, al intentar escribir sobre la experiencia totalitaria, Arendt se vio frente a un "problema epistemológico", pues esa experiencia no podía ser explicada, no se encuadraba en los conceptos tradicionales, no podía ser entendida como culminación de un proceso, como el desarrollo de una única causa reconocible en el pasado. No era el pasado el que podría iluminar y explicar su aparición. No se trataba de una evolución, de algo que se podía deducir de una causa antecedente. La salida que encontró Arendt fue narrar la experiencia. En esa práctica verificó que, al contrario, el propio acontecimiento ilumina lo que en el pasado puede estar relacionado con él. *Los orígenes del totalitarismo* encierra la narrativa de movimientos políticos contemporáneos que se levantaron en el escenario del poder y que mantenían la pretensión de dominio total. Como dice Arendt, en una polémica con Voegelin sobre el método del libro recién mencionado: "No escribí una historia del totalitarismo, sino un análisis en términos históricos de los elementos que se cristalizaron en el totalitarismo".[1] El totalitarismo no posee una historia, no estaba contenido potencialmente en un acontecimiento del pasado, pero cristalizó elementos de varias procedencias, como el imperialismo, el antisemitismo, la crisis de los estados nacionales y del eurocentrismo.

En *Understanding and Politics*, un artículo que publicó poco después del libro sobre el totalitarismo, Arendt se enfrenta con el "problema epistemológico" que este plantea y señala la narrativa como salida. La narrativa presente en *Los orígenes del totalitarismo* muestra que no se trata de una mera descripción de los hechos, sino de un modo de pensarlos. Tal vez eso haya dado lugar a varias incomprensiones. Se exigía del libro algo que la autora no pretendía: que fuese un libro de ciencia histórica. Isaiah Berlin y Voegelin, entre otros, impugnan el procedimiento arendtiano. El primero objeta varias inexactitudes fácticas y el segundo cuestiona el amplio uso de metáforas. Ellos no entendían que Arendt en realidad estaba realizando un "ejercicio de pensamiento" que apuntaba antes que nada a incitar la comprensión, y que eso exige muchas veces el recurso de la metáfora. Esto es, lo que cuenta no es la reproducción, el reflejo descriptivo de lo que ocurrió, sino la fidelidad total a las experiencias que generaron los pensamientos tratados, y eso era algo que ellos no podían cuestionar en la obra arendtiana. Lo que no entendieron es que *Los orígenes del totalitarismo* no puede ser leído como un libro de ciencia, sino de filosofía. Allí, la autora está pensando y no simplemente reconstituyendo los hechos. No se trata de un pensamiento que piensa los universales, sino que busca encontrar en los trágicos acontecimientos de la primera mitad del siglo algún sentido, algo que pueda iluminarlos.

Si es verdad, como dice Heidegger, que todo gran pensador pasa la vida pensando un único pensamiento, podemos decir que todo el pensamiento de Arendt está motivado, en el fondo, por la tentativa de descifrar, comprender las masacres administrativas, cómo fue posible la aparición en el interior de la cultura occidental de ese tipo de realidad y cuál es su antídoto. En ese aspecto, podríamos decir que Arendt es una *storyteller* del mundo contemporáneo. En todos sus escritos se puede percibir que está persiguiendo una luz que ilumine lo que el hombre está haciendo en la actualidad, lo que pretende con sus instituciones y sus modos de vida.

La posición de la acción, con la pluralidad humana como su condición, no concebida por Arendt a partir de un patrón, llevó a la autora a comprender su trabajo como una narrativa del "gran juego del mundo". Contar la "historia" es la única manera de que la acción permanezca en la memoria de los hombres y de que los hechos y palabras humanos adquieran dignidad por parte del pensamiento. Al transformarse en una *storyteller*, Arendt rechaza la posición de un punto de vista arquimediano como una postura apropiada para el filosofar y nos inserta en el enredo de un pensamiento "narracional" como su *modus philosophandi*. En la figura del filósofo como *storyteller* hay un crecimiento de la importancia del juicio para comprender la filosofía en Arendt. El pensamiento entendido como juicio, ligado a las circunstancias mundanas, libera al filósofo de la tarea de tematizar lo absoluto, los principios constitutivos de todo (ser, punto de vista arquimediano), y abre el camino para la comprensión de los caóticos acontecimientos mundanos, esto es, torna viable la transformación del filósofo en *storyteller*.

El pensamiento "narracional" es el medio que el pensador encuentra para lidiar con los acontecimientos cuando los cánones de la historiografía, de la metafísica y del pensamiento político han perdido la capacidad de iluminar lo que está sucediendo. Ante la ausen-

1. Hannah Arendt, "A Reply to Eric Voegelin", en *Essays in Understanding*, editado por Jeromy Kohn, Nueva York, HB&C, 1993, p. 403.

cia de patrones confiables, se pasa a invocar las propias experiencias como base del análisis. Podríamos decir que Arendt desarrolla una concepción de la filosofía como *storytelling*, la habilidad de retener las experiencias hace del pensador un *storyteller*. Es esa apertura del pensamiento hacia las experiencias la que está en la idea de un "pensar apasionado", en el cual la vida del espíritu expresa sus realizaciones más importantes no al dedicarse a las cuestiones últimas, metafísicas, como en el caso de los antiguos, sino en el desinteresado placer de juzgar los acontecimientos. En ese sentido, el filósofo no está en compañía de los dioses, sigue un recorrido ampliamente transitado por los historiadores, poetas y narradores.

Hay una estrecha relación entre la actividad de narrar una historia y el proceso circular del pensamiento. El *storyteller* invita al oyente o lector a penetrar en las varias facetas de un acontecimiento, deja libre, no cierra. Le corresponde al oyente/lector tomar la decisión respecto de la posición que adoptará. Como el pensamiento, la narración no es rectilínea y convida a cada uno a contar de nuevo la historia. Además, Arendt siempre decía que cada generación tiene que contar de nuevo el pasado. Lo mismo ocurre con el pensamiento. Pensar no es, para Arendt, una herencia, es un proceso sin fin, remite siempre a un repensar. Una nueva perspectiva vislumbrada puede traer consigo el repensamiento en torno de algo. El filósofo no es el guardián de turno de la verdad. Él incita a cada uno a buscarla por cuenta propia.

Al concebir al filósofo como un *storyteller*, Arendt encuentra el modo de superar el abismo entre filosofía y política, el modelo abstracto de imparcialidad que predominó en la tradición filosófica occidental, pautado por la exigencia del retiro absoluto, por la asunción de un punto de vista completamente externo a los asuntos humanos como condición para el filosofar, lo que implicaba el sacrificio de los asuntos humanos en su dimensión de contingencia. En realidad, el pensamiento "narracional" es una forma de contraponerse al modo fundacional de pensar, en el cual los dilemas, paradojas y conflictos de la existencia humana son sometidos a un criterio único, abstracto y externo, visto como medida eficaz para la solución de tales problemas en función de su completo distanciamiento respecto de ellos.

La perspectiva arquimediana está conducida por el interés en mover los asuntos humanos a partir del punto fijo de la teoría. La perspectiva conceptual, denuncia Arendt, pretende el control sobre la existencia. En ella la filosofía dejó de ser interrogación, de incitar a cada uno a pensar por su propia cuenta, para ofrecer patrones capaces de legitimar comportamientos. El interés normativista en este tipo de filosofía es fuerte.[2] La filosofía, así entendida, no está interesada en despertar a las personas para el pensamiento, como en la mayéutica, sino para un determinado tipo de acción, la cual estaría basada en un patrón racional universal. En esa perspectiva parecería que hay apenas una solución y un camino para los conflictos humanos. La teoría es concebida como solución y no como cuestionamiento.

Al contrario, el pensamiento "narracional" tiene como modelo la imparcialidad de Tucídides, pues se trata de una imparcialidad situada y no abstracta. El *storyteller* presenta los dilemas y paradojas y lleva a los otros a tomar posición por su propia cuenta. Desde esa perspectiva, los problemas éticos, por ejemplo, no pueden ser subsumidos en un valor único. Los dilemas son mejor presentados cuando se cuenta una historia acerca de ellos que cuando son sometidos a un criterio de estilo arquimediano. El pensamiento "narracional" no pretende llevar a un comportamiento x, proponerse como autoridad legitimadora de un determinado comportamiento, sino simplemente provocar el pensamiento de las personas.

Esa imparcialidad situada se encuentra expuesta de manera bastante comprensible cuando Arendt se refiere a Lessing, en un discurso que la autora dio en la ciudad de Hamburgo al recibir un premio y que fue editado en *Hombres en tiempos de oscuridad.* Escribe Arendt: "Uno de los componentes de la grandeza de Lessing fue el hecho de que nunca permitió que la objetividad supuesta le hiciera perder la visión de la verdadera relación con el mundo de las cosas o los hombres que él atacaba o alababa".[3] El pensamiento "narracional" no trata una situación compleja reduciéndola a un concepto, disolviendo y sacrificando sus componentes, sus "voces" internas, sino que apuesta a su reconstitución mediante la imaginación como forma de encontrar significación propia. La imaginación desempeña un papel central en la concepción arendtiana de imparcialidad situada.

Al contrario de la imparcialidad abstracta, en la cual se recurre a la facultad de la razón para encontrar un patrón normativo legitimador, la imparcialidad situada intenta reconstituir la experiencia como forma de encontrar su significación. En ese sentido, el pensamiento "narracional" posee una dimensión poética, pues no parte de una verdad universal y manifiesta el sentido inherente a las experiencias particulares. No hay una verdad o legalidad universal que presida las experiencias particulares de los hombres, y por eso, para Arendt, solo su reconstitución imaginativa permite que su razón de ser aparezca. La base de ese pensamiento es la experiencia y no el razonamiento acerca de lo universal. Esto no equivale a decir, sin embargo, que hay en Arendt una especie de *Ursprungphilosophie*, como si ella defendiese la idea de un origen puro, intacto, para el pensar, libre de incrustaciones conceptuales, ideológicas, etcétera. No se trata de eso, y sí de la reconciliación entre significación y apariencia, generalidad y particularidad, filosofía y política, pensamiento y contingencia.

La valoración de la memoria en el pensamiento "narracional" torna viable esa reconciliación. En ese punto vemos que la fuerte influencia de Agustín se hace sentir más de una vez en el pensamiento arendtiano, así como la de su amigo Walter Benjamin. A través de esos pensadores, Arendt

2. Cf. Eduardo Jardim Moraes, "Filosofia e política em Hannah Arendt", en *Perspectiva*, San Pablo, Unesp, 1993, v. 16, pp. 111-118.
3. Hannah Arendt, *Men in Dark Times*, Nueva York, HBJ, 1983, p. 5.

vislumbra un modo de que el pensamiento se reconcilie con la contingencia, con el *initium* (Agustín) y con los fragmentos (Benjamin). Esto es, a través de ellos, Arendt aprendió la posibilidad de encarar los asuntos humanos sin el recurso a la causalidad o a una teleología universal. El pensamiento "narracional" encuentra la significación de los acontecimientos en ellos mismos, sin necesidad de recurrir a un flujo continuo y metafísico para la vida.

Por medio de la imaginación, el *storyteller* logra mantener lo que la teoría quiere disolver, una vez que su pretensión no es determinar un camino, presentar la solución única, ni controlar el curso histórico, sino retener, formar y contar una historia a partir de los indeterminados acontecimientos humanos. Es eso lo que posibilita una reconciliación efectiva entre el pensamiento y las cosas humanas. Al pensamiento "narracional" no le preocupa la historia del ser, pero sí encontrar significación en las contingentes acciones humanas. Vale decir, el hombre, sus circunstancias y acciones, no es sometido a un patrón externo, conceptual, ideológico o científico. El pensamiento "narracional" encuentra sentido en la discontinuidad, en los fragmentos, en la apariencia (existencia) y se contrapone a la solución teórico-causal-teleológica que solo encuentra sentido en la continuidad y en lo universal. El fuerte de la postura narrativa es justamente la valoración que hace de las palabras, acciones y hechos humanos en su particularidad. Solo la imaginación puede socorrer al pensamiento en su reconciliación con esas dimensiones, sin ella el pensamiento queda vacío. Al retenerlas, se llena de vida.

Solo esa apertura hacia la contingencia puede reconciliar a la filosofía y la política, una vez que la política y el mundo humano como tal es una esfera en la que no existe ninguna determinación a priori. Cualquier tentativa de concebirlo en términos de determinación implica querer controlarlo, burocratizarlo. Ese es el sentido que pensamos que está presente cuando Arendt hace la defensa intransigente de la verdad fáctica en el artículo "Verdad y política". No se trata de defender una pureza interpretativa o descriptiva, pero sí de llamar la atención con intransigencia hacia el hecho de que los asuntos humanos son contingentes, frágiles, y que pretender darles una sustentación completamente segura, sea esta teórica o político-ideológica, es un peligro. Eso significa eliminar la dimensión mundana del mundo y creer que los hombres son incapaces, por sí mismos, de dotar a su vida de significación. Por el hecho de proceder así, las teorías encuadran; en ellas los sentidos no pueden provenir de las palabras y acciones humanas, sino de los pensamientos y posiciones arquimedianos.

Para Arendt, la filosofía tradicional, ontológica y sistemática, interesada en el ser en su universalidad, deducía la política del sistema. Eso llevó a que nuestra autora se distanciase y encontrase otra forma de pensar la política en su contingencia, que incluso así permanece como un "pensamiento pensante", no cognitivo. Arendt resuelve la dificultad del filósofo tradicional para lidiar con la acción con la figura del *filósofo-storyteller*. En *La condición humana*, en la que prevalece como tono general una comprensión de la acción y de la política como esferas completamente frágiles, contingentes, Arendt defiende el argumento de que solo la historia *(story)* y, por lo tanto, el *storyteller*, puede remediar la futilidad de la acción y del discurso.[4] Es esa capacidad del *storyteller* de retener la acción en su contingencia la que lo vuelve central para solucionar la escisión entre pensamiento y acción en la tradición filosófica occidental.[5] En las *Conferencias* sobre Kant, cuyo tema central es la relación entre filosofía y política, el espectador es presentado como la solución para ese conflicto, justamente porque al tornarse un *storyteller* reúne y preserva, por medio de la imaginación *(go visiting)*, la acción humana en su dimensión mundano-contingente.

Por último, es interesante referirse al pensamiento "narracional" y a la posición del *storyteller* como una postura crítica. La filosofía de filiación arquimediana construyó como modelo de crítica el distanciamiento completo de la sensibilidad, y la tradición asimiló eso como la exigencia básica para que un pensamiento fuera considerado crítico. Debido a la hegemonía de ese racionalismo exacerbado, el arte, la literatura, la poesía y todas las formas de expresión del pensamiento relacionadas a situaciones particulares fueron consideradas acríticas. Solo el anclaje conceptual, en la filosofía tradicional, es capaz de liberar al pensamiento del dogmatismo y de la ingenuidad.

¿Cómo conjugar, entonces, experiencia y crítica? Esto es, ¿es posible afirmar que el pensamiento "narracional", *storytelling*, es capaz de conciliar las dos dimensiones? Siguiendo las huellas arendtianas, desde el texto *Understanding and Politics* hasta *La vida del espíritu*, sin olvidarnos de mencionar el precioso artículo sobre historia de *Entre el pasado y el futuro*, en donde la autora diferencia la objetividad de la imparcialidad, sin duda alguna es posible y necesario reivindicar el criticismo para el pensamiento experiencial. La filosofía como *storytelling* está más allá del fundacionalismo y del subjetivismo, del objetivismo y del relativismo. Para que eso ocurra es necesario, en primer lugar, diferenciar la comprensión de Arendt del pensamiento como *storytelling* de las concepciones clásicas de *storytelling* como narrativas comprometidas con la idea de tradición, como vehículo de transmisión de la historia y de la identidad de los pueblos, las cuales poseerían efectos disciplinadores. Arendt también se diferencia de la comprensión de la *story* como voz de los marginados *(marginal voice)* en contraposición a la *story* oficial, universal, consensuada, etcétera. En esas concepciones los productos de la *storytelling* servirían como apoyo a la autoridad o prescribirían comportamientos.

4. Arendt, *The Human Condition*, Chicago, Chicago University Press, 1989, en especial los capítulos "The web of relationships and the enacted stories" y "The frailty of human affairs", pp. 181-192.
5. Cf. Paul Ricœur, "Action et histoire", en *Condition de l'homme moderne (Lectures 1)*, París, Seuil, 1991, pp. 60-66.

Si observamos con atención, incluso el mayor inspirador de Arendt en este aspecto, Walter Benjamin, no escapó de esa comprensión. Para él, la narración posee una dimensión utilitaria, siempre propone "una enseñanza moral, una sugerencia práctica", "consejos", y la gran mayoría de sus intérpretes entiende la narrativa como la voz de los marginados.[6] En Arendt, el pensamiento "narracional" no está comprometido con la defensa de una tradición o de un grupo específico, no intenta conducir o legitimar una acción. *Storytelling* es, sobre todo, encontrar y traer a luz el sentido en las indeterminadas y "caóticas" experiencias humanas. A partir de allí podemos comprender su elogio a Dinesen, quien afirma que todos los sufrimientos humanos pueden ser soportados cuando hacemos con ellos una historia *(story)* o contamos una historia acerca de ellos, una frase que Arendt toma como epígrafe en el capítulo sobre la acción de *La condición humana.*

El pensamiento "narracional" es crítico porque busca (cree Arendt inspirada en Benjamin), sobre todo, el intercambio de experiencias; el *storyteller* transforma las experiencias brutas en un producto sólido y único: la "historia", y para eso se exige atención, postura de espectador y el cuestionamiento de los hábitos que llevan siempre a la exclusión de los procesos reflexivos.[7] La *storytelling*, la inmersión en la espesura de la experiencia, solo es posible mediante la activación de la capacidad de asociar y rememorar, esto es, de pensar.[8] El *storyteller*, como el *flâneur*, se distancia del transeúnte masificado por la capacidad de narrar que aún mantiene viva. La memoria recuperada por el *storyteller* no está relacionada con la transmisión de una tradición, sino con la comunicación entre las generaciones. Así se verifica una reconciliación efectiva de los hombres con sus experiencias. Sin eso, el hombre permanece heterónomo, apenas comportándose, repitiendo el pasado.[9] La *storytelling*, en Arendt, no estimula por tanto una conducta, sino un pensamiento autónomo, el ejercicio del juicio crítico.

¿Cuál es el sentido, entonces, de la imparcialidad situada crítica? Una vez más, la imaginación cumple un papel fundamental. Sin ella, la experiencia pierde su decibilidad, queda perdida en el torbellino de las vivencias y los hábitos rutinarios. En la "historia" la imaginación "sale de visita", de tal modo que el oyente/lector es llevado a situarse en varias posiciones y estimulado a escoger él mismo su propia posición. El *storyteller* no ofrece la posición verdadera, no resuelve las ambigüedades y dilemas de las situaciones, sino que intenta poner al lector/oyente junto a la experiencia "historiada" para que logre parir sus propios pensamientos. La imparcialidad de Tucídides no se sustenta en un patrón externo (Arquímedes), sino en la actividad dialogante del yo consigo mismo, en el pensar incesante sobre lo que está ocurriendo. La naturaleza crítica de esa posición surge justamente en el movimiento de la imaginación de posición en posición, y solo quien tiene interés en contar una historia puede abrirse a las diversas posiciones, aun cuando no logre jamás "visitar" todas ellas, y es eso lo que hace que la historia *(history)* nunca tenga un fin, pues jamás podremos colocarnos totalmente fuera de ella y verla en su totalidad.[10] Las varias "historias" *(stories)* no pueden ser sometidas a un patrón único, porque eso implicaría la pérdida de sus patrones inherentes, sus propios sentidos. En ese aspecto, la imparcialidad situada se muestra superior a la imparcialidad abstracta, externa, porque está más capacitada para recuperar la singularidad de las experiencias sin caer en el "calvario de las abstracciones" y en la "alegorización universal" que desmaterializan las cosas y las personas, donde cada persona y cada relación pueden significar, en cualquier momento, otra cosa.

El criticismo, así entendido, no presupone la abstracción, un fundamento universal –que, aun cuando pueda servir para legitimar una acción, no instiga a pensar por cuenta propia–, sino que se realiza efectivamente en la medida en que, por medio de un distanciamiento no absoluto, pone en circulación las diversas perspectivas e "historias" y, por eso, no puede funcionar como fundamento absoluto para actuar o pensar, sino apenas estimular *fermenta cognitiones*.

"Pensamento e narração en Hannah Arendt" fue traducido por Ada Solari. Apareció en: Eduardo Jardim de Moraes y Newton Bignotto (eds.), *Hannah Arendt; Diálogos, reflexões, memórias*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001, con cuya autorización lo reproducimos.

6. Cf. Walter Benjamin, "O narrador", en: *Obras escolhidas*, traducción de Sérgio Rouanet et al., San Pablo, Brasiliense, 1993, v. 1, en especial p. 200.
7. Cf. Hannah Arendt, "Walter Benjamin", en *Men in Dark Times*, op. cit., pp. 153-206.
8. Paulo Sérgio Rouanet, *Édipo e o anjo*, Río de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990, pp. 62-65.
9. Olgária Matos, "História e repetição", en *Os arcanos do inteiramente outro*, San Pablo, Brasiliense, 1989, pp. 31-58.
10. "Pensar con la mentalidad extendida significa entrenar la propia imaginación para salir de visita", dice Arendt en *Lectures on Kant's Political Philosophy*, editado por Ronald Beiner, Chicago, Chicago University Press, 1982, p. 43.

el sitio de Punto de Vista on-line

BazarAmericano.com

www.bazaramericano.com

Visite en abril el sitio de Punto de Vista completamente rediseñado

1978 2003

Segunda edición

Punto de Vista cumplió 25 años y editó un CD con sus primeros 75 números

Textos e imágenes completas, índices, base de datos e historia de la revista

Con el CD se lanzó una edición especial de 99 carpetas de artista, numeradas, con grabados y serigrafías originales de Adolfo Nigro, Félix Rodríguez y Eduardo Stupía

Precios

CD:
Argentina, 20 $
Países limítrofes, 10 U$S
Exterior, 15 U$S

CD en carpeta de artista:
Argentina, 80 $
Exterior, 60 U$S
(con entrega puerta a puerta)

El CD está en venta en las librerías de todo el país donde habitualmente se encuentra la revista. También en los kioscos de Marcelo T. de Alvear y Uriburu, y de Corrientes 1585 (La Paz), en Buenos Aires.

Las carpetas numeradas, con grabado o serigrafía de Adolfo Nigro, Félix Rodríguez o Eduardo Stupía, se adquieren directamente en Punto de Vista: (54 11) 4381 7229 / email: info@bazaramericano.com

La modernidad en cuestión: debate Dotti · Altamirano / Arte y duración: Sarlo sobre Morton Feldman, García Wehbi - Cano y Alan Pauls / La televisión, como la vida misma: Schwarzböck / Los rubios y su memoria: Kohan / El caso Kuitca, segunda parte: Monjeau · Gorelik / Chejfec: fragmento de "Los incompletos" / Hannah Arendt, diario filosófico: Hahn · Alves Aguiar

Ilustra: Cancrini

PUNTO DE VISTA

78
Revista de cultura
8 $
Abril 2004