

Memorias

El museo en la ESMA

Sebald y la guerra

Arte contemporáneo:
belleza y valor

Raymond Williams
y los estudios
culturales

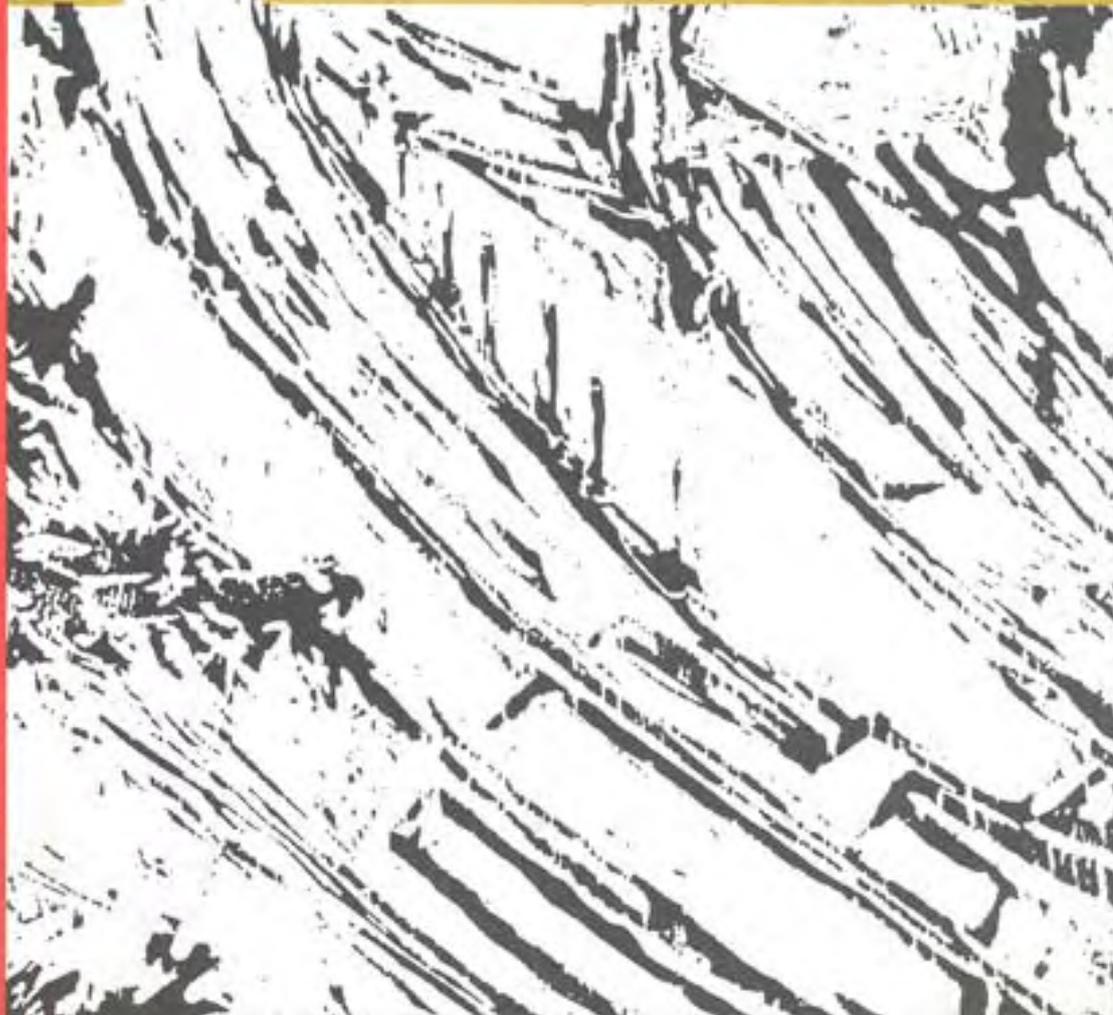


Cine:
Mekas, Sokurov,
Tsai Ming-liang, Solanas

Escriben: Vezzetti • Huyssen • Giunta • Silvestri
Oubiña • Filippelli • Schwarzböck • Sarlo • Myers • Dalmaroni
Ilustra: Solari

PUNTO
DE
VISTA

79 Revista de
cultura
8 \$
Agosto 2004





Este número está ilustrado con grabados y monocopias de Mariano Solari Buenos Aires, 1974.

79

Revista de cultura
Año XXVII • Número 79
Buenos Aires, Agosto de 2004
ISSN 0326-3061 / RNPI 159207

Sumario

- 1 Punto de Vista, *Un nuevo colectivo intelectual*
3 Hugo Vezzetti, *Políticas de la memoria: el museo en la ESMA*
9 Andreas Huyssen, *W. G. Sebald: la memoria alemana y la guerra aérea*
- La belleza, los valores y lo nuevo: dos perspectivas*
15 Andrea Giunta, *Acerca del arte más contemporáneo*
22 Graciela Silvestri, *Interdicciones contemporáneas*
- Belleza, espacio, utopía y política. Films del VI BAFICI*
29 David Oubiña, *Destellos fugaces de la belleza (Jonas Mekas, el filmador)*
31 Rafael Filippelli, *Goodbye Dragon Inn: el espacio y sus fantasmas*
33 Silvia Schwarzböck, *Entre varones. Sobre "Padre e hijo", de Alexander Sokurov*
35 Beatriz Sarlo, *La diatriba*
- 37 Jorge Myers, *Studio et ira: la historia argentina reciente filmada por Fernando Solanas*
42 Miguel Dalmaroni, *Conflictos culturales: notas para leer a Raymond Williams*
47 *Cuba y los derechos humanos*

DE VISTA
PUNTO

Directora
Beatriz Sarlo

Subdirector
Adrián Gorelik

Consejo Editor
Raúl Beceyro
Jorge Dotti
Rafael Filippelli
Federico Monjeau
Ana Porrúa
Oscar Terán
Hugo Vezzetti

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

Un nuevo colectivo intelectual

Las revistas culturales independientes, ocupantes de ese espacio de bordes indefinidos en el que se inscribió desde el principio *Punto de Vista*, necesitan una conjunción de cualidades y vínculos que funcionan de modo casi milagroso. Que una revista se publique durante más de veinticinco años es difícil y raro porque el choque de los conflictos y los temperamentos tiende a la división más que a la persistencia de una unidad tan indispensable como frágil. Las revistas que viven largo tiempo pertenecen más a las instituciones que a sus miembros. Pero una revista cultural como *Punto de Vista*, lejana de las instituciones e independiente en ideas y en su sostenimiento, sólo es posible por la acción de los intelectuales que la consideran necesaria.

Revistas como *Punto de Vista* viven siempre en un equilibrio difícil. Necesitan de la diferenciación interna para no convertirse en emisoras de un pensamiento repetido a varias voces; pero, al mismo tiempo, deben armar la escena donde las diferencias dialoguen sin excluirse. Las diferencias son la vida de una revista. Durante años, en *Punto de Vista* el conflicto fue moderado por la franqueza intelectual y la movilidad entre posiciones distintas. En una revista conviven ideas sobre cómo intervenir y sobre qué intervenir, sobre quiénes son los interlocutores y qué es necesario escribir, sobre el modo en que se piensa la coyuntura, política o estética, y sobre el estilo de su intervención en ella.

Las tres renunciadas al Consejo de Dirección que publicamos plantean que esas condiciones a las que una revista debe ajustarse ya no se cumplían en *Punto de Vista*. En opinión de los renunciados, la revista había

dejado de ser lo que había sido en dos sentidos: el de su proyecto y el de la discusión colectiva de ese proyecto.

Más allá de sus motivos, esas renunciadas implican la ruptura del grupo intelectual que produjo la revista hasta hace pocos meses. El Consejo de Dirección fue mucho más de lo que su nombre indicaba. Fue, con Carlos Altamirano y María Teresa Gramuglio, el núcleo de amigos que, durante los años de la dictadura, quiso reservar, en la peor de las condiciones, un espacio para las ideas y establecer el derecho al *punto de vista*. Y, en los primeros años de la transición democrática, en cuyo comienzo se agregó Hilda Sabato al Consejo del que se retiró Ricardo Piglia, la revista cerró su primera etapa y encaró un período en que muchas cosas debieron reformularse.

El Consejo de Dirección discutió muchas veces tanto sobre ideas como sobre estilos de intervención. De hecho, la revista fue modificándose porque nadie sostenía que debía ser igual a la que había sido en los años de la dictadura. Se enfrentaban problemas nuevos, en un país diferente y dentro de un campo intelectual que había recibido el regreso de los exiliados, entre ellos José Aricó y Juan Carlos Portantiero que, durante algunos años, también formaron parte de *Punto de Vista*. El Consejo de Dirección fue cambiando y también la revista cambió, no solo porque la hiciera un grupo de intelectuales donde se mezclaban los que venían desde el principio con los que llegaban después de 1982, sino porque la realidad en la que la revista se incluía también cambiaba.

Parte de esos cambios fue la creación, junto al Consejo de Dirección, de un consejo ampliado, que reflejaba

otros matices y también fortalecía temas que la revista había abordado antes. Esta breve historia institucional podría ser acompañada por la del ingreso de nuevas temáticas, de nuevas necesidades de intervención, al lado de las que ya eran acostumbradas. Como no podía ser de otro modo, *Punto de Vista* toma las preocupaciones de sus integrantes, aquellas que los mueven a la participación en el debate de ideas. La revista es lo que quienes la hacen quieren que sea, en la medida en que tengan la fuerza de traducirlo en propuestas y escritos.

Durante los últimos años, el núcleo de intelectuales que hacía la revista discutió muchas veces sobre la pertinencia y la oportunidad de esas transformaciones; de eso dependía el funcionamiento de un colectivo intelectual que mantuviera relaciones vivas tanto entre sus miembros como entre ellos y la realidad política, cultural y estética del presente. Ese colectivo intelectual, sostenido por la franqueza y el debate se ha quebrado. La vida de la revista se sostenía en un grupo que ya no existe, porque se fueron tres de sus antiguos integrantes.

Se ha cerrado un capítulo y se abre otro que trae el desafío de construir un nuevo colectivo intelectual. La revista depende hoy de esa construcción y de las formas que sus miembros encuentren para seguir cotejando sus posiciones con lealtad pero sin concesiones. Las nuevas condiciones de diálogo son un motivo de expectativa: una renovada dinámica de ideas, sostenida por una voluntad y un trabajo que continúan.

Al Consejo de Dirección de *Punto de vista*

Queridos amigos:

No hace mucho leí en el *Corriere della Sera* que Asor Rosa, al anunciar que había resuelto jubilarse de la universidad antes de tiempo, recordó una fabulación infantil. Cuando era niño, dijo, estaba convencido de que habían sido los propios dinosaurios, advertidos de los cambios climáticos que habían sobrevenido, los que decidieron decretar su extinción. Y se dijeron uno a otro: “Es hora”.

La *storiella* parece más inventada que recordada pero, como sea, Rosa encontró en ella una ocurrencia feliz. Quiero aprovecharla para comunicarles mi propia decisión de retirarme de *Punto de Vista*. La verdad es que cuando el año pasado Daniel Link nos juntó a todos en una entrevista para hablar de la revista, sentí que era una especie de dinosaurio del Consejo de Dirección –podía hablar del pasado de *Punto de Vista*, pero no de su presente. He sobrevivido mucho más que los dinosaurios de Asor Rosa, por cierto, porque el cambio climático en la revista lleva ya bastante tiempo. No voy a sorprender a ninguno de ustedes si digo que me encuentro fuera de ambiente, es decir, fuera del círculo de consenso que de unos años a esta parte define la línea de *Punto de Vista*. ¿Necesito recordar una vez más que desde hace rato desempeño dentro del Consejo el papel siempre áspero del eterno desavenido? Sin duda, ustedes han sido muy tolerantes con mis opiniones y todos hemos puesto la amistad por sobre las disidencias, confiando en que los lazos que ella crea, y que son muy fuertes entre nosotros, sostuvieran lo que ya no sostenían las coincidencias intelectuales. Pero cuando el cuadro de posiciones está congelado, como ocurre desde hace años en *Punto de Vista*, el debate, por tolerante que sea, se vuelve estereotipado: siempre nos encontramos representando la misma pieza. Me parece que la amistad ya no necesita de ese tributo por parte de ninguno de nosotros.

Cada uno tendrá su versión respecto del origen de los cambios climáticos y sus causas. El tiempo seguramente nos ofrecerá la ocasión de conversar sobre ello en el futuro. Por ahora, como los dinosaurios de Asor Rosa, yo digo también: “Es hora”. *Punto de Vista*, que es una gran revista, ya no es mi empresa (ya no lo era, en realidad, en el último tiempo), pero ustedes la seguirán haciendo con el talento de siempre.

Carlos

20 de marzo de 2004

Compañeros del Consejo de Dirección de *Punto de Vista*:

A sugerencia de la directora de *Punto de Vista*, he decidido renunciar a su Consejo de Dirección. Lamento profundamente que el fuerte vínculo intelectual que me unió a los miembros del Consejo y a la revista durante veinte años termine de esta forma. Es cierto que ya desde hace algún tiempo el diálogo y la discusión abierta eran cada vez más difíciles en la revista, pero mientras la tensión crítica fue posible, valía la pena ser parte de este esfuerzo intelectual colectivo.

Ante la gravísima crisis provocada por el alejamiento de Carlos Altamirano del Consejo de Dirección, entendí que era nuestra obligación revisar el funcionamiento del grupo y repensar *Punto de Vista*. No pudo ser. La directora eligió otro camino, uno que no me incluye y que ella inició con un despliegue de su veta más intolerante. Y si bien no hace falta remarcar hasta qué punto la revista ha sido obra de Beatriz Sarlo, eso no la autoriza a la descalificación de quienes tienen opiniones diferentes a las suyas ni al maltrato de que me

hizo objeto. No quiero seguir integrando una institución regida por esas reglas y presidida por lo que Beatriz definió como su “estilo”.

Hilda Sabato

24 de marzo de 2004

Queridos amigos del Consejo de Dirección:

Como les anticipé en la reunión del 29 de marzo, he decidido presentar mi renuncia a ese Consejo. Les agradezco el generoso empeño de seguir debatiendo esa decisión y de invitarme a continuar en la revista. Lamento profundamente no poder hacerlo. Al reflexionar sobre lo que venía ocurriendo y sobre lo que hemos discutido en estos días, encuentro que las posiciones están definidas y es difícil que las diferencias se modifiquen. Sin pretensiones de alcanzar la verdad absoluta, trataré de sintetizar algunos de esos aspectos a fin de que los compañeros del Consejo asesor conozcan las razones de mi decisión.

La dinámica del funcionamiento de *Punto de Vista* en los últimos tiempos hizo que en varias ocasiones no todos los miembros del Consejo de dirección conociéramos de antemano la totalidad de los artículos y que no realizáramos la discusión colectiva previa sobre ellos que fue durante años habitual en la revista. Aquí debo introducir una autocrítica severa: la indiscutible capacidad intelectual de Beatriz Sarlo y su dedicación constante al trabajo de la revista, admirablemente complementadas por las cualidades de Adrián Gorelik, me llevaron, en mi caso, a una especie de delegación de responsabilidades, fundada en la confianza cimentada a lo largo de tantos años de participación en un proyecto compartido. El desacuerdo sobre algunos artículos me parecía secundario frente a las coincidencias de fondo. El *dossier Kuitca* puso fin a esta comodidad equívoca, a lo que se agregó luego mi disconformidad ante la publicación del artículo de Jorge Dotti, que leí, como el de Quintín sobre la película de Kuitca, cuando vi las pruebas de imprenta. Pensé que era hora de replantear esa dinámica y volver a la práctica de las discusiones colectivas sobre el material y el armado del número. Con ese propósito fui a la primera reunión de Consejo del año, el 22 de marzo.

La renuncia de Carlos Altamirano, que conocí un día antes, me hizo pensar, luego del primer impacto paralizante, que esa discusión era aún más necesaria. Hilda Sabato llegó a la reunión con un propósito parecido. El lamentable episodio que forzó su renuncia me reveló que las diferencias eran más agudas de lo que yo suponía, no sólo por la negativa cerrada de Beatriz a escucharla sino además por la pasividad con que Adrián y Hugo lo aceptaron. Sentí de inmediato que para mí se había traspasado un límite que no admitía retorno. Las conversaciones posteriores, con todo el reconocimiento intelectual y afectivo mutuo que mostraron, terminaron de confirmar la impresión inicial. Tanto en lo referido al modo autoritario de algunas discusiones e intervenciones culturales de *Punto de Vista* como en la evaluación de la figura intelectual de Hilda y de su papel en la revista, la unanimidad de las opiniones de Beatriz, Adrián y Hugo, distintas de las mías, hizo evidente que se había roto el equilibrio interno del Consejo de Dirección.

Cada una de estas renunciaciones ha tenido sus motivaciones y su tramitación propias. Juntas, revelan un estado de crisis. Ustedes tres, con el apoyo de los compañeros del Consejo asesor, lograrán que de la crisis esta revista, a la que me sigo sintiendo muy próxima, salga renovada y fortalecida. Ese es mi más sincero deseo.

María Teresa

10 de abril de 2004

Políticas de la memoria: el Museo en la ESMA

Hugo Vezzetti



Las primeras decisiones del gobierno en materia de derechos humanos y renovación de la justicia (la iniciativa para la anulación de las leyes de exculpación y el proceso de cambios en la Corte) han contribuido a plantear la cuestión en términos de una política de largo plazo. Se puede señalar que el Presidente Kirchner no buscó acuerdos con la oposición ni con su propio partido pero, en las condiciones siempre precarias de las instituciones de gobierno, anunciaba lo más parecido a una política de Estado. Después de la catástrofe final del gobierno de De la Rúa, se trataba de reunir la política con la sociedad y reafirmar el Estado

de derecho; y el Presidente no eligió mal en la medida en que la reapertura de los juicios ha operado sobre un símbolo mayor de la reconstrucción democrática en la Argentina. A lo que se agrega la renovación de la Corte, realizada con una inédita participación de las instituciones de la sociedad, que hace más transparentes las decisiones y pone límites a las atribuciones presidenciales. Sin duda, esas medidas estuvieron entre lo mejor que podía hacerse con el objetivo de reparar la autoridad del Estado y la propia función presidencial. Esa política se instala en el tiempo largo de la acción institucional. En el caso de los juicios, no

hay efectos inmediatos: está pendiente una decisión definitiva de la nueva Corte, que tiene sus propios tiempos. Aun con una resolución favorable a la anulación de las leyes, los procesos se prolongarán y seguramente no todos los acusados serán condenados. Nuestra generación y la que viene, por lo menos, van a convivir con ese tiempo largo de la acción institucional de la justicia. Se abre un curso que necesariamente va a abarcar varios períodos presidenciales y que retoma algunos de los cambios iniciados y prometidos en 1983: una acción independiente de la Justicia como cesura con el pasado y un principio de renovación a través de una Corte razonablemente equilibrada y prestigiosa.

Si hay algo que debería unir al gobierno, al partido justicialista, a la oposición y a toda la sociedad, es que esa operación mayor sobre la justicia y el Estado no quede librada a los tiempos cortos de una gestión presidencial, o a la vigencia de mayorías parlamentarias y de estados de la opinión que se han mostrado tan cambiantes en veinte años de democracia. En este terreno, que compromete la vida y la seguridad (en el sentido republicano, de garantías y derechos) de las generaciones presentes y futuras, la peor pesadilla imaginable sería otro cambio brusco de rumbo en una nueva administración que, en cuatro u ocho años, se dedique a desarmar y destruir lo que hoy debería constituir un acuerdo básico sobre un tópico que reúne *justicia, democracia y derechos huma-*

nos, y que ha sido fundamental en las bases simbólicas, éticas y políticas del ciclo abierto en 1983.

4 ¿Cómo situar el proyecto de un *Museo de la Memoria* en ese marco? La primera dificultad nace del propio término, *memoria*, una condensación que hoy incluye demasiadas demandas y contradictorias atribuciones de sentido. Todos hablan de memoria como valor y objetivo, aun quienes hablan de “reconciliación”. Memoria ¿de qué? En una escena todavía dominada por la acción de la justicia, lo primero que aparece es una memoria de los crímenes. Si se puede hablar de un “régimen de memoria” (como Foucault hablaba de “régimenes de verdad”), en la memoria de los crímenes y de los criminales prevalece un régimen en el que la “verdad” en juego depende de los hechos, las pruebas y los testimonios singulares. Pero en el estado presente de la memoria hay otros núcleos y “formaciones”. Existe una memoria familiar, de vínculos afectados por esa ofensa moral que se agrega a los asesinatos, la desaparición de los restos mortales de las víctimas; esa memoria, asociada a los procesos de duelo, se pone en acto en la búsqueda de los niños apropiados. Están las memorias ideológicas, facciosas incluso, de grupos que reafirman identidades y afiliaciones del pasado, sea en el relato de la “guerra anti-subversiva”, sea, con variantes, en el relato combatiente de la aventura revolucionaria. Están los trabajos de una memoria intelectual asociada a los saberes y la investigación histórica. Y, finalmente, la memoria pública, política, que discute ese pasado desde tradiciones, valores y afiliaciones diversas y que combina o traduce motivos de todas las demás. En el presente emerge un estado de activación, una temperatura alta de las memorias, que se demostró en las repercusiones del acto del 24 de marzo, en el partido de gobierno, en la oposición y en la opinión pública.

Una iniciativa como la del Museo (que el convenio firmado el 24 de marzo incluye en un *Espacio para la Memoria y para la promoción y defensa de los Derechos Humanos*) en el medio de la ESMA enfrenta un problema

mayor: por dónde empezar a plantear, a pensar y discutir los criterios y los lineamientos más generales de esa construcción. No voy a hablar, centralmente, del acto en la ESMA, sobre el cual ya se dijo mucho; quiero ver qué se puede saber y qué se puede pensar ahora, con la distancia de los tres meses transcurridos.

La “voluntad de memoria” que emerge en la esfera pública es la de los crímenes y los testimonios más cercanos en el tiempo. Me anticipo a decir que es enteramente esperable, si se habla de *entrar* a la ESMA. Es lo que muestra, por ejemplo, la visita a cargo de las víctimas sobrevivientes que vuelven al lugar donde estuvieron secuestradas, donde fueron torturadas, donde vieron por última vez a sus compañeros.¹ Es comprensible que esa experiencia sobre el pasado esté dominada por un retorno casi real de lo que allí se sufrió; busca dónde estaba cada uno, las cosas, los espacios y los detalles, y aspira a preservar todo, cada objeto y cada rincón. Esos testimonios son necesarios para reconstruir un espacio que puede formar parte del Museo proyectado, pero no puede verse allí el fundamento de una memoria “ampliada”, inspirada en la defensa y la promoción de los derechos humanos, que debería ser la base de un espacio *nacional* de rememoración de una tragedia. La visita de los que estuvieron ahí y el sentido de ese retorno no puede constituirse en el modelo del tipo de experiencia que el Museo se propone ofrecer a sus visitantes futuros. Esa memoria inmediata es, como tal, intransferible y exige ser traducida, narrada, si se quiere construir algo para los que no estuvieron ahí, que son los miles, o millones, a los que se quiere comunicar lo que no vivieron. Finalmente, lo central es la relación de los objetos y las vivencias con las ideas y los relatos que les den sentido. Eso es lo más difícil y no se desprende de la experiencia del cautiverio y la tortura. Es lo que dice Primo Levi: la experiencia vivida en el campo no ofrece ninguna clave para el conocimiento y la interpretación.

El problema mayor, entonces, es el de las condiciones de un consenso

básico, que abarque, por lo menos, las preguntas capaces de reunir, de asociar, grupos, tradiciones, experiencias, incluso generaciones. Y esto es precisamente lo que parece alejado del estado presente de la iniciativa. Lo que hoy debería estar en juego es el *porvenir* de la memoria, que reúna esa construcción con un horizonte que en parte el Museo debe contribuir a abrir. La memoria no es un registro espontáneo del pasado, eso es sabido. Requiere de un marco de recuperación y de sentido en el presente y un horizonte de expectativa. En la experiencia argentina, la *democracia* ha constituido este horizonte, a la vez como un valor y como un nuevo marco institucional. De modo que esta proyección de la memoria y su relación con la justicia y los derechos es inseparable del debate sobre la experiencia de la democracia argentina. En verdad, su realización pone a prueba las capacidades del Estado, de los partidos y de la sociedad; de modo tal que es imposible pensar que una realización de esos objetivos pueda ser independiente de un curso político que contribuya a afianzar valores, prácticas e instituciones democráticas.

La mejor memoria es la que encarna en la cultura y en la vida social y política de una comunidad. En ese sentido, si no es la encarnación de un consenso vivo y actuante en la sociedad puede significar muy poco. Por ejemplo, si en la sociedad se instalara esa fórmula terrible acuñada por el ex Presidente Duhalde, que dice que esa memoria trata de los *derechos de los muertos* y se opone a los de los pobres, si eso formara un sentido común en la sociedad, el mejor Museo va a valer tanto como un monumento en medio de un cementerio. Tampoco significaría mucho si terminara en un espacio destinado a conmemorar la militancia de los setenta, que sólo convoque a un espectro variado, minoritario, de la izquierda política e ideológica. El Museo propone un símbolo y a la vez debe ser tomado como un sínto-

1. *Página 12*, 6 de junio 2004. Se trata de una visita con funcionarios y profesionales, guiada por ex secuestrados, “para ver qué quedó y deberá ser conservado en el museo”.



ma mayor del estado de la democracia. Es claro que abre, debe abrir, un debate político, y que hay necesariamente conflictos de memoria; pero, en todo caso, los alcances y los límites de lo que puede y debe ser debatido, la significación, los objetivos, los relatos que lo organicen, deberían ser pensados a partir del marco de consensos y diferencias que son constitutivos de una comunidad democrática.

La dimensión de *verdad* que se pone en juego en esa construcción no puede ser la continuación o la ampliación de la verdad material de los crímenes y las pruebas reunidas en los juicios, que por otra parte están muy lejos de haber concluido. La dimensión de verdad en un museo (que no sea solamente de la ESMA sino de lo que la ESMA simboliza) es más compleja y tiene otros caminos y otros protagonistas. Es una verdad histórica y social, en un sentido muy acentuado; no se desprende de los hechos y las pruebas, tampoco corresponde que sea determinada por jueces, así sean los más calificados; ni los juristas, ni las víctimas, pero tampoco los historiadores, los políticos o las asociaciones de derechos humanos podrían apropiarse del trabajo de construcción de esa verdad. Todos han dicho, han actuado, tienen mucho que decir; hoy, la deliberación amplia y pública debe prevalecer sobre cualquier intención de apurar decisiones que comprometan el destino de ese proyecto. De lo contrario, quedará un espacio de alcance

reducido, replegado sobre una experiencia estrecha, destinado a un sector de la sociedad, que sólo convocará a los ya convencidos. Lamentablemente, ese es un riesgo cierto, si lo que predomina es el espíritu que animó el acto del 24 de marzo. Por otra parte, la edificación de una memoria que se involucra con la cuestión de la verdad no puede eludir la pregunta por los sujetos, los agentes de esa memoria; es decir, quiénes están en situación de llevar adelante las iniciativas necesarias a esta etapa de deliberación y debate sobre el proyecto. Y recae, finalmente, sobre el problema de la *temporalidad*: ¿cómo plantear los tiempos de la memoria en relación con los tiempos de la Justicia y los de la política?

Es importante reconocer que esa memoria *herida*, de los crímenes y las afrentas, apegada a los lugares y los hechos, sigue ahí porque esos hechos, los protagonistas, los lugares siguen ahí. Se descubren todavía centros de detención y exterminio, los juicios siguen, la fuerza de la memoria reivindicativa de las víctimas exige justicia. El término *luchas de la memoria* encuentra su justificación en una escena todavía dominada por las denuncias de lo que queda y pervive en el aparato estatal. Y si es entendible que ese estado de la memoria esté dominado por la acción de los afectados directos no es admisible que esa posición, la lucha y el tiempo de la demanda de justicia deba dominar la compleja construcción de memoria que se plantea con el Museo.

Las experiencias más conocidas de la edificación de museos como encarnación de una “formación de memoria” ética e intelectual sobre acontecimientos límites de una sociedad se han desplegado cuando el *acontecimiento* había diluido o atenuado sus efectos. Pienso en el Museo del Holocausto en Washington. No digo que trate sobre episodios cerrados, pero están alejados de un horizonte que los actualiza, como sucede con la memoria inmediata en el caso argentino. Un requisito de una construcción es cierta “pacificación” de los espíritus (no uso *reconciliación*, en todo caso “conciliación”, con el sentido de acuerdo, negociación, sería preferible). No hay memoria de largo plazo en medio de los combates. Lo cual plantea el problema de la “distancia” y la mediación: el papel de los partidos políticos y el de los especialistas: historiadores, museólogos, pedagogos, junto con los testigos directos y las víctimas.

El Museo del Holocausto fue creado por una decisión del Presidente Carter, en 1978, e inaugurado, quince años después, por el Presidente Clinton. No faltaron los conflictos sobre la composición de la comisión encargada del proyecto y sobre el museo mismo y su contenido; los debates todavía continúan. Pero, con varias recomposiciones, esa comisión y su presidente fueron respaldados por el ejecutivo nacional, sin mayores fracturas por el cambio de la administración demócrata a las dos republicanas, entre Carter y Clinton. Desde luego, hay mu-

chas diferencias con las condiciones del proyecto argentino, pero en cuanto al tema de los tiempos de una política de la memoria, lo destacable es que el proyecto mismo no se separa de las garantías de una acción estatal capaz de prolongarse.

6 Por otra parte, ampliar la perspectiva no se refiere sólo al tiempo de proyección y construcción del Museo sino a la *duración del acontecimiento* que se propone rememorar, condensado, al menos inicialmente, en el *terrorismo de estado*. ¿Dónde empezar? Parece evidente que no se pueden borrar las condiciones previas (políticas, sociales, institucionales, incluido el ascenso de la violencia política y los partidos armados) pero tampoco se puede dejar de incluir las acciones y consecuencias posteriores, desde el *Nunca más* y el Juicio, las causas abiertas en tribunales internacionales, los nuevos testimonios surgidos de las fuerzas armadas (o los que puedan surgir de ellas o de otros actores de la violencia política), hasta incluir las propias decisiones que se están tomando *ahora* sobre la continuidad de los procesos judiciales. ¿Puede desconocerse que el terrorismo *desde el Estado* comenzó durante el gobierno peronista, desde 1973, con procedimientos y ejecutores que estaban muy cerca del General Perón?² Y si parece inevitable incluir a Ezeiza y las Tres A, ¿es posible excluir las acciones del terrorismo insurgente, contra Perón y el Estado, desde 1973? Éstas y otras preguntas (que ya han surgido) no pueden ser rechazadas con el argumento gastado de la “teoría de los dos demonios”, una fórmula hecha que hoy sólo sirve a la desmemoria y al rechazo del pensamiento.

El tiempo de la memoria no se mide en años, se mide en generaciones; y las políticas correspondientes deberían pensarse en términos semejantes. ¿Quién y qué puede garantizar que una iniciativa de largo alcance, como un Museo de la memoria, un símbolo y un espacio nacional destinado a conmemorar y a educar para el porvenir, no quede sometido a los tiempos cortos de las decisiones y los climas políticos? En ese sentido, la ausencia de gobernadores, de legisladores, de jue-

ces, de autoridades civiles y militares en al acto del 24 de marzo, la falta de toda puesta en escena de ese acto como una *ceremonia de Estado* (lo que ha sido considerado como un triunfo por las “memorias militantes”, ideológicas), es un rasgo preocupante, un signo de debilidad del proyecto, si se admite esa temporalidad larga y la necesidad de un compromiso estatal sólido.

Es cierto que una intervención sobre la memoria social como la proyectada no puede prescindir de quienes han sido sujetos y agentes destacados del trabajo de rescate y reparación del pasado que se pretende conjurar: los organismos de derechos humanos y, sobre todo, de lo que se llama los “afectados”: familiares y víctimas. Ese protagonismo de los organismos ha estado presente en el origen del proyecto del Museo, en las diversas gestiones ante el gobierno de la ciudad de Buenos Aires (que promulga una ley a tal efecto en diciembre de 2002), en el anuncio del Presidente Kirchner en febrero de este año, después de un encuentro con dirigentes de los organismos y, finalmente, en el acto de la ESMA.

Ante todo, es evidente que en el conjunto de las entidades de derechos humanos hay ideas diferentes sobre lo

que debe hacerse allí. En la conferencia de prensa de febrero, las exposiciones del Secretario de Derechos Humanos, Eduardo Luis Duhalde y de algunos de los representantes de los organismos, destacan objetivos diversos: la conmemoración de los militantes, la ocupación de un espacio en el que convivan el Museo y el Archivo con instituciones educativas, el acento en el conocimiento y la formación para las generaciones futuras, la asociación con un símbolo mayor de los crímenes de Estado, el “Auschwitz argentino” (planteada por el Secretario Duhalde); a lo que se añade el objetivo de desalojar a quienes hoy ocupan el predio, quienes, según la representante de ex detenidos-desaparecidos, “usaron esa escuela, ese terreno que se les concedió y ese predio, no para enseñar como se planteó sino para aniquilar a gran parte de una generación”.³ Esa confrontación con la Ar-

2. Sergio Bufano, “Peronismo: víctima o victimario”, *La Ciudad Futura* 55, otoño 2004.

3. Ver la conferencia de prensa del Secretario de Derechos Humanos, Eduardo Luis Duhalde y de los representantes de los organismos de derechos humanos, Estela Carlotto, Miguel Monserrat, Lila Pastoriza y Marta Vázquez, 9 de febrero 2004, en <http://www.presidencia.gov.ar/prensaoficial/txt>.



mada de hoy y sus institutos de enseñanza y la idea de una acción que captura un espacio que todavía hoy estaría usurpado por quienes cometieron los crímenes, terminó por darle el sentido más fuerte al acto del 24 de marzo. Por otra parte, la idea de una reconquista, que supone la imposibilidad de admitir una relación de cercanía física con alguna dependencia de la Armada, ha dominado la discusión sobre la ocupación total o parcial del predio, algo que no queda definido en el Convenio firmado entre la Nación y la Ciudad de Buenos Aires.

Por lo tanto, aun sin incluir las posiciones contrarias extremas de Hebe de Bonafini, los criterios y objetivos del Museo muestran indefiniciones; como tales no son preocupantes, si se piensa en un proceso de elaboración y debate que recién comienza. Pero deben ser señaladas para una primera demarcación de los puntos pendientes de deliberación pública acerca de *qué* debe recordarse y *cómo*. De los organismos de derechos humanos, el que aporta más precisiones es el CELS, en un documento del 23 de marzo pasado, en el que plantea el papel del Estado y el de los organismos en el proceso de elaboración, en las decisiones del proyecto, y en la gestión y la autoridad sobre ese espacio y destaca que “debe ser expresión de una política de Estado que trascienda las coyunturas y los gobiernos”. Finalmente, propugna un debate amplio y público que “debe desarrollarse por personas e instituciones de los más diversos sectores de la sociedad”.⁴

La demanda de una *política de Estado* debe ser destacada como una cuestión clave. Por un lado, porque los conflictos sobre los criterios, los objetivos y los contenidos (que se reflejaron en el acto del 24 de marzo con un conjunto de vetos, exclusiones y autoexclusiones) de las luchas de memoria y de sentido, exigen un marco que busque el mayor consenso posible de una sociedad que no es homogénea. En ese sentido, la acción estatal que promueva y garantice la deliberación pública es el fundamento mismo de un proyecto como el que se plantea. Nadie puede esperar un consenso unánime. No hay políticas de

memoria, no hay museos o monumentos que lo alcancen. Para hablar de los varios museos sobre el Holocausto, las polémicas son interminables, sobre los contenidos, el uso, los destinatarios, la gestión, incluso sobre la importancia y el valor mismo del museo como marco y herramienta de una memoria ética y social. Y se trata de un acontecimiento ocurrido hace sesenta años y prácticamente cerrado desde el punto de vista de sus efectos políticos o jurídicos. Es esperable que el debate (que empezó en la Argentina hace veinte años y volvió a estallar ahora) sea bastante más largo y más enconado. Además, el papel del Estado es fundamental porque garantiza la voluntad política de asignar los medios, aportar las herramientas de gestión, y, sobre todo, asegurar la continuidad de un proyecto y de una institución destinada a perdurar.

Ahora bien, en las declaraciones de apoyo a la iniciativa y al acto de la ESMA, surgidas de sectores políticos, se expone la idea de un espacio *cedido* a los organismos de derechos humanos. Por ejemplo, la CTA dice en su declaración del 24 de marzo pasado: “La entrega de la ESMA a los organismos de Derechos Humanos para transformarla en Museo de la Memoria es un hito histórico que se inscribe en este avance de la lucha por la memoria y la justicia”. El tema no merece ninguna consideración especial y queda agregado a una lista variada de demandas que incluye el rechazo al ALCA y al pago de la deuda externa y el reclamo de libertad y democracia sindical. En un sentido similar, Marcela Rodríguez, diputada del ARI, interrogada sobre el acto de la ESMA, todo lo que dice es: “Fue correcto. Respondía a un reclamo de los organismos”.⁵ El convenio firmado entre la Nación y la Ciudad de Buenos Aires, no precisa casi nada sobre el proyecto ni sobre la jurisdicción y deja abierta la cuestión de la ocupación total o parcial del predio; crea una Comisión Bipartita sin más objetivos que la desocupación y la delimitación física del espacio. Es, sin embargo, específico en un solo punto:

concederá la más amplia y efectiva participación para el cumplimiento de su

finalidad a los organismos no gubernamentales de derechos humanos, representantes de los familiares e hijos de las víctimas y de las personas que hayan sufrido detención-desaparición en el predio objeto del presente Acuerdo y otras organizaciones representativas de la sociedad civil.

Es cierto que el Convenio no dice nada sobre la gestión futura del Museo ni se excluye que entre lo mucho que queda por definir esté la formación de una Comisión con una composición que incorpore, por lo menos, a los partidos políticos, a especialistas y a instituciones académicas. Pero esa insistencia sobre los organismos y sobre los que sufrieron allí cautiverio puede constituirse en un límite para el objetivo de esa “memoria ampliada”, capaz de superar una visión de grupos o sectores, por muy representativos que sean. En verdad, la participación aludida en el convenio se convierte en una *delegación* de responsabilidades. Es lo que se evidencia, por ejemplo, en un aspecto tan básico como la *información* disponible sobre la iniciativa del Museo. Si se busca en la página web de la Presidencia y de la Secretaría de Derechos Humanos (que es muy completa en otras áreas), después del acto del 24 de marzo no hay nada: no hay información sobre proyectos, documentos de trabajo, apuntes o comisiones; el tema “Museo de la Memoria” está ausente. Ni siquiera el convenio firmado se encuentra allí. La información más completa, que incluye una declaración de principios sobre el museo, las leyes aprobadas en las Legislatura y el convenio, está disponible en la página de *Memoria Abierta*, una organización civil independiente sostenida por las principales entidades de derechos humanos.

No minimizo la importancia de los organismos en esta iniciativa, pero sin la traducción de esas demandas en políticas públicas y compromisos de Estado, lo que queda, en la perspectiva

4. Ver http://www.cels.org.ar/Site_cels/index.html.

5. Ver <http://www.cta.org.ar/NewsPub/Archives/3/3-2004.shtml>. La entrevista a la diputada del ARI en *Página 12*, 30 de mayo 2004.

de largo plazo, es un tema devaluado y sometido a los vaivenes de la política de corto plazo. Lo más preocupante es que eso ya ha sucedido en el pasado. Si se mira la historia reciente, la estrategia de los partidos, e incluso no sólo los partidos mayoritarios sino todo el arco del “progresismo”, ha sido descargarse del problema de definir y construir una política de derechos humanos y de gestión y reparación de los crímenes de Estado, arrojándolo sobre los organismos. En verdad eso empezó antes, cuando los partidos claudicaron y fueron incapaces de organizar una resistencia a la dictadura sobre la base de una defensa de los derechos y esa resistencia quedó encabezada por las entidades de derechos humanos. El riesgo mayor es que se reitere, más allá de las declaraciones y los enunciados para la prensa, esa defección de la organización y la decisión políticas, que termina arrojando sobre las entidades responsabilidades indelegables del Estado o, en todo caso, del sistema político de mediación y decisión concentrado en el Estado.

Lo más sorprendente es que la oposición de una izquierda republicana pueda creer que ese tema, con esos antecedentes históricos y con la actual composición del poder estatal y de los combates de memoria en el partido de gobierno, pueda ser dejado en manos de un sector, por muy importante que sea, de la sociedad. Nadie, ni en el gobierno ni en la oposición, insinúa que un problema como la renovación de la Corte y la política para la justicia deban cederse a las organizaciones de abogados, de magistrados y de damnificados; nadie plantearía que la política económica y la deuda pública pueda quedar en manos de organizaciones sociales. Ahora bien ¿por qué lo que razonablemente es considerado casi unánimemente como apropiado para esos asuntos de Estado no lo es para la cuestión de la memoria y los derechos humanos? Sin duda, hay razones históricas que lo explican, pero más allá de las intenciones, que no están al alcance de un juicio que sólo puede referirse a las acciones y sus consecuencias, cabe pensar que en verdad es un signo del rebajamiento de

una cuestión que, así planteada, es difícil que pueda convertirse en fundamental y estratégica en la agenda política de la democracia.

No le corresponde a los organismos definir políticas de Estado ni construir los consensos, dado que representan a un sector de la sociedad. La propia pluralidad de los organismos, sus diferencias y debates muestran que esa representación no está unificada. No es un problema de los organismos traducir otras demandas, por ejemplo de sectores de las fuerzas armadas que quieren cortar lazos con ese pasado y producen gestos de auto-crítica o se subordinan a la justicia y a las leyes. Tampoco tiene que incluir (no digo que no lo haga alguna vez) a víctimas del terrorismo de Estado que no eran militantes, como Edgardo Sajón o Helena Holmberg; ni a las víctimas del terrorismo insurgente, como José Rucci o Arturo Mor Roig. Pero esas demandas de memoria afloran, y seguramente van a crecer; justamente porque se sitúan en el límite de lo que el discurso y la acción del movimiento de los derechos humanos ha sido capaz de construir, requieren de la acción mediadora y pacificadora del Estado.

Por otra parte ¿cómo separar, desde el Estado, la cuestión del Museo, su emplazamiento y su contenido, de una política para las fuerzas armadas? No es función de los organismos definir esas políticas, aunque sí juzgar y exigir su democratización. La representante de ex detenidos puede pensar que la recuperación del predio exige excluir las dependencias de la Armada porque representan la continuidad de los crímenes que allí se cometieron. Pero el Presidente no puede pensar eso y mantener funcionando esos establecimientos. Si efectivamente no han cortado sus lazos con el pasado, si los retiros, los procesos judiciales, la autocrítica, no han edificado los cimientos, por lo menos, de una fuerza incorporada a la democracia, entonces lo que hay que hacer no es trasladarlos sino suprimirlos y reemplazarlos. Se puede admitir en un particular, representativo de un grupo, esa expresión que parece pensar que lo que está lejos, o lo que no está al alcance de la

visión, no afecta a las políticas públicas. Pero sería inadmisibles que el Presidente como cabeza del Estado piense eso y no actúe en consecuencia.

Y no digo que esas dependencias de la Armada deban seguir ahí; sólo que ese no puede ser un argumento válido para decidir su exclusión. Aun partiendo de la idea de que la decisión que se está tomando establece un corte, una ruptura simbólica e institucional con el pasado de ese predio, se pueden entender los argumentos en contra pero también a favor de que haya establecimientos de formación de militares y de civiles en el mismo espacio. En todo caso, no puede resolverse por anticipado y depende del proyecto que se elabore para el predio. Cuando Estela Carlotto propone instalar junto al Museo escuelas de artes y oficios, cabe preguntar por qué hay que excluir las escuelas navales u otras. Y éstas, como las demandas de las otras víctimas, y el conflicto admisible, necesario incluso, de memorias y valoraciones de esa experiencia, son las preguntas verdaderamente difíciles de encarar y gestionar, que requieren de la acción del Estado.

Hoy, cuando casi todo es incierto, lo peor sería que el apresuramiento o la política de los hechos consumados haga fracasar lo valioso de una iniciativa que debe incorporarse al mejor legado de la democracia argentina. Si termina en un fracaso ya no se podrá echarlo en la cuenta de los seguidores de la dictadura. Lo primero, entonces, es garantizar un debate público sobre las políticas estatales de la memoria, que es el problema central. Al mismo tiempo, están a la vista las dificultades para iniciar un debate civilizado sobre el pasado en el partido de gobierno. Ese debate, más incierto aun que el destino del Museo, exigiría traer a la discusión los temas hasta ahora relegados: la significación política y ética de la verdad y de la conciencia históricas, la acción reparatoria sobre el pasado, la transmisión de una experiencia a las generaciones que no la vivieron, las responsabilidades del Estado, en fin, el papel de la memoria y los derechos humanos en el porvenir de la democracia.

W. G. Sebald: la memoria alemana y la guerra aérea

Andreas Huyssen



I
La literatura alemana después de Auschwitz sucumbió a diversos e inútiles intentos que, evadiendo el pasado, buscaron un nuevo comienzo. Rápidamente el año 1945 se mitologizó como un *Nullpunkt* a partir del cual comenzó una reconstrucción que dejara atrás las ruinas del Tercer Reich. Muy pronto esta reconstrucción alcanzó dimensiones gigantescas, precisamente las que resultaron del llamado milagro económico de los años cincuenta y de una literatura de escritores jóvenes que quisieron cortar todo nexo con el pasado. Pese a los juicios de Nuremberg, el Holocausto no fue

un tema de los escritores del Gruppe 47, esa configuración literaria de gran importancia en los primeros años de la posguerra; a los escritores que volvían del exilio, como Alfred Döblin o Thomas Mann se los ignoró o se los trató con mezquindad. Se mitologizó el año 1968, el otro gran punto de giro en la Alemania de posguerra, como el distanciamiento revolucionario de la generación siguiente respecto de lo que se juzgaba un fracaso moral y político de la reconstrucción y su restauración de la cultura burguesa con el sello del anticomunismo de la guerra fría. Los escritores e intelectuales se volvieron hacia las vanguardias de la

9
izquierda soviética y del Weimar de los años veinte, imaginando un nuevo comienzo radical y convocando a una revolución cultural en el contexto del movimiento global de protesta de los años sesenta. Auschwitz, a mediados de esa década, se había convertido en un tópico literario (Rolf Hochhuth, Peter Weiss), pero la destrucción de las ciudades alemanas por los bombardeos intensivos tuvo sólo una presencia mínima. Los años 1989 y 1990 fueron, otra vez más, celebrados como un nuevo comienzo, el de la nación reunificada y sus reivindicaciones de soberanía y "normalización". Después de la caída del muro de Berlín, las principales intervenciones en la prensa reclamaron una vuelta a la estética y criticaron el consenso liberal de izquierda posterior a 1968 que adjudicaba a la literatura y la cultura una misión moral y política. Christa Wolf en la República Democrática y Günter Grass en la República Federal, representantes ambos de una *littérature engagée*, fueron los blancos de estas intervenciones en la prensa. Para muchos, la reivindicación de una estética literaria pura era un intento de cortar lazos con la potente memoria del Holocausto que había emergido en la cultura de los años ochenta.

Por cierto, cada una de estas fechas –1945, 1968 y 1989– marcan un desplazamiento significativo en la historia alemana reciente, pero ninguna de ellas puede considerarse como un "nuevo comienzo" radical. Sin embargo, en cada una de ellas se afirmó en-

fáticamente que se trataba de un nuevo comienzo. ¿Por qué esta preocupación obsesionada con los nuevos comienzos? En mi opinión, revela la doble compulsión a recordar el pasado y huir de él, mirando sin ver, como si fuera posible una conciencia sin consecuencias, un *habitus* de la memoria política que no fuera ni simple olvido ni represión. El deseo de un nuevo comienzo resulta de una compulsión de repetición arraigada en una experiencia histórica traumática. Pero ¿cuál es el trauma de la Alemania de posguerra? ¿La pérdida del Führer? ¿La derrota en la guerra? ¿La destrucción de las ciudades? ¿El Holocausto? Sin duda, el trauma de posguerra está sobredeterminado. Allí estaba el sentimiento de humillación nacional después de la derrota, que no se canceló, subrayando que la capitulación implicaba también una liberación; estaba la culpa por el Holocausto, en sí mismo un trauma no de los alemanes sino de sus víctimas, que bloqueaba la deseada normalización; estaba la experiencia de los bombardeos intensivos de las ciudades alemanas y el trauma de la expulsión de los territorios orientales, ambos hechos considerados implícita o explícitamente un castigo por los crímenes del Tercer Reich, que además implicaban de modo permanente la identidad nacional y estatal.

Tengo la hipótesis de que, en su nivel más profundo, el deseo de que 1945 fuera un punto de giro radical puede leerse como un síntoma de estas múltiples experiencias traumáticas, que han dejado algo siempre irresuelto, algo que debe ser rearticulado.¹ Después de cada giro, pareció siempre que el pasado volvía sólo para generar el deseo de un nuevo giro. Al mismo tiempo, esta repetida dialéctica entre memoria y olvido no ha logrado encerrar la cultura pública alemana en una estructura de helada melancolía, como alguno vez lo sostuvieron Alexander y Margarete Mitscherlich en su influyente *Die Unfähigkeit zu trauern*. En la medida en que cada repetición difiere de la anterior, se produce un lento movimiento de la memoria y del olvido colectivo, un movimiento que no desemboca en la clausura, en la resolución, y ni siquiera

en la redención, sino en un reconocimiento más pleno del pasado en todas sus dimensiones. Sin embargo, sólo desde la publicación en 1999 de *Luftkrieg und Literatur* de Sebald, tanto el Holocausto como la experiencia traumática de la guerra aérea han recibido un reconocimiento conjunto. Lo logrado por Sebald tiene dos aspectos. Reintroducir la memoria de la guerra aérea en la conciencia pública sin reivindicar el estatuto de víctimas para los alemanes ni contraponer el recuerdo de la guerra aérea a la conmemoración del Holocausto. Y lo logró inscribiéndose e inscribiendo su obra en la tradición literaria de posguerra, sin que eso significara, una vez más, un nuevo comienzo. El ensayo sobre la guerra aérea, traducido ahora al español,² es probablemente el intento más sostenido del escritor expatriado para encarar una problemática clave de su propia generación. Incluso puede que sea el libro más “alemán” de Sebald.

II

El ensayo sobre la experiencia traumática de millones de alemanes a causa de los repetidos bombardeos intensivos de sus ciudades es central en *Luftkrieg und Literatur*. Sebald argumenta que la represión psíquica de ese trauma resultó en su ausencia en los escritos de la generación de posguerra. De algún modo, Sebald tiene razón. Hay muchos textos que tratan directa o indirectamente del Holocausto. Y muchos estudios sobre la representación del Holocausto en la literatura y el cine alemán. Sin embargo el tópico de la guerra aérea contra las ciudades alemanas recibió poca atención tanto por parte de escritores como de críticos. La *Trümmerliteratur* de los años cincuenta, una “literatura de las ruinas”, escrita a menudo por veteranos de guerra que volvían del frente (Wolfgang Borchert, Heinrich Böll) se concentraba en las ruinas de la guerra pero no en la experiencia de los bombardeos. Avanzada la década del cincuenta, los bombardeos fueron un tabú político para los intelectuales críticos especialmente en los sesenta y después. Referirse a la guerra aérea parecía estar inevitablemen-

te unido al discurso reaccionario sobre la victimización de Alemania y, en consecuencia, unido a una relativización o denegación del Holocausto. Hoy este tabú ha perdido su fuerza. No hay buenas razones para excluir la experiencia de los bombardeos de una discusión sobre el imaginario de posguerra. Las numerosas reseñas que atacaron *Luftkrieg und Literatur*, caracterizándolo como un nuevo intento de exculpación de los alemanes en tanto ellos también habrían sido víctimas, simplemente erraron. Sebald no preconiza la igualdad moral entre víctimas y victimarios y no puede ser leído según este viejo paradigma. Su ensayo más bien sugiere, aunque implícitamente, que la represión de la experiencia de los bombardeos y los grandes incendios estaba inevitablemente unida a la represión del Holocausto.

No obstante, no me convence la tesis de Sebald sobre una nueva represión psíquica, esta vez focalizada no en la negativa al duelo por las víctimas de Alemania sino en el rechazo a recordar el sufrimiento de sus propios ciudadanos. Con vehemencia Sebald acusa a los escritores alemanes de reprimir el pasado porque no presentaron el trauma resultante de la destrucción de las ciudades, del mismo modo en que los alemanes, según se dice, reprimieron el Holocausto. Lo que Sebald sugiere parece demasiado simple: que un epos de la guerra y la posguerra habría impedido el daño colectivo a lo que (problemáticamente) llama “la vida espiritual de la nación alemana”,³ agregando que el gran escritor de la guerra aérea no fue la conciencia de la nación a la Heinrich Böll o Günter Grass, sino su psicoanalista. El tono acusatorio del ensayo es revelador. En mi opinión, Sebald, nacido en 1944 e integrante de la primera ge-

1. Sobre la noción de trauma como experiencia arraigada en la historia, más que como algo irrepresentable y fuera del tiempo, véase: Ulrich Baer, *Remnants of Song: Trauma and the Experience of Modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

2. W. G. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, Anagrama, Barcelona, 2003.

3. W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1999, p. 20.

neración de posguerra, compensa el hecho de que para él mismo la experiencia de la guerra aérea es inaccesible excepto a través de un puñado de textos literarios sobre los bombardeos, la mayoría de los cuales le suscitan una crítica severa por motivos narrativos o poéticos. Sin embargo, Sebald utiliza algunos de estos textos tempranos para reescribir con fuerza la memoria de la guerra aérea. Su reescritura apunta al hecho de que siempre hubo algo irresuelto en los recuerdos alemanes de la guerra. Lo que aquí para Sebald está subliminalmente en juego es menos la represión psíquica de los bombardeos por parte de quienes los sufrieron, que la represión política de los recuerdos de la guerra aérea por parte de una segunda generación, la de Sebald. Esto explicaría la vehemencia de sus acusaciones. Su reproche es curiosamente reminiscente del que se hizo a la generación anterior durante los sesenta; sin embargo, en aquella época se criticaba la represión del Holocausto más que el olvido de la guerra aérea. Pero así como los jóvenes del 68 sostenían que la “literatura burguesa” no podía enfrentar al Tercer Reich, Sebald acusa a esa misma generación de escritores más viejos porque no se empeñaron en recordar sus consecuencias internas. Se trata, una vez más, de una repetición desde otro ángulo.

III

La hipótesis de Sebald sobre una represión generalizada comparte el destino de toda hipótesis sobre represión. Más que producir silencio, como aprendimos de Foucault, la represión genera discurso. La infrecuencia de textos literarios sobre los bombardeos contrasta con el hecho de que siempre se *habló* mucho sobre ellos en la Alemania de posguerra. Esa conversación ubicua, familiar a todos los que crecieron en los años cincuenta, produjo el tabú de los liberales y la izquierda sobre la guerra aérea. En Alemania occidental, el tema podía llegar a ser expuesto en privado más que en público, pero funcionaba eficazmente en el sostenimiento de la reivindicación de la generación de guerra acerca de que ellos mismos fueron victimizados,

reforzando también sus intentos de minimizar su responsabilidad. En la República Democrática, por supuesto, ese tabú nunca existió. Referencias a los “bombardeos terroristas angloamericanos” formaban parte de la ideología de estado, según una perspectiva que no habría podido encontrar prensa favorable en Alemania occidental, que acababa de ingresar a la OTAN. Pero *ambos*, el Holocausto y los bombardeos estratégicos, dichos o no dichos, formaban parte del imaginario de posguerra desde el mismo comienzo, y uno no podía existir sin el otro.

La vehemencia del ataque de Sebald a los escritores de posguerra por haber reprimido el pasado es tanto más enigmática cuanto que él mismo reconoce la dificultad de escribir sobre experiencias traumáticas y también admite la resistencia política de muchos a reclamar un estatuto de víctima después de las atrocidades que los alemanes perpetraron.

Lo que interesa, entonces, en el libro de Sebald no es el fenómeno que él se empeña en considerar como una represión más —la escasez de textos literarios sobre los bombardeos. Lo que interesa, más bien, es el modo en que lee los textos sobre los bombardeos que existen realmente. Critica autores como Kasack, de Mendelssohn y Schmidt por sus estrategias de escritura: demasiada abstracción, simbolismo, *pathos* y metafísica carente de realismo. Esta crítica, en mi opinión justificada, también explica la presencia del ensayo sobre Alfred Andersch, un miembro bien conocido del Gruppe 47, cuyas novelas, según el duro juicio de Sebald, son nada más que un blanqueo del pasado del autor en el Tercer Reich.⁴ Pero Sebald encuentra elementos de su propia poética en otros escritores, en primer lugar en *Der Untergang* (1948) de Erich Nossack, en *Der Angriff auf Halberstadt* (1977) de Alexander Kluge, y más marginalmente, en *Detlevs Imitationen “Grünspan”* (1971) de Hubert Fichte. Valora sus usos del *reportage* y su realismo tanto como el rechazo a otorgar a la catástrofe un significado trascendente.

Es sorprendente que Sebald nunca reconozca el difundido discurso teórico de los años noventa sobre trauma,

repetición y las aporías de la representación, aunque su atención a estos tópicos es evidente en sus narraciones, desde *Los emigrados*, su primer éxito internacional, a *Austerlitz*, su última novela. Es más, en mi opinión *Lufkrieg und Literatur* es, en sí mismo, una repetición fascinante, una especie de reescritura de esos textos anteriores sobre la experiencia de los bombardeos estratégicos; y se relaciona estrechamente —en su estructura profunda, su marco conceptual y su lenguaje, aunque no en su complejidad— a la instancia narrativa de su ficción. El lazo mediador entre estos textos muy diferentes, entre el ensayo histórico-crítico y las obras literarias, es la problemática de la memoria de una segunda generación de alemanes nacidos y crecidos después de la guerra, como Sebald mismo. Nossack, Kluge y Fichte nacieron antes —1901, 1931 y 1935, respectivamente. Su experiencia de los bombardeos es de primera mano. No fue ese el caso de Sebald, que debió recurrir a la literatura para enterarse.

Recuerdo y reescritura, entonces, son los temas ocultos del ensayo de Sebald. Más que preguntarnos si su juicio sobre la literatura alemana de posguerra es correcto, debemos examinar de cerca algunos de los pocos escritores que dejaron textos poderosos sobre la guerra aérea, textos que Sebald no sólo discute sino que muestra hacia ellos una afinidad fuerte y empática en su propia reescritura de la memoria de la guerra aérea.

IV

El informe narrativo de Nossack sobre el devastador ataque a Hamburgo en el verano de 1943 (llamado por los británicos Operación Gomorra) siempre fue leído como sintomático de su época —la última fase de la guerra y el nuevo comienzo que su fin hizo necesario. En su *Detlevs Imitationen “Grünspan”* Fichte incorpora el bom-

4. Curiosamente, la traducción inglesa del original alemán agrega dos ensayos al volumen, ambos sobre escritores judíos (Jean Améry y Peter Weiss). Este agregado impide ciertamente el posible error de juicio: que Sebald al tomar el tópico de la guerra aérea sea un revisionista histórico.

bardeo de Hamburgo y los incendios fatales, movido por el 25 aniversario de 1968. Los pasajes pertinentes responden a una estrategia de escritura claramente marcada como contra-texto de Nossack –sobrio y clínicamente objetivo, opuesto a lo emocional y abiertamente metafórico. Era la reescritura de alguien de la generación siguiente, que había presenciado los bombardeos de niño y cuya sensibilidad literaria correspondía a la de una generación comprometida con el modo documental. Nossack pertenecía a la generación que los críticos llaman la “primera generación secreta”, aquellos que fueron el núcleo central de

ciencia pública. Por eso, los textos de Fichte y Kluge no encontraron demasiado eco en su momento, y Nossack fue olvidado. A fines de la década del noventa, por otra parte, *Luftkrieg und Literatur* de Sebald fue objeto de una significativa controversia. Es evidente que los tiempos habían cambiado.

No es fácil evaluar el ensayo de Sebald en el conjunto de la literatura alemana. En mi opinión, *Luftkrieg und Literatur* realiza una especie de repetición traumática secundaria posterior al giro de 1989-1990, del mismo modo que los textos de Kluge y Fichte fueron repeticiones sintomáticas después del crítico año 1968, y el texto

chichten. Tanto en Kluge como en Sebald, la frecuente ausencia de epígrafes deja al lector en la inseguridad sobre el estatuto de las imágenes y su relación con el texto. Al mismo tiempo, el estilo narrativo de Sebald y su lenguaje en un texto como *Los emigrados* se apoyan en las lentas estrategias de escritura del siglo XIX (especialmente en Adalbert Stifter), estrategias que chocan de modo extraño con las catástrofes psíquicas que son el contenido de las historias. Es muy evidente la distancia respecto de la estrategia vanguardista de Kluge, el discurso rápido y el montaje. Y, sin embargo, *Los emigrados* también podría describirse con el título de otro volumen de cuentos de Kluge: *Lernprozesse mit tödlichen Ausgang* (Procesos de aprendizaje de consecuencias fatales).

Nossack, Kluge y Sebald subrayan el peso de la historia y su fuerza de gravedad. Pero difieren en el modo según el que imaginan nuevos comienzos. En Nossack, la experiencia traumática trasciende a través del discurso existencialista de la libertad respecto de la historia, e incluso surge un sentimiento de felicidad⁷ causado por la pérdida total del pasado, que se representa como cuento de hadas:

Había una vez un hombre que no había nacido de una madre. Un puño lo empujó desnudo al mundo y una voz gritó: A ver cómo te las arreglas. Entonces él abrió los ojos y no supo qué hacer con lo que lo rodeaba. Y no se atrevía a mirar hacia atrás, porque atrás sólo había fuego.⁸



Gruppe 47 y que comenzaron a escribir durante o incluso antes de la guerra.⁵ Tanto Fichte (nacido en 1935) como Kluge (nacido en 1932) se ubican entre esta “primera generación secreta” y la segunda generación propiamente dicha, aquellos que, como Sebald, no tienen recuerdos de una infancia bajo el Tercer Reich.

Angriff auf Halberstadt de Kluge, escrito en los tempranos años setenta y publicado en el volumen *Neue Geschichten*, forma parte de sus escritos analíticos sobre la guerra, pero significa también una aproximación a esa imborrable memoria de infancia, resultante de combinar documentos y ficcionalización. En realidad, tanto Fichte como Kluge mezclaron, de manera diferente, ficción y documentación. Pero en los años sesenta, primera fase importante del discurso sobre la memoria del Holocausto en Alemania, la documentación se concentraba en primer lugar sobre los crímenes de los nazis y sus colaboradores, y no sobre la experiencia de guerra de la población civil alemana. La guerra civil casi había desaparecido de la con-

de Nossack, inmediatamente posterior al bombardeo de Hamburgo. Con Nossack, Kluge y Fichte, y luego con el mismo Sebald, tenemos cuatro textos sobre los bombardeos, cada uno de los cuales está laxamente relacionado con alguno de los hitos mayores de la historia alemana de posguerra: 1945, 1968 y 1989-1990. Cada repetición debe ser leída en sus propios términos, porque representan tres momentos generacionales diferentes: traumatización por la experiencia directa en Nossack, el adulto que escribe su informe poco después de los hechos; regreso a los recuerdos de infancia en Fichte y Kluge; y una suerte de traumatización transgeneracional en Sebald, a quien le falta la experiencia misma.⁶

V

Sin duda, el ensayo de Sebald no es simplemente un análisis de la obra de esos escritores anteriores, sino un palimpsesto sobre los textos de Nossack y Kluge. El tratamiento de la memoria y la incorporación de fotografías a sus textos recuerda las estrategias imagen/texto de Kluge en las *Neue Ges-*

5. Sigrid Weigel, “Die ‘Generation’ als symbolische Form. Zum genealogischen Diskurs im Gedächtnis nach 1945”, en: *figurationen: gender, literatur, kultur*, número 0, agosto 2000: 158-173. Véase también la perspicaz reseña sobre la ola reciente de literatura histórica y sociológica sobre las generaciones, por A. D. Moses: “The Forty-Fivers: A Generation Between Fascism and Democracy”, en: *German Politics and Society*, 50, primavera 1999: 94-126.

6. Sobre el problema de la traumatización transgeneracional, véase Werner Bohleber: “Das Fortwirken des Nationalsozialismus in der zweiten und dritten Generation nach Auschwitz”, en *Babylon*, 7, 1990: 70-83.

7. Erich Nossack, *Der Untergang*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1963, p. 43.

8. E. Nossack, *ibid.*, p. 29 y ss.

La sobredefinición de esta escritura, por la alusión al cuento de hadas, al existencialismo sartreano y a la Biblia, apunta a evitar el síntoma del trauma y la decepción sobre la posibilidad de un nuevo comienzo —una de las dialécticas clave del existencialismo de posguerra en Alemania occidental. Así Nossack enfrenta también un intenso sentimiento de culpa.⁹ Y explica la atracción de la tesis del *Nullpunkt* y el concepto de renacimiento en los años de posguerra. Por eso el texto de Nossack termina con la metáfora de un nacimiento:

Debíamos salir de un agujero, y frente al agujero las llamas saltaban de un lado a otro ... Entonces me envolví la cabeza con una manta mojada y me arrastré hacia fuera. Así pasamos.¹⁰

Der Untergang, reportaje sobrio y objetivo en muchos tramos, no puede prescindir de la trascendencia metafísica ni de la transfiguración que se manifiesta en el motivo repetido de una naturaleza que se vuelve contra sí misma, como si el problema fuera la naturaleza más que la historia y la política.

El texto de Kluge, en su conjunto más sobrio y objetivo que el de Nossack, evita las imágenes expresionistas sobre el mito, la naturaleza y el destino humano, que Nossack incorpora. Es anti-expresionista y anti-existencialista hasta la médula. El autor/narrador en primera persona aparece sólo una vez, y lacónicamente, en la introducción:

La forma del impacto de una bomba muy poderosa se recuerda con facilidad. Básicamente es un acortamiento. Estaba allí, el 8 de abril de 1945, cuando una de esas bombas cayó a una distancia de 10 metros.¹¹

Kluge se concentra por completo y conscientemente en la multiplicidad de los discursos —experiencial, periodístico, burocrático, sociológico, fotográfico, estadístico—, que hacen a la totalidad discursiva de un bombardeo estratégico. Lo que cohesiona el montaje es la diferenciación entre lo que Kluge llama la estrategia desde arriba (los planificadores militares, los aviones,

las bombas) y la estrategia desde abajo (los intentos inútiles de los bombardeados por escapar y sobrevivir). El bombardeo estratégico es inexorable, resultado inevitable del progreso industrial a gran escala y del desarrollo capitalista; el texto de Kluge se cierra con el comentario de un entrevistado: “Una vez que se alcanza un cierto punto de atrocidad, ya no importa quien lo hizo: sólo importa que termine”.¹² Si los bombardeos de saturación sobre las poblaciones civiles son el resultado lógico del desarrollo capitalista más que el resultado de un determinado cálculo político, entonces no parece haber lugar para un nuevo comienzo, excepto que éste sea el fin del capitalismo. Pero el marxismo crítico de Kluge, nutrido en la teoría social de Adorno, rechaza utopías tan sencillas.

Sin embargo, en *Geschichte und Eigensinn*, un libro suyo y de Oskar Negt, Kluge reflexiona una vez más sobre las categorías espaciales de abajo y arriba como modo de captar posiciones relacionales en la historia. En este caso, con una metáfora astronáutica imagina un momento o punto de total libertad respecto de la historia, donde se supere la gravedad de las relaciones históricas y se inviertan el abajo y el arriba.¹³ En un vuelo espacial, el momento de liberación respecto de la fuerza de gravedad se denomina “punto abárico”. Metafóricamente, podría ser un punto de liberación respecto del pasado, de la fuerza de la repetición traumática. Y aunque Kluge parece estar bien lejos de la guerra aérea en este argumento, me sorprende su elección de imágenes visuales. Tanto el cohete y la representación de la fuerza de gravedad como embudos de gravedad, *Gravitationstrichter* (y cómo no pensar en la palabra alemana para designar los cráteres producidos por las bombas, *Bombenrichter*) conducen al lector hacia las relaciones entre la historia y la guerra aérea que encuadran la discusión abstracta sobre el punto abárico. A diferencia de Nossack, Kluge no se hace ilusiones sobre la posibilidad de alcanzar ningún punto abárico en la esfera histórica o experiencial. El punto abárico representa un horizonte inalcanzable. En el texto sobre la guerra aérea, el peso

de las relaciones históricas es dominante e insuperable.

Sebald no expresa un “sentimiento de felicidad” a la Nossack, ni presenta el equivalente de un punto abárico. Tanto *Los emigrados* como *Austerlitz* son infinitamente melancólicos y están encerrados en un tejido de recuerdos traumáticos. Sin embargo, un momento de libertad puede acontecer en la experiencia contradictoria de los lectores que son atraídos y alimentados por la bella prosa deceptivamente tradicional de Sebald. Una especie de libertad poética emerge de sus interminables exploraciones de vidas individuales a las que capta en la lenta muerte del exilio. Estética e históricamente precisas, las investigaciones de Sebald sobre el pasado en *Los emigrados* y en *Austerlitz* le permiten al lector encarar las catástrofes del siglo XX sin sentimentalismo, sin ideología y sin abstracción. Sebald es una voz única en la escena literaria, la voz de alguien que ha llegado tarde (*Nachgeborener*) en un nuevo sentido, alguien que reescribe los textos del pasado y que recuerda la textura concreta de vidas perdidas.

Por eso no es sorprendente que de los escritos de Sebald, consciente de la naturaleza en palimpsesto de toda *écriture*, esté ausente una noción fuerte de nuevo comienzo. Sebald mismo señala una diferencia mayor entre él y los tres escritores más viejos que considera de modo más positivo: “Nacido en mayo de 1944 en la región alpina de Allgäu, soy uno de los que casi no fueron tocados por la catástrofe que estaba sucediendo en el Reich”.¹⁴ Sin embargo, reconoce que esa catástrofe dejó huellas de memoria que trató de articular en algunas de sus otras obras. Así en *Vértigo*:

...en casi todos los noticieros cinematográficos semanales se mostraban las ruinas de Berlín o Hamburgo, que, du-

9. E. Nossack, *ibid.*, p. 39.

10. E. Nossack, *ibid.*, p. 73.

11. Alexander Kluge, *Neue Geschichten. Hefte 1-18 “Unheimlichkeit der Zeit”*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1977, p. 9.

12. A. Kluge, *ibid.*, p. 106.

13. Alexander Kluge y Oskar Negt, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1981.

14. W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, p. 5.

rante mucho tiempo, yo no relacioné con la destrucción sucedida en los últimos años de la guerra, de la que nada sabía, sino que más bien tomaba por un acontecer natural, para decirlo de algún modo.¹⁵

14 Dada esta historia personal, queda claro porqué Sebald comprende la guerra aérea centralmente a través de textos literarios. Pero es la noción de ruina como condición natural de todas las ciudades más o menos grandes la que apunta hacia la infancia de Sebald y da fundamento a sus diferencias con Kluge. También aquí se juega el desplazamiento de Sebald desde la historia y la política hacia una historia natural de la destrucción.

A través de la idea de historia natural de la destrucción (*Naturgeschichte der Zerstörung*) que funda su imaginación literaria y fue usada como título para las traducciones española e inglesa de su libro, Sebald maneja elementos de una metafísica tradicional de la naturaleza, ausente en Kluge, pero omnipresente en Nossack. Al mismo tiempo, trata de tomar distancia de las cavilaciones expresionistas de Nossack, la guerra como “revuelta de la naturaleza”. Por eso codifica su “historia natural de la destrucción” con el auxilio de Walter Benjamin y su imagen apocalíptica del ángel de la historia, extensamente citada al final del segundo capítulo del libro. Pero tengo mis dudas de que con esto consiga algo más que un precedente respetable para lo que sigue siendo una metafísica de la naturaleza bastante problemática.

Es interesante que *Luftkrieg und Literatur* sea una reescritura de un texto anterior titulado “Entre la historia y la historia natural. Ensayo sobre la descripción literaria de la destrucción total, con observaciones sobre Kasack, Nossack y Kluge”.¹⁶ La diferencia entre este artículo de 1982 y el libro de 1999 es significativa. Si en 1982 Sebald se colocaba en el umbral entre historia e historia natural, en la obra más reciente está claramente del lado de esta última. Sintomática es su relectura de Kluge hacia el final del segundo capítulo de *Luftkrieg und Literatur*, donde, apoyado en los análisis

de Marx y Kluge sobre historia industrial, se formula una pregunta retórica acerca de la destrucción:

La historia de la industria como libro abierto del pensamiento y sentimiento humanos —¿puede sostenerse la teoría materialista del conocimiento, o cualquier otra teoría del conocimiento frente a tanta destrucción; o no es ésta un aviso irrefutable de que las catástrofes que se desarrollan ante nuestros ojos y estallan con una abrupta apariencia anticipan, como en una suerte de experimento, el punto hacia el que nos hundimos retrocediendo de una supuesta esfera histórica autónoma hacia la historia de la naturaleza?¹⁷

Por supuesto esta es una pregunta retórica y su respuesta es una desesperación melancólica que Kluge rechazaría. El texto termina con el pasaje conocido de Walter Benjamin sobre el ángel de la historia, pero la dimensión mesiánica inherente al pensamiento de Benjamin, aun en un momento tan pesimista como 1940, ya no tiene lugar en Sebald. Es como si la historia misma hubiera sido bombardeada hasta el olvido.

En cambio, la discusión de Kluge que presenta Sebald en el texto de 1982 abre la posibilidad de un proceso político de aprendizaje “no condenado de antemano a un desenlace fatal”.¹⁸ La obra de Kluge es vista aquí como trabajo crítico de regeneración de la memoria colectiva. Este proyecto didáctico, por el que Sebald siente una simpatía sin cortapisas, salvaría al autor de entregarse a la tentación de “interpretar los últimos desarrollos de la historia simplemente en términos de una historia natural”.¹⁹ En los años noventa, sin embargo, Sebald se rindió a la tentación, ya sea como resultado de su propia melancolía o de su progresiva conciencia de los peligros de la destrucción ecológica. No sólo no habrá nuevo comienzo, tampoco hay futuro. El texto de 1999 termina con un regreso hacia la fantasía de Hitler en 1940, fantasía de demolición total de Londres, el bombardeo alemán de Stalingrado en agosto de 1942 —un circuito cerrado de destrucción que sugestivamente se vuelve hacia el bien conocido montaje de Kluge sobre Stalingrado.

Para concluir, entonces, Sebald —que, a diferencia de Nossack, Kluge y Fichte, no experimentó los bombardeos sino que creció a la sombra de la “catástrofe”— proporciona no tanto un análisis como una reinscripción del trauma por medio de la cita y el comentario. Como tal, este es el trauma secundario de la “segunda” generación, mediado ya por la literatura, por imágenes y representaciones, y quizás por ello mismo imposibilitado de anunciar nuevos comienzos. Eso vuelve el texto de Sebald auspiciosamente diferente de las ilusiones de 1945, 1968 y 1989. Al mismo tiempo, el discurso de una historia natural de la destrucción queda demasiado cerca de la metafísica y la filosofía apocalíptica de la historia, tan pregnante en la filosofía alemana. Exactamente a ese tipo de discurso se opusieron las prácticas narrativas de Kluge y Fichte, con el montaje, la ironía y la sátira. Al final, encontramos una paradoja: Sebald logró abrir el discurso público en Alemania hacia los recuerdos de la guerra aérea, venciendo un tabú político. Pero al combatir las ilusiones de un nuevo comienzo con la idea de una historia natural de la destrucción, permanece cautivo de la repetición traumática. El sueño de un nuevo comienzo y la historia natural de la destrucción, después de todo, son los dos lados de una misma moneda. Pese a la metáfora de una historia natural de la destrucción, problemática como categoría explicativa de los sucesos políticos, la oscura visión de Sebald encontró su más persuasiva forma literaria en la narración magistral de su última novela, *Austerlitz*, el verdadero testamento de este escritor único.

[Especialmente escrito para *Punto de Vista*; traducción B. S.]

15. W. G. Sebald, *Schwindel. Gefühle*, Frankfurt del Meno, Fischer, 1994, p. 213. Traducción al castellano: *Vértigo*.

16. W. G. Sebald, “Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Versuch über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung mit Anmerkungen zu Kasack, Nossack und Kluge”, en *Orbis Litterarum*, 37, 1982: 345-366.

17. W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, p. 79.

18. W. G. Sebald, “Zwischen Geschichte und Naturgeschichte”, p. 362.

19. W. G. Sebald, *ibid.*, p. 363.

La belleza, los valores y lo nuevo: dos perspectivas

Andrea Giunta, Graciela Silvestri



Acerca del arte más contemporáneo

Andrea Giunta

Entre las razones por las que el pensamiento estético de Susan Sontag logra definir un lugar particular, ya desde sus escritos tempranos, a comienzos de los años sesenta, cuenta su deseo y decisión de comprender lo que estaba cambiando en la cultura de su propio tiempo. Eran años de transformaciones complejas que implicaron una crisis profunda de los paradigmas contruidos por el modernismo.¹ Si

bien Sontag nunca dejó de ser “moderna” en el núcleo duro de sus juicios críticos (hablar de la forma, del estilo y del valor en el arte implica sostener principios estrechamente vinculados a la modernidad), también se planteó una actitud de apertura basada en la descripción y en la comparación entre lo conocido y lo nuevo. Como señalaba en sus “Notas sobre lo camp” (1965), hay cosas que existen pero que

carecen de nombre. Sontag se propuso describirlas y comprenderlas en sus particulares inflexiones. En estos trabajos tempranos escribía sobre lo que en ese mismo momento estaba sucediendo en el campo del cine, la literatura, el teatro, las artes visuales. Pero no para describir sin parámetros el efecto que le producían diversos estímulos visuales y auditivos: ejercía la reflexión crítica buscando descubrir el sentido, sin renunciar a establecer valores y dejando de lado el terreno cómodo y previsible del estilo. “Hablar de estilo es una de las maneras de hablar de la totalidad de una obra de arte. Como ocurre en todo discurso sobre totalidades, el referirse al estilo exige apoyarse en metáforas. Y las metáforas confunden”, escribía Sontag.²

Treinta años después de la primera edición de su célebre compilación de ensayos, *Contra la interpretación*, Sontag evaluaba su posición en aquella época. Esta mirada retrospectiva no sólo es importante por las críticas que dirige hacia su trabajo precedente. Lo es también porque vuelve a poner de manifiesto el eje de un programa que, en lo substancial, Sontag no cambia. ¿Cómo situarse frente al cambio estético, frente a aquello que no comprendemos y que tendemos, inmediatamente

1. Tanto en los centros de Europa y los Estados Unidos como en la Argentina, por razones y en formas específicas que sería muy extenso desarrollar aquí.

2. Ésta y las próximas citas, en Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.

te, a rechazar? Sontag reconstruye los problemas entre los que se debatía en el momento de asumir una posición que no pretendía enterrar el buen arte del pasado pero tampoco ignorar aquello que implicaba un cuestionamiento de sus valores: “Las jerarquías (alto/bajo) y polaridades (forma/contenido, intelecto/sentimiento), que desafiaba, eran las que inhibían la correcta comprensión de la obra nueva que yo admiraba [...] La obra nueva que yo ensalzaba (y utilizaba como una plataforma para relanzar mis ideas sobre la creación y el conocimiento del arte) no desvirtuaba la gloria de lo que admiraba mucho más”. El final de este párrafo es contundente: “Disfrutar de la impertinente energía y agudeza de una especie de actuación denominada *happening* no hacía que me preocupara menos por Aristóteles ni por Shakespeare. Estaba –estoy– a favor de una cultura plural, polimorfa. Entonces, ¿ninguna jerarquía? Si debo elegir entre The Doors y Dostoievski, entonces –naturalmente– elegiré Dostoievski. Pero, ¿tengo que elegir?”. La frase la sitúa en el lugar exacto de una decisión tomada a partir de términos que ella no considera excluyentes. Una posición en la que palabras como “disfrutar” (no comprender o explicar) señalan una relación con el arte que no se basa prioritariamente en la explicación intelectual. Para Sontag es más importante lo que la obra *hace* que lo que la obra *dice*.³

Reflexionando sobre los valores éticos y sobre lo que sucedió en el arte desde los años sesenta, Sontag da cuenta de cierto arrepentimiento sobre el lugar de su escritura: “...si yo hubiera comprendido mejor mi época [...] me habría hecho más prudente”. Con estas palabras expresa su desilusión acerca de las consecuencias que muchos de los principios que ella defendía –las mezclas culturales, la insolencia, la defensa del placer– tuvieron posteriormente, al ser apropiados como valores triunfantes del capitalismo consumista: “Barbarie es un nombre para lo que llegaba después”; es decir, el triunfo del nihilismo que Sontag condena. “Lo que yo no comprendía (seguramente no era la persona correcta para comprenderlo) era que la

seriedad en sí se encontraba en las primeras etapas de perder credibilidad en la cultura en su conjunto, y que parte del arte más transgresor del que yo disfrutaba reforzaría transgresiones frívolas, meramente consumistas”. Aquello que Sontag respaldó con sus ensayos fue, finalmente, lo que dominó en el mundo del arte. Un éxito atravesado por una profunda derrota: “Puede que los juicios del gusto expresados en estos ensayos hayan triunfado. Pero no los valores subyacentes a estos juicios”.

Si comienzo sintetizando el recorrido de Sontag es porque lo considero ejemplar desde el punto de vista de la crítica de la cultura y del arte y válido para elaborar algunas cuestiones respecto del arte más contemporáneo. Sontag asume el riesgo de analizar su propia época, de situarse críticamente frente a lo que está cambiando, frente a lo nuevo, y también de observar el paisaje claudicante que ha dejado tras su paso ese cambio que ella anticipaba como el signo de un tiempo mejor.

La dolorosa paradoja aquí descrita no es ajena a aquella que atañe a la conquista por parte del mercado de los dispositivos transgresores de una obra, a la domesticación de su irreverencia. Se entiende por mercado, en este caso, no tan sólo todo aquello que remite al circuito de comercialización (cotizaciones, *marchands*, subastas, galerías), sino también a las redes de adulación que tantas veces construyen ficciones donde no hay nada o muy poco, o que llevan a reproducir hasta el cansancio una fórmula exitosa. Los mismos nombres u obras parecidas que permiten llenar los rubros requeridos por ese mercado. La historia del arte nos ofrece muchas pequeñas historias de estas genealogías del desgaste por la reproducción y la mercantilización. Desde comienzos de siglo, por ejemplo, las versiones de los artistas cubistas que dulcificaban aquello que Picasso y Braque habían planteado en los términos más áspersos.

A pesar del pesimismo que impregna su mirada retrospectiva, Sontag no cerró sus ojos al arte más contemporáneo. Así lo demuestran los ensayos críticos que siguió escribiendo. Alcan-

za recordar, en este sentido, que su último libro⁴ concluye analizando la perturbadora obra de Jeff Wall, quien no es un marginal al que Sontag recupera con su análisis, sino un artista exitoso que puede encontrarse en todas las grandes exhibiciones internacionales de los últimos años. Con esto quisiera ofrecer una alternativa frente a la común suposición de que el éxito internacional y la calidad puedan ser inconciliables o que la participación consagratoria en bienales necesariamente importe una negociación espuria con sus requerimientos, un sometimiento a sus modas. Lo que sostengo, y sobre este presupuesto se apoyan, en parte, los argumentos de este ensayo, es que los condicionamientos que existen en el mundo del arte (temáticas de moda, adaptaciones a los requerimientos del mercado curatorial, recurso a tecnologías actualizadas como signo de contemporaneidad) no son factores excluyentes a la hora de considerar la calidad de ciertas obras. No deberían serlo ni para celebrarlas ni para negarlas. Y por calidad no quisiera que se entienda la adecuación a ciertos principios inamovibles del arte, sino el desafío que algunas obras imponen a nuestros sentidos y a nuestro intelecto.

Domina, y no sin razón, la sensación de que el arte de los últimos años tiene mucho de farsa y que no hay ya principios para establecer la calidad estética de una obra. La experiencia de recorrer inmensos espacios de exhibición puede ser agotadora y, por momentos, irritativa. Y sin embargo, hay obras frente a las cuales se puede sostener, con argumentos convincentes, que interrumpen la línea de la grauidad y la superficialidad que hoy parece dominar. Propongo, entonces, dejar momentáneamente de lado las razones extraartísticas que actualmente invalidan muchas producciones (a las que yo y otros nos referimos cuando escribimos sobre las políticas y el poder en los circuitos del arte contemporáneo), para sostener que todo

3. En su último libro, *Ante el dolor de los demás* (Alfaguara, Buenos Aires, 2003), Sontag reformula esto, afirmando que la obra también hace por lo que dice.

4. *Ante el dolor de los demás*, op. cit.

lo que sabemos sobre el perverso funcionamiento de los circuitos artísticos no evita que, en esos mismos espacios de los que sospechamos, nos encontremos con obras que plantean un desafío para la sensibilidad y para el pensamiento.

Sin duda, los principios que nos sirven para valorar y disfrutar el arte moderno no sólo no dominan en el arte contemporáneo, sino que, en el sentido estricto en el que cierta concepción del arte llegó a formularlos, han perdido vigencia. Podríamos centrar el eje de este argumento en la nociones de *forma* y de *lenguaje*, con el fin de reponer cómo se estableció el poder legitimador de éstas y cómo fue puesto en crisis: en qué medida tal principio de valor fue central en la constitución de un canon que, con distintas intensidades, el arte ha ido cuestionando desde los años sesenta.

Hay diversos caminos para plantear esta cuestión y éstos no están al margen de la historia. En muchos sentidos los principios de la modernidad en artes visuales fueron controvertidos por el arte de los últimos años. El uso del término modernidad en el campo del arte contemporáneo implícito en este texto parte de algunos rasgos muy precisos que se aplican a un período relativamente reciente. La crisis (que es también el momento de origen de su propio relato) se produce en el siglo XIX y tiene diversos comienzos posibles: el realismo de Courbet, el escándalo que provocó la Olimpia de Manet en el Salón de París de 1865, la primera exposición impresionista en 1874. El problema principal que se planteó y que, desde el presente, podría leerse en un sentido evolutivo, es el de la autonomía del lenguaje. Destacar que lo que cuenta no es el tema, sino las relaciones que desde el lenguaje específico del arte se establecen en el interior de su propia forma, fue uno de los ejes centrales del modernismo en el campo de las artes visuales. En la naturalización de este principio la historia del arte moderno se estableció como un relato evolutivo, marcado por fracasos y conquistas. Se representó en esquemas de filiaciones

y de genealogías alimentadas por sucesivas rupturas que fueron leídas desde lo homogéneo: era como si generaciones sucesivas de artistas se hubiesen empeñado en construir el andamiaje que conducía a la abstracción. Éste era el punto culminante en el que el arte se explicaba en sus propios términos y resolvía cuestiones relativas al lenguaje: las relaciones de las formas con el fondo, de las formas entre sí, la construcción del espacio. Y aunque la obra tuviese un tema (un puerto, una naturaleza muerta, un retrato), la pintura no era, de todos modos, el tema, sino la resolución de sus problemas específicos. A pesar de la incompreensión que rodeó al arte abstracto, llegar a estas conclusiones fue tranquilizador para quienes buscaban establecer un camino verdadero para el arte. Si bien no había fórmulas únicas o absolutas, había búsquedas y principios relativamente consensuados. Así se fue constituyendo un territorio de certezas que, por supuesto, no estaban destinadas al gran público. Eran para unos pocos iluminados que acompañaban las sucesivas transformaciones operadas por las irrupciones de la vanguardia. Como un ejemplo de la incompreensión y de la reacción frente a tales seguridades, en 1947 el crítico Alejandro Castagnino descalificaba la obra de Cándido Portinari tanto por sus deformaciones “repulsivas” (cuestionaba los rasgos modernos de su obra) como por su realismo (que califica como “soviético”).⁵ Se volvía, al mismo tiempo, contra el arte moderno, la abstracción, el realismo soviético y el arte para minorías selectas.

No es posible establecer una fecha demarcatoria para decir cuándo la certeza de que había un camino evolutivo para el arte entró en crisis, pero sí se puede sostener que entre finales de los cincuenta y durante los sesenta, distintos episodios fueron leídos como un cuestionamiento de la autonomía de los lenguajes artísticos. El informalismo, con la introducción de materiales de desecho, señaló esto con fuerza en la escena artística local. También la obra de Berni, que en 1959 *La Nación* descalificaba ya no sólo porque sometía a los espectadores a contemplar “las típicas familias pobres que se compla-

ce en fijar sobre la tela”, sino porque ahora incluía el collage, los embadurnamientos y pegotes.⁶

En otros términos, también el pop marcó la crisis de este paradigma: la reproducción de objetos burdos del consumo masivo, como una hamburguesa o una caja de jabón, o la introducción de elementos del mundo real en los *assemblages* de Rauschenberg, uniendo pintura, colchones y gallinas, pusieron definitivamente en crisis el concepto de autonomía. Por eso Clement Greenberg, el crítico y teórico norteamericano que, partiendo de una magnífica síntesis de la tradición de la modernidad europea, había establecido con sus ensayos algunos criterios para valorar la pintura “buena”, no podía más que despreciar lo que ahora estaba sucediendo. Lo que dominaba, para Greenberg, no era más que una babilonia de estilos. La pureza había desaparecido. La vida misma, sus objetos reproducibles y desechables en la economía de mercado que día a día se expandía, ocupaba (y contaminaba) el espacio del arte. Los *happenings*, las *performances*, no sólo hibridizaban géneros sino que también atentaban contra toda idea de método o de seriedad en el arte.

¿Pero es que sólo el arte “puro”, en los términos en que lo entendía Greenberg, puede ser considerado arte? En una época en la que las palabras que dominan en las referencias al arte contemporáneo son mezcla, cita, hibridez, apropiación, parodia, pastiche, ¿el arte ya no existe? También sería posible preguntarse, ¿son estos los términos apropiados, los únicos, para dar cuenta de todo lo que sucede en el terreno del arte contemporáneo?

El estado actual del arte hace difícil establecer posiciones respecto de su calidad. La disponibilidad y la abundancia de instrumentos para la realización de una obra (hoy los artistas hacen simultáneamente pintura, instalaciones, *performances*, fotografía, vi-

5. Castagnino, Alejandro, “Arte sombrío y arte formulista. A propósito de la reciente exposición de Cándido Portinari”, *Arte y Letras*, año III, nos. 35-36, Buenos Aires, 1947.

6. “Berni”, *La Nación*, 9 de mayo de 1959.

deo) no implica que el arte contemporáneo sea bueno, simplemente por esta disponibilidad de recursos o por no existir el requerimiento de militar en un línea exclusiva de trabajo. Tampoco lo impide.

Por otra parte, también existen diversos compromisos en la organización de los circuitos artísticos que permiten preguntarse por qué se incluyen unas obras y no otras. Razones coyunturales (que suelen no estar desvinculadas de cuestiones políticas y económicas) hacen que algunas obras se ubiquen en el centro de la escena del arte con extraordinaria rapidez y que muchas veces, con la misma velocidad, desaparezcan. Frente al desconcierto que produce la dificultad de establecer criterios precisos respecto del valor del arte, parecería que ya nada puede decirse. Sin embargo, aun cuando el juicio estético es histórico y, en definitiva, subjetivo, hay algunos argumentos para sostener por qué una obra nos proporcionó una experiencia particularmente intensa, tramada en una compleja densidad de percepciones sensibles e intelectuales. No son argumentos extraartísticos ni tampoco completamente ajenos a aquello que en la tradición modernista se denominó forma.

En su definición de la noción de forma de la obra de arte reformulada desde las transformaciones de los años sesenta, Sontag le atribuye el poder de “prolongar” o “retardar las emociones”, de proporcionar un “placer sensual independiente del ‘contenido’, y de invitar al uso de la inteligencia”.⁷ Su aproximación a esta noción se basa más en aquello que produce la forma de la obra que en la posibilidad de definir exactamente qué es. Lo que propongo ahora es considerar algunos aspectos del arte más contemporáneo centrándome en la reflexión sobre algunas obras particulares. Obras, en las cuales el artista tomó decisiones que dan cuenta de una reflexión profunda acerca de lo que quería transmitir y sobre cuál era la forma más eficaz para hacerlo; decisiones que implicaron renuncias paulatinas a todo aquello innecesario o superfluo, incluso a lo más específico de su propio hacer técnico (como veremos en el caso de Rosánge-

la Rennó), con el propósito de elaborar las formas (o dispositivos que generan la articulación de la obra, su lógica interna) elegidas para hacer de la obra una experiencia de profundo extrañamiento (de ahí su dificultad inicial) y de extrema eficacia (expresada en la necesidad de demorarse en su dispositivo perceptual, emocional e intelectual).

Nuestro argumento es que no sólo en la pintura plana con tendencia a la abstracción es posible hablar de forma. Aun fuera del sistema evolutivo del lenguaje que había propuesto el modernismo para referirse a la noción de forma, también el arte contemporáneo permite considerar algunos principios para los que esta palabra sigue siendo apropiada. Por ejemplo, la economía de recursos que transmite la sensación de adecuación entre determinados contenidos y las organizaciones formales en las que éstos se resuelven, es decir, su relación no gratuita. La reflexión parte de experiencias personales. No de fotos, catálogos o videos, sino de lo que sucede cuando se recorre un espacio de exhibición extenuante (la *Documenta* de Kassel, la bienal de San Pablo o el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, por ejemplo) y el cansancio y el agotamiento se diluyen ante el contacto con ciertas obras que invaden nuestros sentidos con el poder de lo inmediato e intraducible.

From the Other Side, video instalación de Chantal Akerman en la última *Documenta* de Kassel, era, en muchos sentidos, previsible. A diferencia de los primeros films, más cercanos a una estética minimalista, sus video-instalaciones se componen de fragmentos que pretenden rearticularse en el espacio provocando una experiencia dinámica en el espectador. El tema es, en este caso, el de la frontera entre México y los Estados Unidos: la experiencia de los que cruzan, los controles de la policía migratoria, el testimonio de los que quedan de un lado o del otro. Varios televisores transmiten simultáneamente los videos que registran entrevistas y documentan persecuciones. El conjunto puede servir para acumular pruebas sobre lo que allí sucede, pero no sólo no logra apro-

ximarse a la experiencia de lo que en verdad pasa en la frontera, sino que no agrega absolutamente nada en términos de experiencia estética. Un bombardeo de imágenes simultáneas que en su coexistencia neutralizan lo que cada una muestra y atemperan la urgencia y el dramatismo del tema.

Todo esto se hace particularmente visible por la proximidad de la video-instalación de Shirim Neshat, en la que el tema no era radicalmente distinto y tampoco se apartaba de la agenda temática que predominaba en la *Documenta*. Pero lo que sucedía en ese espacio evitaba que ninguna razón externa a la obra misma lograra invalidarla, ni la oportunidad política de su tema, ni el éxito creciente que ha tenido su obra, ni los recursos técnicos que utilizó.

Tooba sucede en dos pantallas enfrentadas en las que dos películas distintas ocupan aproximadamente 11 minutos. En una, un ojo; en la otra, un paisaje. Desde el ojo la cámara se aleja lentamente descubriendo el rostro y el cuerpo, incrustados en un árbol. Detrás un muro y el cielo; nuevamente se acerca la cámara al rostro de la mujer y se aproxima a sus labios. Detrás del muro se ven las montañas. Termina con un punto de vista bajo y una imagen fija. En la otra pantalla, un grupo de personas vestidas de negro avanza por el paisaje desde el horizonte; la cámara se mueve entre el cielo y la multitud que se desplaza con movimientos coordinados, en masa. Caminan hacia un muro; saltan y se aproximan hacia un árbol aislado. La cámara se mueve veloz entre los rostros; se dispersan hacia el límite del muro. Ambas imágenes se oscurecen.⁸

No necesitamos saber nada previo sobre esta obra para que sus 11 minutos nos absorban por completo. Estos films de Neshat eran un ámbito de fascinación en la acumulación de obra de la *Documenta*. Lo que allí sucedía tenía otro clima, otra densidad, una profundidad alcanzada por una consecuente reducción. Las imágenes sepia, con una luz modulada en el registro

7. Sontag, Susan, *Contra la interpretación...*

8. Filmada por Darius Khondji, la música es de Sussan Deyhim.

de la economía de valores graduales, sin saltos, acostumbraban al ojo a recorrer sus grises cálidos, también a forzar la pupila en los contrastes entre la mirada abarcadora del paisaje y la focalizada en el fragmento en el que se dilataban las irregularidades de la piel. Hasta aquí los rasgos abstractos del lenguaje, la luz, los encuadres, los movimientos de la cámara. Ubicados entre las dos pantallas, que no podíamos ver juntas, era imposible no acompañar con el movimiento del rostro, hacia un lado y hacia el otro, los cambios demorados que se producían en cada una: de lo particular a lo general, del adentro al afuera, de lo individual a lo colectivo, de lo femenino a lo masculino. Un lenguaje atravesado por determinada selección de materiales de la historia. La ropa, el paisaje, los títulos, remiten a la cultura iraní, a lo poco que sabemos, que escasamente comprendemos de ésta. Y sin embargo, ninguna de estas imágenes fue filmada en Irán. La película se hizo en Oaxaca, México.

La carrera de Neshat fue fulminante. La poética de sus films y sus temas rápidamente encontraron un lugar de reconocimiento en los grandes escenarios internacionales. Leemos que Neshat nació en Irán, que creció allí durante los años de la reforma occidentalizante del sha, que dejó el país y volvió en 1990, después de la revolución que impuso el *chador*, que representa tanto el sometimiento a la obligación de usarlo como la resistencia a la occidentalización. Una revolución conservadora, restauradora de las tradiciones, que al mismo tiempo produjo un efecto sobre la creación artística, particularmente en el cine. La idea de purificación cultural eliminó las influencias occidentales que habían acercado el cine iraní al cine comercial de occidente. Las normas impuestas por el gobierno forzaron a los directores a reformular sus ideas y a gestar formas que pudiesen deslizarse entre los límites de la censura. Sin proponer una crítica abierta, este cine remite a rasgos particulares de la cultura iraní.⁹

Los sentidos que Neshat descubre en este nuevo contacto atraviesan las películas que tomarán la forma de una

triología sobre el Irán: *Turbulent, Rapture* y *Fervor*. Las tres remiten al lugar de la mujer, que Neshat no ve desde el estereotipo de occidente, como una mujer frágil, sino poderosa. “Lo que yo trato de hacer comprender a través de mi trabajo es ese poder. En *Rapture* el corazón de la historia es el viaje de las mujeres del desierto al mar. El viaje es el intento de recobrar la libertad”.¹⁰

Su trabajo cinematográfico no sólo trata sobre el lugar de la mujer en la sociedad iraní, también aborda el exilio, su propio exilio, y, en este sentido, su obra también se vincula al testimonio. El problema de Neshat es la dualidad del inmigrante, de aquel que está en su propio mundo y el que lo rodea, en una relación de doble extrañamiento. Una experiencia socialmente significativa que ella trata, por ejemplo, desde la tensión entre la cordura y lo insano. Esta quizás sea la parte más previsible de su trabajo, una temática que la compromete en forma directa, pero que también está instalada como un tópico recurrente. El exilio es un tema de época que puede encontrarse en muchos otros artistas. Lo que es personal y particular es la forma en la que Neshat elabora las imágenes del relato. “La mayor parte de las personas son particularmente conscientes de una cultura, un lugar, una casa, los exiliados son conscientes de dos, y esta pluralidad de la visión les da conciencia de dimensiones simultáneas, una conciencia que —para tomar prestada una frase de la música— es *contrapuntística*.”¹¹ Neshat sostiene que aunque sus temas tienen que ver con circunstancias históricas, culturales y sociopolíticas, pretende que su trabajo funcione en un nivel más primario, básicamente emocional. La belleza es el canal del que depende este poder para comunicar. Un concepto de belleza que, al mismo tiempo, ella retoma desde el sentido que asume en esa sociedad a la que regresa. Neshat quiere hacer una obra bella porque la belleza es un concepto importante en el Islam, vinculado a la mirada como distancia crítica.¹² Distanciamiento que ella produce por el uso de la cámara, la renuncia al color, la restricción narrativa, la música po-

derosa de Sussan Deyhim, la forma en la que se articula el espacio de exhibición, involucrando al espectador. No sólo porque físicamente éste se encuentra entre dos pantallas, también porque lo que se narra en cada una es diferente. Neshat entrelaza la secuencia de las imágenes enfrentadas y provoca una decisión: hacia dónde se mira, cuándo se gira el rostro.

Es verdad que la organización de sus instalaciones es contrapuntística. Como en la música, cuando dos líneas melódicas suenan simultáneamente y se combinan, las imágenes proyectadas tienen, cada una, su propia narración. Pero a diferencia de lo que sucede en la música, no se pueden mirar ambas a la vez. La decisión no es arbitraria, es la secuencia de las imágenes la que nos lleva de una pantalla a la otra, dejándonos captar lo que se inaugura en una, pero haciéndonos saber, al mismo tiempo, que hay algo que perdemos en la otra. Este uso del contrapunto, este traspaso de una forma sonora a una forma fílmica y de exhibición, nos produce una ansiedad particular, un aceleramiento activado por el deseo de verlo todo y la conciencia de que no es posible. Una economía de la forma basada en el sacrificio; tensada entre la belleza que nos proporcionan las imágenes y los condicionamientos que se nos imponen para verlas. La estructura compositiva de la video-instalación, la secuencia de la narración, los ritmos de transformación de las imágenes, la disposición de las pantallas, todos estos elementos configuran formalmente los ejes sobre los que Neshat trabaja y que están socialmente significados: la relación entre libertad y encierro, entre lo que se puede y no se puede ver, el poder de la mirada, de los ojos, de la forma de ocultamiento que impone el *chador*.

Por supuesto que la utilización de una forma contrapuntística también re-

9. En esta generación de cineastas tiene un lugar de pionero Abbas Kiarostami. Sobre estos aspectos reflexiona Shirim Neshat en una conversación con Arthur C. Danto publicada en *Bomb*, n° 73, otoño 2000.

10. *Ibidem*.

11. Shirim Neshat en Amei Wallach, “Shirim Neshat: Islamic Counterpoints”, *Art in America*, octubre de 2001. El destacado es nuestro.

12. Entrevista con A. Danto, art. cit.

sulta de los temas de Neshat: la oposición entre lo femenino y lo masculino, entre estar adentro y estar afuera, la cultura de occidente y la del mundo del Islam. Las dos pantallas le sirven para materializar la oposición de estos mundos. Pero más que señalar las razones temáticas que hacen que enfrente dos mundos en dos pantallas, me interesa subrayar el hecho de que la forma que elige es portadora en sí misma de una eficacia comunicativa. En definitiva, no importa demasiado conocer sobre los temas. Ni el paisaje ni sus personajes corresponden al mundo que la escena vagamente representa. Nada de esto importa, porque la obra no se propone como un documento. Lo que se busca es reconstruir una problematización articulada desde una particular noción de belleza. Seducidos por la compensación del goce que nos producen esas imágenes, negociamos la materialidad temporal de la mirada entre el deseo de verlo todo y la conciencia de que vemos exactamente el mismo tiempo que perdemos. No estamos frente a superficies inmóviles para observar con detenimiento ni en un espacio para ser recorrido. Las imágenes transcurren en el tiempo y acercan al espectador. El gran acierto de Neshat radica en la eficacia de la forma (tanto filmica como de construcción del espacio de exhibición), frente a la cual no es posible permanecer indiferente. Requeridos por las relaciones narrativas que nos tensan entre ambas pantallas, la obra convierte el tema en experiencia. Su estructura cinemática no se apoya en la exhibición de repertorios que abordan el tema de la dualidad, ya señalado, sino en su capacidad de producirla en el espectador, la necesidad de estar en los mundos que transcurren en cada pantalla y no poder. Y aunque el título de la video-instalación es referencial –*Tooba* es el nombre de un árbol mítico en el Corán que Neshat encarna en una mujer; representa el jardín como un signo del paraíso y la gente que avanza representa el poder que la rodea y acecha–, sin embargo, todo lo que sucede, sucede en la obra.

¿Es posible ver sin imágenes, oír sin sonidos, percibir la superficie sin ru-

gosidades, temperaturas, suavidades? Sería como cantar sin la voz o tocar sin los dedos, una afirmación de algo que existe a partir de su más radical negación de las formas de percibirlo. Aun si se plantease tal tarea como un desafío, se impondrían las preguntas sobre el sentido, ¿por qué representar sin imágenes o componer sin sonidos? *Archivo Universal*, el proyecto de Rosângela Rennó de coleccionar textos que vinculan personas e imágenes fotográficas, prescindiendo de las imágenes, se coloca en este campo.¹³ Un archivo universal de imágenes sin imágenes. Este acto de reducción está precedido por otros. Fundamentalmente la decisión de Rennó de suspender la producción de nuevas fotografías. Ante el exceso de imágenes que día a día se multiplican, ella retoma fotos familiares, fotos de archivos oficiales, de fotógrafos populares, sobre las que trabaja reabriendo el proceso técnico de producción de la imagen fotográfica.

Seguir el entrelazamiento de ideas y formas poéticas que desarrolla en la trayectoria de su obra es, en sí mismo, un ejercicio riguroso para la inteligencia y la sensibilidad. Sin embargo, no voy a detenerme en la reconstrucción de los distintos momentos por los que pasa su producción artística, en proveer argumentos que permitan aproximarse al proceso de su realización, los porqué y los cómo se definen las decisiones de su obra. No quiero extraer de ese recorrido mi argumento, sino del recuerdo de la percepción de una obra precisa que, leída luego en el contexto de su producción, alcanza, a mi juicio, una particular densidad comunicativa que no depende del contenido y que, a la vez, incita al uso de la inteligencia. *In Oblivionem* (1994/95) logra, con particular acierto, condensar todo aquello que luego podemos ahondar en las diversas lecturas interpretativas de su obra.

Lo que percibimos es, sencillamente, un espacio de exhibición con cuadros dispuestos en las paredes, en los que no hay, en principio, ninguna imagen, ninguna representación. Es como la escenografía de una exhibición que no hace más que mostrar las partes que la componen: marcos blancos, de yeso, cuyas molduras se funden con

el muro, acompañados por la vibración de lo que parece un texto en la pared. Como en *Archivo universal*, los textos son descriptivos, remiten a imágenes. El conjunto es reducido, escasamente seductor. Y sin embargo nos demora. Es la opacidad que impacta desde esos marcos en los que parece no haber nada la que nos impulsa a acercarnos y a mirar con atención. Allí donde sólo parecía haber una superficie negra, una pizarra, encontramos imágenes que apenas se perciben entre las mínimas diferencias de valores extremadamente bajos, oscuros. Son fotografías negras en papel resinado o en películas ortocromáticas pintadas, fotografías de álbumes de familia y de mujeres. La tensión entre la percepción inicial en la que sólo veíamos el esqueleto de una exposición y la sutileza de valores que logra mediante el proceso técnico de la fotografía en el tratamiento de las imágenes, hace que esta obra alcance una intensidad mayor que aquellas en las que sólo presentaba los textos. Mayor, también, que si exhibiese únicamente las fotos de un álbum de familia, enmarcadas y alineadas.

La percepción, la experiencia de estar en esta instalación, no puede producirse en imágenes (es decir, en las fotografías de la instalación) ni traducirse en palabras. La clave no radica en el contenido de los textos ni en el artificio de eliminar la imagen. Es la percepción del espacio, su gravedad antidecorativa y solemne, la que detona la necesidad de conocer más, de comparar esta obra con otras de la misma artista, de leer los textos, es decir, de desagregar la información intelectual que hará de la contemplación de la obra un acto más complejo, pero que nunca borraré la percepción inicial. Es entonces cuando podemos sobredimensionar lo que en principio podía haber sido leído como un artificio –la aparente eliminación de la ima-

13. Entre los trabajos que analizan la obra de Rosângela Rennó se destacan los de María Angélica Melendi, "Arquivos do mal-mal d'archive", *Vulgo-Rosângela Rennó*, Sidney, University of Western Sydney, Ucppear, 2000 y "La ciudad escondida: recuerdos de Brasilia", conferencia presentada en el seminario internacional *Los estudios de arte desde America Latina*, Fundación Paul Getty, Veracruz, México, 2002.

gen—, como una decisión de reducción y renuncia. Toda la obra de Rennó es un trabajo sobre la técnica y sus límites: los distintos procesos de revelado de la imagen, el trabajo sobre los negativos, la eliminación de los contrastes, la traducción de una monocromía a otra monocromía (de los negros, de los rojos). Es también una compleja elaboración sobre el espacio y sobre las formas de hacer visible la imagen. La disposición de las imágenes hace del espacio una caja significativa más que un soporte. Y la proximidad con cada una de ellas nos demora en una reflexión sobre las condiciones de la visibilidad y en el placer que produce recorrer una superficie articulada por las diferencias mínimas de valor, de brillos y de texturas. Es decir, datos internos del lenguaje de las artes visuales.

Sabemos que Rennó trabaja sobre archivos fotográficos institucionales, por ejemplo los carcelarios y sobre archivos de fotógrafos populares y familiares. Este corpus de imágenes es en sí mismo significativo, portador de un sentido testimonial y crítico. Volver sobre esas fotos le permitió revisar el otro lado del proyecto utópico de Brasilia, que construía su ideal de perfección utilizando el trabajo infantil o la represión de una revuelta de los trabajadores. Pero esta información no alcanza para explicar esta obra. La experiencia perceptual que produce esta forma de elaborar los materiales, de recurrir a la técnica, de componer en el espacio, proporciona una clave más intensa, más duradera, de lo que, en una exposición de fotografías de presos, sólo hubiese sido la disposición en las paredes de un archivo documental. La densidad de esta imagen, entendida en su conjunto, no radica en la alta definición de la información, sino, por el contrario, en los recursos utilizados para hacerla durar. Es ese peso comunicativo el que la obra de Rennó logra, más allá de sus temas o del uso de los dispositivos de producción del arte más contemporáneo. Una densidad que descansa en el rigor constructivo y en la fuga poética que provoca el oscurecimiento de la literalidad de la imagen. El criticismo del conjunto no radica en lo que re-

presentan las fotos, sino en la forma de presentarlas, expandiendo el tiempo de contemplación, eliminando toda posibilidad de que sólo sean miradas como información relativa a un hecho histórico particular.

La exposición de Liliana Porter en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires (2003) permitiría agregar infinitas modulaciones a la cuestión que aquí se quiere abordar. ¿Puede hablarse de una forma en el arte más contemporáneo? Las obras expuestas proporcionaban, cada una, una sutil respuesta, nunca definitiva. La situación del espectador era bien distante de aquella que lo condicionaba en la video-instalación de Neshat o en la exhibición de Rennó. Estaba señalada por la provocación de la primera imagen que veía, en la que se exponía una paradoja, no exenta de humor, sobre los límites entre la realidad y la representación. Aunque Porter parte de objetos reales que ella u otro fotografía, todo en su obra remite al artificio: las manos fotografiadas son, a su vez, soporte de la ficción, soporte de un dibujo; en *El mago de Magritte*, a sus múltiples manos ella agrega la suya, dándole de comer al mago con un tenedor real. Todo esto lo elabora a través del proceso de distanciamiento que produce el hecho de que la toma fotográfica se convierta luego en grabado. Durante un período de su obra, la fotografía no era la obra en sí misma, sino parte de un proceso de producción que concluía en la edición de un grabado.

Lo que la exhibición de Porter reunía, en su conjunto, era una filigranada y porosa reflexión sobre el lugar del autor, del espectador cómplice, de la producción de una imagen, de la construcción de un mundo poético. Un conjunto en el que la reflexión sobre los dispositivos de la elaboración de la obra, sobre todo aquello que condiciona la forma en la que miramos (la realidad o el arte), parecía dominar sobre el tema. Y sin embargo, también estaba implícita en este conjunto la puesta en escena de una subjetividad social: “las cosas que les suceden a sus personajes son las mismas que nos suceden a nosotros y los personajes

que representan remiten a comportamientos y actitudes sociales específicos”,¹⁴ aun cuando estos comportamientos estén protagonizados por patitos o por un oso tamborilero.

En el caso de Porter, en el que gran parte de su obra es un explayarse sobre los dispositivos con los que el arte elabora la distancia entre la realidad y la representación, la percepción final del conjunto nos acerca a una emotividad cotidiana, tierna, basada en sutiles ironías. La cita, la parodia, la apropiación, recursos constantes en todas las obras de Porter, no son los instrumentos de un comentario sarcástico, sino una manera de aproximarnos a una sensibilidad atravesada por los lugares más comunes de la cotidianidad. Es, en definitiva, una comprensión cómplice de los lugares menos solemnes de la vida contemporánea; una obra en la que sus procesos de elaboración no proponen abordar los grandes temas, sino aquellos que impregnan las más pequeñas y comunes experiencias. Las cosas que pasan todos los días y que contradicen nuestras certezas. Cada obra de Porter es un ingreso al caudal de experiencias que conforma nuestra emotividad. No nos habla de nada desconocido, remite a la poética del lugar común, le restituye humor y profundidad. Porter consigue esto a partir del dispositivo mínimo que en cada obra propone un comentario, un ángulo de aproximación a estas cuestiones. El conjunto nos introduce en los niveles más cotidianos de la sensibilidad contemporánea.

¿Puede sostenerse que el arte más contemporáneo es aún un modo de investigación, como lo fue en la modernidad, de las consecuencias de los sueños y fracasos de nuestra propia época? En un artículo reciente, un modernista consecuente y obstinado como T. J. Clark formula una pregunta pertinente y, como generalmente sucede con Clark, brillante.¹⁵ En térmi-

14. Inés Katzenstein, “Liliana Porter. Fotografía y ficción”, en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Centro Cultural Recoleta-Malba. Colección Costantini.

15. T. J. Clark, “Modernismo, posmodernismo y vapor”, *milpalabras*, n° 4, primavera-verano 2002.

nos generales, su interrogante apunta a plantear si es posible para el arte actual traducir en nuevas formas estéticas el imaginario del presente. Clark declara su escaso conocimiento y simpatía por el arte más contemporáneo o posmoderno y su profunda devoción por la modernidad. Sus preguntas no están formuladas, entonces, desde la aceptación o comprensión de los nuevos paradigmas de producción estética; por el contrario, lo están desde los principios que define para el arte moderno. Desde aquellos rasgos que reconoce en un poeta moderno como Yeats, quien creía que la tarea del arte era sumergir al lector o al espectador en el espanto y el éxtasis del poema, al menos mientras durase el poema. Clark, a lo largo de su ensayo, proporciona algunas claves para establecer condiciones de reconocimiento de la forma, como la capacidad de hacer durar una experiencia, de lograr cierta petrificación de las formas que incorporen los rasgos del presente. Rasgos generales que ya no llevan implícita (y este es el gran acierto en la manera en que Clark formula sus preguntas) ninguna certeza: básicamente, que las reglas del arte podían someterse a prueba, o que el lenguaje artístico evoluciona. La pregunta de Clark tiene respuestas en obras como las de Neshat, Rennó o Porter.¹⁶ Esas obras que permiten ir más allá del escepticismo que el estado generalizado del arte y sus redes de poder pueden llegar a producirnos. Un escepticismo respecto de sus condiciones de producción de visualidad al que remiten los términos que predominan para explicar el arte posmoderno, como cita, parodia o pastiche. Lo que estas obras, entre muchas otras, demuestran, es que el chiste posmoderno puede ser el punto de partida de una experiencia que requiere otro vocabulario para traducirse en palabras: sensibilidad, inteligencia, belleza. Palabras que no deben entenderse en un sentido ingenuamente afirmativo, sino en su potencial transformador y revulsivo.

16. Muchas otras obras –que no menciono a fin de no configurar una lista– podrían incluirse, aun si tan solo considerásemos la escena artística local.

Interdicciones contemporáneas

Graciela Silvestri



“La crítica de las expectativas exageradas deja el camino libre para las esperanzas fundadas.”

Peter Bürger¹

1. En un artículo de 1961, Ernst Gombrich discutió dos formas de hacer historia aludiendo a viejos modelos medievales: por un lado, el *realismo* clasificatorio con sus categorías generales, sus conceptos estilísticos, sus periodizaciones y su canon; por otro, el *nominalismo* que sólo admite la existencia de obras y eventos particulares,

desdeñando cualquier abstracción. Aunque manifiesta sus simpatías por la segunda corriente, reconoce sus aporías: “Puede decirse que idealmente debiéramos limpiar nuestras mentes de toda idea preconcebida... Pero los que abordan el problema con la mente vacía saldrán inexorablemente con una

1. Peter Bürger, *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996.

solución vacía. Si pedimos a un investigador verdaderamente sin prejuicios que averigüe lo que tienen en común la mayor parte de los cuadros de una época, tal vez proponga como respuesta que todos ellos contienen carbono”.²

En las discusiones actuales sobre el arte se mantiene esa dicotomía. La “crítica a los grandes relatos”, que hacía referencia a la estructura hegeliana de las historias modernas, se resolvió en diversas estrategias para acercarse con mayor frescura al controvertido mundo del arte actual: pero como es inevitable, las casuísticas personales se apoyaron en aspectos fragmentarios de aquel relato, privados de articulación.

La mayor parte de los artículos sobre arte contemporáneo se basan en una versión tanto más firme cuanto menos reconocida. Ella surgió hace más de dos décadas, como parte del debate modernismo-posmodernismo, y se afianzó en los ámbitos progresistas de la academia norteamericana. Este relato se volvió hegemónico aun para quienes poco tiempo atrás habían colocado en plural la palabra vanguardia, revisado las fechas según se tratara de disciplinas diferentes o de escuelas nacionales o de relaciones concretas, y manifestado su desconfianza acerca de las vías inexorables de la historia. Su estructura narrativa sigue siendo la misma de las anteriores versiones del Modernismo, cambiando fechas y personajes: sucede como en las novelas policiales o los cuentos infantiles, en los que el género tranquiliza cualquier desestabilización.

Se parte de la identificación de un momento en que se quiebran los paradigmas dando paso a operaciones nuevas. El *turning point* de las artes contemporáneas se encuentra alrededor de 1960; su héroe es Warhol con su caja de Brillo. Le suceden otras manifestaciones como los *happenings*, el *land-art*, el arte conceptual, el minimalismo y los usos de las tecnologías multimedáticas, un panorama tan abierto y plural como jamás habría existido y que conduce a descripciones que, abonando lo fragmentario, subrayan algunos puntos de apoyo para cartografiar-

lo: la muerte del Autor, la consecuente desaparición de las nociones de Obra y de Original, el ocaso del ojo, la unidad con la Vida. Existen precursores ilustres, cuyo gran maestro es Duchamp, presentados en el mismo estilo de los publicistas del modernismo. El viejo modelo de crítico, con el que supuestamente estamos aún peleando, adquirió los rasgos de Clement Greenberg, una perspectiva tan duradera que seguiría impidiéndole a la mayor parte de los críticos contemporáneos comprender su actualidad. Así se cierra la idea: como a principios del novecientos, lo nuevo irrumpe en manos de los que practican arte, aunque nos neguemos a llamarlos autores, mientras quienes no somos artistas observamos azorados como Greenberg o señalamos avisados como Kahnweiler.

Pocos sospechan de esta versión que pasó la antorcha olímpica de París a New York, con ocasionales insertos europeos y casos folk de otras latitudes. Todos corresponden al movimiento general, sin alterar la estructura narrativa: aun quienes dudan de la densidad del campo artístico actual dan por sentado que la reproducción del rostro de Marilyn es más revolucionaria que el *fiatto d'artista* de Piero Manzoni (aunque a Marilyn la puedo colgar en mi living) y más escandalosa para nuestras conciencias estéticas de lo que fuera el mingitorio de Duchamp. El provincianismo norteamericano siempre fue notable, pero más notable es que el resto del mundo acepte hoy tal versión rápidamente convertida en canónica.

Mucho podría decirse acerca de esta hegemonía que replica la absoluta centralidad de Estados Unidos en el concierto mundial, pero no me interesa aquí desarrollar las relaciones entre la institución y el nuevo orden geopolítico. Lo paradójico es que este relato, con todos sus matices, se coloca a sí mismo como el más abierto y menos normativo de los que han sido ensayados, cultivado por una elite progresista que, de manera tardía pero entusiasta, descubrió a Gramsci y a Fanon, a Heidegger y a Derrida, en indiscriminado montón.

No sería justo suponer que no existan debates de interés en el seno mis-

mo del pensamiento anglosajón. Un artículo del inglés T. J. Clark, “Los orígenes de la crisis actual”, ilumina desde una posición escéptica los límites de esta interpretación. Se trata de una crítica a las versiones de Perry Anderson y Fredric Jameson, creyentes desconsolados del ocaso definitivo de las vanguardias históricas.³

Clark subraya polémicamente que algunos aspectos atribuidos al arte actual, como la disolución y el desengaño, ya eran patrimonio moderno —como también lo eran la pluralidad, la suspensión de los valores reconocidos, el anuncio repetido de la muerte del arte, la misma idea de crisis. Así, describiendo la *ingenuidad pequeño burguesa* de Warhol observada cuarenta años después, propone considerar su obra como otra más de las tantas inauguraciones a las que el modernismo nos tiene acostumbrados. Pero el mayor interés del artículo radica en la conciencia de que la crítica al relato actual sobre el arte no puede basarse sólo en el reconocimiento de que en el modernismo se encuentran ya las mismas características y recursos que convierten al arte contemporáneo en la escena de liquidación de todos los paradigmas históricos, ya que sería banal suponer la ausencia de continuidades en cualquier actividad humana. Es necesario probar, además, que *objetivos, problemas y objetos son esencialmente los mismos* para determinar que no hemos salido del ciclo moderno.

Para analizar este problema ya no podemos, como en la década del setenta, alimentarnos del debate europeo. Es cierto que nunca como en estos años se revisó con tal minuciosidad la historia del arte y sus presupuestos estéticos; de manera que cualquiera que esté familiarizado con estas contribuciones advierte fácilmente las simplificaciones aludidas. Pero también es cierto que un espíritu filosófico de ocaso tiñe los textos de aquellos que, tres décadas atrás, demolieron con entusiasmo los conceptos más asentados.

2. Ernst Gombrich, “El manierismo: trasfondo historiográfico” (1961), *Norma y forma*, Alianza, Madrid, 1984.

3. T. J. Clark, “Origins of the Present Crisis”, *New Left Review* n° 2, Londres, marzo-abril 2000.

Para Massimo Cacciari, por ejemplo, el ocaso del arte está en relación con el declive de Europa, que debe aceptarse como destino.⁴ Difícilmente la actividad artística, que no ha perdido su carácter propositivo, pueda establecer diálogo con estas luctuosas afirmaciones.

No es extraño así que el fluido comercio entre actividad artística y crítica se consolide en lugares comunes que alimentan una indispensable retórica pública, inherente a los destinos del arte. La pregunta radica en si ellos bloquean, en lugar de potenciar; si se convierten en interdicciones a la posibilidad de aquella experiencia densa que hoy llamamos estética, pero que acompañó a todas las civilizaciones.

No me interesa señalar la incoherencia del planteo desde el punto de vista filosófico. No hay más motivos para juzgar a un artista o a un crítico desde el mundo de las ideas puras que a un filósofo por su gusto o verosimilitud histórica. Quienes escriben en relación directa con el mundo del arte trabajan en la misma incertidumbre del artista, porque no pueden prescindir del objeto empírico de sus reflexiones, y no es la primera vez que esta incertidumbre busca afirmarse en otras esferas. Pero si las ciencias particulares —la sociología, la psicología de la percepción, o el psicoanálisis— fueron puntos de apoyo para pensar el arte en la primera mitad del siglo XX, mi impresión es que los clisés actuales se derivan del estatuto que adquirió la filosofía en el amplio campo de los estudios culturales, de fuerte impacto en los juicios contemporáneos sobre el arte. Aunque estos clisés aluden a temas filosóficos en apariencia recientes, retoman tópicos que ya estaban bien establecidos en la tradición estética. Y el peso de estas demandas que se han vuelto abstractas constituyen una cárcel aun para los críticos que se refugian en una casuística limitada como vía para señalar que no todo está perdido.

2.

Peter Bürger, que ha analizado el peso de la estética idealista en la teoría de las artes en los dos últimos siglos, no ha logrado establecer los caminos

que lo liberen del círculo encantado de las *teologías laicas negativas o luciferinas*. Él mismo continúa una versión idealista: la idea de que el arte puede ser modelo de una praxis de la vida liberadora o liberada. Esto implica, cada vez más en este desconsolado mundo, cargar sobre la institución histórica un *deber ser* que emerge en la base del juicio actual y que tiñe la actividad. Y para quienes como Bürger no abdicar de considerar las posibilidades del arte en las condiciones de existencia (a diferencia de tantos que, amparados en Heidegger, zarparon hacia los oscuros designios del Ser), el deber ser del arte no es otro que conservar la promesa de esa otra vida que la política, antes, tomaba en sus manos. El arte moderno, como nota Anderson, se nutrió de este horizonte abierto toda vez que se autorrepresentó con un sentido que trascendía el placer, la habilidad o el consuelo —es decir: trascendiéndose a sí mismo.

Que las esperanzas revolucionarias se hayan derrumbado, o peor aún, que hayan sido realizadas, no implicó cambios drásticos en esta concepción. Toda vez que se señala algún episodio para sumarlo al amplio catálogo de las artes contemporáneas, allí está el crítico para señalar valores que, como no pueden por las sucesivas interdicciones relacionarse con la forma, la técnica, el sentimiento o el gusto, se deducen de su carácter crítico o alternativo, ya sea que represente un arte de minorías, de mujeres, una protesta contra la expoliación del medio ambiente o, como recientemente planteó una curadora feminista recordando la catarsis aristotélica, un novedoso lugar de asistencia social.⁵ Sólo basta repasar las figuras que sonaron en los últimos veinte años, algunas establecidas de manera permanente, otras efímeras, operantes con tan diversos medios artísticos, para reconocer que resumen todas las banderas de la corrección política norteamericana. En la Argentina tal tendencia cobró nuevos bríos con la crisis, y allí fueron entusiasmados a reutilizar cartones en la versión local del arte-en-la vida. El arte sigue operando como re-

serva moral, y a la moral se reduce hoy lo que queda de la política de izquierdas.

El núcleo de esta convicción se encuentra en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller, aunque del programa entonces expuesto se derivan dos líneas que son hoy antitéticas.⁶ Ambas acuerdan genéricamente en una negativa descripción del mundo moderno: la escisión mecánica de la vida humana, ya sea en el ámbito económico civil —la separación entre goce y trabajo, entre medio y fin, y la alienación consecuente del individuo— como en el de la burocracia estatal que clasifica y subsume al hombre bajo frías leyes. El pensador abstracto, dice Schiller, tiene un corazón frío, el hombre de negocios tiene un corazón estrecho; el espíritu reprime en nombre de la forma moral o racional, los fenómenos de la vida someten al hombre a la dura necesidad. Sólo la actividad artística suscita *ese sentimiento medio en que el ánimo no se ve forzado ni física ni moralmente, actuando sin embargo de ambas formas*. “Es el tercer reino: el fecundo reino del juego y la apariencia, el que libera al hombre de las cadenas de toda esa clase de relaciones y lo emancipa de todo lo que pueda llamarse coerción”.

Tal generosa utopía implica aporías que han sido suficientemente notadas. Si se hace hincapié en la actividad artística como comunicación libremente pactada —el juego— y así se establece una relación de posible cambio de las condiciones reales (culminando en la construcción de “la más perfecta de todas las obras de arte, la libertad política”), se corre el riesgo de que, subsumido por completo en la vida, el arte termine identificándose, para decirlo con las palabras de Marcuse, con “la familiaridad represiva de los objetos dados”. Schiller reconocía esto y se afirmaba así en la apariencia estética, *esa delicada frontera que la*

4. Massimo Cacciari, *Geo-filosofía dell'Europa*, Adelphi, Milán, 1994.

5. Rosa Martínez, “Buscando otros lugares: el arte como asistencia social”, *Archipiélago*, 41, Madrid, abril-mayo 2000.

6. J.C.F. Schiller, *Sobre la educación estética del hombre* (1795). Las citas que siguen fueron extraídas de la traducción incluida en *Escritos sobre estética*, Tecnos, Madrid, 1991.

imagen del sueño no debe franquear, porque en ella radica la autonomía. Pero queda pendiente comprender cómo la apariencia puede transformar un mundo del que deliberadamente se separa. En esta línea, el arte asumió inevitablemente un papel crítico, una forma distante que no debe ser consumida para resistir o guardar promesas de humanidad más plena –pero en el camino, como señaló Adorno, corre el riesgo de convertirse en fantasmagoría, apariencia de la apariencia.

Ambos extremos, presentados aquí esquemáticamente, nunca transcurrieron separados, constituyendo polos de tensión en el mismo seno de las vanguardias en la medida en que el problema continuaba abierto: probablemente es el paso que cancela esta tensión el que se recoge actualmente como *muerte del arte*, dando lugar a una actividad que, ya sea que se base en el simple placer o se subsuma en otras actividades como la política o la economía, sólo ofrece un acompañamiento para que esta vida no resulte tan dura.

Aceptemos provisionalmente esta consecuencia, tan cara a los relatos posmodernos –cuya caída no parece haber bastado para desplazarla, sino para referirse al asunto mediante elipsis. Si nuestra apertura va de la mano con los presupuestos democráticos que habitualmente se esgrimen, el modelo perfecto de arte parece transcurrir en los grandes acontecimientos globales que discuten multitudinariamente el nuevo orden mundial. Tomemos por caso el último, el Foro 2004 de Barcelona, dramático en el contraste con el mundo real después del atentado de Atocha. El foro público, organizado por la arquitectura, constituye su lugar. Las artes le dan sentido libre con su presencia, mimando una posible existencia feliz: acróbatas, títeres, cabarets y carnavales, fetiches de manos abiertas, tótem y talismanes, collares y tejidos de pueblos remotos, velas y afiches con proclamas y poesías, conjuntos pop, bailes que no terminan, 28 toneladas de pólvora pirotécnica. Dice Fernández Galiano: el forum barcelonés es testimonio de una mítica y consoladora confianza en esta versión del arte, disuelta en *cultura*, que en-

frenta la buena voluntad con Leviatán. Y demostró con creces su funcionalidad, ya que presenta una oportunidad magnífica para el desarrollo de Barcelona.⁷ Pero escasos críticos de arte, artistas, curadores o coleccionistas están dispuestos a aceptar que tales actividades puedan ser calificadas como arte. Éste sigue poseyendo sus propios espacios de aparición, y nadie confunde una vela chorreante en un negocio de artesanías de plaza Francia con la misma vela chorreante en el museo Whitney.

Por otro lado, el campo específico de lo que llamamos arte continúa más vital que nunca, a juzgar por los precios exorbitantes de las obras, los subsidios estatales y de fundaciones privadas, la multiplicación de academias, de megaexposiciones y de literatura crítica e histórica. Y si todavía creyéramos en la educación del artista y del público, como se creía firmemente en el siglo XVIII cuando emergió la cuestión del gusto, base de la disciplina estética, no parecería problemático afirmar con Hume que todos los seres humanos pueden alcanzar esa *sutileza de la imaginación* que permite discernir y disfrutar más intensamente de los bienes del mundo. Hume alude a una anécdota del *Quijote*, en la cual dos degustadores de vino se pasan la bota uno a otro discutiendo amablemente sobre las características de la bebida, rodeados por un círculo de personas que se burlan de tales eternas conversaciones que no comprenden: pero, nota Sancho, fueron los catadores los que se tomaron todo el vino.⁸ Pocos están hoy dispuestos, como Hume, a colocar el vino en la base de las disquisiciones sobre el arte o a aceptar que existen criterios de calidad, diferencias técnicas específicas o alguna objetividad de la belleza. Sin estos presupuestos, no parece demasiado claro por qué se ha de disfrutar más paseando por la *Documenta* de Kassel que por Barcelona 2004.

Este, creo, es uno de los aspectos equívocos de aquella crítica que, pretendiéndose abierta, democrática, sin imposiciones normativas, se sigue apoyando en este más del arte que nunca se define. Un ejemplo claro de esta perspectiva, que intenta separarse de

los lamentos, lo constituyen los artículos de Arthur C. Danto.⁹ Ferviente divulgador de la versión norteamericana del devenir del arte en la segunda mitad del siglo pasado, ofrece su versión neohegeliana para celebrar la defunción de las solicitaciones idealistas: ahora sólo la Filosofía habla, mientras el arte puede divertirse, aliviado de tan pesado destino. Envidiamos su entusiasmo ante el nuevo orden de cosas, que plaga de los ejemplos más disímiles evitando imposiciones de gusto personal: el *running fence* de Christo y el documental de los hermanos Meisel, las instalaciones de Jenny Holzer, las pinturas monocromas, las humoradas de los rusos exilados Komar y Melamid o las trágicas fotografías de Gerhardt Richter.

La sustancia de este arte radica para Danto en la pluralidad: todos somos artistas, todos hacemos lo que queremos, sin sujetarnos a ninguna coherencia previa tal como estilos o normas. Todo suma en este arte democrático y participativo, que permite incorporar también a Veronese, a las pirámides, al teleteatro de la tarde. Danto no renuncia al sentido político del arte, por el contrario lo reafirma, parafraseando a Schiller: “¡Que maravilloso sería creer –dice– que el mundo plural del arte del presente histórico sea un precursor de los hechos políticos que vendrán!”

No necesito insistir en que esta fiesta plural contrasta con la efectiva vida de la institución que Danto propone como modélica, y no de manera subsidiaria con la condición actual del Arte. Si el artista de la época de Schiller actuaba de manera autónoma respecto de la esfera de los negocios, de las ciencias, las técnicas, el estado, era porque su actividad, en términos de Marx, *no era productiva*, y por esto era relativamente independiente de las leyes que regían inexorables en otros ámbitos; que aún se trataba de una actividad que, definida como conoci-

7. Luis Fernández Galiano, “Triángulos virtuosos”, *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 8 de mayo de 2004.

8. David Hume, “On the Standard of Taste”, en *Four Dissertations*, A. Millar, Londres, 1757.

9. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.

miento sensible, apelaba a la reunión de materia y espíritu, necesidad y libertad –y en esta clave se leyó políticamente. Sobre todo, arte y política podían asociarse entonces porque todavía se pensaba un horizonte de libertad humana a conquistar, avalando la espera de lo nuevo. Que hacia esto se estaba marchando era aún convicción ilustrada; que el nuevo mundo humano era posible lo demostraba, para Schiller, su existencia en “el alma finamente templada” del hombre que “atraviesa las más complicadas relaciones con audaz sencillez y tranquila inocencia, no necesitando, para afirmar su libertad, menoscabar la ajena, ni para manifestar su gracia, sacrificar su dignidad”.

De Schiller sólo queda un eco que, naturalizado, impide interrogar las condiciones efectivas de la actividad artística: una retórica. Pasó el siglo XX: y no sólo las revoluciones políticas efectivas corroyeron nuestra fe en el futuro. Se profundizó la desconfianza acerca de los logros humanos, acerca de la técnica y la ciencia, acerca del individuo y la libertad. El relato sobre el arte contemporáneo que acabo de reseñar es un producto indudable de esas caídas. Y, sin embargo, lo Nuevo y lo Libre continúan funcionando como principios indeclinables de su visión del arte, tal vez los últimos. Pero permanecen con un grado de abstracción jamás igualada, como sombra del pasado, impidiendo ver con claridad el modo en que pesan sobre el futuro del arte.

3.

¿De qué se trata cuando se demanda lo Nuevo al Arte? No de la novedad cotidiana del trabajo artístico que, ya sea en su versión clásica o moderna, difícilmente se conforma con repeticiones exactas. Mucho menos de lo *novedoso* como requerimiento de los procesos efectivos de modernización, que no instala diferencias sustanciales con el continuo discurrir histórico. Lo nuevo que se persigue pone en tela de juicio todo lo anterior, adviene como una iluminación, y se le otorga un carácter tan misterioso que ni aquellos entrenados para valorar el arte serían capaces de verlo –los ojos, recordemos, están devaluados como instrumento de conocimiento. Esta versión

no diverge esencialmente de la leyenda romántico-vanguardista en la que el futuro irrumpía en el presente, aunque se propone como alternativa.

Lo nuevo está íntimamente ligado al tema de la Libertad, y por lo tanto a la misión que se le requiere al arte: que trascienda de sí mismo. Pero lo libre también posee una definición complicada, ya que no se identifica más con sus derivados políticos concretos (liberación, liberalismo), ni con la rebelión contra normas y reglas tradicionales (un enemigo ya inexistente). La crítica a la libertad impositiva del sujeto ya había sido desarrollada por Adorno; pero con el giro heideggeriano del pensamiento filosófico francés, cuyos motivos reducidos fueron incorporados con entusiasmo por la academia norteamericana, lo nuevo ni siquiera puede buscarse intencionalmente (no se *proyecta* ni se *representa*). Lo Libre articulado con lo Nuevo reinan en un cielo impreciso, pero su carga sobre los artistas es mayúscula, porque la obra debe alcanzar este grado de novedad y libertad para ser calificada como arte, aunque no se indiquen caminos ni siquiera aproximados para alcanzar tal iluminación.

Con frecuencia, este requerimiento omnipresente constituye un verdadero chantaje para los críticos y los artistas, especialmente para quienes miran desconsolados el paisaje contemporáneo, o para quienes decidieron continuar tozudamente con sus propias y más modestas preguntas. Así, el crítico suspende el juicio ante muchos productos artísticos que son enigmáticos no por su densidad, sino porque son tan bizarros que no se encuentran palabras para considerarlos ni ojos para contemplarlos: ¿no se estará por ello ante algo radicalmente nuevo? En cuanto al autor, no puede evitar que la duda corroa sus mismas decisiones: a diferencia de los héroes de leyenda con escenario de Montmartre, sabe que el futuro no necesariamente lo alberga. ¿Qué sucede cuando la nueva academia, porque de esto se trata, no provee ya normas y técnicas, caminos y modelos históricos, sino que se resume en la imposición de requerimientos intransferibles a la experiencia concreta?

Uno de los efectos más notables de estar condenados a lo Nuevo es la amnesia: para encontrarlo en este grado hiperbólico, es necesario olvidar la continuidad histórica que toda obra o situación artística presenta, y declarar su carácter disruptivo y radical. Como ejemplo, baste recordar uno de los tópicos más recurridos, la “muerte del Autor”, integrado en la crítica de las artes visuales desde hace décadas, pero ofrecido hoy como última sorpresa en los suplementos dominicales (escritos, por cierto, por los mismos críticos “serios”).

El deceso del Autor implicaría el fin de la concepción subjetiva de la libertad, habría barrido con la idea de original y abolido la distancia entre el productor y el fruidor. No voy a abundar sobre el disparate de esta afirmación en términos históricos o de descripción sociológica del campo artístico actual.¹⁰ El pintor Eduardo Stupía lo resume en una frase: “¿Por qué, entonces, llamamos lícitamente autores a los artistas contemporáneos, cuando la radical contemporaneidad del arte ha decidido que la subjetividad ya no existe?”¹¹ Como ilustración por el absurdo, detengámonos sólo en uno de los artistas más citados para ejemplificar aquella afirmación, Sol Lewitt, cuya obra descansa sin resquicios en la versión clásica del arte italiano que *trabaja con la cabeza y no con las manos*.¹² Lewitt *proyecta*, como proyecta un arquitecto, con una notable confianza en el instrumento geométrico; proyecta como *proyectaba* Rafael en los frescos vaticanos. Lejos de una ruptura con la continuidad histórica, Lewitt sostiene una línea de larga duración, que continuó en el modernismo, la del arte como “ciencia europea” (en términos de Argan).

Los artistas de las décadas pasadas que se mencionan como prueba de esta muerte se caracterizan por la utilización de medios tecnológicos ajenos a las técnicas tradicionales (tec-

10. Adrián Gorelik abordó esta cuestión en “Un estado del arte: el fenómeno Kuitca”, *Punto de Vista*, 77, diciembre 2003.

11. Eduardo Stupía, “¿Autores no somos todos?” Suplemento Ñ, *Clarín*, 5 de junio de 2004.

12. Ernst Gombrich, “El nacimiento del paisajismo” (1950) en *Norma y forma*, op. cit.

nologías digitales, instalaciones interactivas por ordenador, video, etc.), cuyas obras son frecuentemente presentadas en espacios “interactivos” y/o virtuales. Se entremezclan en su celebración recordados clisés vanguardistas que aún depositaban en la tecnología la fe en la transformación social, con otros motivos generalizados en los últimos treinta años, como la certeza de que, en la medida en que la misma subjetividad “occidental” es copartícipe de la determinación científico-tecnológica del mundo, sólo abandonándose a lo que es, sin reparos humanistas, encontraremos finalmente la salvación.

Puede observarse, sin embargo, que el uso de la tecnología por parte de estos artistas sigue inscripto en el mundo de la representación: es pasivo, no penetra en la tecnología transformándola, sino que crea espacios virtuales que celebran o denuncian la vocación mediática, espectacular, de las artes. Es, para decirlo en palabras del tan citado Benjamin, la estrategia del mago y no la del cirujano. Hemos visto pilas de televisores enfrentados, plazas interactivas, ordenadores con hipertextos, contrastes entre materiales clásicos como el mármol o la tela y proyecciones de video, sensores, programas digitales. Pero aunque ciertas salas de museos o de ferias artísticas no se distinguen de una sala de ventas de electrodomésticos, sabemos que se trata de otra cosa: esto sigue siendo apariencia, representación.

Las contaminaciones fueron constantes, pero nadie considera que un artista que ensaya técnicas digitales sea un programador, como no era diseñador de interiores Claes Oldenburg, ni cineasta Beuys, ni paisajista Robert Smithson. Y aunque las tendencias de inmersión sin reservas en “la vida” llevan a celebrar provocativamente las artes de consumo (la indumentaria, el *design*, la cocina), hasta tal punto ellas no pertenecen al relato canónico que, cuando quieren trascender su modesto destino, deben afincarse en una apariencia que las destaca: sólo veamos por TV un desfile de modas en clave artística, con ropas inutilizables, trazos en la cara en lugar de maquillaje, y exquisitas performances.

Uno de los problemas mayúsculos, en el marco de la demanda de lo Nuevo y lo Libre, continúa siendo la relación entre artes visuales y técnica. La escisión ya estaba presente cuando Kant determinó la inferioridad de la *pulchritudo adherens* con respecto a la *pulchritudo vaga*, y colocó en lo Sublime romántico el terreno auténticamente artístico y simultáneamente filosófico. Dos siglos después de haber sido expulsada teóricamente, y sin recordar la permanente seducción que a pesar de todo ejerció, se convoca a la técnica como tecnología o se la vuelve a negar radicalmente en función de conceptos, marcas autobiográficas indistintas o recolecciones aleatorias. Lo que no se menciona más en artes visuales es su técnica específica, el umbral de oficio y conocimiento particular, indispensable en otras artes como la música, la arquitectura, o el cine. ¿Quién se atreve a decir: “pinta mal”, de la manera en que sí decimos “desafina” o “ese edificio se cae”?

La historia del arte y la crítica se centraron en aquella actividad a la que le fue negado su propio oficio. Así, la representación de aquellos que ocuparon este lugar en blanco parece *obligada* a realizarse con otros medios que los que definieron históricamente el registro gráfico o pictórico en dos dimensiones. Quienes pintan, dibujan y genéricamente trabajan *con las manos y la cabeza* en difícil equilibrio parecen haber sido desplazados (una vez más!) a los márgenes de la *verdadera* historia, un precio muy alto para la vocación, contrastante con la declaración de absoluta libertad del actual campo artístico.

Si dejamos de lado tanto el futurismo *naïf* como el *filisteo desprecio* por las técnicas –son palabras de Adorno–, puede emerger un cuadro de situación diferente que encuentra puntos de apoyo no sólo en la efectiva actividad artística, sino también en propuestas teóricas que consideran el arte dentro de un panorama más amplio de las actividades humanas. Es el caso, por ejemplo, de la reflexión de Hannah Arendt en *La condición humana*, cuando coloca la obra de arte dentro de la esfera de la fabricación (*work*) de artificios humanos.¹³ La na-

turalidad de la obra de arte no es diferente, para ella, de la de una mesa, aunque sí de aquellos productos de la labor, destinados a la supervivencia y por lo tanto al consumo. Es que los objetos fabricados no están sólo realizados en función del uso, sino también porque su objetividad los hace soportar, resistir, perdurar “a las voraces necesidades y exigencias de sus fabricantes y usuarios”. Estos objetos construyen un mundo humano que se levanta en contraste con “la sublime indiferencia de la naturaleza, cuya abrumadora fuerza elemental les obligaría a los hombres a girar en el círculo de su propio movimiento biológico”. Entre estos objetos se encuentran algunos que se extraen del ciclo cotidiano de las necesidades ordinarias al carecer de utilidad inmediata y así han manifestado una sobresaliente permanencia en el tiempo: las obras de arte. Son, para Arendt, las más mundanas de todas las cosas tangibles: “es como si la estabilidad mundana se hubiera hecho permanente, de manera que una premonición de inmortalidad, no la inmortalidad del alma o de la vida, sino de algo inmortal realizado por manos mortales, ha pasado a ser tangiblemente presente para brillar y ser visto, para resonar y ser oído, para hablar y ser leído”. Son únicos y concretos: impiden la nivelación del dinero. Su fuente es la capacidad humana para pensar (que se distingue del conocimiento especulativo), pero son cosas. El conjunto de las cosas crea un mundo humano que permite la emergencia de la acción política (en el sentido amplio de la palabra) aunque no se identifica con ella; también avala la relación entre lo que fue y lo que será, ampliando las expectativas de la frágil y efímera vida humana.

Puede decirse, y esta era la posición de Arendt, que el proceso capitalista demolió tal versión del trabajo, tal permanencia de la obra y, consecuentemente, hizo obsoleta esta versión del arte. Pero Arendt publicó esto en 1958 y todavía esta intención de permanencia no ha cambiado. Una multitud de especialistas intenta crear

13. Hannah Arendt, *La condición humana* (1958) Paidós, Barcelona, 1993.

nuevas técnicas para salvar aquellas obras de arte contemporáneas que supuestamente fueron creadas con vocación efímera, utilizando materiales degradables. Los acontecimientos artísticos se fotografían, se filman, se registran en palabras, se publican en libros porque el soporte digital aún carece de la contundencia del objeto físico. La sed de gloria continúa en el mundo actual.

De manera que existe una esfera de actividades que llamamos artísticas y que se empeña en subsistir, a pesar de la lógica del capitalismo desarrollado, del complejo científico-tecnológico, de la insustancialidad, capricho o sin sentido que supuestamente debe asumir todo artista que se dice contemporáneo. Su núcleo apela a una experiencia concreta, que al mismo tiempo separa y une oficio y pensamiento, pensamiento y acción, acción y apariencia. Y así no es extraño que la estética y la historia del arte todavía encuentren un modelo en la “pintura”, la que fue reina y avanzada de las bellas artes, aunque después dejen vacío el lugar.

Massimo Doná trabajó en el revés de Arendt, aunque las conclusiones pueden conciliarse. Sabe que el núcleo del problema se encuentra en las relaciones entre arte y técnica.¹⁴ La separación tajante que establece entre ambas esferas no se corresponde con las actividades concretas, pero aun así me interesa su conclusión: Doná comprende la técnica como aplicación de *proyectos* previos, límpidamente delineados y deudores de otra esfera epistemológica (la ciencia o la economía). Esto supone una tragedia: el producto conduce platónicamente de lo perfecto a lo imperfecto, se resiente en comparación con la idea o las aspiraciones previas.

De manera inversa, el arte constituye un hacer cuyo objetivo es *el mismo hacer*. En esta persecución positiva el agente no conoce previamente su objetivo: lo descubre en una práctica específica, con caminos claros pero oscura, aun para él mismo, en su finalidad. La idea de decadencia no tiene aquí lugar. Siempre el objeto es superior al indefinible proceso técnico que ningún objetivo alcanzó a determinar. “Entonces,

el artista será el primer espectador de la propia obra”, dice Doná, pensando en la sorpresa del propio agente, similar a la del espectador que se alegra con esta obra como si la hubiera construido él. De allí se disparan infinidad de interpretaciones, tan verdaderas como lo que el propio artista puede decir sobre su obra. Esta versión del arte se basa en la experiencia de la acción, en la voluntad de existir, en la relación íntima con el otro: ésta es su verdad. “La experiencia del arte es verdadera y propia experiencia de la experiencia”. Este tipo de experiencia a la vez clara y oscura es también patrimonio de la técnica, siempre que no la consideremos como sirvienta de los presupuestos científicos, y de las actividades artísticas fuertemente determinadas por ella –quienes conocemos bien la actividad arquitectónica, por ejemplo, sabemos que un proyecto es tan oscuro y a la vez tan claro como cualquier proyecto artístico. De tal manera que esta interpretación no desdeña la ampliación de medios técnicos, tema que el arte afronta desde hace tantos siglos, y que incluso puede llevar, como en el caso del cine, a la instauración de nuevas artes. Que el panorama ofrecido por los medios digitales sea hoy tan poco significativo como lo fueron los primeros escarceos cinematográficos no nos dice ni más ni menos que el futuro permanece abierto. Sí, en cambio, discute las predicciones de fusión tecnológica que superaría las rémoras epocales, cuya única contracara pareciera el consuelo autobiográfico. Lo que la experiencia del arte del siglo XX nos ha enseñado es que “adelanto” y “atraso” son valores poco confiables. Y es aquí donde debemos preguntarnos si aquellas actividades que ya no sabemos cómo nombrar –la pintura, el dibujo, el grabado, lo que responde, en fin, a una tradición histórica eminentemente manual– no proponen algo distinto y todavía irremplazable. Creo que en estas artes se mantiene una radicalidad en este punto contrastante con el estado de las cosas que no está presente en el proyecto de una silla, en la televisión interactiva o en el happening artístico-social. Y creo que esto se vincula con las hipótesis de Arendt y de Doná.

Es probable que la experiencia de

la experiencia, la alegría de compartir algo nuevo que no se escribe con mayúsculas, la permanencia de cuestiones básicas en la condición humana, haya dirigido las ideas de Stupía, cuando en el artículo citado consideró al “artista manual” como el que guarda la memoria interdicta: “hay quienes siguen practicando las disciplinas tradicionales simplemente para no olvidarlas”. No olvidemos nosotros que no olvidar era una de las razones del arte clásico, que también rigió tantas recuperaciones adánicas vanguardistas. Salvar en la memoria artística lo oprimido y borrado por la falta de sensibilidad para lo distinto fue estandarte de las mejores vertientes del modernismo. Cualquiera puede imaginar la catástrofe de la amnesia del pasado, y de su higiénico pasaje por versiones oficiales, porque ya sucedió. Estas artes condenadas a la rémora son de las pocas prácticas humanas que, en su misma acción y no en su “mensaje”, en su técnica específica y en su libre voluntad de existir, manifiestan lo radicalmente distinto.

Si a algo nos obliga la experiencia es a esperar. Revisar críticamente la naturalización actual del idealismo no impide retomar la promesa de Schiller: que el arte sea aquella patria perdida en la que nunca estuvimos, pero que tal vez un día sea posible. Si este es el caso, hay que tomarlo en serio. Si la experiencia misma no tiene nada que decir, si nada queda impreso en un procedimiento, si los debates se cancelan como pedía el coro de la anécdota de Cervantes, sabemos cuál es nuestro destino. Schiller lo describió como un mundo pasado, antes de que surgiera el arte: el hombre, “sumido en la eterna uniformidad de sus fines y eternamente voluble en sus juicios, es egoísta sin ser él mismo, está desligado de todo sin ser libre, vive esclavo sin servir a una regla; todo existe para él, en tanto que él le atribuye existencia, lo que no le dé ni le quite nada, es para él como si no existiera”.

14. Massimo Doná, “Il fare perfetto. Dalla tragedia della tecnica all’esperienza dell’arte”, en M. Doná, M. Cacciari, *Arte, tragedia, tecnica*, Raffaello Cortina, Milán, 2000.

Belleza, espacio, utopía y política

Films del VI BAFICI

David Oubiña. Rafael Filippelli, Silvia Schwarzböck, Beatriz Sarlo



En abril de 2004, tuvo lugar en Buenos Aires el VI Festival Internacional de Cine Independiente. De las trescientas películas proyectadas elegimos cuatro. *Goodbye Dragon Inn*, de Tsai Ming-liang fue considerada por muchos como la mejor del festival; *Padre e hijo*, de Alexander Sokurov reabre la polémica estética e ideológica que también suscitaron sus films anteriores; Jonas Mekas representó el momento poéticamente más intenso de la vanguardia norteamericana; el documental *Route 181* permite revisar, una vez más, las condiciones y estrategias del cine político.

Destellos fugaces de la belleza

(Jonas Mekas, el filmador)

David Oubiña

“Me dijeron que debería estar siempre buscando. Pero yo sólo celebro lo que veo.”
Jonas Mekas

I
Dijo Jonas Mekas: “Desde 1950 llevo un diario cinematográfico. He estado

deambulando con mi Bolex y reaccionando ante la realidad inmediata: situaciones, amigos, Nueva York, las estaciones del año. A veces filmo diez cuadros, otras sólo diez segundos y otras diez minutos (...) Llevar un diario cinematográfico implica reaccionar (con tu cámara) inmediatamente, ahora, en este preciso instante. O bien lo hacés ya, o no lo hacés en absoluto. Filmarlo de nuevo significaría volver a poner en escena los eventos o los sentimientos. Hacerlo ahora, mientras ocurre, exige un dominio total de los propios instrumentos (en este caso la Bolex): es preciso registrar la realidad ante la cual reacciono y también registrar mi estado emocional (y todos los recuerdos) mientras reacciono”. Efectivamente Mekas reacciona. Responde a los impulsos del mundo y acusa sus efectos mediante las imágenes. Mekas dice que no es un realizador [filmmaker] sino un filmador [filmer]: “¿Qué extasis es filmar! ¿Para qué hacer películas?”. El cineasta es el que está ahí: “el cronista, el diarista”. El testigo que registra todo a través del ojo de su cámara.

Su método compositivo es constante: imágenes de una antigua *home-movie* y la voz del director que habla encima de ellas –como si las proyectara para él mismo– diez, veinte o treinta años más tarde. Su voz es indescriptible: el susurro increíblemente dulce de un hombre ya viejo, que habla un inglés refinado y con un fuerte acento extranjero. Mekas dialoga con las personas que han habitado su vida.

O mejor: habla con las imágenes que logró retener de ellas. Pero lo notable es que nunca se queja, nunca se lamenta. Más bien persiste la sensación de que la vida ha sido dura y hermosa a la vez. Y lo que estos films celebran son esos pequeños instantes que el cine ha logrado arrebatarse al tiempo. “Imágenes del Paraíso”, dice el cineasta para definir esa felicidad que bendijo tantos momentos breves pero inolvidables entre amigos queridos.

Mekas (Lituania, 1922) empezaba a ser conocido como poeta cuando se produjo la invasión alemana y fue enviado a un campo de trabajos forzados junto a su hermano Adolfas. En 1949 desembarcaron en Nueva York. “En algún lugar de Brooklyn, en el fin del mundo”, recordará años más tarde. Allí se vincularon a los diversos movimientos de vanguardia y formaron parte del incipiente cine *underground* (Peter Kubelka, Harry Smith, Jack Smith, Ken Jacobs, Stan Brakhage, Kenneth Anger). Además de cineasta, Jonas Mekas ha sido curador, programador, crítico y editor: fundó el *Anthology Film Archives*, dirigió la revista *Film Culture* y fue un activo colaborador del *Village Voice*. Todas estas ocupaciones no sólo son un complemento perfecto de su labor como realizador sino que además constituyen un material imprescindible para comprender el cine de los últimos 40 años.

II

Los films que se exhibieron en el VI BAFICI son como las memorias de un hombre viejo. Aunque, en rigor, las imágenes capturadas por la Bolex de Mekas no configuran por sí solas un recuerdo: todas ellas permanecen ancladas en un presente que se repite siempre igual a sí mismo. La casa materna sigue ahí, los rostros de los amigos de infancia permanecen lozanos en la memoria y los exiliados lituanos siguen pensando que sólo es una larga vacación antes de volver definitivamente a casa. Pero en cuanto el cineasta se proyecta esas imágenes tan diáfanas y conversa con ellas, devienen ruinas de aquello que ha desaparecido para siempre. Mekas, y nosotros con él, sabemos que sus amigos murieron en los

campos de concentración y que los exiliados nunca regresaron a Lituania. De pronto, lo que vemos son imágenes que han perdido toda inocencia.

En *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) hay un momento particularmente iluminador. Toda la familia se para por turnos contra la pared de la casa para medir sus alturas, comparando con las viejas marcas y verificando cuánto ha crecido cada uno. Entonces, como si se hubiera distraído con una intimidad impertinente, la voz tenue de Mekas se justifica ante al espectador: “Claro que ustedes querrían saber algo sobre la realidad social. ¿Cómo es la vida en la Lituania soviética? ¿Pero qué sé yo de eso? Soy una persona desplazada camino a casa. En busca de su casa. Rastreado pedazos del pasado. Buscando algunas huellas reconocibles de mi pasado. El tiempo en Seminiskia permaneció suspendido para mí hasta mi regreso. Ahora empieza a moverse de nuevo”. En la convivencia de esos presentes discontinuos, que se miden sin tocarse como dos luchadores antes de entrar en combate, se hace evidente lo irremediable. Surge de allí una profunda melancolía porque, en el preciso instante en que las imágenes se actualizan, sólo pueden verse como inelectablemente pretéritas.

III

La cámara de Mekas no pretende pasar inadvertida: está entre la gente y la gente se sabe observada. A veces se quedan quietos e incómodos, posando como para una fotografía; a veces conviven con el registro y, por un momento, parecen olvidarse del realizador; a veces actúan para la cámara con una mezcla de timidez y orgullo, como en las viejas películas caseras, conscientes de que tienen sólo esos segundos para imprimirse sobre el tiempo. Sin embargo, en el cine cada imagen se sostiene apenas un momento sobre la pantalla y enseguida es arrastrada y borrada por el flujo. ¿Cómo hacer para que perduren? Curiosamente, el método de Mekas no consiste en retenerlas sino en acelerar la sucesión. Son imágenes brevísimas, en cámara rápida o registradas cuadro a

cuadro. El primer efecto, entonces, es de cierto frenesí; pero en cuanto el ojo se acostumbra a ese ritmo, cada instante pasa a ser inestable y fijo a la vez. Como faltan las secciones intermedias que permitirían reconstruir la fluidez del movimiento, lo que se advierte es justamente la discontinuidad dentro de la sucesión: las imágenes ya no fluyen sino que saltan de unas a otras. No hay transiciones ni estados intermedios. Hay distancia entre dos momentos sucesivos. Y el pasaje es, visiblemente, de un fotograma a otro. Es posible percibir cada instantánea como una situación autónoma porque Mekas piensa en imágenes detenidas. Se comprende que para él, entonces, la unidad mínima no es el plano sino el fotograma. O en todo caso, son planos que tienden a lo fotogramático puesto que no se extienden en la duración sino que se pliegan sobre un instante. El film no registra tomas sino que le arrebató a cada escena unas cuantas instantáneas que se fijan en la memoria.

La mirada de Mekas es la de una persona desplazada, un excéntrico, un exiliado. La patria es, invariablemente, lo que se ha dejado atrás y no hay ningún lugar al cual regresar. Pero puesto a avanzar, tiene su cámara. “Yo estuve ahí”, dice. “Yo registré todo”. Mekas es el gran archivista del cine. Aunque no hay en ese impulso de coleccionista ninguna voluntad museológica. Lo que busca es obtener del cine una mirada pura sobre las cosas. Una mirada simple y celebratoria de la vida cotidiana en su misma fugacidad. El cineasta reconoce que su experiencia no es diferente de la de los demás y que sus películas muestran eso: “Es siempre más de lo mismo. Un día sigue al otro. Un segundo sigue a otro segundo. Veamos cómo transcurre el tiempo. Voy a grabar un minuto, empezando ahora...” Y mientras escuchamos el tic-tac del reloj, un cartel anuncia: “Nada sucede en esta película”. Es la declaración de principios de un cine de oposición.

En el comienzo de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), la voz del director dice que renunció a un orden cronológico del material porque nunca pudo saber dónde empieza y dónde

termina su vida. En ese desordenado transcurrir de la vida de las personas, Mekas parece obsesionado por identificar las estaciones del año y los ciclos de la naturaleza. “En Nueva York todavía era invierno pero el aire estaba lleno de primavera”; “El otoño llegó, con viento y oro”; “La primavera vino muy lentamente”; “Belleza del calor de verano cuando se recogen frutillas silvestres”. No siempre se indican las fechas, pero permanentemente los films señalan la época. Sin embargo eso no supone la verificación de un tiempo cíclico sino, más bien, la

afirmación de nuevos puntos de partida. A Mekas no le interesa tanto el mecanismo de repetición sino el punto de transición o de ruptura en donde algo se separa de lo anterior y se instala como un comienzo renovado. “Esta es una película política”, insiste como si quisiera establecer su voluntad de refundar el cine. Quizás, entonces, el exilio no es sólo una situación biográfica sino también una condición estética, un modo de ser cinematográfico: un punto de partida y un proyecto para los films. La mirada desplazada supone un movimiento, un viaje en el

que Mekas embarca al cine, arrancándolo de ese conjunto de protocolos, fórmulas y lugares comunes en los que parece haber arraigado, para reconducirlo hacia un territorio más libre. Las imágenes (tomadas con la primera cámara, comprada unos días después de llegar a Nueva York) muestran a Jonas y Adolfas en una terraza de Brooklyn. La voz, grabada veinte años más tarde, se repite a sí misma una única consigna: “Desde que partimos, empezamos a volver a casa. Todavía estamos regresando. Mi viaje aún no ha terminado”.



Goodbye Dragon Inn: el espacio y sus fantasmas

Rafael Filippelli

I Una escena de *Goodbye Dragon Inn* pone de manifiesto, tal vez de un modo más evidente que otras, la modalidad narrativa de este film. Cuando comienza la escena, filmada en un solo plano, dos hombres ya están orinando en los mingitorios del baño del cine en el que transcurre prácticamente toda la película de Tsai Ming-liang. Ambos, próximos a cámara, son tomados desde arriba, en un plano medio, con mucho aire en la parte superior del cuadro. El centro del encuadre se encuentra en el lugar imaginario que está en medio de ambas cabezas. El más

cercano a cámara fuma displicentemente, el otro mira en todas direcciones. A la derecha del encuadre, una fuga de mingitorios que culminan en la pared del fondo; a la izquierda, las puertas que comunican con los retretes, algunas abiertas y otras cerradas; al fondo un lavabo y un poco más atrás la puerta de entrada al baño. Medio minuto más tarde, entra al baño un tercer personaje que se acerca a los anteriores y comienza a orinar en el mingitorio contiguo. Inmediatamente, en la banda de sonido se escucha el ruido que produce el correr del agua de un inodoro y de uno de los retretes

sale un cuarto personaje que se dirige al lavabo. Ahí se queda hasta el final de la escena. Dos minutos después del comienzo del plano, se vuelve a abrir la puerta del baño y entra un quinto personaje que camina muy lentamente en dirección al lugar donde están orinando los tres anteriores. Al llegar a ellos, estira un brazo entre los cuerpos del segundo y el tercero y recoge un paquete de cigarrillos y un encendedor que se encontraban sobre los mingitorios, sin que nosotros hubiéramos prestado atención a ellos previamente. A la misma velocidad, el nuevo personaje, desanda el camino y sale. Casi un minuto después, por corte directo, se pasa a la próxima escena. Han transcurrido tres minutos y algunos segundos.

En *Goodbye Dragon Inn*, las escenas no tienen comienzo y, lo que aún es más evidente, no tienen resolución. En realidad, las escenas no podrían terminar a causa de su desmesura temporal. En la escena de los mingitorios si hay algo que no podría mostrarse es el momento en que los personajes de-

jan de orinar: se los encuentra y se los deja orinando. Como en el resto del film, el tiempo es excesivo. No se trata de “tiempos muertos”, sino de una expansión temporal, en cuyo transcurso los acontecimientos tardan en suceder y, si algo finalmente ocurre, termina agotado en la nada. Por eso, casi no hay, en el film, movimientos de cámara; serían un recurso distractivo de la desmesura que el film elige como representación temporal. Sin embargo, de pronto, la movilidad de algunos personajes (sobre todo en el interior de la sala de cine) le confiere al plano fijo un dinamismo inesperado (y también una belleza incomparable) y, precisamente por eso, cuando segundos después se vuelve al plano estático, los personajes y las cosas quedan de nuevo sepultados por el peso del tiempo.

Por varias razones, el tiempo es un eje privilegiado en la comprensión de *Goodbye Dragon Inn*. La película ocurre dentro de un cine y dura diez y ocho minutos más que *Dragon Inn*, que allí se está exhibiendo, película del género “artes marciales”, dirigida por King Hu, en 1966. La tentación de homologar ambas duraciones (la de *Dragon Inn* y la de *Goodbye Dragon Inn*) es fuerte, pero la operación no es tan sencilla dado que *Goodbye Dragon Inn* dura ochenta y dos minutos, *Dragon Inn* termina diez y ocho minutos antes y es poco probable que un largometraje dure sesenta y cuatro minutos. Sin embargo, todo indica que las pequeñas historias que se desarrollan en el film de Tsai Ming-liang ocurren mientras se proyecta el film del año 1966, dado que ambos comienzan al mismo tiempo.

II

Si el tiempo es un elemento insoslayable de *Goodbye Dragon Inn*, lo fantasmagórico define su clima. Después de cuarenta y cinco minutos de comenzado el film se escuchan las primeras palabras, dichas por un personaje a otro: “Se dice que este cine está embrujado”.¹ Esta línea de diálogo no es ajena al tono de la película sino que, más bien, lo define. La boletera lisiada que, buscando algún tipo de contacto (frustrado, por otra parte) con

el proyectorista, recorre dificultosamente los rincones del cine, subiendo y bajando escaleras; el proyectorista, un fuera de campo latente que sólo se corporiza en los últimos diez minutos de película; y todos los espectadores son algo así como fantasmas que habitan momentánea y finalmente un lugar encantado.

El film sólo tiene algunos esbozos de narración: la boletera lisiada busca al proyectorista para alcanzarle un buñuelo caliente; un espectador japonés deambula por el cine tras de algún contacto, lo recorre en detalle buscando fuego para su cigarrillo y sólo encuentra otros fantasmas ensimismados, o bien, un cigarrillo consumiéndose solo en la cabina de proyección como único indicio de un personaje que tarda una eternidad en aparecer. El mundo fantasmagórico del film incide fuertemente en la intensidad del tiempo generando el vaivén de la angustia entre personajes y espectadores.²

Ahora bien, hay un momento, casi al final del film, donde el mundo fantasmal y su exacerbación temporal ponen de manifiesto la forma del film. Cuando la función ha concluido, dos de los espectadores (ambos actores de la película que se ha proyectado), acompañado uno por un niño y reconocible en el otro a quien se ha visto llorar al final de la proyección, se encuentran en el frente del cine donde están los afiches iluminados de las películas que se exhiben. Se reconocen, se saludan, intercambian un pequeño diálogo nostálgico y sin desplazarse ni medio paso giran sus cuerpos en direcciones distintas y quedan con las miradas perdidas hasta el final de la escena que, una vez más, no finaliza y dura interminablemente.

Sin embargo, la cuestión no se agota meramente en que nada puede consumirse sino en que el exceso en la duración y las situaciones y personajes fantasmales producen una suerte de detención del tiempo que otorga al espacio una cualidad privilegiada y autónoma. Dicho de otro modo, la ilusión de tiempo detenido desplaza la elipsis como sistema narrativo y produce una suerte de ensoñación que permite pensar la película de Tsai Ming-liang en un tiempo distinto del de la

que se está proyectando en el cine. Es más: si *Dragon Inn* es seguramente un film que se construye en el tiempo, *Goodbye Dragon Inn* se desarrolla básicamente en el espacio. La atracción que el cine tiende a mantener con el montaje y el movimiento cede ante la presencia insistente de larguísima planos fijos, donde los desplazamientos de los personajes (o sea, el montaje interno al plano) que cruzan el cuadro y desaparecen (más en el espacio que en el tiempo), constituyen la vibración misma del espacio concebido como invasión.

Después de un comienzo donde se ordenan las relaciones espaciales, no sólo dentro de los distintos recovecos y pasillos del cine sino respecto del exterior, la película ‘enrarea’ las conexiones entre los espacios. A los pocos minutos de comenzado el film se ve por única vez como un personaje, desde la calle lluviosa, entra al edificio del cine. En uno de los, seguramente, más bellos planos, no sólo del film sino de los últimos tiempos, mientras la boletera renga, a derecha de cuadro y más cercana al punto de cámara, lava algunos platos y tazas, a izquierda y al fondo se ve la entrada de ese hombre hasta que llega a la sala propiamente dicha. A partir de ese momento, el film se despreocupa de explicar, dentro de una regulación que legisle el espacio, de dónde vienen las distintas personas que constantemente entran y salen de la sala. No sólo se ha producido un hiato entre el interior y el exterior sino, y sobre todo, en el interior de los distintos espacios del cine. Si un tanto abusivamente uno dijese que el film narra dos pequeñas historias, la del probable deseo de la boletera por el proyectorista y el de

1. Hasta ese momento sólo se habían escuchado diálogos del film de artes marciales.

2. Una gran parte de las críticas al film hablan de su condición de comedia y de su minimalismo. Es obvio que la desmesura y la elaboradísima construcción formal de *Goodbye Dragon Inn* expulsan de plano la idea de minimalismo; en cuanto a lo de comedia resulta completamente inadecuado. Más bien, reaparecen una vez más los temas recurrentes en Tsai Ming-liang: la desconexión existencial en un trasfondo urbano, la alienación, la frustración sexual. La diferencia es que aquí son tratados como marcas autorales mucho más evidentes que en sus films anteriores.

seo sexual o meramente afectivo de un espectador, luego de la escena descripta que incluye a ambos, dejan de convivir en el mismo espacio y toman caminos diferentes en espacios cuya conexión es, para nosotros, imposible de descifrar.

Y, para concluir, quisiera esbozar una filiación. No resulta aventurado colocar a Tsai Ming-liang junto a Renoir, Bresson, el último Dreyer y, por supuesto, Antonioni. Sin embargo, aunque no parezca igualmente obvio, no sólo el plano se-

cuencia sino fundamentalmente la autonomía del plano y la evocación constante del fuera de campo visual y sonoro, lo ponen en contacto con Kenji Mizoguchi, a quien, por otra parte, tampoco le eran ajenos los fantasmata.



Entre varones

Sobre “Padre e hijo”, de Alexander Sokurov

Silvia Schwarzböck

Padre e hijo es un film erótico de naturaleza única. En su escena inicial, un varón adulto parece dar a luz a un varón adolescente. Lo que, en medio de la oscuridad de la habitación, se deja entrever como un alumbramiento es en realidad el esfuerzo de un padre por despertar a su hijo de una pesadilla. De la pesadilla lo único que recuerda el hijo es que se encontraba totalmente solo. Dado que nadie puede recordarse a sí mismo si no es bajo la perspectiva de la tercera persona, el espectador ve el recuerdo borroso de ese mal sueño como un breve flashback. En él, un adolescente desnudo, perdido en medio de un bosque, tiembla de frío. Para señalar esa imagen como onírica, Sokurov emplea la anamorfosis, la misma técnica pictórica que en *Madre e hijo* había estado, de principio a fin, al servicio de la representación de lo sublime. En *Padre e hijo*, en cambio, cuando termina el relato del sueño, cesa la perspectiva oblicua y el film adopta, para anular el

espacio y el tiempo externos al vínculo, un tipo de imagen que podría llamarse utópica. Sublimes son el amor y la naturaleza, en la medida en que, según un criterio romántico, están fuera del control humano. Utópicas son las cosas perfectas, en la medida en que quien cree en la perfección como posibilidad humana supone que sólo es perfecto lo que está controlado hasta el último detalle por la mente que lo crea.

El lenguaje utópico no debería ser afirmativo. Cuando lo es, se convierte en el lenguaje de las fantasías. Por eso la tradición judaica y el marxismo hacen bien en prohibirles a sus fieles que se representen el paraíso con imágenes. Antes que la representación de un mundo ideal, válido para todos, o la representación del mundo real tal como debería ser, la fantasía es una representación del mundo tal como le gustaría que fuera al que se lo representa. La fantasía, al ser personal, no tiene carácter normativo ni aspiraciones de universalidad; es una creación

privada, aun cuando su lenguaje no pueda ser sino público (de ahí que sus tópicos figurativos e ideológicos suelen ser no sólo socialmente compartidos, sino también arquetípicos).

Padre e hijo es una fantasía, la fantasía de una vida feliz dentro de una comunidad de varones. En esa fantasía se combinan dos ideales de rancia estirpe filosófica: el de la vida comunitaria como la vida más feliz y el de la vida peligrosa como la vida más auténtica. Por tratarse de una fantasía, el film de Sokurov queda eximido de toda sospecha de misoginia. No es que sólo los varones sean capaces de vivir esa vida, sino que a quien la fantasea, la vida le parece más bella y más feliz entre varones.

Como modelo de organización política, la idea de una comunidad sin mujeres es tan utópica como lo es la vida peligrosa en tanto imperativo ético. Sólo se trata, para quien la postula, de una forma más bella de vivir. Y la vida más bella debería ser también la más feliz. Ahora bien, ¿por qué la comunidad sería más bella que la sociedad, la comunidad varonil más bella que la comunidad mixta, y la vida peligrosa más bella que la vida tranquila?

La comunidad es más bella que la sociedad porque es homogénea. Aquellos que la componen tienen más rasgos en común que diferencias. Esos rasgos comunes son los que, hacia adentro del grupo, permiten que sus miembros puedan convertirse en pares,

y los que, hacia fuera de él, los hacen diferentes del resto de la sociedad.

Cualquier proyecto de una sociedad perfecta está destinado al fracaso, en la medida en que, hasta que logre imponer su propio modelo de hombre –el hombre nuevo–, tiene que trabajar sobre el supuesto del egoísmo. La sociedad moderna está formada por individuos que compiten entre sí por el dinero, el éxito o el prestigio. En ella nadie puede ser realmente feliz, porque la competencia hace que todos tengan que ver en el prójimo a un posible rival. De ahí que Sokurov piense con razón que ciertos hombres por un lado afines –afines por ser varones, afines por servir al ejército– y por el otro, virtuosos –virtuosos por ser bellos, virtuosos por ser buenos– podrían procurar ser felices armando su propia comunidad perfecta dentro de una sociedad imperfecta.

El principal obstáculo para pensar cuál sería la vida más feliz es que nadie puede imaginarse a sí mismo como miembro de un mundo donde ya no haga falta la lucha por la supervivencia. El propio yo sería otro bajo las nuevas condiciones de existencia, así como también lo sería el de aquellos a los que se quiere transformar y respecto de los cuales uno se siente distinto. En esa otra vida, las razones para la enemistad y el conflicto, de existir, no serían las mismas que las de la vida tal como la conocemos.

En la comunidad de varones de Sokurov la competencia surgiría como un componente lúdico, tal como solía surgir en los westerns y en las películas de profesionales del período clásico norteamericano.¹ No se trataría de la competencia como una forma de sublimar la atracción sexual entre varones,² sino de una lucha donde un varón pondría en juego su virilidad frente a otro varón, para que éste lo reconozca como un par. En la posibilidad de no ser reconocido como un par residiría el peligro mínimamente necesario como para que la vida comunitaria no deje de ser intensa. Vivir peligrosamente es la condición de la virilidad. Sólo puede considerarse viril a quien arriesga su vida y sobrevive para contarla. Los personajes de *Padre e hijo*, en ese sentido, no paran

de demostrarse entre sí su destreza física y su espíritu temerario, como si fuera de la vida militar sólo de este modo lograrán cerciorarse de que están vivos. Cuando el hijo cruza con una tabla desde su ventana hacia la ventana del vecino de enfrente, el padre lo ve y lo golpea, haciéndole entender que ha confundido la temeridad con la valentía (la valentía es el término medio entre la temeridad como exceso y la cobardía como defecto), pero con ese golpe aleccionador, ambos inician en realidad una pelea cuerpo a cuerpo que termina amistosamente.

La única restricción para que la competencia por la paridad resulte placentera y para que, a su vez, no rompa la armonía comunitaria, es que el objeto en disputa no sea una mujer. En ese caso, la competencia carecería de sentido, porque si es la mujer quien finalmente elige a uno de los dos rivales, su elección anula la paridad entre ellos. El elegido pasa a ser automáticamente el ganador, sin que haga falta mérito alguno de su parte (puede ser tranquilamente el más débil o el menos viril).

La paridad la busca siempre el que inicia la lucha, desafiando a alguien a quien la comunidad considera superior. En *Padre e hijo*, desde ya, es el hijo el que busca la paridad frente a su padre. De acuerdo con la triangulación edípica, el hijo compite con el padre por el amor de la madre. El resultado de esa competencia mítica es obvio e invariable, porque está regulado por el tabú del incesto: la madre no puede sino elegir al padre, de modo tal que el hijo, para emparejarse, tendrá que salir a buscar mujeres (o varones) fuera de su núcleo familiar. Pero en el film de Sokurov todas las madres que debieron haber elegido de acuerdo con esta lógica están ausentes (la madre del padre, la del hijo, la del amigo, y la del vecino). Sólo se ve a la novia del hijo, quien lo abandona por otro hombre, igual que antes lo había abandonado a él su madre. Esa negación de las madres³ es lo que origina el extraño erotismo del film. Si la condición para que un recurso –narrativo o visual– sea considerado erótico es que interpele a la sexualidad

del espectador (y no sólo a la de los personajes), hay que admitir que en *Padre e hijo* lo que hace ese trabajo es la impúdica relación entre el padre y el hijo, que parece estar todo el tiempo al borde del incesto. Los otros vínculos entre varones, mientras tanto, responden con justeza a la idea de fraternidad masculina. Cuando se busca la paridad, todos los vínculos tienden a ser horizontales. El problema es que al vínculo entre un padre y un hijo el espectador no puede pensarlo sino como vertical (en nuestra cultura, la ley es un principio paterno y fálico), aunque en el film los protagonistas lo fuerzan para que sea horizontal, dado que el hijo lucha por la paridad con el padre y el padre acepta el desafío. Como se trata de la representación de una fantasía, el vínculo paterno-filial no se sustrae al código viril vigente en esa fraternidad utópica. La tensión no resuelta entre padre e hijo, al resolverse con el código de la fraternidad, parece aun más sexualizada que la tensión que cada uno mantiene por separado con otros personajes. La escena de la pelea cuerpo a cuerpo entre padre e hijo es más erótica por ser entre un padre joven y un hijo adolescente que por ser entre varones tan bellos. La sexualidad a la que interpele el erotismo de *Padre e hijo* trasciende tanto los códigos homosexuales como paidófilos. Es una nueva sexualidad imaginaria, utópica y fantástica, a la que Sokurov le dedica su primer film erótico.

1. Tomando como modelo el cine de Hawks, el profesional –así sea un pistolero– es un hombre que se define por lo que hace, pero que en su profesión no está movido por el dinero, el éxito y el prestigio –los móviles de los hombres comunes–, sino por el reconocimiento de sus pares (aunque sabe que no todos los que se dedican a lo mismo que él son sus pares). El verdadero móvil del profesional virtuoso es hallar su par y medirse con él. Ese par incluso puede ser alguien que traicionó la profesión y se halla del otro lado de la ley, siempre que reúna todas las cualidades para ser el mejor. Este tópico tanto el cine de Hollywood clásico como el contemporáneo lo explotó hasta el cansancio.

2. Esta apología de la virilidad es independiente del hecho de que la cultura gay se la apropie y le dé un sentido estético en lugar de ético.

3. Sólo se habla de las madres para decir que han abandonado a sus hombres o que nunca pudieron comprenderlos, por no compartir su misma ética de la profesión.



La diatriba

Beatriz Sarlo

Route 181 tiene dos rasgos que vienen de *Shoah* de Claude Lanzmann: la agresiva insistencia con que se aborda a los entrevistados y la extensión (cuatro horas veinte minutos). De *Shoah* se diferencia, en cambio, por la rusticidad de la imagen. Pero ambos films, *Shoah* y *Route 181* también comparten un tono: el de la indignación. *Route 181* no hubiera podido comenzar a pensarse sin *Shoah*, un film que se concentra en la empresa de asesinato de los judíos por los nazis, buscando sus costados técnicos y administrativos, del mismo modo que *Route 181* se concentra en la destrucción de comunidades. No establece ninguna equivalencia, pero se interesa, tanto como *Shoah*, en mostrar los aspectos burocráticos y materiales de la agresión y su organización territorial.

El film fue rodado, durante dos meses del verano de 2002, por el judío Eyal Sivan y el palestino Michel Khleifi, en el país donde nacieron ambos: Israel. Allí recorren la línea de la resolución 181 de las Naciones Unidas, que estableció, en 1947, la partición entre Palestina y el nuevo estado de Israel, partición que está en el origen de la guerra al año siguiente y, de modo inevitable, de un conflicto sin salida. La línea de la resolución 181

es, para los dos directores, la ruta de una violencia ininterrumpida y constante. Esta convicción articula el film de punta a punta; los directores buscan, a lo largo de una ruta recorrida de sur a norte hasta la frontera con el Líbano, las pruebas de la destrucción de las aldeas palestinas, del traslado obligatorio de sus pobladores, del despojo. No hay, a lo largo de la ruta 181, otra cosa que las huellas de un conflicto militar y civil.

Los dos directores construyen una unidad que refuerza, inmediatamente, desde los títulos del film, su mensaje: ellos son un judío y un palestino y no sólo están de acuerdo sino que pueden hacer algo en común. Para quien no entienda hebreo ni árabe, los dos directores son indiscernibles, y sus voces desde la cámara, indistinguibles. Para quien no entienda hebreo ni árabe (una mayoría sin duda en occidente), el judío y el palestino se han fundido en un solo ojo, una sola cámara, un único lugar de enunciación.

El film provocó varios escándalos. Jean-Luc Godard, Tzvetan Todorov y Étienne Balibar, entre otros, debieron defenderlo cuando, en 2003, el ministerio de cultura limitó su exhibición en el festival de cine documental el más importante de Francia. En Israel, al-

gunos lo consideraron un arma envenenada que, lejos de establecer como modelo de entendimiento la colaboración entre dos israelíes de origen judío y palestino, los mostraba hostigando al unísono sus políticas de estado.

Con su extensión desmesurada, *Route 181* no se propuso persuadir sino aportar las pruebas que sostienen una convicción. No tiene sentido, por lo tanto, acusar al film de ser propagandístico, puesto que abiertamente se amolda a un género clásico, la diatriba. Su fin no es convencer sino mostrar, sobre todo acumular ejemplos. Quien piense que Israel ejerce una ocupación territorial injusta sobre franjas de territorio que pertenecen a Palestina, encontrará en *Route 181* una serie de casos que sostienen ese juicio. Quien piense que es la violencia de las organizaciones palestinas las que están sosteniendo el conflicto, sólo encontrará escenas cuyo peso argumental le parecerá insuficiente o tendencioso.

La diatriba no es un género apropiado para el ejercicio de la política práctica. Pero no está de ningún modo interdicto fuera de la escena política pero en el centro de la esfera pública, cuando alguien se propone fortalecer, por acumulación, un argumento. Más que un instrumento de la persuasión, la diatriba es un momento del juicio sobre hombres o hechos. *Route 181* presenta sus materiales como prueba de una convicción. Son materiales fuertes, crudos por la humillación de quienes están allí sufriendo, por la arbitrariedad, por el odio. Pero plantean también un problema porque se trata, en la mayoría de los casos, de entrevistas con personas que, como sucede con demasiada frecuencia en casi to-

das partes, cuando se sienten amenazadas pronuncian los dichos más maniqueos y racistas, dichos que no siempre permiten captar el problema sino, solamente, la forma en que es vivido. Hay que desconfiar más del reportaje como género.

La película incluye unas cuarenta escenas en su desplazarse de sur a norte. Cada una de ellas termina con un plano de carretera, muchas veces flanqueada por el muro de separación que Israel construye. Desplazándose, la película encuentra lo que busca, aunque lo que encuentra podría decirse que está contenido en cualquiera de las etapas del viaje. Por eso no me parece muy inteligente llamar a *Route 181* un *road-movie* político, ya que es lo contrario: no está abierto a encontrar lo que sea, lo que desconoce, lo que cambiará a quien hace el viaje, sino que busca lo que sabe que va a encontrar, lo que conoce, lo que le permitirá a quien realiza el viaje seguir siendo él mismo. No es un *road-movie* sino un film de convicciones, y el resultado de desplazarse no es la transformación de una identidad sino el fortalecimiento de la que ya se posee.

De las cuarenta escenas sólo un puñado evoca un sentimiento de nostalgia por el pasado o de confianza en el futuro: frases como la que pronuncia un joven palestino antes de salir con su moto: “nosotros vivíamos de manera simple, con pan y aceitunas”; o una estampa de pastoral bélica en la que un soldado judío yemenita y una chica, también soldado, obviamente de origen europeo, muestran sus *piercings*, prohibidos en el ejército, y comunican que se van a casar cuando salgan de la milicia; o perturbadores momentos de suspendida serenidad, como el de los judíos llegados de África, ajenos a Israel, incómodos al ser recibidos en tierras ajenas y por gente de la que no comprenden casi nada.

Excepto en estas escenas, la destrucción ha sido tan a ras del suelo que no hay restos que ofrezcan un soporte a la nostalgia o a la esperanza. Más bien, por todas partes, entre judíos y palestinos (incluidos los dos directores) hay furor o desesperación, gritos, amenazas, bárbaro espíritu de frontera que separa incluso a los judíos que llegaron en los años cuarenta de los que llegan en las últimas décadas, protegidos, según los primeros, por la ayuda oficial. La vida de frontera es durísima, eso también indica el film. Nada que conduzca a una cultura contemplativa y respetuosa del otro sobre una superficie desértica donde los pozos de agua valen más que los de petróleo. La frontera es implacable y los judíos que llegaban estaban más preparados para entenderlo, más equipados técnica e intelectualmente que los palestinos a quienes desplazaban. Una especie de darwinismo que se expresa incluso en la fantasía del viejo combatiente judío, custodio de un reservorio, que sueña con un millón de dólares para construir una especie de *spa* en medio del desierto.

El sonido de *Route 181* tiene la misma exasperación que las imágenes y lo que dicen los entrevistados. Se trata, por cierto, de un camino cortado innumerables veces por retenes militares y policiales; frente a ellos, los coches se amontonan, maniobran, frenan, vuelven a avanzar, se rozan con las trompas de las tanquetas; en esos retenes, todos gritan y el volumen es por momentos insoportable. Hasta la mitad del camino, digamos hasta el centro geográfico de la línea 181, no hay casi otro sonido ambiente que el que producen los motores, máquinas y engranajes. Después, más hacia el norte, se dejan escuchar pequeños oasis sonoros, que corresponden a paisajes no bellos ni pintorescos pero, por lo menos, con algunos árboles, algu-

nos animales, un agua que corre. Probablemente el sonido más agresivo y espectacular sea el de la fábrica de cercos anti-persona, descritos con detalle por uno de sus técnicos como artefactos tan letales que están prohibidos para los gobiernos. Son rollos de alambre que, una vez desatados, se convierten en una especie de gigantesca gorgona de hojas de acero que desgarran la carne y no permiten escapar a quien se les acerque. Mercancía en gran demanda. Esta fábrica, más que las armas que llevan los soldados, es la guerra misma alegorizada como frontera inexpugnable, tan inexpugnable porque, como dice un soldado israelí: “Acá no hay ninguna frontera porque no existe ningún estado palestino”.

No hace falta más. La diatriba podría seguir porque es su ley proceder por acumulación. Una diatriba no concluye, como tampoco concluye su opuesto, el elogio. El plano final sobre la frontera norte muestra simplemente el extremo de una de las direcciones posibles de la ruta seguida, que podría volver a recorrerse, ahora, de norte a sur. Si la película volviera sobre su pasos, encontraría otras cuarenta escenas que se sumarían a las que ya ha mostrado. En todas, algo queda claro más allá de la hostilidad: el horror de un paisaje devastado, desierto sobre desierto, donde el agua es furtiva, y sólo se ve lo que la guerra ha dejado allí, bloques de demolición, metal, alambres, tierra baldía. Quien no conoce medio oriente, como es mi caso, quedará sorprendido por la hostilidad que, de esa confrontación de sociedades, pasó al paisaje; y la naturalidad con que judíos y palestinos se mueven en la devastación o en aquello que, en cualquier momento como lo enseña la experiencia, podrá ser devastado. Frontera es allí donde todo paisaje a la medida humana está ausente.



Studio et ira: la historia argentina reciente filmada por Fernando Solanas

Jorge Myers



“Debemos permanecer a solas con nuestra jornada, y el tiempo es breve, y La historia a los derrotados
Podrá decir ¡qué pena!, pero ni socorro ni perdón podrá otorgar.”

W.H.Auden, 1937¹

Solanas vuelve a sus raíces

El único momento de *Memoria del saqueo* en que aparece fugazmente un enunciado que impacta al espectador con la fuerza de cierta autenticidad conceptual intrínseca no proviene del guión con el cual Solanas ha trabajado, sino de boca de uno de los entrevistados: el senador Antonio Cafiero. Ante una serie de preguntas cuya evi-

dente intención era inducirlo a que se mostrara como un representante paradigmático de aquella clase política cuya necesaria expulsión del poder constituye un *leitmotif* recurrente de la película, Cafiero respondía aproximadamente en los siguientes términos: “Pino, vos crees que en política hay de un lado todo blanco y del otro todo negro, que hay un bando de los absolutamente corruptos y otro de los ab-

37

solutamente puros, y no es así; en política blanco y negro nunca se dan enteramente por separado, siempre vienen juntos”; “la política es, en su propia esencia, traición, la traición no es la excepción sino la norma”; “vos lo que te tenés que dar cuenta es que no son solo los políticos los corruptos, es toda esta sociedad, nosotros estamos acá porque nos eligieron, la clase política es un emergente de la sociedad, no está separada la condición moral de la clase política de la condición de la sociedad, no puede estarlo”; “¡si un político le dice al pueblo lo que realmente piensa, lo que desea hacer cuando haya llegado al gobierno, no lo vota nadie!” Si Cafiero, a través de tales enunciados, parece asumir íntegramente el *physique du rôle* que requería el papel que Solanas le había asignado en el reparto estelar, el aporte de los mismos consiste, sin embargo, en poner de manifiesto la endeblez de la argumentación histórica y política que estructura la película en su conjunto. Sus palabras, pese a estar teñidas de cierto indudable cinismo, aluden a una problemática histórico-política más amplia y más compleja que la invocada por Solanas en su reflexión filmada del pasado argentino reciente: aquella de la relación opaca que, aun en regímenes como el democrático, las

1. “We are left alone with our day, and the time is short, and/History to the defeated/May say alas but cannot help or pardon”. Todas las traducciones del inglés y del francés son mías, de modo que cualquier error –estilístico o gramatical– también es de mi autoría.

sociedades suelen mantener con sus gobernantes, y que quizás deriven de elementos inherentes a la propia naturaleza de lo político en la era moderna. Mientras que en las palabras de Cafiero –más allá de cuál haya sido la intención con que fueron pronunciadas– lo político aparece representado en términos que subrayan su carácter de problema –sobre todo desde la perspectiva de los principios en que se fundan los regímenes democráticos–, en el discurso fílmico de Solanas esa dimensión problemática ha sido omitida casi por completo. Allí, la historia política reciente, antes que constituir un dilema a resolver, aparece explicada de antemano por las certezas ideológicas e historiográficas que sustentan la posición política de su autor.

A tono con el actual clima de *re-vival* setentista, esta película no sólo dialoga retrospectivamente con el producto más célebre tanto del Grupo Cine Liberación como de este director, sino que busca extender y renovar el mensaje político que aquél había procurado impartir, reelaborándolo para una Argentina muy distinta de la que vivió a fines de los sesenta el *happening* propagandístico que supo ser *La hora de los hornos*. Estructurada en forma de ensayo, su contenido no es otro que el de un relato histórico a través de cuyo desenvolvimiento se pretende realizar una denuncia y proponer una alternativa a la situación que el país vivió con trágica intensidad en los meses subsiguientes al derrocamiento de Fernando de la Rúa en diciembre de 2001. Si el tema histórico es aquel de los orígenes de la actual crisis argentina, y la denuncia aquella que separa los buenos de los malos –o, para decirlo en el lenguaje del movimiento a que Solanas pertenece, a los “leales” de los “traidores”–, la solución alternativa propuesta es la del pueblo en armas –aunque ahora el lugar de la guerrilla haya pasado a estar ocupado por piqueteros armados con palos y bastones en vez de metralletas y granadas–, aliado con el actual gobierno (y esto es evidentemente un agregado que se le ocurrió al director sobre el final, o luego de finalizada, la filmación,² ya que la única alusión explícita a los eventos posteriores a di-

ciembre de 2001 es el cartel final que declara que Néstor Kirchner se convirtió en presidente de los argentinos el 25 de mayo de 2003).

El análisis desarrollado por Solanas parte de la premisa (sugerida al comienzo de la película, enunciada de un modo explícito al final) de que el pueblo argentino –representado por los manifestantes del 20 de diciembre y los piqueteros– dio comienzo ese día a la guerra contra la globalización. La “batalla” entonces ganada habría constituido una gesta heroica –una gesta en la cual el propio Solanas habría participado, ya que aparece en una secuencia sosteniendo una cámara de mano como si fuera un arma y paseándose entre los manifestantes. La historia vivida desde la dictadura hasta esa jornada crucial habría creado una situación en la cual se había tornado inevitable el enfrentamiento entre “la gente” (término que para Solanas refiere sólo a los piqueteros y a los militantes de izquierda, ya que no aparece ninguna mención explícita en este film del rol crucial de la clase media, tanto en la caída de De la Rúa, cuanto en la presión ejercida sobre sucesivos gobiernos hasta volver a una situación políticamente menos anómala en mayo de 2003) y “la mafiocracia” (sector social formado a partir del contubernio entre las grandes corporaciones y la clase política). El verdadero significado de toda la historia de la democracia restaurada y de la cruenta dictadura que la precedió se resumiría en la historia del saqueo de los bienes nacionales por parte de aquella mafiocracia aliada a las fuerzas “globalizadoras” internacionales. (Aunque se percibe la diferencia entre la dictadura que perpetró la masacre y el régimen democrático, esa diferencia aparece por momentos elidida, ya que Solanas pone de manifiesto en reiteradas ocasiones su desprecio por las instituciones republicanas representativas.) La explicación histórica de ese “saqueo” gira en torno de dos ejes: la “deuda eterna” y la “traición” de los políticos votados por el pueblo. En cuanto a la primera cuestión, hay una inconsistencia importante en la argumentación, ya que en una primera secuencia la deuda externa aparece re-

vestida de los atributos de la eternidad debido a que sus orígenes se remontan al primer empréstito contratado por el gobierno de Rivadavia en 1825/6 y a la reanudación de los pagos sobre la misma por parte del gobierno liberal de Buenos Aires en 1857, mientras que en una secuencia posterior se enfatiza que el problema de la deuda se originó como consecuencia de la política económica del “Proceso” (entre cuyos artífices aparece Domingo Cavallo, cuyo retrato negativo, conviene señalar, es uno de los más justos de toda la película). En cuanto al segundo eje, el de la figura de “la traición”, la galería de notoriedades es extensa. Alfonsín habría traicionado a su pueblo, primero, cuando abandonó el programa económico de Bernardo Grinspun (que la bancada peronista de ese momento hizo todo lo posible por entorpecer), luego, cuando en 1987 hizo un acuerdo con los militares sublevados para que volvieran a los cuarteles a cambio de poner fin a los juicios por violaciones a los derechos humanos –sin dudas el momento menos feliz de toda su carrera política–, y finalmente, cuando debió abandonar (en medio de la hiperinflación y la ola de saqueos) la presidencia antes de tiempo. Chacho Álvarez también engrosa la lista de traidores, debido a que, según el guión de Solanas, prefirió la renuncia a la pelea luego del escándalo de los sobornos en el Senado, y, sobre todo, por haber impulsado el nombramiento de Cavallo como ministro de De la Rúa. La mayor “traición”, sin embargo, de todas las que integran la larga requisitoria de Solanas es –qué duda podía haber al respecto– Carlos Menem. Éste fue, según Solanas (y nuevamente, este es un juicio que es muy difícil no compartir), el artífice de la destrucción de la economía argentina y del desmantelamiento de todas las banderas del Justicialismo. Una de las secuencias más largas relata minuciosamente la historia de las privatizaciones realizadas por Menem: allí se subraya el contraste entre el antiguo bienestar producido por esas empre-

2. Para decirlo con una frase inglesa imposible de traducir al castellano: un “afterthought”, o, en francés, “une arrière-pensée”.

sas cuando eran de propiedad nacional con la pobreza y la desocupación que resultaron de su venta. Esa constatación conduce directamente al señalamiento de una “tercera entidad”, aquella que le imprime su verdadero significado a la empresa historiográfica de Solanas: la resistencia del pueblo. Desde su nacimiento en Cutral-có el movimiento piquetero habría retomado las banderas clásicas del peronismo revolucionario, librando una desesperada batalla en contra del saqueo y de la traición —una gesta heroica que habría culminado con el exitoso derrocamiento del régimen de los “traidores” y de la “mafiosocracia”. El 20 de diciembre, declara la voz en *off* durante una de las secuencias finales, ha sido un nuevo 17 de octubre, un nuevo Cordobazo.

Juzgar esta película con la suficiente distancia que exige todo esfuerzo crítico resulta indudablemente una tarea compleja no por ningún valor intrínseco a la misma, sino por la fuerza evocativa que tienen las imágenes con las que ella está construida: fotogramas de nuestra tragedia más reciente ante los cuales ningún argentino puede permanecer indiferente. Más aún, aquellas imágenes —de manifestaciones reprimidas por una policía montada a caballo y armada con rifles de grueso calibre; de niños tucumanos hambrientos que evocan en el espectador el recuerdo de Biafra, de Bangladesh o de Somalia; de caravanas de cartoneros revolviendo la basura de la otrora orgullosa Buenos Aires— han sido seleccionadas precisamente con la intención de suscitar en un público no sólo argentino, sino internacional, una reacción semejante de dolor, de indignación, de ira. Y es precisamente aquí donde radica uno de los problemas fundamentales de esta película: la mala fe con que ha sido montada, y que habita cada uno de sus planos. Esta es una obra que ha sido elaborada no con la intención de captar lo más fielmente posible una realidad histórica y, mediante su reproducción filmica, ensayar explicarla, sino con la muy distinta de utilizar y manipular los materiales que la integran en aras de un proyecto político y personal previo, cuyo carácter unilateral y simplificador

tiende a despojarlos de gran parte de su sentido intrínseco. En un sentido exactamente inverso al que habitó y dio forma a aquella reflexión filmica acerca de la tan difícil comunicación entre “el aquí” y “el allí, en otra parte”, de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, esta es una película cuyo montaje —además de estar guiado por un proyecto que apunta a posicionar a su director en el campo político local— ha sido realizado también con el evidente objetivo de recolocar a su director ante ese público europeo que hace treinta y cinco años aplaudía la versión de *La hora de los hornos* que se les había dado a conocer. En cambio, en *Ici et ailleurs* (1975) —obra distanciada y amarga hecha a partir de una película anterior filmada con Jean-Pierre Gorin para difundir en Europa los valores de la revolución palestina— el montaje buscaba subrayar la situación trágicamente irónica que habitaba el *voyeurismo* revolucionario de ese público (mediante varias secuencias, por ejemplo, en las cuales se ve a una familia francesa típica sentada frente al televisor mirando escenas de guerras y revoluciones lejanas que son periódicamente interrumpidas por avisos publicitarios enteramente banales). En su secuencia más impactante, aparecía una entrevista a un grupo de guerrilleros palestinos (de quienes se dice que “como eran personas muy simples hablaban también de cosas muy simples”) acompañada por la voz-en-off de Godard que comentaba “aquí estábamos filmando a cuatro personas muertas hablando de su propia muerte”, para luego observar lo siguiente: “como no podíamos hacer la revolución aquí, quisimos hacerla allí, en otra parte”. La intención crítica (y autocrítica) no podía resultar más evidente. En contraste con aquella reflexión lúcida e inteligente, *Memoria del saqueo*, con su discurso monotonero reciclado, parece ser un mero producto “for export”.

Si no fuera más que eso, no valdría la pena discutirla. Sin embargo, además de ser un artefacto diseñado para impactar sobre la conciencia bienpensante de los espectadores europeos, además de ser un vehículo para la autopromoción profesional y política

de su director —que protagoniza varias de sus secuencias centrales—, *Memoria del saqueo* es una declaración política elaborada a través de una interpretación específica de nuestra historia reciente. El relato histórico que subtiende la posición política de este film se inscribe en la línea de reflexión historiográfica (de tan amplia repercusión entre los años treinta y los setenta) que sirvió de sustento a las posiciones de la “izquierda peronista”: el revisionismo de raigambre nacionalista. A través de una permanente invocación al recuerdo de *La hora de los hornos*, *Memoria del saqueo* marca simultáneamente los elementos de continuidad que la vinculan con la primera —expresados sobre todo a través de su estructura y ciertos elementos formales (como la voz en *off* que recita listas interminables de estadísticas)— y las diferencias que las separan —que en el plano ideológico son más aparentes que reales. Salvo algunos cambios estratégicos en la terminología empleada —por ejemplo, en los títulos de los capítulos que estructuran este film y que remiten a aquellos de la obra anterior, donde antes se leía “oligarquía”, ahora se lee “mafiosocracia”; donde antes se leía “imperialismo”, ahora leemos “globalización”, y así sucesivamente—, la matriz ideológica de la interpretación histórica aquí desarrollada sigue siendo la misma que dio forma a su tan célebre antecesora. En ambos casos, además de las referencias históricas más generales —cuyo sistema de valoración es siempre aquel del revisionismo histórico—, en su propia interpretación del pasado Solanas emplea la metodología de esa corriente, cuyo rasgo más visible, desde la perspectiva de cualquier análisis histórico serio, fue siempre su exagerada parcialidad.

Un evitable desencuentro: la historia en el cine, la política en la historia

No existe relato histórico alguno que sea ideológicamente neutral. El fantasma de la objetividad, que ha acauchado a la disciplina académica de la historia durante más de un siglo, nun-

ca ha podido corporizarse plenamente, ni en la práctica metodológica de los historiadores, ni en la propia escritura, por más deliberadamente parca que ésta haya sido. Aun en la versión más extrema de la propuesta “objetivista”, aquella que reduce la tarea del historiador a la de un editor de colecciones de documentos originales —es decir, al rol de quien registra, sin intermediaciones, una “realidad” en estado puro—, persiste siempre de un modo indeleble una partícula de “subjetivismo” para demostrar que, después de todo, “la historia es siempre construcción”, como hace un siglo dictaminaba Simmel. Sin embargo, si es cierto que el “objetivismo” absoluto constituye para la historia una quimera, no lo es menos que el “subjetivismo” llevado hasta sus últimas consecuencias corroe los propios cimientos de aquello que define la empresa histórica como tal —el esfuerzo por producir un relato cuyos hechos, aunque objeto de una nunca clausurada discusión, sean reconocidos como verdaderos, o, por lo menos, como verosímiles, por los miembros de la comunidad de cuya historia se trata. El campo de la historia ocupa un espacio siempre inestable, de fronteras difusas, entre la imposibilidad de un conocimiento de “los hechos” absolutamente sustraído a las marcas de la interpretación, de los juicios de valor, y la de una “historia” que por no ser más que interpretación y juicio de valor anula su condición de tal —una “historia” caprichosa y arbitraria en cuyo interior los “hechos” derivan su estatuto de las opciones ideológicas del momento, una “historia” en la cual la voluntad de verdad no puede sino permanecer subordinada a la voluntad de poder que toda defensa de una opinión conlleva, una “historia”, en fin, en cuyo interior la solidez —pretendida o real— de los acontecimientos se disuelve en una bruma que borra los límites entre lo real y lo ficticio. Desde la perspectiva del “subjetivismo” absoluto, no hay frontera alguna que separe la realidad histórica de la ficción. En el caso de la interpretación histórica desarrollada en el film de Solanas, la tendencia al “subjetivismo” extremo implícito en su opción por la metodología revisio-

nista se ve potenciada por otros dos factores: primero, por el hecho de que su vehículo es, en efecto, el cine; y, segundo, porque ese cine responde a una visión muy particular de aquello que debe ser su función —aquella del “cine político latinoamericano”.

La relación entre la historia y el cine ha sido siempre tortuosa. Las razones son muchas, demasiadas para desarrollar en el espacio de esta nota. Sin embargo, entre las más importantes, conviene destacar tres: 1) la distinta naturaleza de los materiales empleados en un texto histórico, por un lado, y en una película histórica, por el otro; 2) la mayor capacidad de interpelación emotiva que, frente a la palabra, posee la imagen;³ y 3) la tendencia a la potenciación de sus dilemas respectivos que produce el cruce entre dos géneros que comparten una misma problemática epistemológica, aquella de su referencia a una “realidad” que solo puede ser aprehendida a través de imágenes condensatorias de la misma —discursivas o figuradas—, es decir, a través de su *representación*. En relación a la primera razón, conviene señalar que la tarea de reconstrucción histórica utiliza siempre —ya que no existe posibilidad alternativa alguna— los fragmentos de una realidad perimida, la mayor parte de los cuales revisten la forma de la palabra escrita, del testimonio, mientras que el cine, en ausencia de las imágenes pertinentes al tema histórico que pretende tratar, no puede cobrar plena existencia —una película sin imágenes específicas de la historia analizada, no pasaría de ser una conferencia de historia filmada. Aun cuando la historia busca analizar los fragmentos no discursivos del pasado —como ocurre en el caso de la historia del arte—, el significado original de los mismos no puede ser recuperado ni siquiera parcialmente en ausencia de testimonios contemporáneos que los invistan de un sentido —como lo demuestra “el enigma de Piero”, tal como fue analizado por Carlo Ginzburg. La relación entre discurso e imagen es, en cambio, exactamente la inversa en el caso del cine. La segunda razón no es más que una consecuencia derivada de la primera, que sin embargo potencia las dificul-

tades que ella implica para el marriage entre cine e historia. En una película cuyo tema es de naturaleza histórica, el poder catártico de la fotografía sumado a su efecto de realismo lleva a que se incurra siempre en uno de dos riesgos: o que la sucesión de imágenes, de planos, articule un discurso paralelo y aun contrario al propósito enunciado en el texto del guión; o que subraye demasiado, que exacerbe de un modo desmesurado y en última instancia atravesado por la hipérbole, la intencionalidad que informa tanto al guión como a la organización general del film. En cualquiera de los dos casos, el resultado final tenderá a obtener la posibilidad de una adecuada reconstrucción histórica: sólo será posible eludir ese riesgo mediante un trabajo riguroso que se esfuerce por problematizar y contener esa presión hacia la condensación simplificadora de las imágenes fotográficas. (*El arca rusa* constituye un caso reciente del segundo de esos riesgos: mediante la voluntad deliberadamente anti-eisensteiniana de reemplazar el montaje de atracción por un único plano secuencia, la interpretación exageradamente reaccionaria e históricamente falaz de esa película se ha visto reforzada de un modo caricaturesco por su propia estructura formal.) La tercera razón es la menos evidente y sin embargo la más importante, sobre todo en el caso de las reconstrucciones “documentales” o pretendidamente documentales (en contraposición a las reconstrucciones “noveladas” del pasado, como en las obras de tema histórico de Jean Renoir, John Ford o Kenji Mizoguchi). Si el cine es, además de “imagen-movimiento”, “imagen-tiempo”, si por su propio funcionamiento debe realizar la hazaña de comprimir días y aun años de tiempo narrativo en el espacio de pocas horas, una compresión que por su propia naturaleza problematiza —sobre todo en el caso del cine “documental”— la intención de captar de un modo verosímil la realidad que constituye su objeto, el texto histórico

3. Existe otro aspecto de la imagen visual que es importante señalar al menos (ya que su discusión —ampliamente abordada en distintas obras por Roland Barthes— distraería del tema central de este artículo): su inevitable polisemia.

debe lidiar con precisamente la misma situación. Toda obra de historia, todo análisis histórico, se refiere a una temporalidad real que no puede ser representada en tiempo real en el propio relato: la paradoja de Funes o de los cartógrafos demasiado empiristas de Borges. Es por ello que los tropos más imprescindibles tanto al texto de historia como al cine documental son la metonimia, la sinécdoque y, en un sentido más general, la metáfora.⁴ Ello implica que si no se tiene conciencia de esa problemática fundante, si se pierde de vista, o por ignorancia o por decisión ideológica, el hecho de que la capacidad de captar y vehiculizar un grano siquiera de la realidad histórica y social circundante solo puede emerger a partir del deliberado esfuerzo de una voluntad constructivista –una voluntad cuya premisa no puede sino ser aquella de que la transparencia de la realidad es ilusoria–, el análisis histórico, el film documental, o, como ocurre cuando se establece un cruce entre esos dos géneros, el documental de historia, estará condenado a producir una “verdad” que no podrá ser otra cosa que una ilusión.

Entre *La hora de los hornos* y *Memoria del saqueo*: la difícil relación entre el análisis histórico y los presupuestos del “cine político latinoamericano”

Aquí reside precisamente el pecado de origen de todos los intentos del “cine político latinoamericano” por producir un relato histórico que contenga un elemento de verdad: el propósito político casi siempre termina por potenciar aquellos elementos que más estorban el análisis histórico por medio del cine. Sin embargo, aunque esta ha sido la tendencia predominante en todas las obras de aquella corriente tan ecléctica, tan abigarrada (ya que el propio término de “cine político latinoamericano” ha servido como una suerte de cajón en el cual todo cabe, desde los experimentos formales de Glauber Rocha hasta películas de ficción cubanas enteramente triviales), es importante señalar

algunos matices. Si resulta hasta cierto punto verosímil que la corriente autodenominada Grupo Cine Liberación se distinguió de las demás manifestaciones de ese cine de protesta y agitación por su deseo de no aceptar que era necesario renunciar enteramente a ciertos valores estéticos –o al menos formales– como consecuencia de su opción por un cine político⁵ (la otra excepción a esa regla general del “cine político latinoamericano” fue la obra –indudablemente más lograda– de Glauber Rocha),⁶ importa señalar que aun una película de tan larga y deliberada elaboración como *La hora de los hornos* desarrollaba una visión de la historia cuyo simplismo unilateral no puede sino dejar al espectador contemporáneo estupefacto. Secuencias como aquella en la cual todo el arte europeo desde los griegos hasta el presente era denunciado como instrumento de colonización cultural, de desnacionalización de las masas a través de la escuela –y donde al espectador avisado no le resultará casual que en ese montaje vertiginoso de obras plásticas, destinado a un público sindical y obrero sin educación artística pero imbuido de los estándares morales que entonces inculcaba con gran éxito la Iglesia, abundan los desnudos y los temas eróticos–, o como aquella otra en la cual se le asignaba un sentido ideológico al primer peronismo –considerado precursor de las luchas de liberación nacional del Tercer Mundo– que solo podía sostenerse si se omitían los datos centrales acerca de lo que realmente había sido la propuesta política de ese régimen, muestran hasta qué punto la deliberada omisión de cualquier trabajo por problematizar la difícil relación entre el cine y la historia potenciaba la simplificación y la tergiversación de la verdad. De todos modos, es imposible negar que en esa obra, a diferencia de su sucesora, hubo momentos de captación de cierta verdad histórico-social: la entrevista a la delegada sindical que coordinaba la toma de la fábrica de *La Bernalesa*, un fragmento de un discurso de Raimundo Ongaro que comenzaba con una cita –en latín– al *Libro de Job*, o la prime-

ra escena de la película –quizás la más lograda por su carácter de condensación metafórica del momento que entonces se vivía– en la que aparecía una pantalla negra que de pronto era atravesada por una llama. Son esos pocos momentos los que justificarían seguir pensando en *La hora de los hornos* como una obra importante en la historia del cine argentino y no como un mero documento de época, imagen terrible y fascinante de las creencias, de los sueños, y del ineluctable derrotero trágico del peronismo revolucionario.

Que tales momentos fueran posibles en aquella película y no en ésta se debe fundamentalmente a dos razones: primero, que el mensaje político y la intencionalidad propagandística de ese artefacto estaban en entera sintonía con el momento histórico de los años sesenta y setenta, cuando el discurso a favor de la lucha armada resultaba verosímil; y segundo (y más importante), porque en esa obra aparecía evidenciada cierta mínima conciencia de la verdad contenida en la sabia observación formulada por Godard en 1965: “(...) las películas son la memoria y no existe prescripción para los crímenes cometidos en contra del cine”.⁷ El corolario resulta evidente: no existe –no puede existir– ningún plano inocente. El plano, para decirlo con las palabras de Gilles Deleuze, es la conciencia del cineasta. Si esto lo supo Solanas en 1968, hoy lo ha evidentemente olvidado.

4. Huizinga, Johan, “L’elemento estetico delle rappresentazioni storiche”, *Le immagini della storia. Scritti 1905-1941*, Milán, Giulio Einaudi Editore, 1993.

5. Un análisis muy logrado que establece con gran precisión esta diferencia es: Bernini, Emilio, “La vía política del cine argentino. Los documentales”, *Kilómetro 111*, No.2, 2001, Buenos Aires.

6. Aunque la diferencia crucial entre Rocha y las demás corrientes de ese cine político ha sido señalado de un modo exacto y riguroso por David Oubiña: “El cine de Rocha no es la exposición de un programa sino la caldera de un pensamiento en acción.” En: Oubiña, David, *Filmología. Ensayos sobre el cine*, Manantial, 2000, Buenos Aires, p.60.

7. “(...) les films sont la mémoire et (q)il n’y a pas de prescription pour les crimes envers le cinéma”.

Conflictos culturales: notas para leer a Raymond Williams

Miguel Dalmaroni

42



Traducciones selectivas

“Williams no trata extensamente las cuestiones de raza, lo que obviamente no lo convierte en un racista”. La curiosa frase pertenece a la traducción del libro de la brasileña María Elisa Cevasco, *Para leer a Raymond Williams*, que apareció el año pasado en Buenos Aires.¹ Para quien no estuviese familiarizado con las creencias dominantes en ciertos circuitos de la crítica cultural, la aclaración preventiva de Cevasco podría sonar por lo menos insólita y ociosa o, en el peor de los casos, como una inusitada subestimación de la inteligencia de sus lectores.

Por supuesto, esta y otras proposiciones que Cevasco presenta para discutir ciertas protestas contra las omisiones políticas de Williams tienen una destinación situable: la abierta pero férrea constelación de expectativas (mejor, tal vez, la moral) de los “cultural studies” con sede más o menos imaginaria, más o menos efectiva, en universidades de los Estados Unidos y también, aunque menos, en Gran Bretaña (habría que agregar los recorridos desaparecidos pero poderosos de esa moral en la crítica cultural latinoamericana). Cevasco contraataca a ese lector académico y activista que examina a los críticos de la alta cultura (y Wi-

lliams fue uno de ellos), y que les demanda, en ocasiones con un rígido ademán de policía ideológica, la tarea de detectar, deconstruir e impugnar de modo *radical* las representaciones racistas, clasistas, sexistas o proimperialistas cuya reproducción sería, se descuenta, la función principal y hasta excluyente de las prácticas culturales de las élites.

Además de la versión castellana de la monografía de Cevasco –un libro inteligente e informado–, fue en Buenos Aires y durante 2003 que la traducción de *The Long Revolution* se sumó al período más significativo de la edición en nuestro idioma de las principales obras de Williams. Aunque en Madrid y Barcelona habían aparecido no pocos títulos (la traducción de uno de los cuales también es de una argentina, Nora Catelli), las versiones españolas del corpus williamsiano más importante son portañás: tras *La política del modernismo*, una compilación de los últimos textos de Williams que se editó en 1997, los clásicos *Cultura y sociedad*, *Palabras clave*, *El campo y la ciudad*, y el ya mencionado *La larga revolución* se publicaron aquí entre el 2000 y el 2003.² Por supuesto, la circunstancia

1. María E. Cevasco, *Para leer a Raymond Williams*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2003, traducción de Alejandra Maihle, p. 34.

2. *El teatro de Ibsen a Brecht*, Barcelona, Ediciones 62, 1975 (*Drama from Ibsen to Brecht*, 1968); *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, (*Marxism and Literature*, 1977);

editorial es más que un pretexto para volver a los escritos del crítico galés; la sucesión de estas traducciones en un lapso tan breve y reciente (Williams murió en 1988) postula por sí misma, entre otras cosas, que ese cuerpo de teoría y crítica tendría todavía algo para decir en los debates presentes del pensamiento crítico hispanohablante. Estas notas tratan de identificar algunas de las principales razones de esa vigencia.

En América Latina los textos de Williams circularon poco y se leyeron menos, a pesar de los esfuerzos a veces insistentes de algunos de sus lectores locales.³ Williams fue poco leído, siempre, porque su campo de referencias literarias y culturales es, se ha repetido, insular en extremo, casi exclusivamente inglés. Con esta circunstancia se vincula, sin dudas, otra que dificulta todavía la legibilidad de sus textos: un registro del inglés también insular (o mucho menos internacional que el de sus colegas contemporáneos), y una prosa sin familiaridades aparentes con los dialectos críticos más hablados, en contraste con los cuales siempre sonó anacrónica. Además, durante los sesenta y los setenta, Williams no figuraba entre las sagradas escrituras universitarias porque publicaba en Inglaterra mientras la crítica de nuestro continente y el mercado del libro al que estaba vinculada se nutrían sobre todo de lecturas europeas continentales, a menudo mediadas por el campo académico o editorial francés; más tarde, cuando se aceleró el proceso de norteamericanización de la crítica cultural, las citas de Williams aumentaban su frecuencia en las lecturas universitarias, pero lo hacían predominantemente en intervenciones críticas *post* que seleccionaban sólo algunas de sus ideas y las *traducían* en el interior de programas críticos cargados de prevenciones hacia muchas de las líneas centrales de la contribución williamsiana.

“Algo sobra todavía”

La última observación permite retomar la controversia señalada en la cita de Cevasco. Porque, como ya sugerimos,

la relación de Williams con los *culturalismos* que le siguieron es por lo menos compleja. Por una parte, el autor de *Marxismo y literatura* puede conservar con derecho las credenciales de *padre* de los “estudios culturales”, aun de sus versiones más *típicas* o escolarizadas, al menos por tres razones: en primer lugar, la de Williams es una de las teorías culturales que sostuvieron de modo más insistente y esforzado que la cultura es una de las determinaciones materiales de lo social —que forma y produce lo social, lejos de meramente reproducirlo—; por supuesto, fue principalmente esa base teórica general (tal vez junto con, sobre todo, su momento gramsciano) la que permitió a muchos guisar parte de sus incitaciones en el caldo menos ascético, más condimentado, de las teorías universitarias hegemónicas: digamos, las herederas en especial francesas del giro lingüístico; un Williams remoto pero distinguible podía resonar a coro con Derrida, por ejemplo en teorías hibridistas de la cultura de intensa difusión durante los años noventa (pienso sobre todo, aunque no exclusivamente, en registros teóricos del tipo del de Homi Bhabha, ese derridiano optimista). En segundo lugar, Williams insistió en describir la cultura como un proceso que incluye la totalidad de las prácticas, desde las rutinas más triviales hasta las obras de arte, pensamiento o ciencia más consagradas, pero que es sobre todo “experiencia ordinaria”; según eso, Williams no puede ser omitido entre los principales nombres de quienes abrieron las “agendas” de la crítica cultural de los últimos veinte años del siglo XX: el estudio de la “cultura popular”, la “cultura de masas” (fórmulas que el bisturí crítico williamsiano siempre historiza), las transformaciones provocadas por las modernas tecnologías de la comunicación, y lo que podríamos llamar las doxas sociales en conflicto, fueron temas de su mayor interés. En tercer lugar, y en consonancia con eso, Williams fue también un crítico severo de ese proceso histórico de violencia y disputa simbólica que en sus términos se llama “tradición selectiva” y que más tarde ocuparía el centro de los debates bajo

una noción muy diferente, la de “canon”.

Sin embargo, *a la vez*, Williams seguiría provocando desconfianzas en diversas zonas de la izquierda intelectual. Por una parte, Perry Anderson y la segunda generación de la *New Left* —que tras la distancia inicial con el aporte williamsiano supieron apropiárselo en una relectura selectiva pero franca— discutieron sin embargo con un Williams antideterminista que se resistía a reconocer que entre lo que él llamaba —es verdad que de un modo bastante indefinido— “necesidades humanas básicas comunes” había algunas más “básicas” que otras (las de subsistencia *material*, digamos, más básicas que las *culturales*).⁴ Allí se abrió un diálogo fundamental para la historia del debate marxista: es cierto, por un lado, que en términos teóricos Williams insistía, con sostenido impulso programático, en dejar abierta cualquier descripción de las interacciones entre lo económico, lo político y lo cultural a lo que surgiese del análisis de procesos históricos específicos. Creo, sin embargo, que cuando se lee la principal y más ambiciosa

Cultura. Sociología de la comunicación y del arte, Barcelona, Paidós, 1982 (*Culture*, 1981); *Hacia el año 2000*, Barcelona, Crítica, 1984 (*Towards 2000*, 1983); “Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales”, en R. Williams (ed.), *Historia de la comunicación*, vol. 2, *De la imprenta a nuestros días*, Barcelona, Bosch, 1992; *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*, Madrid, Debate, 1997, trad. Nora Catelli (*The English Novel from Dickens to Lawrence*, 1970); *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997, trad. Horacio Pons; *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000, trad. de Horacio Pons de la ed. inglesa ampliada de 1984 (*Keywords*, 1976); *Cultura y sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001, trad. Horacio Pons (*Culture and society. Coleridge to Orwell*, 1958); *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001, trad. Alcira Bixio (*The Country and the City*, 1973); *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, trad. Horacio Pons (*The Long Revolution*, 1961).

3. Como se sabe, y por mencionar algunos de los principales, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, primero desde las páginas de esta misma revista, luego en varios trabajos en libro.

4. El debate está, bajo la forma de una larga y paciente entrevista, en *Politics and Letters. Interviews with “New Left Review”* (Londres, New Left Books, 1979), uno de las más significativas intervenciones de Williams de entre las aún no traducidas al español.

obra histórica de Williams, *El campo y la ciudad* (o en varios pasajes de otras), sus análisis reconocen sin resistencias, y describen agudamente, necesidades históricamente más “básicas” que otras.⁵

Por otra parte, en el ámbito de los estudios culturales poswilliamsianos operó una resistencia pertinaz hacia toda una serie de proposiciones de Williams que impedían reducir las tradiciones de la cultura dominante a un mero blanco de ataque. Las descripciones que conozco de este debate no siempre explícito suelen incurrir en algunos tópicos: la confirmación del canon de la literatura inglesa que Williams no habría podido eludir, al retomar con propósitos polémicos los recorridos de la tradición crítica arnoldiana y leavisiana y, por tanto, su selectivo pero visible residuo de humanismo cultural, inevitablemente confirmatorio de las jerarquías simbólicas funcionales a la dominación social.⁶ Me gustaría proponer, en cambio, una revisión diferente del problema, focalizando la discusión en una categoría que Williams abandonó hacia principios de los 80 pero que permite identificar el núcleo principal de toda su obra crítica: “estructuras del sentir”. Mediante esa fórmula, Williams intentó sintetizar una teoría de la cultura como producción material del conflicto social. Es curioso pero, a mi modo de ver, no siempre casual, que la noción fuese mal interpretada con frecuencia, y no en todos los casos a causa de las vacilaciones y correcciones a que Williams la iba sometiendo en el curso de sus escritos. “Estructuras del sentir” fue a veces usada como sinónimo de algo así como un estado del imaginario social, o en otros casos lisa y llanamente como un sustituto de ideología, categoría a la que Williams la contraponía con insistente claridad. Me limitaré a recordar un caso, que considero de sobra significativo, el de Edward Said, no sólo porque citó con frecuencia a Williams y manifestó un especial interés en sus aportes, sino además porque su obra crítica jugó y juega todavía un papel decisivo en las orientaciones más resonantes de los estudios culturales. En *Cultura e imperialismo* Said pro-

puso el concepto de “estructuras de actitud y referencia”, que vinculó de manera explícita con “la fórmula seminal de Raymond Williams, ‘estructuras de sentimiento’” pero que definió como el “modo en que las estructuras de localización y de referencia geográfica aparecen en los lenguajes de la literatura, la historia, la etnografía” y a través de las cuales obras como las de Defoe, Austen o Conrad muestran sus conexiones “entre ellas o con la ideología oficial del ‘imperio’”. Entre los ejemplos se cuentan algunas de “las más gigantescas adhesiones de nuestra época a esencializaciones tales como ‘islam’, ‘Occidente’, ‘Oriente’, ‘Japón’, ‘Europa’”, hacia las cuales casi no habría existido, asegura Said, “disenso, discrepancia o reticencia” alguna en los discursos literarios y culturales escritos desde la metrópoli imperial. Said agrega que no es posible aún “decidir si estas estructuras [...] constituyen preparativos para el control y la conquista imperiales, si acompañan a tales empresas o si, de alguna manera, refleja o inadvertida, son resultado del imperio”. Como se ve, en su “virtual unanimidad”, el único interés que ofrece el archivo de la cultura dominante o de la literatura del canon está en el modo más o menos sofisticado con que produce o refleja la ideología, nunca en un carácter híbrido o autocontradictorio que se le niega sin atenuantes.⁷

Muy por el contrario, desde 1954 hasta 1979, Williams reincidió en el uso de “estructuras del sentir” para construir una descripción teórica de “cultura” como el proceso de “interacción”, “conflicto”, tensión incómoda, disturbio, malestar, resistencia, adaptación más o menos violenta o negociación entre ideología y experiencia. Frente al “modelo social” articulado en un sistema de convenciones, ideas y actitudes valoradas y disponibles (“lo que se piensa que se está viviendo”), la cultura emerge como la configuración material de lo que en verdad se está experimentando, siempre disímétrico o divergente respecto del modelo en la medida en que los actores de las relaciones sociales nunca son otra cosa que sujetos históricos activos (aun en los casos que se pien-

sen e identifiquen como agentes de la reproducción). Las “formas y dispositivos” de la cultura –procedimientos, tonos, estrategias narrativas, etc.– son así “pruebas de los atascos y problemas no resueltos de la sociedad”, reacciones y respuestas, presiones y bloqueos con que “lo vivido” *se produce* en términos de un excedente que siempre deja “constancia de las omisiones” y altera tarde o temprano los límites de una hegemonía que sólo parcialmente puede incorporarlo.⁸ Es imposible suprimir esa diferencia, en la medida en que es material e histórica, es decir configurada y relativa a sociedades atravesadas por la dominación. Por más que nos esforcemos en trazar correspondencias entre la totalidad social observable y la obra, entre el texto y la ideología, “algo”, dice Williams, “sobra todavía”.⁹ En ese sentido, en las configuraciones culturales de la experiencia –todas, incluidas por supuesto las de la tradición seleccionada por las élites– hay una réplica contra la dominación y siempre, entonces, aunque sea en el más ínfimo y sofocado de sus rincones, alguna significación crítica o libertaria que, por lo tanto, ninguna política libertaria puede darse el lujo de deschar. Williams no quiso olvidar que la

5. Por ejemplo: “...y si queremos terminar seriamente con el sistema clasista debemos disipar las supervivencias, las irrelevancias y la confusión de otros tipos de distinciones, hasta poder ver *el centro económico duro que en definitiva las sostiene*” (*La larga revolución*, p. 315, cursiva nuestra).

6. Por ejemplo en el libro de David Lloyd y Paul Thomas, *Cultura and the State*, New York, Routledge, 1998.

7 Edward Said, *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996, trad. Nora Catelli, pp. 102-103.

8. *Cultura y sociedad*, p. 16-17 y 245; *La larga revolución*, pp 56-77; *Solos en la ciudad*, pp. 11-12, 29-30 y 227-228; *Marxismo y literatura*, pp. 93-108 y 150-158.

9. “To relate a work of art to any part of that observed totality may, in varying degrees, be useful; but it is a common experience, in analysis, to realize that when one has measured the work against the separable parts, *there yet remains some element* for which there is no external counterpart. This element, I believe, is what I have named the *structure of feeling* of a period” (en “Film and the Dramatic Tradition”, en Raymond Williams y Michael Orom, *Pre-face to Film*, Londres, Film Drama Limited, 1954, pp. 21-22, primer subrayado nuestro).

transitada consigna de Benjamin no es unidireccional sino reversible: en todo documento de barbarie hay un documento de civilización; quiso advertir, creo, que la repugnancia ante la cara atroz de la consigna es imprescindible pero insuficiente para construir una crítica cultural políticamente transformadora.¹⁰

Una historia crítica del sujeto

Por supuesto, en ese modo de describir las prácticas culturales que se condensa en las “estructuras del sentir”, Williams pone en juego una teoría materialista del sujeto. O mejor, y en la medida en que “sujeto” no es un término de su preferencia, una teoría crítica de las relaciones sociales (que en la primera parte de *La larga revolución* tiene un desarrollo particular). Para Williams, las teorías del “sujeto” adoptan como objetivación conceptual lo que debería observarse críticamente como una construcción histórica. Así, más que tomar una posición en el interior de un debate dominante, Williams se ubica fuera de sus términos y lo desnaturaliza de un modo drástico: a través de un examen detallado de las concepciones de “individuo y sociedad” y de ciertas “imágenes” históricas de esos dos términos que encuentra en el pensamiento moderno, muestra que “sujeto” es un invento europeo reciente y un elemento sustantivo del “modo de vida” capitalista. Concebido durante una fase particular de un “proceso” de cambios no concluido, ese patrón identitario y los límites que nos impone no tienen por qué ser objetivados como definitivos, mucho menos como propios de una naturaleza humana transhistórica. El poderoso efecto de esta reconstrucción crítica consiste, así, en desdramatizar las sujeciones teóricas e ideológicas más fatalistas sobre el yo que produjo y aún produce nuestra condición histórica cuando se la da de un modo u otro por sentada.¹¹

También desde sus primeros trabajos, Williams acompañó esa crítica con la idea alternativa de “un sentido adecuado de sociedad” que –en tanto la suya era menos una teoría que una

historia crítica de las teorías del sujeto– formuló siempre en términos políticos y se esforzó, con éxito desaparejo, por despojar de pespuntos demasiado prescriptivos. Esa idea se concentra en torno de la palabra “comunidad” y de la figura de una “cultura común”. Por supuesto, Williams conocía bien la oposición entre “comunidad” y “sociedad”, que rastreó desde los albores de la modernidad hasta su formulación en la sociología clásica a fines del siglo XIX.¹² Pero su idea de comunidad proviene sobre todo de una tradición inglesa que el propio Williams se ocupó de revisar y seleccionar. En *Cultura y sociedad*, un libro que concluía identificando teoría de la cultura con “teoría de la comunidad”, se rescatan algunos aportes de escritores y publicistas ingleses más o menos vinculados con el movimiento obrero en ascenso, sea por una experiencia biográfica decisiva o por sus intervenciones en la historia del socialismo británico: William Morris, los “socialistas gremiales” de las primeras décadas del siglo XX, D. H. Lawrence, George Orwell. De los últimos, Williams toma sobre todo el rechazo intransigente de “la idea burguesa de sociedad” y del modo de vida impuesto por la “sociedad industrial” contra el “instinto de comunidad”. De los primeros, el valor de un tipo de experiencia que Williams suele nombrar con ciertas palabras recurrentes: una “vigorosa vida asociativa” y, sobre todo, “cooperativa”; “la institución colectiva democrática, ya sea en los sindicatos, el movimiento cooperativo o un partido político”. Muy a menudo, y según una circunstancia autobiográfica de efectos indelebles que Williams hizo explícita en numerosas oportunidades,¹³ esa experiencia obrera de cooperación democrática resulta identificada con un tipo de relaciones sociales inmediatas (una “comunidad cognoscible”), y repone una y otra vez figuras como las del encuentro “cara a cara”, la vinculación “vecinal” o “comunal”. Tales respuestas proporcionan para Williams los puntos de partida de un programa político capaz de oponer al “individualismo” una “comunidad concreta de experiencia” que su prima las separaciones entre trabajo y

vida personal, vida pública y vida privada, producción material y dimensión familiar y social;¹⁴ una herencia de “democracia participativa” e “igualdad cooperativa” fundadas sobre todo en un “sentimiento de solidaridad” que garantice la diversidad y la disidencia “dentro de una lealtad común”.¹⁵

Por supuesto, los riesgos que conlleva otorgar un papel tan importante a la noción de comunidad cognoscible y solidaria en una teoría crítica de la cultura podrían plantearse en términos

10. Por eso Williams rechazó fórmulas del tipo “cultura burguesa” o “realismo burgués”, que parecían dar por sentada la compacidad monolítica de una tradición mecánicamente emparejada con una clase, e ignoraban la complejidad de la cultura que, aun controlada por los grupos sociales dominantes, configura el conflicto social dejándolo *emerger* en el interior de sus formas. De acuerdo con eso, en *Marxismo y literatura* Williams apeló a Gramsci y rescribió su perspectiva como teoría de la hegemonía. No es necesario subestimar todo lo lábil que puede presentarse una teoría cultural como ésta (orientada, digamos, por un cuidadoso pero firme optimismo político) para reconocer no obstante su potencialidad crítica y explorarla con una prudencia metódica capaz de no cristalizarse en prejuicio.

11. Incluso podría verse en, por ejemplo, las proposiciones que en ese recorrido Williams dedica a Freud y a ciertos aportes de la antropología sobre la configuración sociohistórica del yo, una anticipación crítica a las teorías estructuralistas y posestructuralistas del sujeto que comenzarían a hacerse fuertes y expandirse en los años siguientes a la publicación de *La larga revolución* (pp. 84 a 89 especialmente); al respecto, *Marxismo y literatura y Politics and Letters* son títulos donde Williams prosigue su consideración del problema, ahora incorporando una vigorosa discusión con las corrientes de inspiración lingüística y psicoanalítica que ingresan desde el continente en el debate británico de los setenta (y que en su caso de ningún modo se limitan a una controversia con Althusser). Sobre la importancia de la discutida categoría de “experiencia” para este aspecto del trabajo de Williams, véase especialmente *Politics and Letters*.

12. *Palabras clave*, pp. 76-77.

13. Williams nació y se crió en la aldea de Pandy, en la frontera galesa, en el seno de una familia de trabajadores rurales (véase *El campo y la ciudad*, pp. 27-32 y el prólogo de B. Sarlo).

14. La importancia de la categoría “experiencia” retorna en este punto, si recordamos que Williams la define también con relación a las nociones de “autenticidad e inmediatez” (*Palabras clave*, p. 140).

15. Las citas pertenecen a las últimas páginas de *Cultura y sociedad* (pp. 267 y sigs.), y a *La larga revolución* (pp. 103, 115 y 285). Véase también *La política del modernismo*, pp. 63-64.

del retorno de sus resonancias románticas, que Williams recuerda y controla siempre que le interesa. Pero parece preferible describir esos riesgos de otro modo, quizás menos *culturalista*. El problema reside sobre todo en que “comunidad”, “solidaridad” y “lealtad” no remiten sólo a un modo adecuado de concebir las relaciones humanas según una construcción política y cultural contraria a “la idea burguesa de sociedad”, sino que pueden aludir al mismo tiempo a una función cultural dominante, es decir consubstancial al capitalismo. Con obvias resonancias weberianas, otro marxista británico, Eric Hobsbawm, recuerda que “el capitalismo había triunfado porque no era sólo capitalista”, es decir porque no corrió el riesgo de autodestruirse transfiriendo simplemente su lógica de hierro, la de la maximización del beneficio individual, a las relaciones sociales y morales: “el mercado no proporciona por sí solo un elemento esencial en cualquier sistema basado en la obtención del beneficio privado: la confianza, o su equivalente legal, el cumplimiento de los contratos”. Para colmar esa falta se necesitaba o bien el poder del Estado, o bien “los lazos familiares o comunitarios”, la “solidaridad de grupos no económicos” (por ejemplo, religiosos) y los sistemas morales que los sustentaban, los mismos que estaban siendo erosionados por la sociedad burguesa industrial que sin embargo necesitaba conservarlos y adaptarlos para no fagocitarse a sí misma y garantizar “la cooperación” y los “hábitos de lealtad”.¹⁶

Williams, que notó y procuró controlar desde el principio esa ambigüedad (aunque nunca con una precisión sociológica tan decidida como la que encontramos en Hobsbawm)¹⁷ mantuvo sin embargo un activo uso del término “comunidad” sin insistir demasiado en la desconfianza política que con razón puede provocar. En sus análisis de las prácticas culturales durante el capitalismo en Inglaterra, esa preferencia deja ver no obstante sus motivos. Los estudios de Williams sobre los clásicos de la literatura británica descubren siempre un sujeto que, incómodo ante un modelo social que nunca se ajusta a sus sentires y nece-

sidades, configura esa experiencia alienada mediante diversos intentos por reponer de modo a veces conciliatorio, otras contencioso, una moral comunitaria capaz de contrapesar o reemplazar el impulso socialmente autodestructivo de la moral capitalista del beneficio individual.¹⁸ Esas configuraciones de la cultura, entonces, son siempre contradictorias: resultan funcionales a “la idea burguesa de sociedad” (ya que vienen a colmar, en el anhelo comunitarista, una de sus grietas), pero producen a la vez la experiencia del carácter aberrante de las relaciones sociales tramadas según la lógica del mercado. Los análisis de Williams postulan que una y otra significación se producen en el interior de la misma figura artística o del mismo procedimiento formal. De este modo, las obras destacan, en efecto, la conveniente necesidad de descubrir y seleccionar, en el interior del pasado cultural, las significaciones contrahegemónicas, pero subrayan también los contenidos de la noción de “comunidad” que resultan inapropiados para una política drásticamente contraria al modo de vida capitalista.¹⁹

Así, estos aspectos de la crítica williamsiana del sujeto son relevantes cuando se procura conectar el análisis de la cultura con una teoría y un programa políticos. Por ejemplo, sería posible apuntar, en este sentido, que la particular experiencia histórica argentina actualiza de un modo específico toda la riesgosa ambigüedad de cualquier perspectiva política asentada sobre los valores de “comunidad” y “solidaridad”. Por una parte, en nuestro presente histórico, el primero de esos valores ocupa el centro de uno de los principales conflictos públicos: el que se dirime entre, de un lado, la derivación más reciente de la tradición peronista de la “comunidad organizada”, es decir la construcción de sólidas redes comunitarias clientelares —que son precisamente relaciones vecinales, barriales o *manzaneras*, “cara a cara”, destinadas a reproducir un modo territorial de dominación política y cultural—; y, del otro lado, los movimientos emergentes de la protesta social, vinculados con las nuevas relaciones de trabajo y desempleo y con las topo-

grafías de la pobreza, movimientos en cuyo interior se producen no sólo algunas experiencias de cooperación comunitaria contrahegemónica, sino también prácticas reproductivas, es decir nuevas variantes del modelo usualmente denominado clientelar. Por otra parte pero en directa conexión con eso, el valor de “solidaridad” nos remite a la poderosa presencia doxológica que la palabra adquirió entre nosotros durante los últimos años; en algunas voces minoritarias, “solidaridad” podrá estar asociada con el proyecto político de una “cultura común”, pero en las más fuertes (por ejemplo, las mediáticas) hace las veces de amalgama restringida para una sociedad severamente fragmentada, la persistencia de cuyas brechas viene a legitimar bajo la figura esquizoide pero a la vez llamativamente estable de una ciudadanía de *consumidores-pero-solidarios*, es decir de una particular institucionalización de la tolerancia.

Estas notas sugieren, entonces, que en Williams disponemos de unas bases firmes para el análisis de la cultura como materialización compleja del conflicto social, pero aún preliminares para una crítica del sujeto político que aspire a proyectarse en una práctica transformadora. Creo que la distinción es útil para un examen crítico del pensamiento del propio Williams; pero también para discutir que, como podría inferirse, su teoría específicamente cultural conduzca por fuerza a una posición política *reformista*, lo que por supuesto no queda probado en la firme preferencia de Williams por una versión procesual de la palabra “revolución”.

16. Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Grupo Planeta/Crítica, 2001, pp. 339-344.

17. Véase, por ejemplo, *Cultura y sociedad*, pp. 258, 266, 268-270; y *La política del modernismo*, pp. 235-236.

18. Todo *Solos en la ciudad* organiza el análisis de los grandes novelistas ingleses según el extrañamiento de una comunidad cognoscible durante el avance del capitalismo; la cuestión también es uno de los ejes de *El campo y la ciudad*.

19. Para otros aspectos de una crítica a la teoría williamsiana de “comunidad” y “cultura común” puede verse Terry Eagleton, *The Idea of Culture*. Londres, Blackwell, 2000.

La cuestión de los derechos humanos en Cuba no es nueva ni salta a la opinión pública por la acción de los Estados Unidos. Ha surgido hace más de treinta años a partir de críticas nacidas de sectores políticos e intelectuales que comenzaron apoyando la revolución y que no renegaban de sus valores y objetivos. Ante todo, denunciaban los métodos represivos y las prácticas de hostigamiento y prisión prolongada aplicados a la disidencia política e intelectual. A partir del caso Padilla y hasta las últimas denuncias que muestran el agravamiento de esas prácticas, es larga la lista de intelectuales de izquierda, desde Sartre, en 1971, a Saramago, el año pasado, que han condenado el vuelco represivo en la dictadura cubana. Figuras y partidos políticos progresistas, europeos y latinoamericanos, que siempre condenaron el embargo impuesto unilateralmente por los Estados Unidos y que han manifestado su solidaridad con las conquistas del pueblo cubano, hace años que han impugnado la persistencia anacrónica de un régimen de poder totalitario congelado en los años de la “guerra fría”.

El problema de las libertades y los derechos en Cuba puede y debe ser encarado a la luz de esa tradición intelectual y política. Y no puede disociarse de un conjunto de problemas que han ocupado las páginas de *Punto de Vista*: las ideas, iniciativas, transformaciones, que han acompañado el debate sobre el “socialismo real” y la renovación del marxismo y de los par-

tidos de izquierda en Europa y América Latina. Los problemas del socialismo y la democracia, en Cuba muy especialmente, han sido y deben ser un tópico de la izquierda, y no dependen de las expresiones políticas alineadas con la intervención restauradora de la derecha norteamericana o con los sectores ultrarreaccionarios de la oposición cubana en Miami. En verdad, la escalada de la extrema derecha republicana, las medidas de profundización del embargo, y los planes del Departamento de Estado para la etapa post-Castro, convergen y refuerzan el endurecimiento de un aparato político cada vez más incapaz de gestionar los conflictos internos y dispuesto a tratar cualquier disidencia como un crimen contra el Estado.

¿Cuáles son los hechos nuevos que justifican volver sobre un problema viejo? Amnistía Internacional, que viene denunciando la situación cubana desde hace años, incluye el tema en su último informe:

En marzo [de 2003], las autoridades cubanas detuvieron a decenas de disidentes a los que acusaban de conspirar con Estados Unidos y tratar de subvertir el sistema cubano. Con anterioridad a esta medida, Estados Unidos había incluido a Cuba en una lista de siete Estados a los que atribuía ser “patrocinadores del terrorismo” y algunas autoridades estadounidenses habían acusado a Cuba de llevar a cabo investigaciones en el terreno de las armas biológicas y transferir tecnología

a “otros Estados renegados”. Setenta y cinco activistas fueron sometidos a procesos carentes de garantías y condenados a penas de hasta 28 años de prisión. El gobierno cubano trató de justificar estas medidas represivas sin precedentes describiéndolas como una respuesta necesaria a la amenaza que planteaba Estados Unidos para la seguridad nacional. Tras examinar la documentación procesal disponible relativa a los 75 encausados, Amnistía Internacional consideró que se trataba de presos de conciencia e instó a que se les devolviera la libertad de inmediato y sin condiciones.¹

Es difícil contrarrestar o diluir esas evidencias, recogidas por un organismo neutral y reconocido (se puede llegar al informe desde la página web de la Secretaría de Derechos Humanos de la Presidencia de la Nación), expuestas en el mismo informe en el que critica muy duramente la política de los Estados Unidos en su guerra planetaria contra el terrorismo. Y ciertamente no son las afirmaciones de apoyo ofrecidas por un grupo de intelectuales cubanos, que incluye nombres conocidos del núcleo permanente y recalcitrante del aparato cultural del régimen, los que pueden ofrecer un testimonio en contrario. Tampoco es aceptable, como lo sugiere una solicitada de intelectuales y artistas argentinos, que el debate y la crítica deban acallarse en nombre de un principio

1. Amnistía Internacional, informe 2004, <http://web.amnesty.org/report2004/2am-index-es>.

de no injerencia, que es aplicable a las relaciones entre los Estados pero no a la discusión de las ideas o las acciones políticas.²

La cuestión de los derechos humanos en Cuba ha aparecido en la opinión pública argentina en relación a dos tópicos que conviene distinguir.

La disidencia cubana. El tema afloró en octubre del año pasado por la decisión sorpresiva del Ministro Bielsa, en su visita a Cuba, de cancelar una entrevista solicitada por organizaciones de disidentes. El canciller justificó esa decisión en razones de oportunidad, por las declaraciones muy duras del Presidente Bush contra Cuba, con lo cual hacía responsables a los opositores internos de una injerencia que siempre rechazaron. Aunque no reconoció el error cometido, se manifestó más adelante en favor de un reconocimiento a la disidencia. El embajador argentino en Cuba, Raúl Taleb, expuso una justificación más insólita y peligrosa al afirmar que los disidentes “no representan al pueblo cubano”.³ No es su función juzgar esa representatividad y al hacerlo se subordina, por convicción o por coacción, a la visión del propio aparato

partidario y de Estado cubano que, en un régimen que no tolera partidos de oposición, parece constituir el único ámbito de representación y relación admisible para el embajador argentino. Lamentablemente, el arco de la oposición que va desde los restos del Frepaso al ARI y el socialismo mantiene una visión semejante acerca de Cuba. Y sin embargo, seguramente rechazarían que un embajador extranjero en la Argentina decidiera sobre sus contactos con grupos y organizaciones de la sociedad (incluyendo la oposición de izquierda) con criterios semejantes a los del embajador en Cuba.

Lo más importante en el tema de la disidencia cubana es que no puede separarse de una visión sobre el futuro de ese régimen y de un curso deseable que no quede a merced de una escalada de los extremos en la que sólo figuran o la invasión militar o la profundización de un régimen policíaco. La discusión y la acción política a favor de alternativas de transición a la democracia en Cuba no puede ser rechazada con el argumento del complot internacional y la amenaza de la intervención política o militar de los Estados Unidos. Los sectores más representativos de la disidencia interna cubana han rechazado públicamente esa intervención. Por otra parte, en momentos en que se producen cambios que movilizan la economía y las relaciones sociales parece no sólo aconsejable sino inevitable una expansión de las libertades políticas y los derechos ciudadanos. Y no hay ninguna razón para considerar que esa demanda de

participación y modernización política, que respete libertades básicas de reunión, asociación y expresión, amenace la seguridad del Estado o sea contraria a las conquistas sociales que el pueblo cubano ha alcanzado en materia de bienestar, salud y educación.

El voto argentino en la ONU. Reconocer la veracidad de las denuncias sobre los derechos humanos en Cuba y favorecer una discusión abierta de las libertades y la disidencia en la isla no se traduce automáticamente en el apoyo a la política internacional de los Estados Unidos. El embargo y las restricciones aplicadas a las relaciones con Cuba, que la administración Bush viene incrementando, constituyen medidas de intervención unilateral que descargan sus efectos sobre la sociedad cubana y finalmente sirven como excusa al endurecimiento del curso represivo en la isla. Es claro que la ofensiva internacional de los Estados Unidos no se funda en la defensa de los derechos humanos, un valor que su política de guerra no deja de violentar a nivel planetario. Por lo tanto, la abstención del gobierno argentino en la votación de la ONU puede ser admisible y, en todo caso, merece otra discusión. Pero no puede ser confundida con un rechazo de las denuncias internacionales ni es obstáculo para que se mantengan relaciones normales y constructivas con todos los sectores de la sociedad cubana, incluyendo la disidencia, en un marco de respeto y solidaridad que favorezca un proceso pacífico de reforma democrática.

48

2. “Bielsa recibió otra carta sobre Cuba”, *La Nación*, 27 de enero 2004. Las firmas de diez escritores cubanos son encabezadas por Roberto Fernández Retamar. “Solidaridad con Cuba”, *Página12*, 8 de febrero 2004.

3. “Taleb: ‘No representan al pueblo’”, *La Nación*, 22 de enero 2004.

Anahi Ballent, Raúl Beceyro, Isidoro Cheresky, Jorge Dotti, Rafael Filippelli, Adrián Gorelik, Hernán Hevia, Roy Hora, Ricardo Ibarlucía, Emilio de Ipola, Edgardo Mocca, Federico Monjeau, Jorge Myers, David Oubiña, Elías Paltí, Juan Carlos Portantiero, Daniel Samoilovich, Matilde Sánchez, Beatriz Sarlo, Silvia Schwarzböck, Graciela Silvestri, Ada Solari, Eduardo Stupía, Hugo Vezzetti.

1978
2003

Tercera 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, 15 U\$S
Exterior, 30 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



Tercera edición

el sitio de
Punto de
Vista on-line

BazarAmericano.com

www.bazaramericano.com

Visite en agosto el sitio de Punto de Vista
completamente rediseñado



PUNTO DE VISTA

79

Revista de
cultura
85
Agosto 2004

