

Peronismo un paisaje
barroco

Políticas culturales
Estado y mercado / Teatro Colón

Raschella traductor
Sartre y Cartier-Bresson

**PUNTO
DE
VISTA**

80 Revista de
cultura
8-S
Dic. 2004

Escriben:

Sarlo • Monjeau

Tedesco • Aguirre

Beceyro • Moguillansky

Macón • Kohan

Ilustra: Cartier-Bresson



Fotografías de Henri Cartier-Bresson (1904-2004)

A partir del artículo de Raúl Beceyro que analiza el encuentro entre Jean-Paul Sartre y Henri Cartier-Bresson, todo este número de *Punto de Vista* está organizado como un homenaje al fotógrafo, fallecido a los 95 años de edad, en agosto de 2004. Las fotografías utilizadas en el artículo de Beceyro aparecen cada una con su referencia. El resto de las fotografías utilizadas son: tapa (fragmento), pág. 22 (fragmento) y pág. 29: Calle Cuauhtemocztin, México D. F., 1934; pág. 1 (fragmento): Arribo a Nueva York, 1959; pág. 2: Espectadores en el Yankee Stadium, Nueva York, 1947; pág. 3: Washington D. C., 1957; pág. 6: Desempleados en Los Angeles, 1947; pág. 8: Georg Eisler, 1993; págs. 12 y 13: Natchez, Mississippi, 1947 (fragmentos); pág. 17: Uvalde, Texas, 1947 (fragmento); pág. 19: Arizona, 1947; pág. 24: Nueva York, 1959; pág. 30 (fragmento) y 46: Puente de Queensboro, Nueva York, 1947; pág. 42: Domingo de Pascuas en Harlem, Nueva York, 1947 (fragmento); pág. 44: Boston, 1947 (fragmento); pág. 45: En la Ribera del Marne, 1938. *Punto de Vista* agradece la colaboración de Librería Prometeo.

80

Revista de cultura
Año XXVII • Número 80
Buenos Aires, diciembre de 2004
ISSN 0326-3061 / RNPI 159207

Sumario

- 1 Beatriz Sarlo, *Doble óptica. Un intento (más) de observar al peronismo*
- La cultura y sus políticas*
- 7 Federico Monjeau, *Teatro Colón, ¿comedia a la italiana?*
- 10 Emmanuel Wallon, *El acceso a las obras y las industrias culturales*
- 15 Philippe Urfalino, *La querrela del arte contemporáneo y la cuestión del filisteo*
- 17 Juan Carlos Tedesco, *Incertidumbre y esperanza. Sobre la educación y el futuro*
- 22 Osvaldo Aguirre, *Una aventura de la inspiración. La traducción según Roberto Raschella*
- 23 Dante Alighieri en traducción de Roberto Raschella, *Vita nuova* (fragmento)
- 31 Raúl Beceyro, *El encuentro Sartre/Cartier-Bresson*
- 42 Alejo Moguillansky, *Todos los críticos tenían razón*
- Debate sobre "Los rubios"*
- 44 Cecilia Macón, *"Los rubios" o del trauma como presencia*
- 47 Martín Kohan, *Una crítica en general y una película en particular*

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

Doble óptica

Un intento (más) de observar el peronismo

Beatriz Sarlo



A Saúl Sarlo Sabajanes, mi padre, y Jorge del Río, mi tío. Desde posiciones opuestas, ellos pensaron que el peronismo había marcado sus vidas. No podían saber que también iba a marcar la mía.

Madre de todas las victorias

Cuando en 1983 Raúl Alfonsín ganó las elecciones, muchos creímos que con esa victoria sobre el peronismo algo que había dado forma a la política argentina comenzaba a disolverse. Por primera vez en elecciones sin proscriptos, el peronismo era derrotado. Sin duda, su candidato, Italo Luder, traía pocas promesas, pero no podía negársele que había integrado el

último gobierno de ese signo, derrocado por el golpe de 1976. También es cierto que Luder había asegurado a las fuerzas armadas que la autoamnistía, que ellas decretaron en su beneficio, tenía valor jurídico. Esto, claramente, no lo sintonizaba con el clima de 1983, año en el que miles redescubrieron los valores y las ventajas de la democracia y en las calles aplaudían a las organizaciones de derechos humanos que, hasta ese momento, habían

monopolizado, en soledad, la lucha por la verdad de lo sucedido con las víctimas de la dictadura. También Alfonsín creyó que, para decirlo con palabras de Sarmiento, había deshecho el nudo que, durante décadas, la espada no había logrado cortar. Y, en el acto, confirmó que su ascenso al gobierno lo obligaba al cumplimiento de su promesa electoral, el juicio a los responsables máximos del terrorismo de estado, y lo ponía en condiciones de volver real una fantasía política que había dado forma a muchos proyectos perdidos: la renovación (o el desalojo) de la burocracia sindical peronista a través de una organización más democrática de la CGT y los sindicatos. El juicio a las juntas militares fue posible, pero la renovación institucional del sindicalismo no lo fue, ya que el nuevo jefe de estado perdió, en el parlamento, la votación por una ley que hiciera surgir un sindicalismo más abierto, democrático, moderno y competitivo. Sobre todo, que procurara el desalojo de quienes, todavía en esos años, eran jefes poderosísimos. Alfonsín se había comprometido seriamente en ambos proyectos porque creyó, como muchos, que su victoria sobre el peronismo le daba nuevas bases a la política argentina.

Junto a este proyecto para el país, Alfonsín tenía un proyecto para su propio partido. Su victoria electoral, que condujo a la Unión Cívica Radical hasta el gobierno nacional y decenas de cargos parlamentarios, ejecutivos provinciales y municipales, algo que no

sucedía desde 1930; el hecho de que una militancia juvenil renovadora sostuviera la victoria dándole al radicalismo un estilo político dinámico y moderno, que no habría alcanzado de haber sido Fernando de la Rúa el candidato, quien difícilmente hubiera reunido las voluntades extranjeras a la tradición radical para vencer al peronismo; el tono mismo de la campaña que, convertida en un prolongado y gigantesco acto contra la dictadura, había interpelado a multitudes no radicales, todos estos elementos fortalecieron la convicción refundacional con la que Alfonsín encaró el primer tramo de su gobierno. Y, al costado del radicalismo, otras juventudes políticas movilizadas, básicamente alrededor del Partido Intransigente de Oscar Alende, aseguraban la temperatura de renovación y de competencia.

El proyecto refundacional (característico, por lo demás, de una transición de dictadura a democracia) estaba en sintonía con los sentimientos que acompañaron la salida de los militares. Solo una perspectiva que aplane la experiencia de modo anacrónico, impide percibir que Alfonsín era en 1983 un político de popularidad arrolladora (que conservó intacta hasta las jornadas de Semana Santa) y que, dentro de su partido, estaba rodeado tanto por las fuerzas de la juventud radical que le respondían como guardia y vanguardia, como por el respeto que debieron concederle los viejos dirigentes de otras líneas, por ejemplo Pug-

gliese y Troccoli, que se sumaron sin condiciones al gobierno.

Doble vencedor, entonces, Alfonsín creyó que su misión del momento era la que iba a asegurarle un título en la historia: el presidente del pacto democrático y el reformador del sistema partidario, de sus relaciones de fuerza y de su estilo. Lo que no habían logrado los golpes de estado, se construiría desde una perspectiva ideológica y cultural nueva. Cuando Alfonsín, en el último acto de su campaña como candidato, armó la línea histórica con la que llegaba al presente y debía avanzarse hacia el futuro, enhebró los nombres de Carlos Pellegrini, Alfredo Palacios, Hipólito Yrigoyen y Eva Perón. Es decir: liberales modernizantes, socialistas, radicales, peronistas. Con la fusión de esos linajes y alrededor de su liderazgo era posible pensar hacia adelante. Si Alfonsín definió de ese modo las tradiciones que debían converger en su persona y su gobierno, no fue simplemente por megalomanía ni cruda vocación hegemónica. Se trataba también de la interpretación de lo que significaba el momento: la Argentina empezaba de nuevo. Podrá devaluarse esta convicción refundacional; lo que parece menos acertado es negar que esa idea estaba en el clima de los últimos meses de 1983 y no sólo en la cabeza de quien llegaba a la presidencia de la república después de haber vencido al peronismo. O, precisamente, por haber vencido al peronismo.

En un hombre de la edad de Al-

fonsín, eso resolvía una cuestión histórica, y quien lo lograba tenía la misión no de volver victorioso al territorio partidario sino de encarar una expedición más vasta, aunque de éxito menos probable. Derrotado electoralmente el peronismo, se podía pensar que la política también empezaba de nuevo: la refundación del radicalismo, su conversión en partido de centro izquierda; su incorporación de líneas huérfanas originadas en otras tradiciones políticas; y, por qué no, la confluencia del partido radical, sublimados, lustrados y perfeccionados sus elementos, a la Internacional que Alfonsín había conocido durante los años de la dictadura; sin olvidar que en la cumbre de la dirigencia socialdemócrata europea por entonces brillaba un hombre que también, casi de la noche a la mañana, había hecho renacer al partido socialista español, Felipe González, un amigo de la Argentina. El horizonte era España: si ellos habían podido, no se conocían las razones que lo impedirían en la Argentina. En esas ligas quería jugar el nuevo presidente, y a esas ligas quería incorporar a su partido que no sería ya el viejo partido radical, sino el nuevo partido (se llamara como se llamara) que iba a conservar lo mejor de sus tradiciones y sumar otras más evidentemente marcadas por la izquierda.

Todo esto pareció posible por dos motivos: porque se ignoraba la profundidad de las transformaciones que la Argentina debía encarar y se desconocía casi por completo que la salida de la dictadura iba en paralelo con la entrada, no solicitada, en el mundo globalizado; se desconocía el estado y sus recursos; no se preveía, en fin, lo que iba a ir precipitándose hasta mediados de 1989. Lo que se sabía era todo lo que podía saberse: la Argentina debía aprovechar una oportunidad política sin igual, y el destino no iba a ser tan cruel como para acompañar esa oportunidad con una crisis económica.

Como sea, no quisiera perder de vista la derrota del peronismo en las elecciones de octubre de 1983, con la idea de que fue un punto de giro. Del lado peronista, esa derrota tardó tiempo en asimilarse, y a su vez también se convirtió en un punto de giro. La



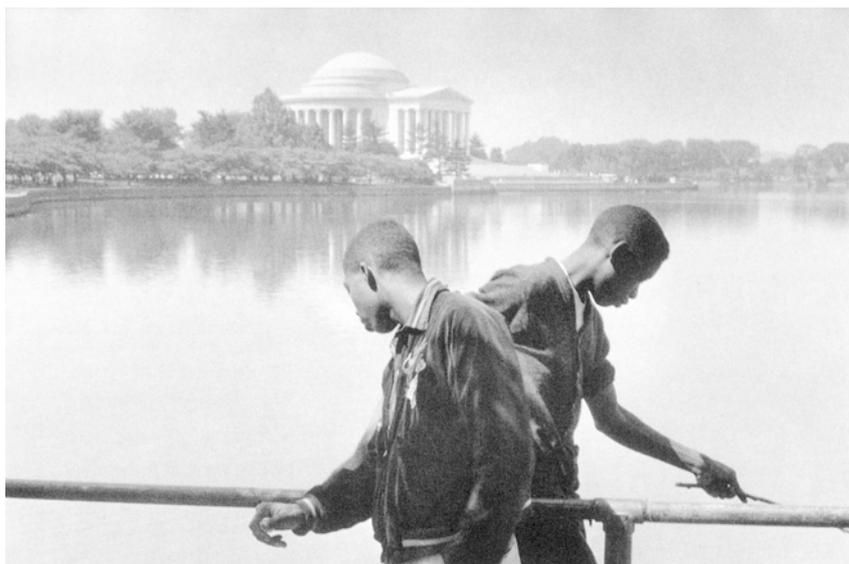
renovación peronista, en la que se mezclaron Cafiero (entonces un dirigente de primera línea), Menem, Duhalde y Chacho Alvarez (un dirigente poco conocido), resulta de esa derrota. Así como el radicalismo había cambiado *antes* de las elecciones de 1983 y eso fue precisamente lo que le permitió ganarlas, el peronismo cambió *después* y ese destiempo hizo que las perdiera.

Pero, tanto del lado radical como del peronista, lo que las elecciones y los años siguientes mostraron es que la centralidad del partido justicialista era un dato en la política local; y desplazarlo de ese centro o confirmarlo allí, la madre de todas las victorias.

El nudo vuelve a anudarse

En los veinte años que corren entre 1983 y 2003, el peronismo se reorganizó, regresó al poder con Menem, provocó modificaciones inauditas por lo profundas y duraderas, tanto en lo económico como en la forma en que fueron aceptadas a través de una transformación ideológica que durante la presidencia de Alfonsín pareció imposible, cambió la estructura social argentina en un sentido catastrófico, y perdió, por segunda vez, unas elecciones nacionales donde se impuso la Alianza con su fórmula De la Rúa-Alvarez, ese oximoron de estilos, culturas, ideologías, que iba a revelarse indócil y, por último, fatal. En diciembre de 2001, cayó el gobierno de Fernando de la Rúa. El peronismo volvía a escena, pero a diferencia de 1989, no ya como resultado de la alternancia democrática sino como el único partido capaz de atravesar la crisis política, gobernándola.

Decir que el peronismo era el único partido que podía hacerlo comenzó a ser un lugar común visitado tanto por peronistas como por no peronistas. Una verdad de hecho, algo inscripto en el orden de las cosas: el reconocimiento de una falla en la democracia argentina, causada por la inmolación inevitable y banal del radicalismo; la disolución de la centro izquierda que había acompañado a De la Rúa; y, por supuesto, la habilidad



del peronismo, que algunos juzgan diabólica, para impedir que otros gobiernen. Como sea, el peronismo gobernó con Duhalde y este pudo ser sucedido con una normalidad sorprendente si se recuerdan las condiciones en las que aceptó la presidencia y luego anunció su retiro sin tener sucesión establecida. Muchos pensamos, por eso, que el presidente surgido de las elecciones de abril de 2003 sería un gobernante débil. No tuvimos en cuenta varios factores y un par de cualidades.

En primer lugar, que los jefes mayores del peronismo, y sobre todo Duhalde, no se dedican a debilitar a un gobierno que consideran propio, aunque no haya sido el candidato elegido su primera opción. El peronismo se alinea al poder y no lo jaquea, aunque el día a día enlace presiones, conflictos, breves enfrentamientos, reconciliaciones y desaires. Las diferencias, excepto cuando una dinastía como la de Juárez en Santiago del Estero vuelve las cosas inmanejables, se dirimen sin que la capacidad de gobernar sea puesta en riesgo. Durante mucho tiempo, muchos dijimos que el peronismo exportaba a la sociedad sus conflictos. Sin duda, eso sucedió en el periodo 1973-1976, pero no podría acusárselo de que repitió ese esquema (que entonces también fue novedoso), en los veinticinco años que siguieron. Más bien se respetaron, a regañadientes y en medio de antipatías ideológicas o personales, las responsabilidades y los poderes regionales. Y quizá quien más cerca estuvo de hacer nau-

fragar la nave justicialista fuera Menem en los meses anteriores a las elecciones presidenciales donde compitieron Duhalde y De la Rúa. Justamente Menem, que había consolidado la federación de fracciones justicialistas y les había dado unidad, incorporando a su gobierno a viejos enemigos y respetando, aunque fuera con mezquindad, el territorio de los que no fueron cooptados. Y a las elecciones del 2003 el peronismo concurre con tres listas, porque (como hoy razona Duhalde) decidirse por una de ellas hubiera implicado una ruptura que se evitó por el curioso método de la triplicación.

El periodismo que se alimenta de los encontronazos de todos los días, y es usado por quienes los protagonizan como se usan a los *brokers* del rumor, varias veces, durante los últimos meses, vaticinó enfrentamientos finales entre Kirchner y Duhalde. Tantas veces como lo hizo, fue desmentido por los hechos. En una dramaturgia difícil de entender sin haberse iniciado en su ritual, los dirigentes justicialistas pueden hablar mal y bien de cada uno de ellos, despreciar el partido y luego cortejarlo, mandar callar a aquel de quien se recibirán, poco después, solo buenas palabras. La dramaturgia de contradicción que no es enfrentamiento final sino movimiento de opuestos que complementariamente se necesitan tanto como, a veces, se repelen, no puede ser tomada literalmente como anuncio de conflicto irresoluble.

Esto no quiere decir que la dramaturgia peronista sea un mero efecto de

superficie, una especie de decoración del ejercicio del poder; por el contrario, como toda buena dramaturgia barroca esta cargada de sentidos interpretables, llena de desvíos y de cambios súbitos de dirección. Kirchner-Reutemann; Kirchner-Duhalde; Kirchner-Solá, son las parejas amigas y enemigas de un drama barroco, no de una tragedia clásica. Por lo tanto deben ser observadas con dos ópticas: la de las contradicciones del día a día, y las de su despliegue en periódicas resoluciones. Si la óptica es la de cada una de las escenas, se magnifica el conflicto; si la óptica corresponde a todo un acto, se lo mira según la perspectiva de su avance y no sólo de los desencuentros de las parejas enemistadas. La fuerte inversión simbólica del peronismo, a lo largo de toda su historia, buscó siempre formas muy elaboradas de presencia: desde la encarnación del mito evitista, hasta las utopías revolucionarias sostenidas en la hiperinterpretación de las respuestas, a veces herméticas, a veces contradictorias, pero nunca rectas ni literales, de Perón en el exilio. El peronismo es popular (o lo fue), también por esta capacidad de escenificación lujosa de las pasiones políticas. Por tanto, como todo drama barroco, debe ser leído en varios niveles de significación. El único error a prever de antemano es leerlo al pie de la letra como suele hacerlo el periodismo y, si insisto en esta lectura, es por la importancia que se le adjudica habitualmente, la que los políticos dicen darle y la que, por supuesto, los periodistas confirman como ideología de prestigio corporativo.

En segundo lugar, en una época donde casi todos acuerdan en que la política se procesa en los medios, y las pantallas provocaron la obsolescencia de la construcción sobre el territorio, el peronismo (que descolló desde 1945 en el uso de todos los medios de comunicación a distancia y que por lo tanto no debe ser instruido en las novedades descubiertas en la universidad), ha conservado tercamente las bases territoriales aunque hayan variado las modalidades de asentamiento. Los conflictos por los dineros públicos tienen que ver, muy frecuentemente, con la resolución sobre qué jefe

peronista controlará qué territorio. Los caudillos justicialistas no desvarían respecto de dónde y cómo se ganan las elecciones y, para poner una imagen, Duhalde mira con un ojo los resultados de las encuestas y con el otro la lista de sus punteros en la provincia de Buenos Aires, con sus clientelas, sus reclamos, su lealtad y sus manías. Esta materialidad tomó la forma de la red de manzanas organizada por Chiche Duhalde, una especie de sublimación asistencial de tramas organizativas, en cuyo mapa queda estampado el escenario predominantemente femenino donde se construye poder para el jefe político a través de su esposa. Con la artesanía del cara a cara (que ahora imita la hermana del presidente en el mismo territorio, con el presupuesto de su ministerio), el gobierno se hace presente de modo concreto y comprensible, administrando en beneficio final del jefe político recursos que, si no van a él, son botín de sus opositores (como sucede hoy con muchos miles de planes trabajar). Aun en los momentos en que, según los más distraídos o los más dogmáticos, todo se maneja, sale y entra por la televisión, las diversas baronías peronistas siguieron tejiendo las redes propias para las que necesitan los recursos públicos, ya sean los adelantos del tesoro que distribuía con inteligente cinismo Corach, o las partidas que en el presupuesto de 2005 van a ser administradas con el estilo más flamígero de Alberto Fernández.

El poder territorial de la estructura partidaria encuentra, por supuesto, las dificultades de una era desmovilizada. Posiblemente por eso, las necesidades de cubrir con dinero la política, de transformar toda lealtad en clientelismo, sostienen las resistencias más concretas a cualquier reforma del financiamiento de la política. Aunque los piqueteros, con recursos mucho menores, logren movilizaciones de los suburbios a la ciudad, las lealtades en elecciones internas y en demostraciones de fuerza, la presencia de fiscales en elecciones departamentales, provinciales o nacionales, el desplazamiento físico de los ciudadanos y el impulso al voto en un país donde la cantidad de votantes está descendiendo, nece-

sitan de los aparatos territoriales. Además, la tradición iconográfica peronista impide descartar por completo el cuerpo a cuerpo del acto popular (que a Kirchner lo llena de alegría), tanto para reavivar los pactos con los seguidores más inmediatos como para transmitir esas imágenes por la televisión. En este rubro, las campañas mediáticas son cada vez más gigantescas y sometidas a una competencia insensata (donde la corrupción anida tanto como en cualquier otra oportunidad de contratar servicios).

Mejor que ningún otro partido, el peronismo maneja esas *dos escalas* de la política: la perspectiva populista moderna de implantación territorial y organización material, perspectiva de conquista de posiciones que se adquieren y se defienden; y la mediática y encuestológica en la que la opinión que fluctúa en las pantallas televisivas es considerada como el techo del discurso político posible. Y sin embargo, los que pueden aspirar al liderazgo, como Kirchner, pasan por encima del ectoplasma político de la televisión para proponer temas en los que no se estaba pensando intensamente, como sucedió con los derechos humanos en el comienzo de su gobierno. En ese sentido, el justicialismo es el *partido de la iniciativa* (como lo fue en la transformación liberal de derecha impuesta por Menem a comienzos de los noventa). Territorio, medios, pero, sobre todo, la capacidad de colocar las cuestiones allí donde nadie puede sustraerse a ellas: es decir imponer el tema y la forma de considerarlo. En una síntesis que Perón inventó y llevó a la perfección, pero que Menem y Kirchner también encarnan, el estilo justicialista es vertical y carismático. Por eso mismo, su forma de relación con la opinión pública es plebiscitaria, ya sea en la escena de la plaza o en la escena electrónica, o en una alternancia de ambas, combinadas con notable destreza.

Con estas ópticas con las que el peronismo construye su escenario y sus instrumentos, la relación con las instituciones republicanas es inevitablemente problemática y, más aún, impositiva, prepotente, hegemónica. Tanto Menem como Kirchner se ma-

nejan frente al parlamento con una distancia condescendiente y aseguran el gobierno por medio de decretos, como si el país estuviera permanentemente apretado por la urgencia. Los decretos-leyes, los superpoderes y la discrecionalidad que se exige del congreso responden a una concepción de la política que caracteriza la calma como estado excepcional, y la urgencia como el *tempo* propio del gobierno. Por otro lado, se juzga que las decisiones del poder ejecutivo tienen una jerarquía superior, porque este se encuentra menos atado que el congreso a los vaivenes de la deliberación y de los pactos. El peronismo es presidencialista en un país donde, por cierto, los demás partidos también lo son. Mejor dicho: se define el gobierno según un esquema que pertenece, en el modelo, sólo a las situaciones de crisis, o sea que se actúa, en tramos de relativa calma, como si lo natural de la temperatura política fuera la crisis: schmittianos exagerados.

La doble óptica

Si lo escrito hasta acá tiene algún sentido, la cuestión de *la doble escala, la doble perspectiva y la doble óptica* no toca sólo algunos aspectos del peronismo sino que ofrece un protocolo para observarlo. El peronismo presenta un efecto anamórfico, como el del famoso cuadro “Los embajadores” de Holbein, donde una calavera encerrada en el óvalo que ocupa el centro de la parte inferior de la tela, puede ser percibida sólo desde algunos ángulos de visión. Esta allí como *memento mori*, pero, al responder a las reglas del anamorfismo y sus deformaciones, ese *memento mori* es opaco para quien fija la mirada en las representaciones no anamórficas de los objetos y de los jóvenes embajadores retratados. Sin embargo la calavera está en el cuadro de un modo ineliminable, incluso para quienes no se coloquen en el ángulo adecuado de visión, ya que, fuera de ese ángulo, es una elipse abstracta y tormentosa por sus distorsiones. Desde un ángulo preciso es, en cambio, una figuración alégorica. El barroco amaba estos efectos de doble visión,

que el clasicismo descarta como ilusionistas.

El peronismo, se dijo antes, tiene una dramaturgia barroca y también impone la doble perspectiva. En sus por menores cotidianos, pueden resultar poco tolerables tanto las furias intempestivas de Kirchner como los retruécanos de algunos ministros; la terquedad en criticar o persuadir al periodismo y, sobre todo, la insistencia en concentrar el poder en la cabeza del ejecutivo y en tratar cada situación como si tuviera lugar no en la normalidad del gobierno sino en medio de una guerra, donde se impone el atropello en la toma de decisiones y muchas veces ni siquiera en la toma de decisiones, sino en el anuncio de que se las tomará, anuncio tanto más irritante cuanto se sabe que ocupa el lugar de decisiones anunciadas y que no tuvieron su consecuente momento práctico. El estilo del presidente y sus más fieles intérpretes pertenece a la forma de gobierno, de sus relaciones con la oposición (sea la que sea), con la prensa, el parlamento y la justicia.

El peronismo no es enteramente republicano ni por tradición política, ni por ideología, ni por concepción del poder: allí está nuestro *memento mori*, inscripto en el cuadro completo de un gobierno justicialista. El efecto anamórfico del peronismo requiere una corrección de enfoque permanente. Sin esa corrección de enfoque, es decir de ángulo, de punto de vista y de profundidad de campo, el peronismo es sólo una distorsión de lo que debiera haber sido o sólo una imagen que presenta sin vacilaciones lo que es y debe ser. Colocarse frente al peronismo exige incorporar, siempre, estos efectos. Si sólo se focaliza el día a día de la política, los detalles del estilo conducen a la conclusión de que el peronismo es una fuerza inexorablemente hegemónica. Y lo es, sin duda; pero desde la perspectiva que permite la visión de todo el cuadro, otros rasgos (que también conformaron la Argentina de la última modernidad y la globalización) no anulan el primer plano, o el día a día, para decirlo en términos temporales, sino que impiden considerarlo como único espacio significativo.

La escena peronista no presenta un

equilibrio sencillo y clásico entre fondo y figura, sino una composición marcada por la doble representación y el doble foco de la imagen barroca que, junto a la radiante imagen de los embajadores, incorpora el recuerdo de la muerte que a ellos, como a todos, les espera. El reconocimiento del doble foco, lejos de restablecer el principio del equilibrio, obliga a una visión entrenada en lo doble: junto al movimiento expansivo de los derechos sociales en los años cuarenta y cincuenta, la indolencia para fundar una base sólida del capitalismo argentino; en paralelo con una feroz reforma económica y social, durante los noventa, la capacidad de retener viejos apoyos al tiempo que conquistar, fugazmente, nuevos sectores; y hoy, mientras se pide acatamiento a la cima del ejecutivo, se manipula la ley de presupuesto y se cuenta con la ampliación de poderes, también se avanza sobre la corrupción judicial o se instituye un discurso sobre derechos humanos que no se escuchaba, en el estado, desde mediados de los ochenta; la tensión entre los planos diversos se agudiza en algunos temas que implicarían cambios radicales en la naturaleza del peronismo y de la relación con sus apoyos sociales: muy claramente, la reforma política (que incluye el financiamiento de los partidos). Kirchner la agita, la promete y la teme al mismo tiempo, ya que su realización amenaza al sujeto mismo que la pone en marcha. Y, finalmente, la oscilación entre bravuconería provinciana y dignidad nacional no es un arabesco decorativo, sino una dimensión compositiva e interna.

A lo largo de cincuenta años, los intelectuales sufrieron, desconocieron o celebraron la duplicidad de la escena peronista donde la variación del foco no sería simplemente un ejercicio intelectual, sino una condición de la percepción. Lejos de establecer un equilibrio tranquilizador que toma lo bueno y rechaza lo malo de la representación, el doble foco es inescindible y produce, como en el barroco, la incomodidad de una percepción a la que no le está permitido concentrarse porque, en ese momento mismo, dejaría de ver.

La cultura y sus políticas

Federico Monjeau, Emmanuel Wallon, Philippe Urfalino

6



Este año vivió repetidas crisis en las instituciones culturales y artísticas que el estado tiene bajo su responsabilidad. Por un lado la Biblioteca Nacional se reveló, una vez más, como un organismo indomable, al que se dio una dirección de perfil inédito: un administrador acompañado de un intelectual. Por el otro, funcionarios del área cultural y de la presidencia contribuyeron a la acefalía prolongada del Fondo Nacional de las Artes, demostrando ignorancia sobre su pasado y sus condiciones presentes. En paralelo, el canal público de televisión, dirigido por una cabeza bicéfala que encierra conflictos evidentes, intentó erradicar programas culturales al tiempo que practica el populismo de mercado en sus franjas de ficción, música y entretenimiento. Nada pudo hacerse en la discusión de una institucionalidad independiente del ejecutivo para los medios de radio y televisión nacionales. También la legislación que establece cuota de pantalla para el cine nacional abre todos los interrogantes sobre los efectos indeseados de una medida que ha sido progresivamente abandonada o modificada en los países que la adoptaron, ya que opone la cuota nacional a la megacuota de los majors del capitalismo globalizado, destrozando el lugar del cine independiente y el cine de arte. En la ciudad de Buenos Aires, el Teatro Colón fue ignominiosamente descuidado, se acumularon deudas y se cambiaron programaciones. Sobre ello, escribe Federico Monjeau. Y publicamos dos textos franceses sobre políticas culturales, su actualidad o su ocaso que, más allá de las diferencias entre presupuestos gigantescos y asignaciones menos suntuosas, abren temas que también son los que deberían estar discutiéndose en Argentina.

Teatro Colón, ¿comedia a la italiana?

Federico Monjeau

I

Si los teatros de ópera son, por sí solos, pequeños dominios del ilusionismo, en estos últimos años el Colón pareció sumar una cuota de ilusión suplementaria, como si la verdadera representación no ocurriese más en su escenario que en su exterior y en su fachada, resto imponente en un país colapsado (el hecho de que tres años atrás las autoridades hayan suprimido la obligación de la etiqueta no se debió solamente a las medidas esperables de una gestión de corte progresista, sino también a la opinión de varios abonados a quienes se les tornaba demasiado incómodo mantener esa costumbre en un contexto tan penoso, cuyas ruinas o residuos habían llegado hasta las mismas escalinatas de la calle Libertad). Esa imponente media manzana seguramente sigue creando entre muchos de nosotros una sensación extrañamente ambigua; no sabemos si es testimonio de una gran realización o cifra de una imposibilidad, si logro o malogro, y tal vez la dualidad está en la génesis y en la naturaleza misma del teatro.

El Colón se inauguró el 25 de mayo de 1908, aunque el proyecto original no estaba más cerca del Centenario que de los cuatrocientos años del descubrimiento de América. En 1888, el mismo año en el que el primitivo teatro Colón de Plaza de Mayo declaró su bancarrota, la comuna llamó a licitación para construir un nuevo teatro que debía ser inaugurado en 1892. Pero el proceso llevó veinte años, lo que incluyó largos períodos de obras detenidas, marchas y contramarchas. Una vez terminado, el nuevo teatro no demoró en deglutirse a las seis o siete casas ligadas a la ópera que había en Buenos Aires (entre ellas el teatro Co-

liseo, donde en 1825 había tenido lugar la primera representación completa de una ópera, *El barbero de Sevilla*, por una compañía italiana). Era como si el nacimiento del hermano gigantesco hubiese dejado a los otros teatros fuera de juego.

El monopolio continúa casi intacto, más allá del actual renacimiento del teatro Avenida (históricamente una casa de zarzuela) y del florecimiento de las pequeñas compañías como Buenos Aires Lírica o Juventus Lyrica. En todo caso, se trata de producciones muy reducidas o de cámara, y lo cierto es que desde 1908 la ciudad de Buenos Aires no construye ningún auditorio musical. El Colón no sólo monopoliza la gran producción operística de Buenos Aires sino toda la actividad sinfónica de peso. Una orquesta de primera línea no tiene otro lugar para tocar en Buenos Aires que no sea el Colón, y el hecho de que la Sinfónica Nacional deba desarrollar su ciclo en el Auditorio de Cabildo y Virrey Loreto es otro síntoma de la penuria histórica de la vida musical en la órbita de la Secretaría de Cultura de la Nación.

La ciudad no fue completamente insensible a este monopolio. En los años 70 hubo un proyecto de construir un auditorio en la plaza Las Heras para la música sinfónica, ya abandonado definitivamente, y en la actualidad hay otro en danza para la usina de la Italo; especialistas como el músico e ingeniero Gustavo Basso (una de las mayores autoridades en acústica en Latinoamérica) trabajan en el tema desde hace un par de años, pero la idea no termina de concretarse y es probable que por mucho tiempo ese proyecto no esté entre las prioridades del gobierno de la Ciudad. El

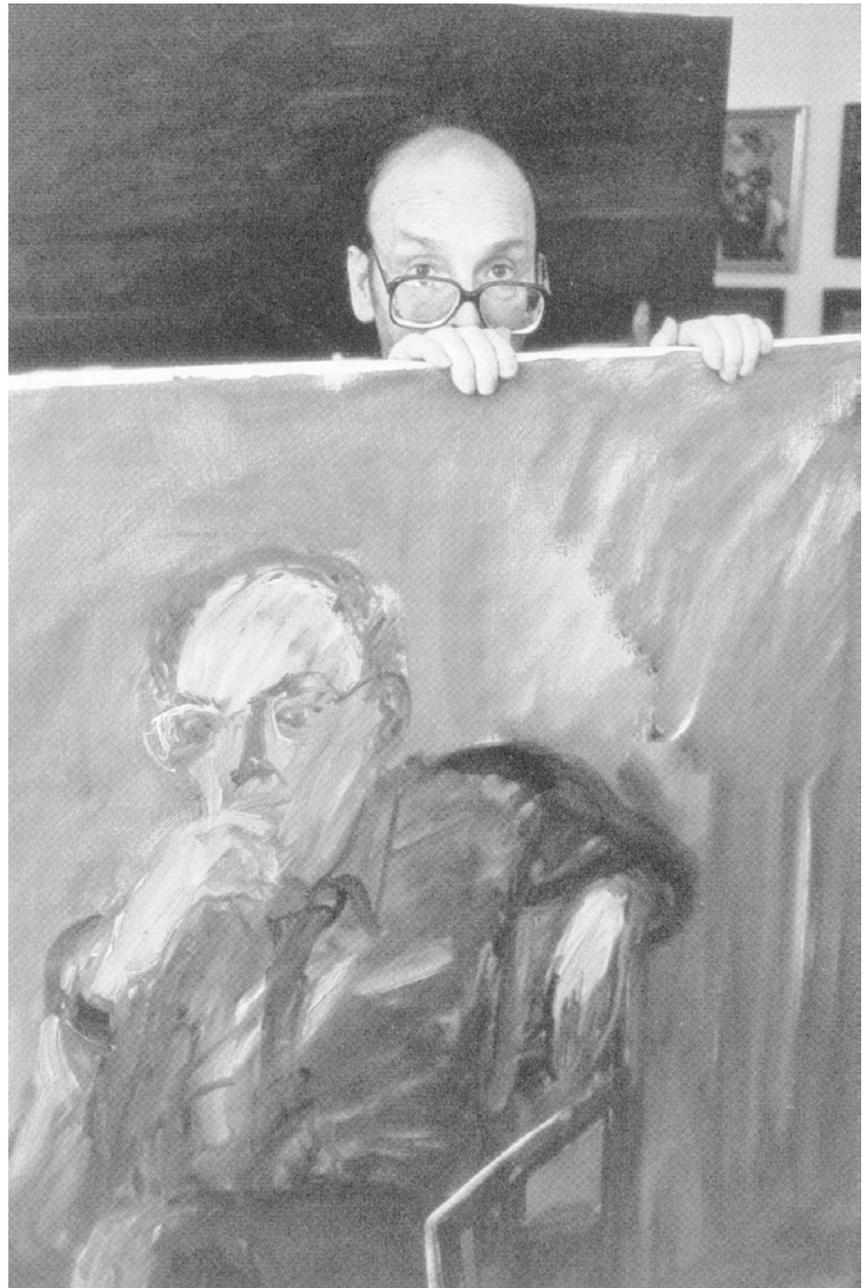
monopolio es material y es simbólico. La poderosa asociación Mozarteum es actualmente la única sociedad privada que puede desarrollar la totalidad de su temporada en el Colón, y es indudable que para ella no tendría sentido hacerlo en el Avenida o en el Coliseo, así fuesen recitales solistas o música de cámara, porque el status de su abono caería de inmediato. Buena parte de la sociedad musical argentina se ha criado exclusivamente en el Colón.

Esto hace que cualquier reflexión sobre el Colón deba integrarse en un contexto mayor, sin olvidar la relativa pobreza del entorno. Uno puede abrigar legítimas dudas sobre el doble papel que ha jugado el Colón en el desarrollo de una red musical más amplia, o pensar el Colón como símbolo de un desarrollo desigual más extendido. Sea como fuere, el Colón existe y nada sería más ilógico que dejarlo caer, transformarlo en el Gran Hotel Colón o terminar de convertirlo en un museo. No se trata sólo de la vida de la ópera sino de la vida misma de esta ciudad en miniatura, con sus 1300 empleados, sus zapaterías y sus talleres de todos los oficios, con su presupuesto de 50 millones de pesos al año, que es un tercio de todo el presupuesto de Cultura; con sus gremios, sus conflictos y sus negocios paralelos. Cuando Gabriel Senanes presentó su renuncia, en junio de este año, denunció la acción de una mafia privatizadora, pero el comentario es demasiado voluntarista o ideológico: la mafia del Colón seguramente no está más enquistada en corazones privatistas que en corazones estatistas.

II

Los problemas de administración probablemente no sean más complicados que los problemas de orden simbólico o psicológico. Ninguna adversidad material justifica que en los últimos ocho años, desde la renuncia de Sergio Renán Renán en 1996, hayan pasado por la dirección del Colón nada menos que seis directores (Kive Staiff, Luis Ovsejevich, de nuevo Renán, Emilio Balsaldúa, Gabriel Senanes y el actual Tito Capobianco). “Creo que el problema más serio que enfrentan las autoridades del Colón –dijo en abril

de 2003 André Larquié, presidente del Chatelet de París, en una conversación mantenida en Buenos Aires— no es financiero ni económico ni técnico, sino temporal”. La reciente historia institucional del Colón constituye el mayor papelón que la sociedad argentina tiene para ofrecer al mundo en materia de cultura. No hay forma de disimularlo, aunque el secretario de Cultura de la Ciudad, Gustavo López, haya oportunamente buscado normalizar la última renuncia (Senanes), por medio de la retórica de las etapas que se abren y las etapas que se cierran, como si ello obedeciese a un plan de política cultural, cuando en verdad se trata del último episodio de una cadena de catástrofes, de manejos irresponsables y falta de visión. El actual director y *régisseur* Tito Capobianco aporta a la secuencia un condimento de comedia italiana, al hacer de su acto de asunción, en junio de este año, una puesta en escena ridículamente narcisista en la sala principal en vez del tradicional acto del Salón Dorado. Capobianco es un experimentado *régisseur* que estuvo quince años al frente de la Opera de Pittsburgh e incluso tuvo alguna experiencia en el Colón, pero seguir hablando de nombres carece de sentido. Ni el mismo Herbert von Karajan hubiera podido mejorar las cosas en medio del internismo y la falta de convicción política del Gobierno sobre qué hacer con el teatro; falta de convicción e incomprensión de los mecanismos más elementales de la vida musical, como se pone de manifiesto en el no reconocimiento durante años de la deuda mantenida por el Teatro con SADAIC y Argentores, sostenido con el risueño argumento de que el pago de derechos de autor no figuraba entre las prioridades de la administración del Colón o de la Secretaría de Cultura. No se trataba de una *boutade* estilo Di Tella, sino ignorancia lisa y llana, y es así como la presente temporada de la Filarmónica de Buenos Aires abrió con la *Novena Sinfonía* de Beethoven en vez de la anunciada *Sinfonía de los Salmos* de Stravinski, para seguir a los tumbos hasta la renuncia de Senanes y Pablo Battaglia. Las editoriales dejaron de ceder el material y la programación del Colón



se transformó en una programación de fantasía.

III

Tal vez una sociología o una historia de la cultura pueda terminar de esclarecer la naturaleza de la relación entre progresismo político y teatro Colón. Aquí simplemente se busca exponer los hechos, y al menos la sospecha de que el Colón amplifica una escisión o un conflicto generalizado entre progresismo político local y alta cultura. Limitémonos a señalar que la gestión

más avanzada y menos populista de los últimos años del Colón tuvo lugar durante los gobiernos peronistas de Grosso y de Domínguez, que confiaron la dirección del teatro a un no peronista, Sergio Renán. La supuesta ilustración aliancista produjo un verdadero caos en el manejo del Colón. Basta sólo repasar la cantidad de estructuras artificiales inventadas en función de un paralizante sistema de contrapesos; la más notable fue cuando Kive Staiff nombró a Gerardo Gandini como director musical tras la muer-

te de Miguel Angel Veltri, y entonces desde la Secretaría de Cultura se ideó rápidamente un consejo ad honorem de operómanos respetables como Pola Suárez Urtubey y Horacio Sanguinetti, entre otros, para compensar la presencia de un vanguardista en la dirección del teatro. Este consejo, por supuesto, ni siquiera llegó a reunirse porque estaba condenado a la inutilidad. Y Senanes tuvo que desarrollar su gestión con su peor enemigo en el cuarto de al lado: Pablo Batalla, el director administrativo, economista duro y cruzado racionalizador, que como en los dibujos animados parecía celebrar con una media sonrisa todos los tropiezos que daba su coequiper, el director artístico (y también director general, aunque en los hechos Senanes nunca ejerció ese cargo).

La gestión de Senanes es rica en rasgos psicológicos. Su ingreso, promovido por un peronista, Jorge Telerman, no careció de audacia. Significaba una entrada plebeya además de generacionalmente inédita, aunque para calmar a todo el mundo, el nuevo director —quien, cuando además de ser compositor y director de orquesta ejercía el periodismo musical, no ahorra chanzas sobre las óperas de Rossini y sobre la mentalidad del operómano medio— no tuvo más remedio que seguir hablando de “excelencia”. La palabra excelencia se ha gastado hasta lo intolerable e impide considerar la situación con adecuado realismo: por ejemplo, que una buena parte de los espectáculos que produce o que tienen lugar en el Colón son mediocres, que el Coro Estable ha llegado a un nivel lastimoso (no sólo los bailarines envejecen, también las voces) y que los concursos, más que una renovación competitiva de los cuerpos artísticos, han servido para consolidar la medianía general.

IV

Ante la pregunta de qué hacer con el Colón lo primero es considerar su relación con el estado. Más tarde o más temprano el Colón deberá asumir la situación experimentada por algunos teatros europeos en las últimas décadas tras la crisis del estado de bienestar, que se convirtieron en fundacio-

nes o sociedades mixtas y debieron generar sus propios recursos; aunque aquí se deberá lidiar con una burguesía probablemente bastante mezquina, la Ley de mecenazgo podría facilitar las cosas. Es sabido por todo el mundo que el Colón está sobredimensionado y algún día tendrá que encarar la reforma que hizo la Staatsoper de Berlín bajo la administración de Georg Vierthaler, que con un buen sistema de jubilaciones y retiros y sin ningún despido redujo la planta de 1200 a 800 empleados. Suele hablarse de la privatización del Colón, pero sin mucho fundamento; no sólo no sería deseable, tampoco sería posible, entre otras cosas porque la ópera no da dinero. Si el Colón se privatizara deberemos sospechar que lo hace para acabar con la ópera.

Supongamos por un momento que se tienen todas las condiciones a favor: una planta más ajustada al funcionamiento real, contratos de trabajo adecuados, una mafia desactivada, más un sistema de subsidios privados y una política de venta de localidades que permitan financiar la totalidad de las producciones, lo que representa aproximadamente el 30 por ciento del presupuesto del teatro. Igual seguirá siendo una estructura muy pesada para el estado y la contrapartida social seguirá estando en el centro de la discusión, aunque no es fácil ponerse de acuerdo sobre lo que significa el Colón “social”. Este es tal vez el punto más importante de la discusión: si el Colón social se mide exclusivamente en términos cuantitativos o bien en términos de un progreso en la experiencia estética del público.

Es evidente que un teatro que consume un tercio del presupuesto global de cultura no puede dirigirse exclusivamente a satisfacer las expectativas de los abonados. Es usual que el concepto de ampliación social se limite a espectáculos como “El Colón por dos pesos” o “Al Colón” (por nombrar dos ciclos de la gestión anterior); estos espectáculos tienen un contenido social indudable, aunque aquí también suele mostrarse cualquier cosa bajo el falso concepto de excelencia, donde el Colón se reproduce a sí mismo malamente, de forma acrítica y narcisista. El Colón social debería significar además

una ampliación de la perspectiva estética de la relación del teatro con la sociedad. Esto debería esperarse de una administración progresista, pero aquí nos enfrentamos con un problema delicado, que no se modifica por decreto y que supone un plan sostenido y una negociación honesta con las entrañas del Teatro y con la tradición del abonado. Hasta ahora Capobianco no ha demostrado mucho en este sentido; o, mejor, lo que ha demostrado no es muy alentador, como que casi seguramente dejará caer el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC) y la Opera de Cámara, tal vez porque su enfermizo narcisismo le impide apreciar todo aquello que no es una creación propia. El Colón social tiene en el CETC uno de sus puntales, como también en el desarrollo sostenido de una producción de ópera argentina. Es importante recordar que las dos óperas de Gerardo Gandini, *La ciudad ausente* y *Liederkreis*, fueron encargos del Colón, como también la única ópera que llegó a componer Virtú Maragno, *Fuego en Casabindo*, estrenada en esta temporada (la había encargado Gandini en su fugaz paso por la dirección musical del teatro).

Liederkreis podría ser considerada aquí desde un ángulo político. Cuando *Liederkreis* se estrenó en el Colón muchos objetaron que eso no era una ópera. La pregunta de inspiración nominalista acerca de *cuándo* es la ópera permitiría establecer las cosas en su término adecuado: *Liederkreis*, una obra que en Buenos Aires sólo podría haberse representado en el Colón, es una ópera no tanto por las alternativas dramáticas que plantea como por las fuerzas que involucra. Su violencia estética proporciona una imagen de la naturaleza de los hechos políticos que sería necesario introducir en el Teatro: una corriente ideológica en cierta forma venida desde afuera, que no se limita a satisfacer las expectativas tradicionales del Teatro pero que a la vez fuese capaz de movilizar toda su capacidad de producción, todo su dispositivo técnico y musical. El problema es que nuestras gestiones políticamente progresistas son timoratas y hasta ahora no han demostrado demasiadas convicciones en materia de alta cultura.

El acceso a las obras y las industrias culturales

Emmanuel Wallon

10 En el frontispicio del Palacio de Chaillet, escrito con letras doradas, se lee un epígrafe de Paul Valéry, que los espectadores del Teatro Nacional, los visitantes del Museo de los Monumentos franceses, del Museo del Hombre, del de la Marina, así como los que van a la Cinemateca pueden interpretar como invitación o amenaza: “De quien pasa depende que yo sea tumba o tesoro, que hable o me calle. Amigo, no entres sin deseo”.

Valéry y Benjamin

En 1936, mientras el autor de *La Jeune Parque* llegaba a la cátedra de poética en el Collège de France, Walter Benjamin, vivamente interesado por la fotografía, el cine y la radio (para la que escribió algunas piezas), publicaba en París la primera versión francesa de su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en traducción reducida de Pierre Klossowski. No voy a discutir aquí la génesis de ese texto, ni las múltiples interpretaciones del concepto de aura, esa propiedad particular que envolvería a los objetos de la naturaleza y a las obras únicas. A partir de una nota manuscrita, en 1935, en San Remo, sobre un volante de las aguas San Pellegrino, el filósofo alemán volvió una y otra vez sobre la definición. “¿Qué es, en suma, el aura? Un tejido original compuesto de espacio y tiempo: la aparición única de una lejanía que puede ser próxima”, se lee en la primera edición. Ahora bien, la técnica elude la distancia tanto como practica la abolición de la espera. Bajo su dominio, el objeto de arte perdería su “valor de culto” en provecho de un “valor de exposición”.

“Puede que las nuevas condiciones así creadas por las técnicas de reproducción dejen intacto el contenido mismo de la obra de arte; pero, de todos modos, devalúan su aquí y ahora”, escribía Benjamin en una versión más tardía de su ensayo. A través de sucesivas correcciones y retoques, la pregunta sobre lo que sucede con la sustancia y la potencia de la obra duplicada y distribuida por la industria se impuso como una de las más arduas de la historia del arte y la estética, de Simmel a Steiner, pasando por Adorno, corresponsal y crítico desconfiado de Benjamin. En su *Teoría estética*, escribió Adorno: “Cada vez más se impone la necesidad de poseer el objeto ubicándolo en la más extrema proximidad, como imagen y sobre todo como reproducción”. Los contemporáneos están en condiciones de juzgar la pertinencia de esta comprobación: en primer lugar, muchos objetos artísticos son concebidos, desde el principio, como matrices de sus propias copias, como sucede con los films o los discos; en segundo lugar, su proximidad con los destinatarios llega a la promiscuidad en el estrecho espacio de la vivienda privada.

Parafraseando a Benjamin, la noción de accesibilidad hoy trae problemas. La importancia que tiene entre las prioridades públicas, desde la creación del Ministerio de Asuntos Culturales [de Francia], se verifica en las colectividades territoriales con políticas favorables a la descentralización. En términos parecidos a los del decreto fundador de 1959, André Malraux lo dijo, también en 1959, en su discurso de Atenas, en ocasión de la iluminación de la Acrópolis: “El mayor problema cultural es volver accesibles las obras más grandes al más grande

número de hombres”. El estado central, las comunas, los departamentos, las regiones y las agencias de cooperación intercomunal hicieron de esta exigencia su brújula.

Es indiscutible que el esfuerzo conjugado de las colectividades locales y regionales tuvo como efecto acercar las obras a sus destinatarios. Esto es verdad, en primer término, en el nivel geográfico, por la multiplicación de establecimientos culturales en el territorio. La mayoría de los franceses viven a menos de treinta minutos de una escena nacional o asimilada a alguna agencia nacional cultural. Una tierra ganadera como el Limousin tiene varios centros destinados al arte contemporáneo. Este resultado es posible por el aumento de las subvenciones que permiten compensar, en beneficio de los ciudadanos, el encarecimiento relativo de los gastos de orden cultural. El precio de una entrada de tarifa reducida a un teatro público se acerca al de una entrada de cine o al alquiler de un video. Y si esta observación suscita objeciones en los sociólogos, no por ello deja de operar en el plano simbólico, en razón de la vulgarización de actividades antes destinadas a las élites, y a través del reconocimiento otorgado a prácticas que antes eran consideradas minoritarias. Grupos de escolares asisten al ballet clásico mientras que las bandas de hip-hop hacen su entrada en escenarios líricos.

En un plano técnico estricto, sin embargo, es la industria la que logra facilitar más ampliamente el acceso a los contenidos que dispensa sobre soportes múltiples, pese a disgustos como el que Hubert Damisch expresaba, en 1964, fustigando la “cultura de bolsillo que entrega todos los sustitutos simbólicos de los privilegios educativos y culturales en los que, pese a todo, no participan las grandes masas”.¹ Paul Valéry mismo fue repartido en episodios y formato reducido cuando la cadena 5 de televisión le consagró una emisión para todo público. A la época de la reproducción generalizada, que McLuhan remontaba genero-

1. Hubert Damisch, “La culture de poche”, *Ruptures-Cultures*, París, Minuit, 1976, p. 67, publicado originalmente en *Mercure de France*, número 1213, noviembre de 1964.

samente hasta Gutenberg, sucedió la época de la difusión en tiempo real, del que fueron y siguen siendo potente vector las ondas televisivas; llegó luego el momento de la copia privada, desde la cinta al CD. La digitalización de los datos y la informatización de los tratamientos, en la medida en que se adaptan al texto tanto como a la imagen y al sonido, permiten que el usuario privado combine estos procesos a su servicio, y encuentre en Internet una vitrina universal.

De Malraux a hoy

En los tiempos de Walter Benjamin, la edición y la prensa, la imprenta y la fotografía, el cine y la radio —que diluye toda separación entre las operaciones de producción y difusión— ya anunciaban la evolución de la reproductibilidad y la accesibilidad bajo la dirección de la técnica. Hoy es una banalidad recordar la función, en este cambio, de la televisión y de las industrias de programación, combinadas con la gran distribución. De Malraux a Jean-Jacques Aillagon, pocos ocupantes del Ministerio de Asuntos Culturales han omitido el ejercicio de este reconocimiento en sus declaraciones de intención.

Durante los años que van del nacimiento de un ministerio del tiempo libre a hoy, se han difundido en el mundo las grandes técnicas del ensueño —me refiero, naturalmente al cine, la televisión, etcétera, no en su aspecto de medios de información sino de medios de ficción. Se sigue hablando de maquinismo. Y se olvida que, en París, hace un siglo, cada noche 3000 parisinos iban al teatro. Hoy el número de parisinos que entran cada noche en la ficción debe calcularse en tres millones y medio.²

Así hablaba el escritor-ministro que creía en la virtud de las reproducciones hasta el punto de ilustrar con ellas su *Museo imaginario* (1947) y de aconsejarlas a las grandes cumbres de la cultura, antes de enunciar el siguiente misterio:

No es evidente que estas máquinas sean malas de antemano; son multiplica-

doras, son el multiplicador de sus multiplicandos.

En 2002, por su parte, el titular actual del ministerio —al que agregó el de Comunicación, como lo hicieron varios de sus predecesores, sin duda consciente de su deber de custodiar la consistencia de los multiplicandos— invitó a la filósofa Catherine Clément a

Evaluar y analizar la oferta existente (de programas culturales en televisión), su cualidad, su volumen, su posición en las grillas de programación, así como a hacer recomendaciones y proposiciones que permitan interesar al público más amplio en toda la diversidad de la vida cultural: libro, debate en la sociedad, cine, documental, espectáculo en vivo, arquitectura, patrimonio, creación plástica, en Francia, en Europa y en el mundo.

Con un intervalo de cuarenta años, las industrias culturales suscitan análogos temores y esperanzas en los responsables públicos, obligados a admitir la magnitud de la audiencia que poseen. Su poder no ha dejado de crecer, por lo menos según los tres registros de accesibilidad mencionados más arriba. Las industrias culturales eliminan el desequilibrio y las desventajas geográficas; reducen, en el largo plazo, el obstáculo económico, puesto que los precios de las consolas y terminales, de los soportes grabados o vírgenes tienden a la baja después de la llegada al mercado de cada nuevo procedimiento técnico; y, además, atenúan los cortes simbólicos, por lo menos a primera vista, en la medida en que se borran ciertos umbrales entre la esfera de la representación y el universo de la recepción.

Viejos clivajes, que continúan siendo asociados al surgimiento de la civilización urbana, son puestos en cuestión por aparatos que están al alcance de todos o de casi todos. Así, la radio en los vehículos y el *walkman* relativizan la oposición entre el adentro y el afuera. Con los teléfonos celulares, la conversación de alcoba irrumpe en la hora pico del transporte público, en ese vagón de subterráneo donde Jean Vilar creía encontrar una muestra del pueblo. El ejecutivo saca de su porta-

folio la computadora cargada de juegos electrónicos y de planillas de datos, tanto en las oficinas como en los trenes suburbanos. A través de la cámara de la computadora el monte Saint-Michel está en la intimidad de la casa, junto a la cómoda y la pecera. La línea de demarcación entre el espacio público y el privado ondula en anillos y espirales. Incluso la distinción entre equipamiento colectivo e instrumentos domésticos, necesaria para el análisis de políticas culturales, vacila cuando se trata de estimar la repercusión de una ópera, representada frente al público privilegiado de Aix-en-Provence, pero retransmitida por France Musique a todo el país; o evaluar el número de lectores de la Biblioteca Nacional de Francia, agregándoles las comunicaciones *on line*.

11

Asterix y Amélie

Los ciudadanos, cuyas salidas al teatro o al circo son registradas por el departamento de estudios y prospectiva del Ministerio de Asuntos Culturales, practican el ida y vuelta entre las instituciones culturales y su mediática individual. Van y vienen del concierto al cassette, del espectáculo al CD, del museo al CDROM, de la exposición al catálogo, del monumento a la tarjeta postal, del festival al sitio en Internet, de la visita turística al libro de fotos, de la sala de proyección al DVD, pero también del show en Bercy y la Cité de la Musique a los clips en M6, las bambalinas de la *Star Academy* y sus productos derivados.

El empleo de sistemas informáticos acorta las barreras entre las técnicas, y por lo tanto entre las obras y las disciplinas a las cuales se prestan los soportes de conservación similares y las interfaces de consulta comunes. La generalización del lenguaje digital acelera y acentúa el proceso. El DVD es el último ejemplo. Desde su introducción en 1998, penetró el mercado privado con una velocidad fulgurante. El

2. Discurso en la Asamblea Nacional, 9 de noviembre de 1963, citado en *André Malraux, ministre. Les affaires culturelles*, París, Comité d'histoire du ministère de la culture/La Documentation Française, 1996, p. 286.

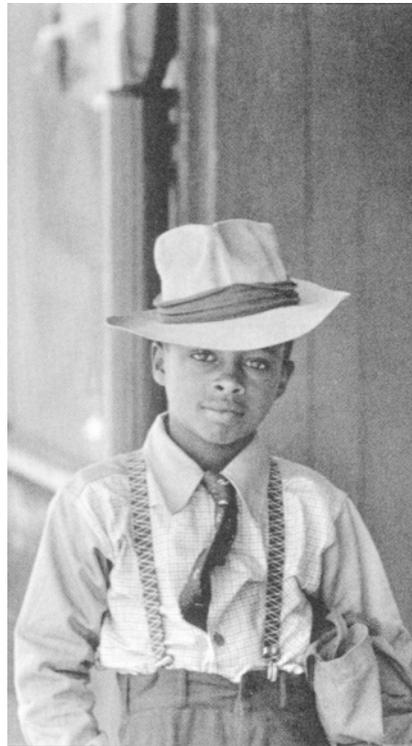
37% de los hogares franceses ya poseía una lectora a fin de 2002 (es decir nueve millones), año durante cuyo transcurso se vendieron 49 millones de grabadoras. El 40% de los clientes interrogados declaraba que había realizado la compra “para ver un film”, el 33% “para conservar algún film en particular”, y las diez ventas más altas correspondían a producciones de Hollywood, con la excepción de *Asterix y Obelix* y *Amélie Poulain*.

Sin embargo, pese a la intensa circulación de mercancías, el pesimismo ronda al analista. En el campo cultural, como en otros, las desigualdades persisten, aunque se enmascaren como diferencias o se las enarbole como orgullosa singularidad. Sería necesario contener el optimismo para encarrilar esas desigualdades y, aunque no pudiera eliminárselas, por lo menos reducirlas. Sin embargo, la empresa es costosa, ya que no se trata únicamente de atraer a los ciudadanos a los santuarios, sino de incitarlos a celebrar los bellos ritos delante de los altares domésticos. En otros términos, ¿cómo pasar de una lógica del nivelamiento de los umbrales (en la entrada de los edificios) a prácticas de organización de los filtros (entre actividades)?

Las investigaciones realizadas desde 1973 a 1998 prueban la persistente preeminencia del nivel de instrucción en las prácticas culturales. El criterio más discriminante es social. Las influencias recibidas y los estudios realizados determinan el comportamiento respecto de las artes con más nitidez que el estatuto adquirido o el oficio elegido. Desde este punto de vista, los datos casi no han variado pese a la acción de las colectividades, lo que autoriza la conclusión de Olivier Donnat: “Cuarenta años de política cultural no permitieron, en un contexto general que fue, sin embargo, favorable (aumento del poder de compra, progresos en la escolarización...) convertir el pueblo al arte”.³ Apoyada en la teoría de la distinción, la sociología de la reproducción parece haber impuesto su perspectiva, como para asegurar la posteridad de Bourdieu. Por cierto, la accesibilidad depende siempre de la inteligibilidad. Las obras tocan más a quienes pueden penetrarlas.

Estos iniciados experimentan, al primer contacto, un sentimiento de familiaridad que los impulsa a persistir en sus conocimientos, a buscar referencias e interrogar la experiencia.

Por supuesto que, más allá de los saberes, tanto en el medio familiar como en el escolar, la educación provoca curiosidad o ganas. “Amigo, no entres sin deseo”, suspiraba Valéry. “La cultura no es conocer a Shakespeare, Victor Hugo, Rembrandt o Bach: es, en primer lugar, amarlos”, escribía como un eco Malraux, en su discurso de Brasilia. Aprender a amar: esta consigna inspira, de modo diverso, a los maestros, desde la escuela primaria al



bachillerato, así como a los agentes de relaciones con el público en los teatros y museos. Ellos están obligados a resistir la competencia de los comerciantes de programas, cuyos anuncios son expertos en suscitar el deseo y concentrarlo en sus nuevos productos.

La credencial educativa es un sémasmo que abre las puertas de las instituciones culturales. Condiciona mucho menos la adquisición de aparatos domésticos –presentes en la casi totalidad de las viviendas– que sus modos de uso. En un estadio de casi satura-

ción en la posesión de televisores, grabadoras, etcétera, el origen y la renta cuentan poco. Por el contrario, se sabe que las horas consagradas a la televisión tienden a disminuir a medida que se asciende en la escala de instrucción. Del mismo modo, el juego con *video-games* es menor entre los profesionales (36%) y los diplomados de la enseñanza superior (35%), según datos del 2001. En ese año, una computadora estaba encendida en el 27% de los hogares franceses. Pero faltan estadísticas para discernir el perfil de quienes se sirven de sus monitores y teclados de modo realmente activo, incluso creativo. Mientras se producen nuevos datos, una investigación indica, a propósito de la composición musical por computadora, que rige en ese caso tanto el privilegio educativo como una cultura de heraldos del “shock electivo”: dos grupos emergentes, uno proveniente del aprendizaje musical precoz, en el seno de la familia, el otro formado por autodidactas que se entregaron al *sampling*.

De la FM a la MP3

El viejo dilema de las políticas públicas frente a las industrias culturales era, más o menos, el siguiente: ¿conviene favorecer su desarrollo en nombre de su audiencia de masas –y no disminuir la competencia en nombre del pluralismo–, o bien oponerles una alternativa de alto vuelo, protegida por las instituciones, incluso corriendo el riesgo de elitismo? La pregunta vale tanto como preguntarle al arquero que decida entre el tamaño del blanco y la justeza de su flecha. Los organigramas y los créditos del Ministerio de Asuntos Culturales muestran en qué proporción la segunda solución prevaleció hasta nuestros días. Podríamos esperar que, en el futuro, se intente conciliar calidad y cantidad, lo que implica diversificar la oferta mientras se califica la demanda. En síntesis, se debe, al mismo tiempo, extender las elecciones del receptor y acrecentar sus competencias.

3. O. Donnat, “La démocratisation de la culture en France à l’épreuve des chiffres de fréquentation”, *Circular*, número 14, octubre 2002, p. 2.

En apariencia, los consumidores tienen una relación menos pasiva con el producto. Cada individuo ejercería su gusto grabando y editando cassettes, mientras deriva entre las estaciones de banda ancha y las FM, confeccionando un programa de televisión casero entre el ramillete de operadores de cable, por medio del control remoto o con la videograbadora, incluso cosiendo la música del baile de fin de semana con sus MP3. Los turiferarios de la digitalización no dejan de utilizar estos argumentos, valorizando los soportes y los programas que a cada cliente le permitirían (a condición de que sea solvente y esté capacitado) armar su entorno cultural por la asociación, en una sola consola, de imágenes fijas y animadas, sonidos, textos y las informaciones proporcionadas en abundancia por los diferentes canales. La facilidad del receptor para compilar, alterar, pinchar, completar y transformar estos elementos se supone de tal grado que su separación respecto de los autores se habría borrado casi totalmente. Una teoría de este tipo, que reconcilia la vieja utopía del productor liberado con una más reciente del consumidor responsable, es seductora. Los artistas profesionales, que componen obras originales en sus computadoras portátiles ¿no trabajarían según modalidades parecidas a las del aficionado con experiencia, que emplea máquinas y métodos similares a los del simple usuario? El término *house*, más allá de la música de fines de los años ochenta, evoca un universo autónomo, donde se vinculan los laboratorios de creación doméstica con los espacios privados de recepción.

La observación del mercado sugiere un juicio menos eufórico sobre la independencia y la creatividad del consumidor. Los productores y, sobre todo, los distribuidores tienen una autoridad sobre la programación que responde a la medida de su ambición comercial. Los difusores, sobre todo los más poderosos, es decir las grandes cadenas de televisión, arman por eliminación sus grillas de propuestas. Frente al peligro de que un público fragmentado pase a través de ese tamiz y se escape, aplican su ciencia estadística para lograr una oferta susceptible de retener las audiencias más

amplias. A título de ejemplo: en 2002, los responsables de la radio NRJ seleccionaron el 92% de los títulos producidos por los *majors*, y el 65% de los *hits* de los "Top 40". Las técnicas llamadas interactivas o conviviales permiten que la clientela suscriba estas elecciones realizadas bien lejos de ella. Un individuo no ejerce su libre arbitrio participando de una consulta en directo, cuando sus preferencias han sido calibradas por los ingenieros de sonido y los DJ. Por el contrario, se podría considerar que el receptor así requerido abdica una parte de sus facultades de imaginación, y por tanto de su soberanía de lector, de audien-



cia, de visitante o de espectador, para permanecer reducido a una función de testigo en el desarrollo de un recorrido ya trazado. En el momento en que se confunde con la norma media, la ley de mayoría deja de ser un principio democrático y se convierte en un artificio mercantil.

De esta hipótesis se sigue otra. A golpes de secuencias elegidas, de extractos del repertorio, de reediciones, de *digests* o de *best of*, las instancias de programación excitarían el instinto pavloviano del público. Cortejan el

gusto por lo conocido, aderezándolo con algún imprevisto para darle un atractivo extra. Esta síntesis de conformismo (tanto de fondo como formal) y de innovación (en la presentación) caracteriza las industrias actuales. Estas, sin embargo, dejan subsistir en sus márgenes reductos a escala humana y oficinas de artesanos, cuyas audacias y descubrimientos compiten pero también alimentan la producción industrial. Estos laboratorios reclutan sus inventores entre los habilidosos aislados, los aficionados, el movimiento asociativo, los egresados de las escuelas de arte y de las universidades. Muchas de estas pequeñas estructuras se encaminan a la ruina y el aislamiento o terminan devoradas por un conglomerado de medios, tal como puede comprobarse en la edición de libros y discos. Otros abdican de su autenticidad y se afilian a los *cartels* o a las redes tejidas por el imperativo de la rentabilidad, como sucedió hace pocos años con las radios locales privadas. Pero si se los apoya con legislación apropiada, podrían subsistir estas empresas independientes que mantendrían una diversidad de oferta y colaborarían en garantizar, por lo tanto, una libertad de demanda.

Los pedagogos del arte

En lugar de dejarse expulsar fuera del espacio de la cultura llamada –equivocadamente– doméstica, los poderes públicos tienen la facultad de influir en las prácticas interviniendo sobre dos polos. Pueden, en primer lugar, preocuparse del aprendizaje de las técnicas y los lenguajes por parte del número más extenso posible de ciudadanos, de modo que no estén reducidos a ser rehenes más o menos contentos de un dispositivo que funciona más allá de su control, sino que se conviertan en usuarios imprevisibles de sus equipos. Desde este ángulo, la vieja misión de la instrucción pública reclama más medios. Las colectividades deberían multiplicar las excepciones culturales a la norma comercial, a fin de que la integración de las industrias y la concentración de los capitales no terminen debilitando cualquier proyec-

to y volviendo estéril toda crítica. Para proteger los espacios de libertad, no basta que el poder público interfiera en los conflictos de competencia, ni que mantenga una pequeña reserva de arte vivo para las élites. Es necesario ayudar a la producción independiente a perturbar la rutina de la distribución de masas.

14 En esta óptica, es posible trazar cuatro límites al poder de la estandarización industrial de la cultura. En primer lugar, ella contribuye a reforzar el individualismo, dividiendo el mercado en nichos de inversión, atomizando a los consumidores para fidelizarlos, declinando las opciones para amortizar sus modelos seriados. En segundo lugar, el apetito de novedad que la industria debe mantener constantemente para extender su esfera y lanzar cada nuevo ciclo de su actividad, la obliga a tolerar, en su interior o a sus flancos, productores y artistas capaces de brindarle formas no esperadas y objetos inclasificables. En tercer lugar, algunos tipos de obras, en especial las manifestaciones efímeras del teatro, la danza, las artes callejeras o el circo, son, por naturaleza, reacios a la producción industrial, al *stock*, al *packaging* y a la distribución pautada. En cuarto lugar, la acción pública administra espacios de expresión original, aun cuando el sector institucional provoca sus propios efectos de uniformización bajo la influencia de las academias, las corporaciones u organizaciones y los grupos que los representan.

La función que los capitales culturales, que dominan la industria y controlan extensos segmentos de la producción, reservan a los organismos públicos, locales, nacionales o europeos, es fácil de adivinar, cuando éstos omiten su derecho de injerencia sobre el mercado. Los organismos públicos deben hacerse cargo siempre de la tutela de los bienes monumentales cuyo volumen y peso encuadran mal dentro de las reglas de la circulación virtual. También se les adjudica la gestión de los centros de espectáculos cuya fragilidad y particularidad no alienta esperanzas de lucro. Fuera de estos dominios protegidos, los operadores se adjudican la explotación de todo lo que responda a las expectativas del público. Pero ni la suma de segmentos de clientela, ni la reunión de una masa dócil de consumidores constituyen una sociedad consciente.

La batalla entre las fábricas de ficción y los talleres de lo imaginario se libra, en primer lugar, en los medios, donde los artistas y los periodistas deben resistir la tentación de la complacencia. También transcurre en las aulas, en el trabajo pedagógico que puede preparar receptores despiertos y advertidos. Se juega finalmente en los establecimientos culturales públicos. La biblioteca y el museo, el teatro y la ópera, el auditorio y el centro coreográfico, la fábrica o la cantera artística deben ser encarados no sólo como lugares de visita, sino como espacios que se ofrezcan a todo tipo de pasaje: entre los autores, los intérpretes y los

espectadores; entre el que produce conceptos y quien los comenta; entre las obras que se miran y las reproducciones que se llevan a las casas; entre las actividades académicas y las lúdicas; entre las diversiones colectivas y el juego personal; entre las sensaciones de la vida social y las emociones de la subjetividad. El pasaje es, como se sabe, el motivo benjaminiano.

Como este público no puede ser convocado por decreto, los actores culturales y los políticos pueden ayudar al ciudadano cuyo mandato ejercen para ampliar el elenco de sus experiencias y de sus iniciativas. Salvo que cada uno quiera ser simple consumidor, se trata de acrecentar la competencia del receptor y no sólo sus aptitudes de aficionado. Elogiada en tantos discursos, humillada en tantos presupuestos, la pedagogía del arte está a la orden del día: de la escuela a la universidad, naturalmente, pero también en las instituciones culturales de todas las categorías, y en la esfera privada, por la radio y la televisión públicos, los sitios de Internet y la mayor variedad de programas y documentos. Para dar lugar a principios de acción cultural adaptados a la ubicuidad de las obras, la decisión necesita también a las ciencias sociales. Y buscar en la estética –de Merleau-Ponty a Hans Robert Jaus– sus direcciones.

Publicado en *Esprit*, número 5, mayo de 2004. El autor enseña ciencia política en la universidad ParisX-Nanterre; trad. BS.



Prismas

Revista de historia intelectual
Anuario del Programa de Historia Intelectual
de la Universidad Nacional de Quilmes

Salió el N° 8, 2004

**Artículos, lecturas y reseñas bibliográficas.
Argumentos: la historia intelectual y la sociología
del conocimiento, por Fritz Ringer.
Dossier: el comparatismo como problema.**

La querrela del arte contemporáneo y la cuestión del filisteo

Philippe Urfalino

Malraux y Gaétan Picon pensaban que existía un nexo estrecho entre arte y cultura. La “cultura” era el nombre de una relación con las obras de arte del pasado y con aquellas que, entonces, se llamaban arte vivo, relación que la política cultural debía multiplicar. Lejos de toda intención pedagógica, se trataba, por un lado, de “hacer amar a los genios de la humanidad y, sobre todo, de Francia” (Malraux) y, por el otro, de hacer participar en el movimiento de la creación (Picon). Era imposible pensar en términos de un rechazo a la educación artística. La concepción ya era un poco estrecha para la época. En el mismo momento en que se definía de este modo las funciones del nuevo Ministerio de Asuntos Culturales, aparecían los primeros fermentos de su puesta en crisis. En mayo de 1968 se precipitó su radical cuestionamiento.

Quedó afectada, en primer lugar, la noción de cultura. Con la desintegración de la idea de “cultura general” y el desarrollo de las industrias culturales se diluye la polaridad que, oponiéndola al entretenimiento, confería de modo un poco perezoso una identidad a la cultura de la que precisamente había que preocuparse. El borramiento es tal que, hoy, la palabra recuerda una exigencia y, al mismo tiempo, reclama una investigación sobre su sentido: “Defender la cultura, por cierto, ¿pero qué cultura?”. Esta fórmula de Marc-Olivier Padis señala claramente por qué la cosa no puede ser limitada a la acción de un ministerio.

Por su parte, el concepto de arte también fue puesto en cuestión. Es significativo que el fin de la política cultural (*à la* Malraux) haya coincidido con el comienzo de una extendida querrela sobre el arte contemporáneo en cuyo transcurso se amalgamó una crítica a la intervención del estado y una

discusión sobre el valor de lo que se designa como arte contemporáneo. Sean cuales fueran los ángulos de ataque, el talento o los motivos de los críticos, el mérito de esta querrela es el de haber levantado un tabú: ya no es necesario ser reaccionario para criticar una parte de las corrientes de las artes visuales; y también de haber impuesto el debate sobre lo que yo denominaría la pregunta del filisteo. He aquí su formulación: “Esto, se dice, se hace por el arte y el arte es algo importante. Pero ¿es verdad que esto sea arte y que el arte sea una cosa tan importante a la que deba hacerse tales sacrificios?” (Tolstoi, *Escritos sobre el arte*). La pregunta de Tolstoi puede chocar a aquellos para los que la respuesta es obvia. ¿No se trata, acaso, de la interrogación típica del filisteo, es decir de alguien de gusto vulgar, cerrado a las artes y a las letras? Es verdad que la respuesta populista, moralizante y edificante que le dio Tolstoi a su pregunta implica la negación misma del arte. Y sin embargo, es tentador tomar la pregunta con seriedad y convertirla en síntoma de un problema a resolver y de un filisteísmo que debe ser reducido. Es lo que hizo en 1997, en el medio de esta controversia, el entonces responsable del Centro Pompidou y futuro ministro de cultura, Jean-Jacques Aillagon, respondiendo a las críticas al arte contemporáneo de un artículo de *Le Monde*:

En este punto se coloca el desafío mayor de toda política cultural: los ataques contra el arte actual revelan, en efecto, y al mismo tiempo acentúan, la situación de desfasaje, incluso de divorcio, que lo separa de un gran número de sus contemporáneos. Para remediarlo es necesario un gran proyecto educativo... toda la sociedad, incluso sus franjas más cultivadas, se encuentra en desfasaje.

Para enfrentar esta situación, Aillagon proponía la “reafirmación sin ambigüedad de la confianza” que los poderes públicos deben manifestar, en nombre de la sociedad, en la creación actual y apoyaba un proyecto educativo que diera, tanto a los adultos como a los niños y jóvenes, “las llaves, los instrumentos, las referencias históricas y estéticas que permiten acceder al conocimiento, a la comprensión y a la participación en las formas de nuestro tiempo”.

Si elijo este pronunciamiento es menos porque haya provenido de un futuro ministro de cultura que porque fue la toma de posición del responsable de la más importante institución francesa de arte contemporáneo. Ahora bien, en esta respuesta me parece encontrar tres ambigüedades interesantes. La primera, relativa a la confianza que el poder público debería reafirmar respecto de la creación; la segunda, relativa a la expresión “formas de nuestro tiempo”. En ambos casos, no puede sino aprobarse tales expresiones en sentido amplio. ¿Cómo negarse a prestar atención y apoyo a la actividad artística? Pero, enseguida, puede sospecharse que la generosidad de tales expresiones encubre opciones más restringidas: la creación y las formas de nuestro tiempo ¿no son las que obtuvieron la etiqueta de “arte contemporáneo”? Raymond Moulin señaló que la etiqueta ha dejado de ser cronológica: se la adquiere por elecciones sucesivas e interdependientes de los grandes museos y las galerías. La “contemporaneidad” resulta de juicios cruzados entre el mercado y las instituciones.

Reconociendo en el artista internacional la encarnación del creador más directamente beneficiado por el aura de la contemporaneidad, se registra la operación por la cual la extensión en el espacio substituye a la distancia en el tiempo para validar al artista. Esta validación se efectúa en debates confusos y conflictivos sobre la etiqueta de “contemporáneo”.

La noción “formas de nuestro tiempo” no tiene más sentido. Entonces, ¿qué tiene que hacer el estado en

esas luchas por el reconocimiento? La tercera ambigüedad concierne la identidad de quien firma el artículo y de su destinatario. Jean-Jacques Aillagon parece hablar a la vez como responsable de una gran institución y en nombre del poder público; los destinatarios podían ser tanto los críticos de arte como los representantes del estado a quienes se les exhorta a confiar en la creación. Pero justamente, la pregunta del filisteo sólo está bien planteada cuando concierne a interlocutores precisos entre los que el estado no debería figurar.

El problema de la justificación del sostenimiento público se vuelve más claro cuando se diferencia entre los deberes del estado y los de las instituciones. El estado no puede responder a la pregunta del filisteo salvo por una petición de principios: es bueno que exista una vida artística autónoma y es necesario preservar las condiciones económicas de su existencia.¹ En cambio, las instituciones, los artistas y los públicos tienen que responder a la pregunta del filisteo y debatirla. El presidente del Centro Pompidou rechazó la pregunta del filisteo convirtiéndola en síntoma de un problema: el filisteísmo. Pero no se trata de un síntoma, sino del riesgo que acompaña una pregunta pertinente. Como escribió Jacques Bouveresse a propósito de las asombrosas posiciones de Wittgenstein y Tolstoi sobre arte: "El riesgo del filisteísmo es inherente a la posición

de todos aquellos que no consideran resuelta *a priori* la tradicional pregunta sobre la *justificación* del arte".² Justificación del arte significa en este caso que la importancia acordada al arte, la idea de que debe captar nuestra atención y de que debemos preocuparnos por que otros se interesen, deben ser examinadas de manera permanente. Pero estos interrogantes no pueden tener por objeto el arte en general, por tres razones al menos: 1) porque la existencia de un término genérico –arte– no implica en absoluto que reúna especies con propiedades comunes; 2) porque las evoluciones artísticas modifican la significación y las fronteras de lo que se entiende por "obra de arte"; 3) porque las reacciones de los públicos frente a las innovaciones son a la vez constitutivas de la institucionalización de las nuevas fronteras propuestas por los artistas y no directamente determinadas por esas propuestas. Los interrogantes tienen como legítimo objeto tal corriente, tal innovación, tal conjunto de obras, incluso tal obra únicamente. Han atravesado de manera privilegiada las artes visuales, allí donde las fronteras y la definición de las obras han evolucionado más, pero pueden también ser planteados a otras actividades artísticas. La pregunta del filisteo, tomada en serio, desencadena debates interiores o colectivos a través de los cuales se forja el interés real por el arte, las obras y los artistas. Las instituciones,

los artistas y su público deben someterse a la exigencia de responder, y seguramente se beneficiarán si lo hacen. El estado no puede estar sometido a esa exigencia: sólo puede pensar en términos generales, tratando de evitar la tontería.

En la época de Malraux, los intelectuales y el estado hablaban "en términos generales" de la sociedad. Esa época ha terminado. Por su temperamento, Malraux unió en su persona dos figuras respetadas: la del escritor intelectual y la del estado modernizador. Como el artista intelectual, el estado debía anticiparse a la sociedad y, al hacerlo, guiarla. De un sacerdocio al otro, tanto el del intelectual como el del estado se agotaron. Con este doble agotamiento terminó también la época de las políticas culturales. Tal situación no debería suscitar ni nostalgia ni amargura. Una de las lecciones de la historia es que todo cambia. Ya no vive la política cultural, viva entonces el sostenimiento público de la economía de la vida artística.

Publicado en *Esprit*, número 5, mayo 2004. Trad. BS. El autor es sociólogo y acaba de publicar *L'invention de la politique culturelle*, París, Hachette, 2004

1. Para ir más allá de la petición de principios, es posible discutir la interesante argumentación de Ronald Dworkin en su artículo "Can a Liberal State Support Art?".

2. J. Bouveresse, *Wittgenstein: la rime et la raison*, París, Minuit, 1973, p. 154.

)ENTREPASADOS(

REVISTA DE HISTORIA

Año XII - Número 24-25 - Año 2003

Dossier: La crisis de 1890. Política, sociedad y literatura / Fotos de familia, narración oral e identidad / El ferrocarril y la construcción de la cordillera como espacio social

Suscripciones: en Argentina, \$ 30.- (dos números).

ESTUDIOS SOCIALES

Revista Universitaria Semestral

Consejo Editorial: Darío Macor (Director), Ricardo Falcón, Eduardo Hourcade, Enrique Mases, Hugo Quiroga, César Tcach, Darío Roldán.

Nº 25 - Segundo semestre 2003

Escriben: Russo - Klitsche de La Grange - Ruitort Serra - Fernández - Tealdo - Bielous - Di Liscia - Bonifacio - Mases - Taranda

ESTUDIOS SOCIALES, Universidad Nacional del Litoral, 9 de julio 3563, Santa Fe, Argentina; telefax directo: (042) 571194

DIRIGIR CORRESPONDENCIA A: Casilla de Correo 353, Santa Fe, Argentina
E-mail: suspia@fcjs.unl.edu.ar / Internet: www.unl.edu.ar/editorial

Incertidumbre y esperanza

Sobre la educación y el futuro

Juan Carlos Tedesco



1. Un doble movimiento

La complejidad, profundidad y velocidad de los cambios por los cuales atraviesa la sociedad contemporánea estimula la adopción de dos posturas intelectuales legítimas pero aparentemente opuestas. Por un lado, la audacia en el anuncio de fenómenos o en la formulación de hipótesis que implican una ruptura con los paradigmas tradicionales; por el otro, la prudencia frente a la provisoriedad de nuestros conocimientos, que da un carácter tentativo a la formulación de nuevas interpretaciones. Entre los primeros, Fukuyama, después de haber postulado

el fin de la historia, anuncia ahora el fin del “ser humano”, que por el camino de la biotecnológica, podría ser producto de una fabricación intencional.¹ Entre los segundos, Habermas advierte, en su libro sobre el porvenir de la naturaleza humana,² que se trata de un “ensayo”, en el sentido literal de la palabra, es decir de una tentativa de análisis que deberá ser continuada y contrastada con el desarrollo de los acontecimientos y con la propia reflexividad del comportamiento ciudadano frente a estos cambios.

Las reflexiones sobre la educación están incluidas en este doble movimiento, ya que la posible modifica-

ción de la naturaleza humana y de la organización social afecta de lleno las instituciones y los procesos encargados de su reproducción. Pero la audacia o la prudencia no son sólo actitudes intelectuales porque, a diferencia de otros períodos históricos donde la audacia se ejercía sin demasiadas consecuencias inmediatas sobre la realidad, hoy el conocimiento es central para las sociedades por la velocidad con la cual las hipótesis científicas pueden traducirse en decisiones políticas.

Como lo mostraron los análisis de Ulrich Beck,³ la sociedad contemporánea está constituyéndose en una sociedad del “riesgo global”, que —a diferencia de los riesgos naturales propios de las sociedades tradicionales, incluida la sociedad industrial— son manufacturados por las prácticas científicas y técnicas, que han invertido la lógica tradicional, según la cual primero se experimentaba en el laboratorio y luego se aplicaba en la realidad. Beck nos advierte que en la ciencia actual, primero es necesario aplicar las teorías y producir ciertos fenómenos, para luego estudiar sus propiedades y características. “Es preciso producir

1. Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future; Consequences of the Biotechnological Revolution*, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 2002.

2. Jürgen Habermas, *L'avenir de la nature humaine. Vers un eugénisme libéral?*, París, Gallimard, 2002.

3. Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo global*, Madrid, Siglo XXI de España, 2001.

primero niños probeta, liberar criaturas artificiales genéticamente modificadas y construir reactores, para poder estudiar sus propiedades y características de seguridad".⁴ En un contexto de este tipo, la ciencia revela sus límites para dar respuestas a las preguntas por el sentido de nuestras acciones, respuestas que dependen básicamente de la política y de la ética.⁵

El ejercicio del saber social siempre estuvo asociado a opciones éticas, políticas o ideológicas. En las últimas décadas, sin embargo, el saber social tendió a adoptar el paradigma de las ciencias sociales, que le dieron a nuestras prácticas profesionales un marco de mayor rigor, exigencias de coherencia y de contrastación con la información empírica. No se trata de renunciar a estos avances. Sin embargo, cuando lo que está en juego no son opciones técnicas sino opciones éticas, el paradigma de la ciencia social muestra sus limitaciones.

En esta encrucijada, ¿qué significa adoptar lo que algunos han denominado un "paradigma humanista" en educación? Puesto que no parece exagerado sostener que el interrogante principal que plantea la evolución de la sociedad contemporánea es el de construir un orden social justo, fundado en la igualdad básica de los seres humanos, ¿cómo puede contribuir a ello una visión humanista de la educación?

2. Humanismo y determinismo

El determinismo en educación ha tenido una larga trayectoria, con visiones de muy diferente orientación filosófica y política. Distintas corrientes sociológicas emplearon su capacidad analítica para explicar, en función del origen social de los alumnos, tanto el rendimiento y las trayectorias escolares como el contenido de los valores y los conocimientos que transmiten la escuela y la familia. La discusión acerca de los factores que explican los resultados escolares ha recobrado actualidad a partir de la universalización de los sistemas de medición de logros de aprendizaje y la creciente comparación de resultados que permiten algunas pruebas internacionales. La evidencia

empírica disponible muestra una fuerte correspondencia entre resultados escolares y factores ligados al entorno social de origen de los alumnos (ingresos económicos, nivel educativo de los padres, recursos del hogar, estimulación temprana, etc.). El papel compensador de la escuela parece relativamente débil, aunque algunos estudios aislados permiten apreciar que el efecto de la acción de la escuela —medido a través de las prácticas pedagógicas, las características de los profesores, el equipamiento, etc.— puede llegar a jugar un papel comparable al que juegan las variables externas.

Más allá de las discusiones metodológicas acerca de las mediciones, reconocer que existe una fuerte correlación entre origen social, condiciones materiales de vida y desempeño escolar no significa aceptar un determinismo que no pueda ser modificado por acciones políticas o individuales. Los determinismos están, a su vez, socialmente contruidos. Pero lo peculiar de este momento es, precisamente, la fuerte tendencia a la construcción social de un escenario caracterizado por el aumento significativo de la desigualdad y de la exclusión, fenómenos que objetivamente deterioran las condiciones de educabilidad con las cuales los alumnos de origen social desfavorecido acceden a las escuelas.

La exclusión social coloca el problema en términos distintos a las relaciones de explotación clásicas. En el capitalismo industrial era necesario formar a las personas hasta un determinado nivel de desarrollo de sus competencias para que estuvieran en condiciones de ser incorporadas al proceso económico. El nuevo capitalismo, en cambio, parece ser capaz de prescindir de vastos sectores de población que, en su calidad de excluidos, no desarrollan capacidades básicas vinculadas a la empleabilidad y la educabilidad. Esto no significa que las personas no sean empleables o educables en sí mismas, sino que el sistema social establece condiciones por las cuales una parte más o menos importante de la población no accede a los procesos de desarrollo de esas capacidades.

Las estrategias para enfrentar el desafío de superar los determinismos so-

ciales del éxito educativo son un capítulo muy importante de las pugnas políticas en educación. Estamos ante posibles escenarios duales donde habría una sociedad de incluidos y otra de excluidos cuyos vínculos con la sociedad han sido rotos o son precarios y vulnerables. La reflexión y los análisis sociales ya no pueden sostenerse en la idea de unidad social y de homogeneidad.

Es más: la ruptura de la homogeneidad y de la igualdad básica de todos los seres humanos enfrenta ahora nuevos y más poderosos desafíos, abiertos por el desarrollo de la biogenética y, más específicamente, por las posibilidades de manipulación del capital genético de las nuevas generaciones.⁶ En este contexto, la discusión sobre los determinismos y la educabilidad asume significados distintos de los que tenía en el marco explicativo proporcionado por los factores sociales. Estamos ante el riesgo de introducir determinantes susceptibles de no ser modificados por las acciones sociales. Este debate trasciende de lejos las cuestiones tecnológicas, y alcanza de lleno la dimensión filosófica, moral y política. En este sentido, el mencionado libro de Habermas plantea este problema en toda su complejidad, a partir de la hipótesis según la cual la posibilidad de la intervención en la etapa anterior al nacimiento a través de técnicas de diagnóstico preimplantatorio, cambia sustancialmente la relación con uno mismo y con los otros.

Habermas⁷ sostiene que la intervención genética modifica las condiciones a partir de las cuales nos constituimos en sujetos. La socialización basada en un capital genético no manipulado deja subsistir un principio de libertad que nos permite asumir la responsabilidad sobre nuestra biografía, la reflexión autocrítica y la

4. Beck, *op. cit.*, p. 95.

5. "La política y la moralidad están alcanzando prioridad sobre el razonamiento experto" (Beck, *op. cit.*, p. 66).

6. Entre las muchas referencias sobre este tema que se han producido recientemente puede citarse, además del libro mencionado de F. Fukuyama, a J. Rifkin, *The Biotech Century; Harnessing the Gene and Remaking the World*, Nueva York.

7. J. Habermas, *op.cit.*, pp. 96-97.

posibilidad de compensar retrospectivamente la relación asimétrica que existe entre padres e hijos. Los deseos de los padres son siempre susceptibles de contestación en el proceso comunicacional de la socialización. Esta posibilidad autocrítica desaparece o se modifica cuando sabemos que existió una intervención intencional de otros en nuestro capital genético. Llevado al extremo, es posible suponer que el nuevo ser devenido adulto no dispondrá de la posibilidad de instaurar la necesaria simetría de responsabilidades recurriendo a la autorreflexión ética. Con la intervención genética cambian las relaciones de poder entre las personas. El “programador” interviene como protagonista en el interior de la vida de la persona programada, pero sin la posibilidad de ser un “antagonista”, como es el caso de la constitución del sujeto en el curso de un proceso de socialización. Es cierto que la sociedad se caracteriza por la desigualdad, la opresión despótica, la privación de derechos, la explotación económica. Pero sólo nos podemos revelar contra estas situaciones si sabemos que pueden ser diferentes. El paternalismo generado por la manipulación genética es, por completo, distinto del paternalismo conocido hasta ahora.

Las consecuencias abiertas por las posibilidades de manipulación del capital genético de los hijos nos colocan ante un fenómeno paradójico. En el momento en el cual la familia se democratiza, las relaciones entre padres e hijos han alcanzado un grado muy alto de simetría, y los adultos han perdido capacidad para imponer determinadas visiones del mundo a las nuevas generaciones, cuyo proceso de socialización ha asumido características más democráticas, se abre la posibilidad de ejercer formas de poder extremas, irreversibles, no sujetas a ningún tipo de diálogo, de comunicación ni de intercambio.

Las consecuencias sobre la educación de estos desarrollos posibles son, en un sentido general, inéditas. No se trata sólo de la posibilidad de establecer una oferta educativa adaptada a supuestos perfiles genéticos que impidan procesos de movilidad social, de cambios en destinos prefijados de an-

temano, lo cual es de por sí sumamente grave. Mucho más lo es la perspectiva de una ruptura en las condiciones sobre las cuales se sostiene nuestra idea de autonomía personal, de responsabilidad sobre la propia historia y, en definitiva, sobre la base moral de la sociedad.

De todos modos, sería utópico pensar que un modelo de exclusión y de desigualdad como el que prefiguran estos análisis pueda darse sin altos niveles de conflictividad y de crítica por parte no sólo de los excluidos sino de sectores incluidos que posean un fuerte sentido de responsabilidad social. En una reflexión relativamente recién-



te, Lester Thurow llevó este razonamiento de la sustentabilidad al límite. Refiriéndose a Estados Unidos, Thurow sostuvo que se trata de un modelo de desarrollo económico de enclave. Parte de la fuerza de trabajo tendrá las habilidades necesarias para integrarse a la nueva economía, dejando atrás al resto. El problema no es que este modelo no vaya a funcionar sino que, al contrario, va a hacerlo. “Los problemas con el modelo de desarrollo económico de enclave no son económicos. Podría funcionar para los norteamericanos capacitados tal como funciona para los ingenieros de *software* en Bangalor, en India. Los problemas ni siquiera son realmente políticos. India es un ejemplo de que en los países pueden coexistir grandes desigualdades internas durante largos pe-

riodos de tiempo sin que estallen políticamente. Los problemas son básicamente morales. ¿Vive uno en una buena sociedad si esa sociedad permite de manera consciente que una gran parte de sus ciudadanos se vaya del primer mundo y se convierta efectivamente en trabajadores que ganan salarios del tercer mundo?”⁸

3. La responsabilidad

La discusión sobre las consecuencias de la manipulación genética pone en extrema tensión otra de las características de la condición humana: la capa-

cidad de tomar distancia y juzgar desde una perspectiva ética nuestras acciones. Dicho en otras palabras, la posibilidad de asumir la responsabilidad de nuestros propios actos.

La responsabilidad no es sólo una cuestión individual. La modernización social permitió transferirla, cada vez más, a las decisiones asumidas colectivamente a través de procesos democráticos de negociación y concertación. Responsabilidad y voluntad de cambio resumen el significado de la dimensión política de la sociedad. El drama contemporáneo es que, cuando más se exige de la dimensión política, menos posibilidades está mostrando para enfrentar estos desafíos.

8. Lester Thurow, *Inventando riqueza*, Buenos Aires, Vergara, 1999, p. 327.

El desencanto de la política es proporcional a la necesidad de asumir políticamente las decisiones sobre una apreciable cantidad de asuntos que antes eran del ámbito privado o directamente no se presentaban como opciones alternativas. Las explicaciones del proceso que ha llevado a esta situación son conocidas y se refieren básicamente a la crisis del estado-nación y a la crisis de representación de los ciudadanos en los partidos políticos. Pero, además, se ha producido un cambio fundamental en la calidad de los problemas que están hoy sujetos a decisiones políticas y una de las cuestiones centrales que enfrenta actualmente la gestión política radica en que debe ocuparse, cada vez más, de aspectos tradicionalmente vinculados a la esfera privada, y que debe hacerlo respetando la diversidad y la posibilidad de proyectos individuales. Incluso las decisiones más tradicionalmente políticas, como las de política económica, afectan directamente los destinos individuales mucho más que en el pasado. La incertidumbre sobre las posibilidades de empleo, la necesidad de reconversión profesional permanente, las decisiones de localización de las empresas, etc., impactan de lleno sobre la vida privada. Lo público y lo privado están perdiendo las fronteras que tradicionalmente los separaban. Y es posible sostener, por ejemplo, que el re-encantamiento de la política pasaría por advertir el carácter público y colectivo que ha adquirido la esfera privada. El repliegue sobre la vida privada no tiene, por ello, nada de privado.

Al respecto, resulta pertinente retomar el planteo de Habermas, para quien hoy los ciudadanos se ven confrontados con cuestiones cuyo peso moral supera ampliamente las cuestiones políticas tradicionales. Estamos ante la necesidad de “moralizar la especie humana”.⁹ El desafío consiste en preservar las condiciones sobre las cuales se basa nuestro reconocimiento de que actuamos como personas autónomas, como autores responsables de nuestra historia y de nuestra vida. Mantener cierta parte de azar y de contingencia en nuestro capital genético no sería, desde este punto de vista, una resistencia a la modernidad sino

un acto político producto de una actividad moral autorreferencial, que se corresponde con el desarrollo de una modernidad y una ciudadanía reflexivas. Las posibilidades abiertas por la manipulación genética modifican sustancialmente las relaciones entre las personas, y también los límites entre lo humano y lo no-humano, lo objetivo y lo subjetivo, el hombre y la máquina, lo que crece naturalmente y lo que es fabricado.

Los niveles de responsabilidad que exigen estas decisiones son inéditos; al mismo tiempo, disminuye la posibilidad de promover una moral absoluta, basada en obligaciones frente a exigencias de tipo religioso o secular. Vivimos, para usar la expresión de Gilles Lipovetsky, una etapa de moral “emocional”, sin obligaciones ni sanciones, una moral indolora y no imperativa, adaptada a los nuevos valores de la autonomía individual.¹⁰

El desafío es, entonces, el de la formación de una inteligencia responsable, que supere la idea de una moral sin base científica y de un desarrollo científico sin control moral. La primera nos lleva a la impotencia, mientras que el segundo puede conducirnos al desastre. Esto abre un interrogante sobre el papel de la educación en el proceso de formación de ese tipo de inteligencia y de las condiciones sociales que pueden favorecer su desarrollo.

4. Humanismo y política educativa

El primer desafío nos remite a la cuestión de la solidaridad. Se están superando las estructuras sociales donde regían formas de solidaridad orgánica para pasar a la ausencia de solidaridad (exclusión social) o a formas de solidaridad consciente y reflexiva. En el capitalismo industrial existía lo que se concebía como “solidaridad orgánica”, que no implicaba una decisión voluntaria de ser solidario; no era necesario postular el objetivo de aprender a vivir juntos porque, si hay solidaridad orgánica, estamos obligados a vivir juntos. Explotados y explotadores no desarrollan actitudes solidarias voluntarias pero están obligados a

mantener los vínculos necesarios para que su relación continúe en vigencia y cada uno pueda seguir existiendo.

En el nuevo capitalismo, en cambio, los niveles de solidaridad orgánica disminuyen y, para vivir juntos, habrá que quererlo y adherir a un proyecto necesariamente político que se proponga lograr la inclusión de los excluidos, garantizando a todos la igualdad de oportunidades, porque ello nos resulta éticamente necesario. Obviamente, las bases sobre las cuales se puede apoyar un proyecto de este tipo son bien distintas a las que existían en el capitalismo industrial. La justicia, por ejemplo, no puede fundarse en la idea de tratar a todos de la misma manera. Particularmente la justicia social debe perder el velo que cubre sus ojos y que le impide ver a quien se dirige para tratar a cada uno de la manera más adecuada a su situación.¹¹ La mayor disponibilidad de información puede también ser la base de estrategias de acción social más eficaces para el logro de la justicia y no, como lo sugieren los enfoques conservadores, un factor de discriminación. Pero este nuevo enfoque de la justicia social está íntimamente asociado al fortalecimiento de la dimensión política de la sociedad y, en particular, de la democracia porque, sólo si existe un fuerte sentido de pertenencia colectiva, es posible aceptar la idea de una redistribución directa de los bienes.¹²

La segunda línea de análisis –más específicamente educativa– se refiere a la confianza de los maestros y profesores en la capacidad de aprendizaje de sus alumnos. Gran parte de la discriminación educativa y del fracaso escolar de quienes provienen de familias pobres, étnica o culturalmente diferentes, se explica por los prejuicios y estereotipos inconscientes sobre su capacidad de aprendizaje.

Hace ya muchos años que las investigaciones educativas mostraron la

9. J. Habermas, *op. cit.*, p. 44.

10. G. Lipovetsky, *Métamorphoses de la culture libérale. Ethique, médias, entreprise*, París, Liber, 2002.

11. John Rawls, *Teoría de la justicia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

12. J.P. Fitoussi et P. Rosanvallon, *Le nouvel âge des inégalités*, París, Seuil, 1996.

importancia de lo que se denominó el efecto Pigmalion o la profecía autocumplida. Si un docente o una institución educativa actúa con la convicción de que un determinado colectivo de alumnos (pobres, negros, mujeres, gitanos, quechuas, etc.) tiene una limitada capacidad de aprendizaje, esos alumnos aprenderán poco. Al contrario, cuando existe la convicción de que los alumnos tienen una capacidad elevada de aprendizaje, los resultados también lo son. Modificar estos prejuicios y estereotipos es una tarea compleja y difícil porque no se trata solamente de incorporar nuevos contenidos a los planes de estudio y capacitar a los docentes. Los prejuicios se apoyan en factores que no son sólo cognitivos sino también emocionales y, por ello, para modificar las representaciones de las capacidades de aprendizaje de determinados colectivos de población escolar, las estrategias deben actuar sobre todas las dimensiones de la personalidad de los docentes y sobre los mecanismos institucionales de evaluación.

Pero además de las estrategias destinadas a la cobertura y a los métodos, también es preciso hacer referencia al tema de los contenidos. En este sentido, es útil retomar los planteos del Informe de la Comisión Internacional presidida por Jacques Delors, acerca de los pilares de la educación del siglo XXI.¹³ Dos de ellos (aprender a aprender y aprender a vivir juntos) expresan el paradigma humanista en una dimensión cognitiva y cultural, y sos-

tienen el desarrollo en la escuela de experiencias que no se producen “naturalmente” fuera de la institución. Aprender a aprender implica un esfuerzo de reflexión sobre las propias experiencias de aprendizaje que no podría tener lugar sin un guía, un modelo, un “acompañante cognitivo”, que sólo la actividad educativa organizada puede ofrecer. Aprender a vivir juntos, por su parte, implica experiencias de contacto con el diferente, experiencias de solidaridad, de respeto, de responsabilidad con respecto al otro, que la sociedad no proporciona naturalmente. La escuela puede cumplir un papel cultural y social significativo si asume un cierto grado de tensión y conflicto con la cultura externa a la institución. Su papel no es “ajustarse” a la cultura popular, ni tampoco, por supuesto, aislarse ni vaciarse de contenidos por la vía del empobrecimiento de los contenidos que ella transmite. Su papel es transmitir la capacidad de aprender a lo largo de toda la vida, la formación del núcleo básico del desarrollo cognitivo y valorativo desde el cual cada uno pueda elegir y definir su proyecto de vida.

Las decisiones que deberán tomar los ciudadanos en el futuro son de una envergadura inédita: incluir a todos o no, manipular o no nuestro capital genético, cuidar o depredar la naturaleza, etc. Los niveles de reflexividad requeridos para enfrentar estas cuestiones son profundos y dependen no sólo de un vigoroso desarrollo cognitivo sino también ético y moral. ¿Cómo pue-

den incidir las acciones educativas intencionales y sistemáticas en estos niveles de reflexividad? ¿Qué formas institucionales serán las más apropiadas? ¿Quiénes serán los educadores de estos procesos de formación? La escuela universal y obligatoria a cargo de maestros formados profesionalmente a través de instituciones educativas especiales fue la respuesta a la demanda de formación del ciudadano para el estado-nación. ¿Será ésta la respuesta para las demandas de formación del ciudadano reflexivo del siglo XXI?

Estas preguntas implican también un interrogante acerca de la formación de las élites. Si bien en una sociedad democrática es dinámica la distinción entre los miembros de las élites dirigentes y el resto de la ciudadanía, la responsabilidad es mucho mayor para quienes manejan áreas más sensibles desde el punto de vista de las consecuencias de sus decisiones: los científicos, los dirigentes políticos, los dirigentes empresarios. Además, estas decisiones ya no podrán ser limitadas espacialmente al ámbito del territorio local o nacional. La responsabilidad también asumirá una dimensión internacional y en el nivel del género humano. Como en toda etapa crucial de la historia, se abre la opción de la incertidumbre o la esperanza.

13. UNESCO, *La educación encierra un tesoro*. Informe para la UNESCO de la Comisión Internacional de Educación para el siglo XXI, presidida por Jacques Delors. 1996.

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

DIRECTORA:
NELLY RICHARD

SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES
1 año, 3 números, vía aérea

Personal U\$S 20 / Instituciones U\$S 30
Adjuntar cheque a nombre de Nelly Richard. Revista de Crítica Cultural, Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile

REVISTA IBEROAMERICANA
Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

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

Directora: Mabel Moraña
Secretario: Bobby J. Chamberlain

1312 CL, Universidad de Pittsburgh
Pittsburgh PA 15260 USA

Una aventura de la inspiración

La traducción según Roberto Raschella

Oswaldo Aguirre

22



Para Roberto Raschella (Buenos Aires, 1930) traducir pertenece al orden de la escritura. Y lo inverso también es válido, en su caso. En 1967, después de un viaje al pueblo de sus ancestros, comenzó a escribir en italiano los poemas que integrarían su primer libro, *Malditos los gallos* (1974). “Esos poemas –ha dicho– tienen una sustancia narrativa que es la memoria del pueblo de mis viejos. Es una memoria persistente a través de mi experiencia cotidiana en la adolescencia, a través del dialecto. Porque es cierto que hablaban constantemente del pueblo, porque es cierto que venían los paisanos a sentarse a la mesa de sastre de mi

padre los domingos y hablaban del pueblo entre risas y carcajadas continuas. Es ahí donde aparece esa sustancia narrativa que me lleva a escribir en italiano. Y a un italiano deteriorado, dialectizado también”. Un lenguaje contaminado, para utilizar un término recurrente, con el que define su poética de escritor y de traductor.

Una de las metáforas clásicas del arte literario equipara la escritura a una labor artesanal. El punto de comparación se funda en las modalidades de trabajo: una paciente elaboración de la materia, la conciencia rigurosa de la forma. Raschella reactualiza esa figura también por motivos personales,

como se observa en sus insistentes comparaciones entre el oficio de sastre del padre y el de escritor: “Eso me persigue. De alguna manera es defender las artesanías de todos los oficios y por supuesto la del escritor. No pertenecer a lo que puede llamarse la literatura de mercado, sino apostar a la cosa agregada lentamente. Yo escribo palabra por palabra, línea por línea”.

Publicó otros dos libros de poemas: *Poemas del exterminio* (1978) y *Tímida hierba de agosto* (2001), y dos novelas: *Diálogos en los patios rojos* (1994) y *Si hubiéramos vivido aquí* (1998). Acaba de traducir la *Vita Nuova*, de Dante Alighieri, de próxima aparición. También ha publicado traducciones de obras de Pier Paolo Pasolini, Italo Svevo, Gabriele D’Annunzio, Nicolás Maquiavelo, Giovanni Verga, Galvano Della Volpe, Luigi Pirandello, Alessandro Portelli y Aldo Zargani.

Oswaldo Aguirre: A propósito de tu trabajo como traductor has planteado fórmulas que parecen paradójicas: “Mi aspiración, al traducir a Pasolini, es trasladarlo al castellano como si estuviera escrito en italiano (...). Yo busco un principio de contaminación entre las dos lenguas”. Al mismo tiempo ahí se lee una poética común con tus novelas, con tus poemas, que están precisamente escritos en una lengua propia, una lengua contaminada.

Roberto Raschella: Pienso que traducir es escribir. La traducción es un ac-

to de escritura y no puede estar separada conscientemente –y con mayor seguridad, inconscientemente– de la escritura personal. Aunque yo quisiera no contaminar, al traducir contamina. Traducir es para mí tomar conciencia de una contaminación ineludible. Ahora, contaminación no es fusión ni superposición. Lo que hay en la obra original de muchos escritores es esa utilización de términos entre comillas o en bastardilla que no corresponden a una determinada lengua. Es decir, el problema de la traducción plantea seriamente la relación entre la lengua de partida y la lengua de llegada. Pero no como un problema meramente literario, técnico, sino como un problema yo diría histórico, de estructura, de ética. Por ejemplo: ¿por qué la traducción española de editorial Cátedra de Pasolini es un verdadero atentado al buen gusto? Porque está traducido al madrileño. Eso implica un extremo localismo que al mismo tiempo es un acto de imperialismo cultural. Cualquier lector de habla española se ve obligado a leer en madrileño el libro de Pasolini.

Yo creo que todo se puede traducir. Hay una escritora italiana que está tratando de traducir mis novelas. Pero yo veo que hay un límite en ella, al ver sus libros, porque ella no contamina en su escritura. Hace lo que justamente yo creo que no se debe hacer, que es como salpicar un texto de términos de la lengua de partida o de llegada, según el caso. La posibilidad de que se me traduzca a mí a otra lengua me plantea muy seriamente el problema mí como traductor. Hasta el momento no he encontrado la manera de traducirme a mí mismo al italiano. El problema de la traducción implica un problema histórico: ¿por qué las traducciones caducan? ¿por qué hay traducciones ejemplares que no se pueden mejorar? Es lo que pasa con la literatura.

Walter Benjamin, en La tarea del traductor, sostiene que la traducción está destinada a perderse en el desarrollo de la propia lengua a que se traduce. Es decir, cada época necesita sus traducciones.

Es así, fatalmente, aunque no se quiera. Aunque no se quiera.

Vita nuova

Dante Alighieri

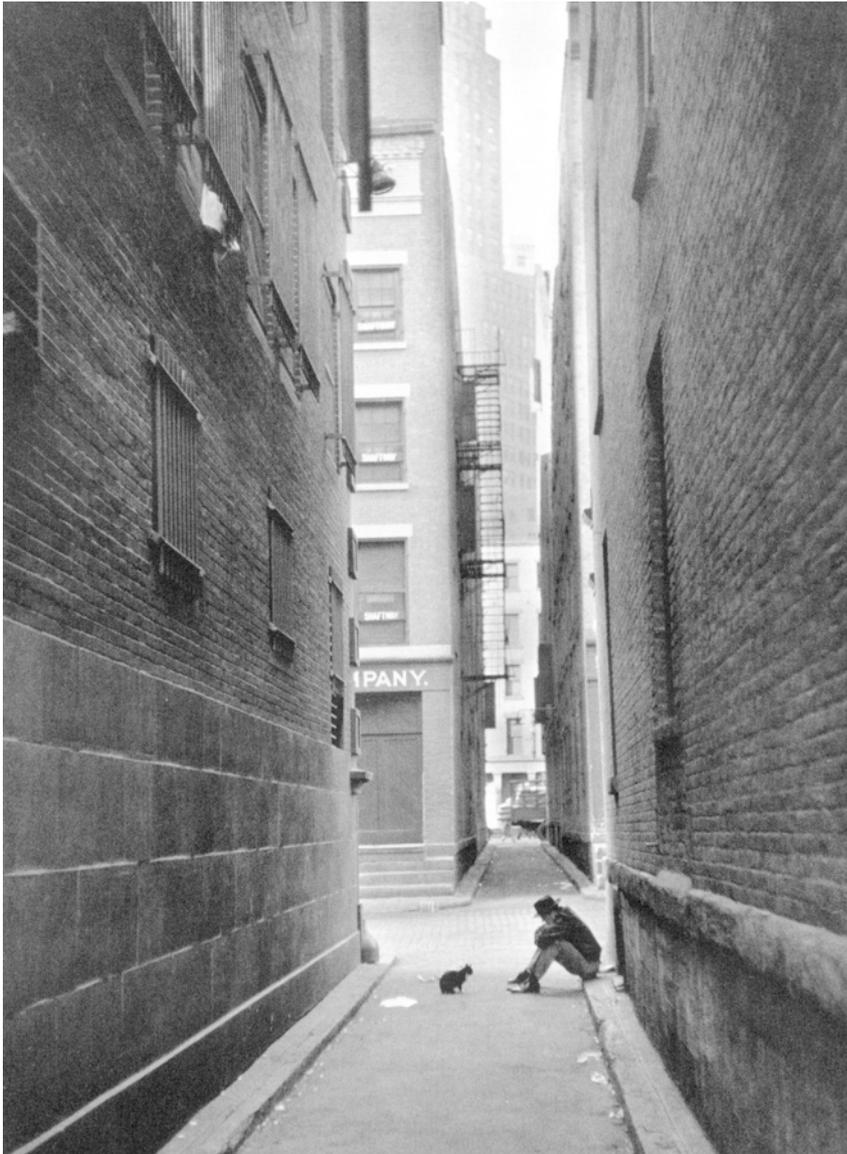
Traducción: Roberto Raschella

VII - La mujer con quien yo había ocultado tanto tiempo mi voluntad debió partir de la ciudad e irse a un país muy lejano, por lo que yo, casi consternado al faltarme tan hermosa pantalla, me sentí mucho peor de lo que hubiera creído antes. Pensando que si no hablaba bastante dolorosamente de su partida, la gente se daría cuenta antes de mi ocultación, me propuse escribir en un poema alguna lamentación, y lo escribiré, porque mi dama fue inmediata razón de ciertas palabras que en el poema están, tal como parece a quien lo entiende. Y entonces dije este poema que empieza: *Oh, ustedes que por la vía.*

Oh, ustedes que por la vía de Amor pasan,
 atiendan y miren
 si hay algún dolor tan grave como el mío;
 y ruego solamente que al oír me sufran,
 y después imaginen
 si yo soy de todo tormento refugio y clave.
 Amor, ya no por mi escasa bondad,
 pero sí por su nobleza,
 me posó en vida tan dulce y suave,
 que yo oía decir a mis espaldas muchas veces:
 “¿Dios, por cuál dignidad
 tiene éste su corazón tan gentil?”.
 Ahora he perdido toda mi soberbia,
 que partía de amoroso tesoro;
 de modo tal que pobre vivo,
 y así de decir me vienen dudas.
 Entonces, queriendo hacer como aquellos
 que avergonzados ocultan su falta,
 por fuera nuestro alegría,
 y en el corazón soy destrucción y llanto.

Este poema tiene dos partes principales: en la primera, quiero llamar a los fieles de Amor con aquellas palabras del profeta Jeremías que dicen: “O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus”, y rogar que me sufran al oírme; en la segunda parte, cuento adónde me había llevado Amor, con otra intención que las últimas partes del poema no muestran, y digo qué he perdido yo. La segunda parte empieza allí: *Amor, ya no.*

XVIII - Y ya que por mi aspecto muchas personas habían comprendido el secreto de mi corazón, ciertas damas, que se habían reunido deleitándose una en compañía de la otra, conocían bien mi corazón, porque cada una de ellas había asistido a muchas de mis derrotas; y al pasar cerca de ellas, empujado por el azar, fui llamado por una de las gentiles damas. La mujer que me había llamado era mujer de muy graciosa palabra, de modo que, cuando hube llegado ante ellas, y vi bien que mi gentilísima dama no estaba, tranquilizándome las saludé, y les pregunté qué querían de mí. Las mujeres eran muchas, y de ellas había algunas que se reían entre sí. Otras me miraban, esperando que yo hablara. Otras hablaban entre sí, y una de



¿La contaminación, en tu caso, tiene que ver también con una cuestión biográfica, con la fuerte impronta de tu ascendencia italiana?

Claro. La contaminación es sintáctica y no solamente semántica. No se restringe al ámbito de la palabra. Esto es un problema: en mis cosas propias suelo decir que violo el régimen de preposiciones del castellano sistemáticamente. En una traducción, dentro de mi precario conocimiento del régimen de preposiciones, trato de no hacerlo. Lo que tiene de interesante la traducción es que podés hacer sentir la lengua de partida de una manera muy fuerte, pero sin cometer italianismos. Esta es la clave, para mí. Supone que debe haber un criterio para toda la traducción de contaminación general: no

el salpicado. Me ha pasado, con ciertos textos de Pasolini que yo había leído de preguntarme: ¿cómo hago para traducir? Hay un texto muy hermoso en que, partiendo de la imagen de dos trolebuses que chocan en una esquina y producen una chispa, se va elevando a una visión épica de la ciudad de Roma. Ahora, ¿cómo conseguís eso? Es una aventura. Ciertas traducciones son aventuras. Cuando me dijeron de traducir *El príncipe*, de Maquiavelo, me asusté. En una primera lectura no entendía nada del texto, lo digo con toda claridad. Pero el trabajo de traducir, para mí, implica una investigación indispensable. No hay traducción sin investigación, especialmente cuando se trata de libros con cierta historia. Por ejemplo: *le labbra*, en italiano, son *los labios*. Pero en el

italiano del siglo XIII, en la *Vita Nuova*, de Dante, es *el rostro*. Otro caso: la palabra *parsimonia*, en Maquiavelo. Todos los traductores la entienden como tal, pero en el italiano de los siglos XV-XVI es *generosidad*. Yo creo que debe haber una cierta inspiración para traducir, lo cual implica una simpatía por el texto original, un ensimismamiento. Es decir, lo ideal sería que uno nunca tradujera nada, ningún texto que no ama. Me acuerdo que Attilio Dabini, gran traductor de Pratolini, de Moravia, no lo quería a Pasolini por razones obvias. Cuando él traduce *Una vita violenta* al castellano la traducción es ilegible. Había como una pantalla que le impedía traducir ciertas cosas, no era un problema de conocimiento o desconocimiento. El conocimiento, la necesidad de investigación, debe acompañar ese principio de ensimismamiento, de amor por el texto original. ¿Por qué traduje a Maquiavelo? Bueno, mis primeras traducciones son políticas también: Della Volpe, los discursos de Lumumba, todo del italiano. Y textos de cine, también.

¿Esa simpatía es una afinidad de tipo ideológica, estética?

Sí, o lingüística. Lingüística, quizás. Yo con D'Annunzio, por ejemplo, no tengo ninguna afinidad ideológica, pero lo he traducido. La simpatía es lingüística y, si me permitís la expresión, climática. Como que de alguna manera uno comparte determinado clima. Esa cosa decadentista constante que hay en D'Annunzio, yo personalmente, a pesar de mi origen político, etcétera, la comparto. Esa cosa medio brumosa, más que erótica un poco obscena. Por algo Visconti hizo *El inocente*, que es lo que yo traduje. Ahí hubo también de parte mía una afinidad con el mundo viscontiano.

En Si hubiéramos vivido aquí *se dice*: "Narrar es amar, y ella [la abuela del narrador] al contarme me amaba". Esa simpatía, en la traducción, ¿no puede provocar algún trastorno en la lectura? De hecho, uno de los consejos de Testuzza sobre el bien escribir afirma: "Si puedes, llévate la palabra al lecho, pero no la ames".

La palabra simpatía implica que algún aspecto del objeto de traducción interesa, apasiona, conmueve o también repugna al traductor por razones estéticas, culturales, históricas o absolutamente irracionales, tan irracionales como puede serlo la propia escritura. Insisto, D'Annunzio no es (o no me es) simpático por su fascismo, pero sí lo es por su carácter decadente, carácter del cual ningún artista que se precie un poco está exento nunca. No todas son luces, no todas son sombras.

¿Cómo es posible traducir a escritores tan distantes en el tiempo, tan ligados a épocas históricas y culturales diferentes, como Dante y Pasolini?

Pasolini y Dante son hermanos. Fijate que dentro de la literatura italiana de alguna manera hay dos grandes vertientes: los descendientes de Dante y los descendientes de Petrarca. Pasolini es dantesco. Gadda es dantesco, también. Otros, por ejemplo Dino Campana, quizá sean petrarquescos. Eso no es peyorativo. Ahora, yo tengo una afinidad evidente por lo dantesco, esa cosa que podríamos llamar trágica y de constante contaminación. No es casual que Pasolini haya escrito un librito que se llama *La divina mimesis*, una fuerte reescritura de un canto de la *Divina Comedia*. Hay que aclarar: la visión académica de Dante siempre ha sido poco feliz. En el caso argentino han hecho daño ciertas traducciones como la de Battistessa y las cosas que decía Borges, que no podía interpretarlo sino a su modo. Dante era un escritor hasta rufianesco, popular, con continuas contaminaciones de los dialectos de los barrios florentinos. Y acá está la relación con escritores como Pasolini o Gadda: son escritores terroristas de la lengua.

¿Ese aspecto se pierde en las traducciones, podríamos decir en las reescrituras, de Dante?

Yo creo que sí. En principio por querer respetar la métrica y la rima, que es absolutamente absurdo. Ese principio famoso de musicalidad, que nunca se sabe bien de qué se trata en literatura, en poesía es muy complejo.

ellas, volviendo los ojos hacia mí y llamándome por mi nombre, dijo estas palabras: “¿Con qué fin amas tú a esta tu mujer, si no puedes soportar su presencia? Nos lo dirás a nosotras, que por cierto el fin de tu amor ha de ser muy singular”. Y después de haberme dicho estas palabras, no solamente ella, sino todas las otras, empezaron a mostrar atención por mi respuesta: “*Madonne*, el fin de mi amor fue antes el saludo de esta dama, cosa que ustedes seguramente saben, y en el saludo residía la beatitud que era el fin de todos mis deseos. Pero después de haber querido negarme su recompensa, mi señor Amor ha puesto toda mi beatitud en lo que no me puede faltar”. Entonces, estas mujeres empezaron a hablar entre ellas, y así como a veces vemos caer el agua mezclada con bella nieve, así me parecía oír cómo sus palabras salían mezcladas con suspiros. Y después de haber hablado un cierto tiempo entre ellas, esta mujer que me había hablado antes, también me dijo estas palabras: “Nosotras te rogamos que nos digas dónde está tu beatitud”. Y yo, respondiéndole, le dije justamente: “En aquellas palabras que alaban a mi dama”. Entonces, me contestó la que me hablaba: “Si tú dijeras la verdad, habrías utilizado con otro propósito aquellas palabras que nos dijiste describiendo tu condición”. Y pensando en estas palabras, casi avergonzado, me separé de ellas, y me iba diciendo a mí mismo: “Si hay tanta beatitud en las palabras que alaban a mi dama, ¿por qué mi palabra fue otra?”. Y por ello me propuse tomar para siempre como materia de mi palabra lo que fuera alabanza de esta gentilísima; y pensando mucho en ello, me pareció haber emprendido materia demasiado elevada para mí, y así no me atrevía a comenzar, y demoré varios días con el deseo de decir y el miedo a comenzar.

XIX - Sucedió después que pasando por un camino a lo largo del cual había un arroyo muy claro, llegó a mí tal voluntad de decir, que empecé a pensar cómo lo haría; y pensé que no era conveniente que hablara de ella, si no les hablaba a mujeres en segunda persona, y no a cualquier mujer, sino solamente a las que son gentiles y no simples féminas. Ahora digo que mi lengua habló en sí por sí misma movida, y dijo: *Mujeres que tienen intelecto de amor*. Estas palabras las confié a la mente con gran alegría, pensando tomarlas para mi comienzo; así que, de regreso a la ciudad antedicha, pensando algunos días, empecé una canción con este comienzo, ordenada en el modo que se verá abajo en su división. La canción comienza: *Mujeres que tienen*.

Mujeres que tienen intelecto de amor,
yo quiero con ustedes hablar de mi dama,
no porque crea completar su alabanza,
sino por razonar desahogando la mente.
Yo digo que pensando su valor,
Amor tan dulce siento en mí,
que si entonces no perdiera el ardor,
hablando haría que la gente amara.
Y no quiero hablar tan alto,
que vil por temor me volviera;
y trataré de su gentil estado
por respeto a ella humildemente,
con ustedes, mujeres y doncellas amorosas,
pues no es cosa de hablar con los otros.
Un ángel clama en divino intelecto,
y dice: “Señor, en el mundo se ve
maravilla en el acto que procede
de un alma que hasta aquí arriba resplandece”.



Una comparación con historia de la música: a mí me aburren profundamente las interpretaciones historicistas del barroco, que se hacen actualmente, prefiero no el Bach provinciano sino el Bach trágico, puro, que es el verdadero. Y en la traducción pasa algo parecido. Querer remedar es absurdo. Es decir, no puede haber una buena traducción que no tenga algo de moderna, en el buen sentido. No en el sentido de la modernización exterior. Vuelvo a la música: a mí me gusta mucho la ópera, pero hay ciertas *régies* operísticas que confunden, que no actúan por transparencia, que creen que puede violentarse todo el mundo dramático musical original adosándole un vestuario, una escenografía de hechos de nuestra época. La traducción implica un principio muy

sólido, una necesidad de conocimiento de la época. Es una aventura que implica inspiración —uno tiene que estar tan inspirado para traducir como para escribir un poema, que a veces sale, ¿no?— y también transpirar para investigar. Y acá hay un elemento fundamental que es la sospecha. La sospecha tiene que ver con el contexto. A mí me ha jugado alguna mala pasada: después de traducir un libro de repente, al tiempo, descubrí que en alguna cosa, en algún giro, me equivoqué. El que delata, el espía, es el contexto. Yo dudo, pregunto, ¿de qué se trata?, ¿por qué no entiendo? Un amigo habló el otro día sobre lo que puede ser la traducción. Bien, pero decía algo que yo no comparto: él criticaba lo que llamaba el principio de transparencia. No sé qué quería decir.

La traducción puede ser transparente, no transparente, de acuerdo al original. Yo puedo traducir, qué sé yo, *Finnegans Wake*, que es un caso límite y muy particular. Pero no se puede hacer teoría de la traducción partiendo de los problemas que ofrece para traducir el *Finnegans Wake*. Así como es tan deliberado, tan genial, tan arbitrario, etcétera, en ese caso específico quizá requiera una versión. Yo soy enemigo de las versiones. No me atrevería a modificar a Montale, por ejemplo. No me atrevería. Acá hay una cuestión de buena voluntad o de mala voluntad. Sin dar nombres, porque no interesa, siempre recuerdo el caso de una traducción muy poco feliz de Pavese, hecha en Argentina, donde Pavese dice, en *Lavorare stanca*, refiriéndose a una mujer “il bambino già lo portava dentro”. Literalmente sería “ya llevaba dentro al niño”, “al niño ya lo llevaba adentro”, y esta persona traduce “estaba embarazada”. No quiso entender. Ahí hay algo del mundo afectivo de Pavese que él no comparte y pretendió criticarlo. No lo comparto, aunque un traductor también es un crítico. Si no sería absolutamente mecánica la traducción, podríamos traducir con un programa de computadora.

En cualquier texto de poesía es como indispensable cierto principio de transparencia, de síntesis; en la traducción, también. Esto implica, volviendo un poco a Dante, la necesidad de alterar, es decir, privilegiar algo. ¿Qué se privilegia? El sentido. Y si privilegiás bien el sentido privilegiás la llamada música sin necesidad de rima. De alguna manera se va a producir una determinada cadencia —no me gusta emplear la palabra ritmo, que me parece equívoca—, la cadencia del texto original, que también va a ser, fatalmente, tu propia cadencia. Yo creo en el traductor-autor. El buen traductor es autor de la traducción, no es un simple copista, lo que no implica la infidelidad. No la versión, insisto: no alejarse, no hacerle decir otra cosa. Hay casos a veces terribles, que parten del desconocimiento de una lengua, cosa que, bueno, no es fácil, no es fácil, desde ya, pero hay cosas muy gruesas. En un famoso poema de Montale, que se llama *La pena di vivere* o

Il male di vivere, la última estrofa empieza diciendo “Bene non seppi” que textualmente sería “Bien no supe” o “Bien no conocí” o “Bien no me di cuenta”, pero alguien traduce “Bienes, no conocí”: convierte un adverbio en un sustantivo. Terrible. Toda traducción implica un acto de ideología, esto es claro como el agua. Al comenzar *En el océano*, que no traduje sino que escribí el prólogo, De Amicis, un escritor malamente conocido, malamente menospreciado, utiliza el dialecto, hay algo medio babélico, un xeneixe, un siciliano, cosas sueltas que se dicen en el barco de emigrantes. Un comentarista del libro habla entonces del color local, dice que el dialecto da el color local. Es decir que no entendió a De Amicis para nada, y no entendió la literatura italiana, porque si hay una literatura tocada por los dialectos es la italiana, hasta el toscano, que es la lengua madre, está tocada por los dialectos.

El momento en que escribe Dante es, justamente, el momento del origen de esa lengua.

Claro. Además hay otra cosa. Yo no había leído el *Convivio*. Al leer el *Convivio* te das cuenta realmente qué poco ingenuo era Dante al escribir la *Vita Nuova*. Dante en el *Convivio* llega a decir cosas increíbles para el siglo XIII: llega a decir, por ejemplo, una de las cosas que recuerdo, que el material del escritor son las palabras, que la materia del escritor son las palabras. Hay muchos escritores y muchos traductores que hoy no lo entienden. Yo creo que en una buena traducción se debe sentir el peso de las cosas, así como me lo propongo como escritor. Aunque no tengas un sistema o al narrar no seas muy feliz en las tramas, de alguna manera hay que contar algo en una novela. Pero lo que cuentan son las palabras, no los personajes.

¿Hay algún problema específico de la traducción de poesía?

Sí, pero no tanto. Discrepo en cuanto te digo que al tener que privilegiar algo en un poema tenés que sacrificar

El cielo no tiene otra ausencia
que ella, y a su Señor la pide,
y a cada santo le ruega la gracia.
Solamente Piedad nuestra parte defiende,
y habla Dios, que de *madonna* entiende:
“Amados míos, sufran ahora en paz
que vuestra esperanza sea cuanto me place
allá donde hay alguien que espera perderla,
y que dirá en el infierno: Oh, mal nacidos,
yo he visto la esperanza de los beatos”.
Madonna es deseada en alto cielo:
ahora quiero hacerles saber de su virtud.
Digo, quien quiera parecer gentil mujer
vaya con ella, porque a su paso,
amor infunde en los corazones viles un hielo,
por el cual todo pensamiento suyo congela y destruye;
y quien sufriera cuando la ve
se volvería noble cosa, o moriría.
Y cuando encuentra a alguien digno
de verla, éste experimenta su virtud,
y le sucede en salud cuanto le dona,
y tan humilde es, que toda ofensa olvida.
También Dios le ha dado la mayor gracia,
y así quien le ha hablado no puede tener mal fin.
Dice de ella Amor: “Algo mortal
¿cómo puede ser tan bella y pura?”.
Después la mira, y se jura a sí mismo
que Dios quiere hacer con ella algo nuevo.
Tiene casi color de perlas, en la forma
que una dama debe tener, no desmedida:
ella es cuanto de bueno puede hacer natura;
con su ejemplo belleza se confirma.
De sus ojos, cuando ella los mueve,
surgen espíritus de amor inflamados,
que hieren los ojos de quien ahora la mira,
y penetran de modo que a todos el corazón encuentra:
ustedes ven Amor pintado en su rostro,
allí donde nadie puede mirarla fijo.
Canción, yo sé que irás hablando
a muchas damas, cuando te haya enviado.
Ahora te aconsejo, porque te he educado
como hija de Amor joven y llana,
que allí donde vayas tú digas rogando:
“Enséñame a ir, porque me han enviado
hacia aquélla de cuya alabanza estoy ornada”.
Y si no quieres ir así como cosa vana,
no te quedes donde hay gente villana:
ingéniate, si puedes, para ser clara
solamente con mujeres o con hombres corteses,
que allí te llevarán por el camino más corto.
Junto a ella encontrarás a Amor;
encomiéndame a él, como tú debes.

Para que sea mejor comprendida, dividiré esta canción con mayor sutileza que las otras cosas anteriores. Por eso, primero la dividí en tres partes: la primera parte es el proemio de las palabras que siguen; la segunda es el

algo. Por lo tanto es casi como si tradujeras prosa. Lo que pasa es que hay principios que unen a la llamada prosa con la llamada poesía, distinciones que en la literatura contemporánea están desapareciendo, no nos engañemos: en Pavese, Gadda y muchos otros es como que ya no sabés de qué se trata. Ojo: siempre hay narración. El propio caso de Pavese lo demuestra. Lo que podríamos llamar el principio de poesía en la narración es un problema muy complejo, que no se puede teorizar, es una cuestión de gustos y de que se dé. Si no se da tenés que tirar el texto a la basura.

28 *¿Poesía y narración son objeto también de la contaminación? ¿Qué efectos produce ese principio de poesía en la narración?*

Éste es un tema complejo. Siempre he diferenciado entre el “poetizar” puramente ornamental y la “poesía en narración”, que es como decir, parafraseando a Verdi en la ópera, “la música in *dramma*”. En realidad, hablar de poesía en la narración es hablar de una posible multiplicidad de sentidos, palabra por palabra, línea por línea, cadencia por cadencia, con una compacta trama de relato y de diálogo, de discurso directo y libre indirecto, de tono coloquial, como un murmullo, y sin embargo elevado, de estricta relación entre el sentimiento y la expresión, de apego a una cierta lengua familiar y al mismo tiempo universal, etcétera, etcétera. ¿Qué más puedo decirte aquí?

Ahora, la traducción es un punto de partida de tu obra como escritor, tanto por razones biográficas como por el hecho de que empezaste a escribir tu primer libro de poemas en italiano. Malditos los gallos incluye un glosario de términos dialectales. En tus poemas, en tus novelas, hay un lenguaje propio, hay una invención de un lenguaje propio, precisamente entre (por lo menos) dos lenguas. ¿Algo de eso es lo que estás planteando para la traducción?

No. En ese sentido, el trabajo del traductor es un trabajo de esclavo y no

de amo, si me permitís la expresión. Una cosa es traducir Gadda, y otra traducir Maquiavelo.

En esa investigación que hacés antes de traducir...

(Interrumpe) Antes y durante, ¿no? Te digo algo con respecto a la especialización: yo no podría traducir psicoanálisis. No puedo traducir psicoanálisis. No creo en los tipos que traducen todo, así como no creo en los tipos que opinan sobre todas las cosas. Hay un principio de especialización que tiene que ver con la historia personal de uno, con la historia política, con la historia cultural de uno. Ahora, hay un problema que tiene que ver un poco con lo que es hoy el ambiente de la poesía en Argentina y con la relación de los editores con la poesía. Un problema de otro orden, que podríamos llamar político-cultural, de sectas. ¿Qué joven ha leído a Quasimodo, un enorme poeta, en Argentina? ¿Quién leyó a Machado? Otro enorme poeta, dicen que *demodé*. Bueno...

¿Esa investigación, antes y durante la traducción, incluye la lectura de otras traducciones?

Para cotejar, nada más. Un par de traducciones, no más.

¿Te interesa discutir con otros traductores, a través de tu traducción?

No, no. La traducción de Maquiavelo en Alianza –la mía se publicó en Losada– es buena. Pero creo que no se han dado cuenta, lo que yo interpreté, es que en primer lugar Maquiavelo era un gran escritor. Narraba, era un gran narrador. Entonces muchos amigos me dicen que yo traduje *El Príncipe* como si fuera una novela. Y efectivamente, fue lo que me propuse.

En el caso de Dante las traducciones forman todo un corpus, ¿no?

Yo le tuve miedo a Dante. Te aclaro una cosa: la *Vita nuova* es un libro que yo siempre quise traducir, que me acompaña desde muchos años. Lo leí hace muchísimos años. Tengo una dis-

puta sobre la *Vita nuova*, una obra que se podría decir si es romántica o no, pero siempre muy dada a la posibilidad e imposibilidad del amor. Por ahí viene la cosa. Así como por otro lado, en la poesía argentina, hay cosas que no me interesan. Por ejemplo, Alejandra Pizarnik no me interesa. No sé si por razones generacionales, por razones ideológicas, no sé por qué. Es un límite mío, seguramente. Es algo que tiene que ver con el gusto. En este sentido la traducción es también como la literatura. El ejercicio de la traducción fundamentalmente es un ejercicio del gusto, pero la palabra gusto es una palabra muy compleja. Uno de los libros olvidados, muy importante en la discusión estética del siglo XX, se llamaba justamente *Crítica del gusto*, de Galvano Della Volpe. El gusto implica la historia, implica la cultura. No es “me gustó” o “no me gustó”.

Cuando se dio de traducir toda la *Vita nuova* me asusté un poco, pero bueno, qué se va a hacer. Pienso que salió bastante bien, aun respetando algunas cosas. En un momento Dante empieza tres frases seguidas con las mismas palabras: supongamos, en primer lugar, en un lugar, en un lugar. Las traducciones corrientes lo suprimen, o lo cambian. Pero el número 3 significa algo. Ahora, te decía que en la traducción hay que privilegiar algo, hay que sacrificar algo. Todos sabemos que ciertos números en Dante son importantes, pero si los tenés que sacrificar, los tenés que sacrificar en razón del sentido que vos considerarás más profundo, que aquí es el de la vida nueva. Es decir, es imposible traducir poesía sin sacrificar algo. Esta sería la diferencia con la prosa.

¿Cómo se decide aquello que hay que sacrificar?

Es un problema fundamentalmente de oído. Insisto en la comparación entre la música y la literatura, que está pobremente planteada en general. En principio, el ritmo no agota la musicalidad. En historia de la música, se dice que en ciertos autores hay una preponderancia del ritmo, no: la misma *Consagración de la primavera*, que es la apoteosis del ritmo, no es sólo rit-

mo. Depende de cada autor. Cada autor te plantea un método distinto, que va surgiendo a medida que vas profundizando el texto. Es lo mismo que pasa con los libros propios. Yo tengo dos novelas publicadas, tres libros de poesía y estoy trabajando varios textos. Cada novela, cada libro de poesía, plantea un método distinto que va surgiendo de adentro. Partís de una hipótesis de narración, o de una hipótesis de personaje, pero no sabés qué pasa después porque las imágenes que se van acumulando te van modificando de adentro hacia fuera... La *Vita nuova* es un libro que podría definirse como un instante. Y ahí está la gran musicalidad del texto.

¿El instante de la visión de Beatriz?

No, me refiero a que son esos textos que se conforman como una gran obra musical, que casi están fuera del tiempo, como que idealmente tendrías que poder decirla en un segundo. Todo lo contrario a lo que se llama obra abierta. Personalmente soy enemigo a muerte del concepto de obra abierta, que ya sabemos de quién viene y que implica la posibilidad de buscar sin contaminación. La diferencia entre Eco y Pasolini es esa. En Eco no hay contaminación; en Eco hay zapping, que no es lo mismo; en Eco no hay lenguaje.

¿Después de traducir a Dante sentiste que habías cumplido con algo?

He traducido pocos libros que no me interesaran. Y pienso que ciertos editores me buscan para traducir ciertas cosas. Es difícil que me llamen para traducir un *best-seller*. Yo no soy traductor de *best-sellers*. Seguramente sería muy malo como traductor de *best-sellers*. Yo traduje Pirandello, Maquiavelo, D'Annunzio, Pasolini, Dante, Svevo, Giovanni Verga, que es una de mis grandes broncas. Yo traduje una antología de cuentos de Verga que no se publicó y se perdió la traducción. Aunque conservo una parte. El problema de Verga, fundamentalmente, es la forma proverbial continua. Y yo, no sé por qué, en mis propias cosas también lo hago. Es decir, los proverbios oídos o los proverbios inven-

propósito tratado; la tercera es casi una sirviente de las palabras anteriores. La segunda empieza allí: *Un ángel clama*; la tercera, *Canción, yo sé que*. La primera parte se divide en cuatro: en la primera digo a quién quiero hablarle de mi dama, y por qué quiero hablar; en la segunda digo qué me parece sentir cuando pienso en su mérito, y cómo hablaría si no perdiera el atrevimiento; en la tercera digo cómo creo hablar de ella, para que yo no resulte impedido por la vileza; en la cuarta, repitiendo también a quién le quiero hablar, digo la razón por la que les hablo a ellas. La segunda empieza allí: *Yo digo*; la tercera allí: *Y no quiero hablar*; la cuarta, *con ustedes*. Después, cuando digo: *Un ángel clama*, empiezo a tratar de esta mujer. Y esta parte se divide en dos: en la primera digo lo que de ella se comprende en el cielo; en la segunda digo lo que de ella se comprende en la tierra, allí: *Madonna es deseada*. Esta segunda parte se divide en dos; y en la primera digo de ella en cuanto a la nobleza de su alma, narrando algo de las virtudes efectivas que proceden de su alma; en la segunda digo de ella en cuanto a la nobleza de su cuerpo, narrando algo de sus bellezas, allí: *Dice de ella Amor*. Esta segunda parte se divide en dos; y en la primera digo de algunas bellezas que hay en toda su persona; en la segunda digo de algunas bellezas que hay en determinada parte de la persona, allí: *De sus ojos*. Esta segunda parte se divide en dos: y en una hablo de los ojos, que son principio de amor; en la segunda hablo de la boca, que es fin de amor. Y para que desde aquí desaparezca todo vicioso pensamiento, quien lee debe recordar que arriba está escrito que el saludo de esta mujer, que era un gesto de su boca, fue el fin de mis deseos, mientras yo lo pudiera recibir. Después cuando digo: *Canción, yo sé que*, agrego una estancia, casi como una sierva de las otras, en la cual digo lo que deseo de mi canción; y como esta última parte es fácil de entender, no me esfuerzo en más divisiones. Sé bien que, para ampliar más la comprensión de esta canción, sería necesario emplear divisiones más minuciosas; sin embargo, no me disgusta que las deje de lado quien no tiene tanto ingenio para comprender las ya hechas, porque ciertamente temo que he comunicado a muchos su sentido, aun con estas divisiones, si sucede que fueran también muchos quienes las oyen.

De próxima publicación por la editorial Santiago Arcos.





tados, la forma proverbial, que no es lo mismo que repetir el proverbio. Este es un elemento interesante respecto a cómo traducís una frase hecha. *Mucho ruido y pocas nueces*, de Shakespeare, está mal traducido; en realidad, me dice Pablo Ingberg, debería ser *Mucho ruido por nada*, pero se impuso aquel y punto. ¿Cómo traducís un proverbio? ¿Buscando una forma semejante en castellano o conservando la forma original? Yo creo que hay que conservar la forma original, porque además introduce una cosa enigmática, fundamental en la buena literatura. Cuando hablo bien de la transparencia es porque el principio de la transparencia no excluye el enigma. Y traducir un proverbio tal como es en el original implica un enigma, una dificultad. El gran problema de la literatu-

ra actual, en las traducciones, es que está todo normalizado para facilitar una lectura rápida, una lectura no poética de los textos. Si hay una diferencia entre la buena poesía y una novela es que a la poesía la tenés que releer. Entonces yo quiero hacer lo mismo con cualquier texto, pero no como algo deliberado, no quiero oscurecerlo. Debe haber novedad pero no novedad tal que implique no entender qué estás leyendo. Y esto tiene que ver mucho con la música, también. ¿Por qué escuchás todos los días la Quinta Sinfonía, la Novena Sinfonía de Beethoven, la Tercera de Mahler y siempre descubrís algo? ¿Por qué? Porque hay sentido. El gran traductor tiene que traducir esos sentidos. La traducción no debe simplificar, no debe achatar, tiene que enriquecer las posibilidades de

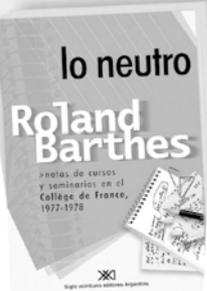
lectura. En los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* cambié la puntuación. Porque los italianos, por ejemplo, más en el italiano de esa época, si decís de un texto “que” —no ponen la coma— “de acuerdo a tal cosa” y ahí puse coma, ahí sí lo llevé al castellano nuestro e hice respirar al texto. Esto es fundamental: hacer respirar al texto. Poder leerlo en voz alta. Es la clave de cualquier texto literario. A veces leo algunas cosas, en lecturas de poemas, como una prueba de ver qué pasa, no por la reacción del público porque nunca sabés, por ahí decís “el mundo es una porquería” y te aplauden, no entendieron nada (risas). Pero tu propio oído te dice “esto se cae, esto suena hueco, esto no respira”. Ahí está el ritmo, en la respiración...



Siglo veintiuno editores Argentina



ÉTICA POSMODERNA
Zygmunt Bauman



lo neutro
Roland Barthes



IDEAS EN EL SIGLO
Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano
OSCAR TERÁN (coord.)



LA DICTADURA NAZI
PROBLEMAS Y PERSPECTIVAS DE INTERPRETACIÓN
IAN KERSHAW

- **Zygmunt Bauman**
ÉTICA POSMODERNA
- **Roland Barthes**
LO NEUTRO
Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978
- **Oscar Terán (coord.)**
IDEAS EN EL SIGLO
Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano
- **Ian Kershaw**
LA DICTADURA NAZI

Tucumán 1621 7° N • (C1050AAG) Buenos Aires • Tel/fax (54 11) 4373 8516 y rot • www.sigloxxieditores.com.ar

El encuentro Sartre/Cartier-Bresson

Raúl Beceyro



Jean-Paul Sartre, 1946.

31

del prisma del *saber* de cada uno de sus espectadores. Este saber es cambiante, difiere de una persona a otra; puede estructurarse a través de cuestiones, digamos, “profesionales”. Un cineasta, por ejemplo, vería rápidamente el encuadre excéntrico de esta foto. Un estudioso de arte posiblemente relacionaría este retrato de Sartre con otros retratos, no sólo fotográficos: es lo primero que hace E. H. Gombrich en su introducción al libro de retratos, fotografías y dibujos de Cartier-Bresson, *Tête à tête*.

En ese texto, llamado “La misteriosa conquista del parecido”, Gombrich desarrolla algunas ideas sobre cómo la persona retratada aparece en el retrato, y cómo es en la realidad. El gesto registrado en el retrato puede ser excepcional y en consecuencia no tener vínculos con la persona de carne y hueso. Gombrich se pregunta: “¿Hubiéramos podido reconocer a la verdadera Mona Lisa por las calles de Florencia, gracias al retrato de Leonardo? ¿O a Jean-Paul Sartre en una fiesta, por la foto de Cartier-Bresson?”

Gombrich habla del retrato en general muchas veces y del retrato fotográfico, otras veces. Para él Cartier-Bresson, “en tanto fotógrafo, está confinado en un medio que objetivamente registra e inmoviliza los movimientos del rostro –los congela como tales– y esta precisión sin salida, seguramente hace que la tarea de retratar el carácter de una persona resulte más difícil de lo que sería en otro medio más flexible”.

1. Primer encuentro

París, 1946. En el Pont des Arts Jean-Paul Sartre está junto a Jean Pouillon, apoyado ligeramente en la baranda del puente, el cuerpo inclinado hacia su izquierda, pero la cabeza derecha. Cartier-Bresson aprieta el disparador.

No se conocen las circunstancias precisas de ese primer encuentro; Cartier-Bresson no ha hablado ni escrito nada sobre el retrato de Sartre.

Todo lo que uno puede saber es lo que está en la fotografía. Hace frío, está nublado, ha llovido hace poco (hay charcos en el puente, detrás de Sartre).

De Sartre también, en principio, se sabe lo que se ve: aquí están su cazadora, su pipa y sus ojos; su forma de vestir, su manera de fumar, su mirada.

Pero, en realidad, de Sartre se sabe más de lo que aquí se ve. En el caso de retratos de personas conocidas, como Sartre, se produce una especie de re-conocimiento: al verlo, porque lo hemos visto antes en esta, en otra fotografía, o en otras imágenes, Sartre aparece cargado instantáneamente con todo lo que ya sabemos de él. Alguien que no lo conozca o que no sepa qué hizo Sartre, verá en la foto otras cosas.

Toda fotografía es vista a través

La fotografía, debido a esa precisión excesiva, y a su falta de flexibilidad, sería entonces poco adecuada para capturar la “expresión exacta” del retratado. Ahora bien: ¿quién sería el juez para determinar que la expresión que aparece en el retrato es “exacta”? Para Gombrich, “quienes comparten la intimidad del retratado” tienen al respecto una opinión decisiva, incluso esa esposa que se queja de que el retrato del marido tiene “algo raro en la boca”.

Parece excesiva esta consideración que se tiene con lo que dicen familiares del retratado (o incluso el propio retratado), para determinar la exactitud de su expresión. Ellos miran el retrato de ese ser cercano desde un lugar donde prevalecen los sentimientos.

Porque también el saber de cada espectador puede construirse en base a los sentimientos que la fotografía de alguien conocido pueda despertar. Supongo que hay muchos espectadores del retrato de Sartre que, al reconocerlo, sientan cariño o emoción.

Ese camino, el de los sentimientos, es recorrido por Roland Barthes, poco tiempo después de la muerte de su madre, para encontrar el rasgo definitorio de la fotografía (el “esto ha sido”), al mirar la fotografía de ella cuando era niña. Barthes ni siquiera nos muestra, a los lectores de *La cámara lúcida*, la fotografía de su madre, porque para nosotros no significaría nada, sería una foto cualquiera.

En este caso extremo, en el que nos encontraríamos cualquiera de nosotros si viéramos una foto de nuestra madre que acabara de fallecer, el “saber” del espectador es puro sentimiento: lo que siente es, más que nunca, intransferible, incomunicable.

En menor medida, pero también en este caso, el retrato de una persona conocida es para el espectador que sepa, o sienta cosas relacionadas con esa persona, una materia cristalizada. Frente a ella, al parecer, el fotógrafo debe limitarse a registrar lo que tiene delante, no puede hacer otra cosa.

Los instrumentos del fotógrafo

En el caso de la fotografía de la mamá de Barthes, caso extremo en el que

toda la fotografía está ocupada por el Referente, por la mamá de Barthes, en esa fotografía de la cual Barthes es prácticamente el único espectador posible, ahí sí lo que constituye el “trabajo” del fotógrafo no tiene ninguna importancia: da lo mismo cualquier encuadre, a condición de que incluya, de una forma u otra, a esa niña, para que Barthes reconozca a su madre que acaba de fallecer.

En el caso del retrato de la persona conocida, como Sartre, a pesar de cierta similitud con la fotografía de la mamá de Barthes, hay un margen de acción, el fotógrafo algo puede hacer.

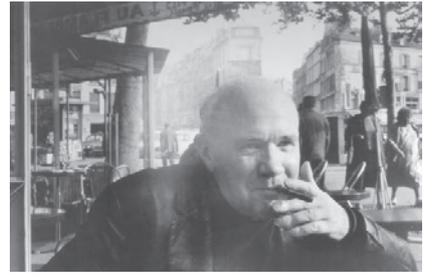
Para ello el fotógrafo tiene a su disposición tres herramientas o instrumentos básicos en esa tentativa por estructurar una manera de ver las cosas, una manera de organizarlas, una forma de mostrárnoslas. Estos tres instrumentos son: el momento, la luz y el encuadre.

Es posible que momento, luz y encuadre sean las herramientas de las que dispone todo fotógrafo, al hacer cualquier tipo de fotografía. Pero en el caso del retrato, se produce una especie de simplificación temática (el retrato puede ser considerado un género fotográfico, dado que repite un esquema básico): el fotógrafo enfrenta a la persona conocida y obtiene una imagen de esa persona. El mecanismo de producción de la foto se manifiesta nítidamente; quizás en alguna medida, como en todas las fotos, pero tal vez como en ninguna de manera tan evidente.

En el retrato se achica el abanico de posibilidades temáticas y así queda evidenciado más claramente qué puede hacer el fotógrafo, en esa situación dada.

Sin embargo es posible que esa simplificación temática no sea tan definitiva.

En el libro *Tête à tête (Retratos de Cartier-Bresson)*, se incluyen fotografías de personas conocidas (en cuyo caso al pie tenemos el nombre del pintor, escritor, cineasta, fotógrafo), que alternan con fotografías de personas que no conocemos (que “nadie” conoce), y entonces al pie tenemos la información del lugar y la fecha en que la foto fue tomada. En ese libro hay



Jean Genet, 1963; Albert Camus, 1947; Alexander Schneider, 1960.

Max Ernst y su esposa, Dorothea Tanning, 1955.



121 retratos de personas conocidas (más o menos conocidas, conocidas por un número más o menos grande de espectadores) y 13 retratos de personas anónimas, sin nombre, con lugar y fecha al pie de la imagen.

La intrusión de los 13 personajes anónimos permitiría ampliar, definir, el concepto de retrato. Me parece, sin embargo, que el retrato de la persona conocida (sin dejar de lado el grado variable de conocimiento, saber o sentimiento que tenga cada uno de los espectadores), “funciona” de manera diferente al retrato tomado en Irán, la India o el ghetto de Varsovia. Y funciona de manera distinta tanto en relación con el espectador como con respecto al fotógrafo. Frente a la persona conocida, frente a esa materia cristalizada, el fotógrafo tiene tres oportunidades y al menos en una de ellas debe dar en el blanco.

La primera de las herramientas del fotógrafo es el momento.

El fotógrafo debe esperar ese instante fugaz en el que se produzca una especie de concentración, de significación plena. En algunos casos, en efecto, se tiene la imagen de ese instante en el que, por su gesto o por su acción, la persona retratada aparece definida, nítida.

Se puede suponer que a veces ese momento es efímero, y que un segundo antes o un segundo después las cosas habrán cambiado radicalmente. En esos casos, para tratar de enfrentar ese momento fugaz, el fotógrafo se ha preparado “durante toda su vida” para poder, en ese instante de encuentro con lo real, captar el momento, el gesto o la acción, que sean definitorios, significativos.

En los retratos de Jean Genet, Albert Camus o Alexander Schneider podemos, en efecto, tener la impresión de que el trabajo central del fotógrafo, consiste en la captación de ese momento fugaz. Las dos transeúntes del retrato de Genet, un segundo después, saldrán del cuadro por la derecha, cuadro que, por ahora las contiene. La mano de Schneider está moviéndose tan rápida que aparece, justamente, movida.

Antes o después del instante en que la foto ha sido tomada, las cosas esta-

rían desorganizadas, insignificantes. Es pensando en casos como estos que se puede suponer que lo esencial en la fotografía es que el fotógrafo “se encuentre allí”.

En otros casos puede pensarse que el fotógrafo ha llegado, casi, un segundo tarde. En el retrato de Max Ernst y su mujer, la fotografía ha sido tomada en el último de los instantes posibles: un segundo después ya sería demasiado tarde, ya que Ernst aparecería de espaldas y estaría tapando cuerpo y rostro de su mujer. Puede pensarse, por el contrario, que la fotografía hubiese podido ser tomada un segundo antes, con Ernst y su mujer caminando y acercándose a la altura del fotógrafo, ese fotógrafo que, en la foto que tenemos frente a nosotros, ya están dejando atrás.

Por otra parte hay fotografías en las cuales el momento se prolonga, y el fotógrafo puede tomar el retrato un poco antes o un poco después, da lo mismo.

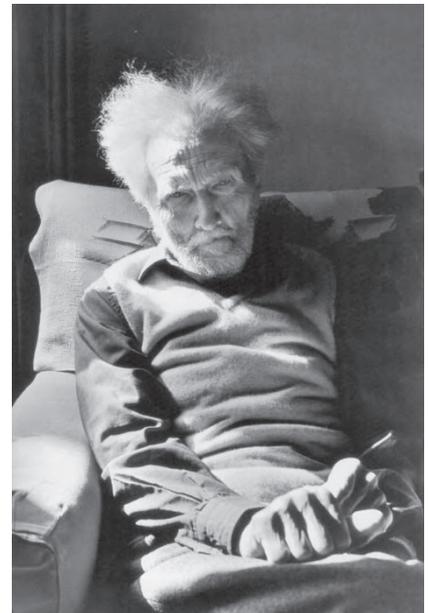
El sujeto del retrato, frecuentemente, “posa”, y la pose supone la detención del momento. Durante el tiempo de pose nada cambia, todo permanece inalterable.

En esos casos el momento, debido a que el sujeto posa o por otra razón, no es fugaz, se prolonga, el tiempo es “ancho”, y por eso no constituye un principio de construcción. Es lo que sucede con el retrato de Ezra Pound.

En el libro de Ben Maddow *Faces*, Cartier-Bresson ha dado los detalles de la realización de esta foto: una hora y media frente a Pound sin pronunciar una sola palabra, una buena fotografía (ésta), otras cuatro fotos posibles y dos que no eran interesantes. Y durante esa hora y media, con Pound estrujándose los dedos, Cartier-Bresson ha tenido prácticamente frente a sí el mismo gesto, la misma actitud de Pound. Su trabajo no consiste aquí en nada relacionado con el tiempo o con la captación del instante fugaz, ya que un minuto antes o uno después, o una hora antes o una después, sigue pasando lo mismo. ¿En qué consiste, en este caso, el trabajo del fotógrafo?

Cartier-Bresson ha utilizado aquí el segundo de los instrumentos de los que dispone el fotógrafo: la luz.

Ezra Pound, 1971.



Ezra Pound está literalmente tocado por la gracia, su cabeza incandescente habla de la luminosidad del arte.

Lo que ha sucedido es que Pound estaba sentado en un sillón junto a una ventana por la que, en el momento de hacer la foto, entraba la luz del sol. Y el fotógrafo ha expuesto para la sombra, de tal manera que la parte menos iluminada de Pound está bien expuesta, y la parte tocada por el sol está quemada; eso fue todo. La incandescencia del poeta: simplemente una cuestión de exposición.

El elemento determinante de esta foto no es ni el momento ni el encuadre, ya que el encuadre simplemente se limita a incluir a Pound, de una manera "natural" (ya veremos cuándo Cartier-Bresson utiliza el encuadre como su arma principal); el elemento determinante es aquí la luz. Pero puede pensarse que la luz estaba siempre ahí, y que Cartier-Bresson se limitó a registrarla. No puedo evitar suponer, sin embargo, que esa hora y media de "espera", durante la cual hizo las siete fotografías, fue quizá de espera para que la luz del sol tocara de "esta" manera a Pound. Sería interesante ver las otras seis fotos, para ver qué papel jugaba la luz en cada una de ellas.

La Fotografía es, se sabe, la escritura de la luz; nunca tanto como en el retrato de Pound.

Miremos si hay algún otro retrato en el que Cartier-Bresson utilice la luz de esta misma manera. No alcanza con que esté la luz del sol: el retrato de Faulkner, por ejemplo, con cierto equilibrio entre lo que está iluminado por el sol y lo que está a la sombra, no "dice" que Faulkner está tocado por la gracia.

Faulkner ocupa la mitad derecha del cuadro, mientras que la mitad izquierda está ocupada, de abajo hacia arriba, por perros, charcos y vegetación. Uno de los dos perros, el que aparece íntegramente en la imagen, está tomado en el mismo momento en que se despereza, estirando las patas de atrás; es mediodía, estamos en el sur de los estados Unidos, hace calor. Los dos perros son, evidentemente, los perros de Faulkner. Análogamente ese patio con sombra es el suyo, y el bosquecito calcinado por el sol, que ve-

mos al fondo, forma parte del contexto habitual de Faulkner.

En ninguno de los otros retratos de *Tête à tête* se ve la acción de la luz de la manera clara, maciza, como en el retrato de Pound. Pero hay dos, el de Arthur Miller y el de Katherine Anne Porter, donde vemos a otros dos artistas tocados por el sol, luminosos, radiantes. Nuevamente la presencia de la luz del sol sobre la persona retratada y la exposición para las luces bajas.

Podría verse que, de la misma manera que la presencia del sol no alcanza, a veces no hace falta el sol para establecer una gran luminosidad sobre el personaje. Una luz muy direccionada (que provenga, por ejemplo, de una ventana próxima), y también intensa, en relación con un interior penumbroso, puede actuar de una manera semejante a la del sol. Se trata siempre de relaciones entre luces altas y luces bajas.

Casi nada de lo que he dicho hasta ahora sirve para comprender la organización del retrato de Sartre.

Cartier-Bresson no ha utilizado el momento. Aquí el tiempo es "ancho" y hasta puede pensarse que Sartre está posando y que en consecuencia estará así hasta que el fotógrafo diga: ya está. O al menos que Sartre está hablando con Pouillon y que estará así antes y después del momento en que Cartier-Bresson hace su retrato.

Las cosas estaban así, y lo seguirán estando.

Y con la luz tampoco Cartier-Bresson puede hacer nada: está nublado y no hay la más mínima direccionalidad de la luz. Cartier-Bresson debiera declararse vencido, porque la foto que él pueda hacer es la misma que podría hacer cualquier fotógrafo, o incluso toda persona que pasara por ahí. Y debería declararse vencido si no tuviese a su disposición, y si no la utilizara, la tercera y última de las herramientas del fotógrafo: el encuadre.

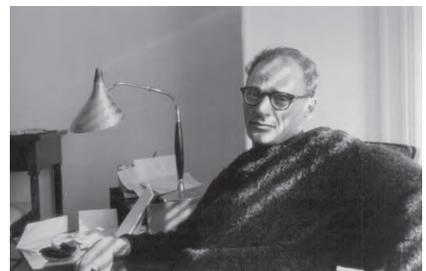
En el retrato de Sartre el personaje central ocupa el ángulo inferior derecho; en más de la mitad de la foto de Sartre, Sartre no está.

En su texto Gombrich habla de una "variable importante" en todas las fotografías de Cartier-Bresson: "su pre-



William Faulkner, 1947.

Arthur Miller, 1961; Katherine Ann Porter, 1946.



ocupación por la composición de la imagen”. (Además Cartier-Bresson no permite que sus fotos sean reencuadradas.) Gombrich dice que la composición es igualmente importante, tanto cuando “nos muestra a Lucien Freud, abajo, en el extremo inferior derecho, mientras el resto de la imagen está ocupado por su caballete”, como en “el famoso retrato de Camus, cuya cabeza parece abarcar todo el cuadro”.

En la fotografía de Lucien Freud, que Gombrich menciona, el borde inferior “corta” al retratado, y hay partes de él (manos, resto del cuerpo) que quedan “fuera” del cuadro. Hay una explicación sobre esta manera “poco natural” que tiene Cartier-Bresson de encuadrar muchas de sus fotos. Ya veremos en el retrato de Sartre, el por qué del encuadre excéntrico.

Por otra parte cuando Gombrich dice que Camus “parece abarcar casi todo el cuadro”, esa impresión se produce porque el fotógrafo encuadra “naturalmente” a Camus. No hay ninguna excentricidad en la foto (en el doble sentido de la palabra: no hay ninguna rareza en el encuadre y, por otra parte, el retratado no ha sido desplazado del centro).

Cuando decimos que la persona retratada ocupa el centro, en realidad es su cabeza la que lo ocupa. Tanto la cabeza de Camus como la de Alexander Schneider tienden a ocupar el centro, aun cuando el violín de Schneider aparezca cortado o Camus ligeramente desplazado hacia la derecha, a causa de la orientación de su cuerpo.

Para Gombrich, entonces, en los retratos de Cartier-Bresson, a veces la persona ocupa el centro (Camus, y también Ezra Pound) mientras que otras veces (Lucien Freud, pero también Sartre), el retratado ocupa un rincón, mientras que en el resto del cuadro se ven otras cosas.

Muchos retratos de Cartier-Bresson tienen el encuadre descentrado. Tendríamos que preguntarnos por qué. Esta decisión de Cartier-Bresson, que puede parecer sorprendente, no es caprichosa ni arbitraria. Me parece que mediante el encuadre excéntrico, Cartier-Bresson describe al personaje también por lo que se ve en la parte “inú-

til” de la foto. Eso resulta evidente con el pintor Lucien Freud o la pianista Hortense Cartier-Bresson.

A quien no sepa que Freud es pintor, la foto se lo dirá; quien no sepa que Hortense es pianista, será informado de ello por la propia fotografía. Cada una de las dos imágenes dice que Lucien Freud es pintor y Hortense Cartier-Bresson pianista. Cuadro y piano también me están hablando de la persona cuyo retrato está haciendo Henri Cartier-Bresson.

En estos dos casos cuadro y piano “se ven bien”, aun cuando estén un poco desenfocados. Pero en el retrato de Sartre (sucede lo mismo con el de Simone de Beauvoir que Cartier-Bresson hace en el 47), el foco actúa condicionando lo que se ve.

En el retrato de Simone de Beauvoir, Cartier-Bresson incluye, en el cuadro, ese paisaje urbano, desenfocado, quemado, sobre el cual se destacan los tres personajes, que parecen ser mujeres, y que se van acercando. Las tres mujeres “anónimas” quizá encuentran en esta mujer de primer plano, a su portavoz, a su representante.

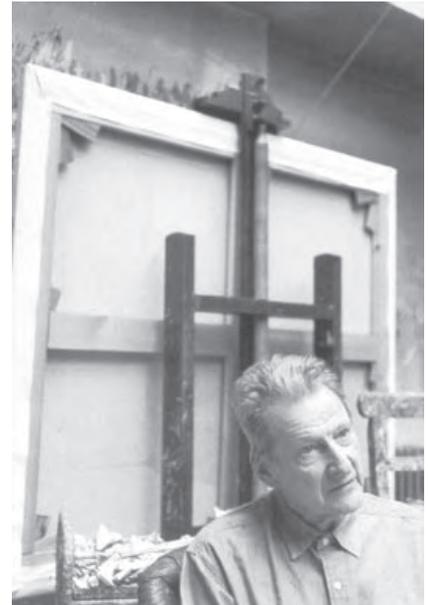
En el retrato de Sartre el foco está, por supuesto, en Sartre. Más acá (el perfil de Pouillon) y más allá (puente y edificios del fondo) están desenfocados. Pero el desenfoco de la cúpula del fondo es tal, que la despoja de sus características particulares, la convierte, casi, en una abstracción.

¿Por qué Cartier-Bresson coloca a Sartre a la derecha, abajo, y la cúpula arriba, a la izquierda?

En algunos otros retratos, cuando, descentrando a la persona, Cartier-Bresson incorpora parte del lugar donde vive o donde trabaja, uno puede comprender fácilmente que el encuadre excéntrico incorpora información sobre el contexto, sobre el medio en el que esa persona vive o trabaja. Con el retrato de Sartre se hace menos fácilmente comprensible, pero creo que sigue funcionando el mismo mecanismo.

Cartier-Bresson sigue hablando de Sartre y del contexto en el cual Sartre vive y trabaja, porque ¿qué es exactamente eso que estamos viendo en el fondo?

La cúpula desenfocada y abstracta es lo que podríamos llamar “la Insti-



Lucien Freud, 1997; Hortense Cartier-Bresson, 1979.

Simone de Beauvoir, 1947.



tución”. Detrás de Sartre, como una sombra quizá amenazadora, está la Institución. Sartre le da la espalda.

En realidad la cúpula que vemos en el fondo es la cúpula de la Academia Francesa, y cúpula y Academia son palabras que se utilizan como sinónimos. A veces se dice que “bajo la Cúpula” sucede algo, queriendo decir que en la Academia Francesa pasa algo.

La Academia fue fundada en 1635 y sus integrantes aparecen a veces vestidos con un uniforme de etiqueta, con sombrero, capa y bastón. Resultaría

impensable ver a Sartre vestido de académico, formando parte de la Academia Francesa.

La Academia puede ser pensada como una especie de emblema, de condensación de eso que podría amenazar, desde las alturas, a alguien como Sartre. La Institución lo mira, desde lo alto, Sartre le da la espalda.

Mediante el encuadre excéntrico, Cartier-Bresson plantea, con los medios de la fotografía, el conflicto entre la Institución y un pensamiento libre. (En 1964 Sartre va a rechazar el Pre-

mio Nobel; nuevamente va a darle la espalda a la institución.)

Ocho años después del retrato en el Pont des Arts, Cartier-Bresson va a la casa de Sartre, para pedirle que escriba el prólogo de un libro con fotografías sobre la China. Sartre le responde que él nunca fue a la China. Cartier-Bresson trata de convencerlo; Sartre se deja convencer. En 1954 Robert Delpire publica *De una China a la otra*, fotografías de Henri Cartier-Bresson, prólogo de Jean-Paul Sartre.



2. De una China a la otra

El libro publicado por Delpire en 1954 tiene 144 fotos de Cartier-Bresson y el prólogo de Sartre ocupa 9 páginas.

Lo primero que se advierte es que Sartre, en su texto, trata de sustraer las fotografías de Cartier-Bresson de su anécdota. Para Sartre, por ejemplo, los chinos de las fotos de Cartier-Bresson “desconciertan; la mayoría de ellos nunca tienen el aire suficientemente chino”.

Además, en esas fotos “la idea china se aleja y palidece: no es más que una expresión cómoda. Quedan hombres que se parecen entre sí *en tanto hombres*”.

Cuando Sartre habla de fotos concretas, prosigue su tentativa por superar lo anecdótico, y curiosamente encuentra en la imagen (más que en las palabras) un medio para escapar del pintoresquismo, de lo exótico.

Qué exotismo si a ese viejo eunuco lo presento con palabras. Vive en un monasterio, con otros eunucos. Conserva preciosamente sus reliquias en un frasco: en la época en que la Emperatriz Tseu-hi, la Agripina amarilla, era sólo una concubina, ciertas noches la desnudaba, la envolvía en un chal púrpura y la llevaba en brazos hasta el lecho imperial: emperatriz desnuda, Agripina concubina –eso rima–, todos esos vocablos se iluminan recíprocamente

con sus fuegos. Lo que falta es todo lo que se puede dar a ver: la realidad.

Ahora abran el libro: ¿qué es lo primero que ven? Una vida que se deshace, un anciano. No es el accidente de la castración, es la vejez universal lo que le da ese rostro arrugado, lustroso; es la vejez, y no la China, la que le ha curtido la piel. ¿Parece una mujer? Quizá, pero es que la diferencia de los sexos tiende a desaparecer con la edad. Baja los ojos santurrón y taimadamente, y tiende la mano para tomar el billete que le muestra un intérprete risueño y escéptico. ¿Dónde están las luces de la corte imperial? ¿Dónde están las emperatrices de antaño? Acepto que sea eunuco: pero a su edad ¿qué otra cosa haría si no lo fuera? Lo pintoresco se desdibuja, adiós a la poesía europea; lo que queda es la verdad material, es la miseria y la avidez de un viejo parásito del régimen caduco.

Aquí terminan las observaciones de Sartre sobre la foto de Cartier-Bresson que aparece en esta página. En ese párrafo Sartre convierte a un eunuco chino en un anciano universal. Incluso podemos preguntarnos cómo Sartre sabe que estamos frente a un eunuco, ya que en la imagen (y ahí Sartre tiene razón) tenemos más bien a un chino anciano haciendo algo (ya veremos qué). Lo sabe, simplemente, porque Sartre ha leído el epígrafe que acompaña esta foto. (Este “otro” texto, los comentarios que acompañan cada una de las fotos, será visto más adelante.)

Ese epígrafe dice:

Este eunuco estuvo al servicio de la Emperatriz Viuda Tseu-hi, muerta en 1909. La casa imperial tenía 400 eunucos, que servían a los príncipes, emperadores y concubinas. Todos los otros servidores eran mujeres. En 1940 unos cuarenta eunucos imperiales vivían todavía cerca de Pekín, en un monasterio.

Sartre sabe entonces que este anciano chino es un eunuco porque se lo dijeron. De otra manera sería difícil que Sartre, o cualquier otro espectador de esta foto, pudiera deducirlo de lo que ve en la imagen.

En el libro *Rostros de Asia (Visages d'Asie)*, publicado por Ediciones Du Chêne en 1972, y donde aparecen varias fotografías incluidas en *De una China a la otra*, esta fotografía tiene como único epígrafe "Pekín, 1949", pero en el sumario que está al final del libro, se aclara: "Eunuco (a la derecha), que ha servido en la Corte de la Emperatriz Viuda, Pekín 1949". El comentario, ahora, aclara que el eunuco es el de la derecha, ya que nada en la fotografía lo indica, y por eso podría ser igualmente el personaje de la izquierda, o ninguno de los dos.

Al cabo de los años el comentario reconoce ese rasgo que Sartre ha percibido inmediatamente: lo que "dice" la imagen desborda su epígrafe, y hasta lo contradice. La foto de Cartier-Bresson no se enreda en los accidentes de su anécdota.

En su texto Sartre da como un hecho algo que quizá deba ser examinado; para él, el eunuco, el de la derecha, o más bien el anciano de la derecha, "tiende la mano para tomar el billete que le muestra" el otro personaje. En la foto el anciano, en realidad, tiene en la mano un billete que, o bien acaba de recibir o está por dar; puede ser una cosa o la otra. Además está escuchando al otro personaje, el de la izquierda, que, por su gesto, parece estar vendiéndole algo (y entonces el anciano estaría entregando, no tomando el billete).

Sartre califica la actitud del anciano de santurrón y taimada y para Sartre, además, el de la izquierda es "risueño y escéptico". (La palabra usada por Sartre es "blasé", que designa a alguien que no cree en nada, desen-

cantado, desengañado, escéptico; Josefina Martínez Alinari lo traduce como aburrido.)

Pero el problema no es de traducción. Cuando Sartre define la acción y la actitud del anciano y el gesto de su interlocutor, yendo más allá de la imagen, contradiciéndola, su lectura se vuelve dudosa, discutible.



De esta foto Sartre dice:

Ese campesino almuerza. Ha venido a la ciudad para vender los productos de su tierra. Ahora come con rústica voracidad una sopa de arroz al aire libre, en medio de los habitantes de la ciudad que lo ignoran: hambriento, cansado y solitario, en ese mismo momento tiene hermanos en todas las grandes ciudades agrícolas del mundo, desde el griego que conduce sus corderos por los boulevares de Atenas hasta el bebero que ha bajado de sus montañas y vaga por las calles de Marrakech.

Aquí Sartre no presta ninguna atención al epígrafe de la foto, y su reflexión va por otro lado. El epígrafe dice: "Una vez que terminó su trabajo, un campesino que vino a Pekín para vender sus legumbres, se sienta para comer sus provisiones: un pan chino y una sopa de cereales. Un comerciante resignado no tiene nada más para vender en su negocio. Pekín ya está invadida por el ejército popular."

Para Sartre no importa que el ejército popular esté a las puertas de Pekín ni que el comerciante no tenga na-

da para vender. Convierte a ese comerciante en el (único) representante de los habitantes de la ciudad que ignoran al campesino, y ve en el campesino, solitario, que tenemos frente a nosotros, a una multitud virtual de campesinos chinos, griegos y árabes. Cuando Sartre analiza fotos particulares quiere borrar a toda costa la pala-

lo mismo; su texto establece una relación armoniosa con el trabajo de Cartier-Bresson que trata, él también, de escapar de lo anecdótico.

Las palabras le permiten a Sartre rápida, directamente, relacionar, por ejemplo, a este campesino con sus pares lejanos. Cuando hace la fotografía, Cartier-Bresson debe actuar más lentamente, paso a paso. Primero “limpia” el lugar: sólo están el campesino y el comerciante. El campesino está solo (en esta ciudad, en el cuadro). No se ve, contrariamente a lo que dice Sartre, a ninguno de esos habitantes de la ciudad que ignorarían al campesino. (¿Por qué Sartre ve algo que, objetivamente, no está en la fotografía? Puede pensarse que hay momentos, situaciones en que el “saber” del espectador parece cabalgar, casi desbocado, por el campo de la fotografía; nada lo detiene. Pero también puede suponerse que la “impresión” que tiene Sartre de que el campesino está solo, en medio de la multitud, tiene que ver con el plano elegido por Cartier-Bresson.)

El plano elegido es demasiado “grande”, si se piensa en el plano más adecuado para mostrar a un hombre sentado, comiendo. El plano general lo coloca en un contexto que lo excede; el campesino no está en una situación habitual, conocida, sino en un lugar desconocido, vasto.

Aquí, como siempre, cuando en la fotografía de una persona vemos algo más que a esa persona, ese algo más, esa parte “inútil” del cuadro sigue hablando de la persona que aparece en la foto. Generalmente eso sucede porque lo que también aparece en la imagen pertenece al medio habitual de la persona retratada, el lugar donde vive o trabaja. Acá el campesino aparece pequeño, solo, en un lugar extraño y de esa manera, gracias al plano elegido (que es demasiado grande), podemos pensar en el “pequeño” campesino sumergido en la “gran” ciudad.

Sartre tiene razón cuando habla de la hermandad de campesinos chinos, griegos y árabes, porque esa generalización está en la base del funcionamiento del arte: la fotografía del “caso particular”, ese campesino chino solitario en la gran ciudad, gracias a los

medios de que dispone el fotógrafo (momento, encuadre y luz), se convierte no solamente en el representante de todos los campesinos del planeta que se encuentran o pueden encontrarse, en esa situación, sino también, mediante la emoción, la conmoción que produce el arte, habla de una situación en la que se puede encontrar todo ser humano, el ciudadano de un país pobre en el deslumbrante aeropuerto europeo, por ejemplo.

Esa ampliación de la significación de la fotografía le permite escapar de la circunstancia particular, histórica, en la que se produce. La mención respecto al ejército popular que se acerca a Pekín, que está en el epígrafe, no en la imagen, ha perdido para nosotros, espectadores actuales, toda relevancia.

En el caso de “buenas” fotografías, fotografías “de valor”, ese elemento “documental” de la fotografía, que siempre existe, en toda fotografía, aparece como un elemento no pertinente.

Si la fotografía de 1949 del campesino solitario, comiendo su sopa, sigue produciendo en nosotros, espectadores del 2004, una profunda emoción, resonancias, ecos, es porque escapa del marco anecdótico de la circunstancia en que fue tomada.

Lo que escribió Sartre respecto a las dos fotografías de Cartier-Bresson en China, puede ser útil para pensar la cuestión de lo que se podría llamar fotografías periodísticas.

Las fotos periodísticas tendrían, en principio, una vocación de informar. Nacidas en una circunstancia histórica precisa, serían tributarias del hecho que el fotógrafo habría presenciado, acontecimiento que la imagen tendría la posibilidad de restituírnos a nosotros, espectadores lejanos, en espacio o en tiempo.

Una fotografía enteramente dependiente de algo que sucedió hace tiempo, o lejos, tendría para nosotros interés sólo si conociéramos ese hecho, si estuviéramos interesados en él.

Por otra parte, una fotografía periodística, esa imagen en la que *todo* parece subordinarse al hecho, al tema, pone en juego una serie de cuestiones que delimitan y condicionan su lectura: las diversas circunstancias en que

se publica, los diferentes epígrafes o comentarios que la acompañan, los cambiantes contextos en los que se producen esas lecturas, desde la del espectador del hecho real que la origina, a las lecturas de los sucesivos espectadores, las modificaciones que puede sufrir su encuadre, etc.

Cuanto más cerca estemos del momento en que la foto fue hecha (cuando la veamos cerca, temporalmente, del acontecimiento que registra), la lectura del espectador permanece más apegada, en principio, a la lectura que hacían los espectadores del hecho real. Además la primera o primeras publicaciones de fotografías periodísticas, se producen en contextos favorables a la información, en situaciones en las que el hecho registrado es preponderante. Cuando pasa el tiempo y se modifican las condiciones de lectura, disminuye la importancia del hecho que registra la fotografía y de ahí emerge la propia fotografía, y el trabajo del fotógrafo.

En 1954 se publica *De una China a la otra*, con fotografías hechas cinco años antes. Como hemos visto, el prólogo de Sartre, al menos en muchos de sus tramos, materializa una lectura poco pegada a los hechos que se producían en el 49. Pero hay otro texto, los comentarios que acompañan cada una de las fotos. Esos epígrafes, o leyendas, han sido redactados por el propio Cartier-Bresson.

Esos epígrafes, leyendas o comentarios, de dimensiones variables (una simple frase o un largo párrafo), se refieren a fotografías también de dimensiones variables, y a veces conciernen a dos o tres fotografías. Esas fotografías en algunos casos se despliegan en una doble página, y a veces ocupan un cuarto de página, o aun menos. Ese tamaño variable de las fotos supone un énfasis particular que se pone en una fotografía, y no en otra.

Podemos pensar que esos epígrafes, leyendas o comentarios, cumplen una de las siguientes tres funciones, en relación con las fotografías: explicar, completar o contradecir.

Los pobladores de Nankín siguen mirando a los recién llegados con una inmensa curiosidad, que es aún más



grande porque los soldados llegados del Norte no hablan su mismo dialecto. Las bolsas blancas que llevan los soldados tienen su ración de arroz. Llevan a sus espaldas todo lo que necesitan para su subsistencia.

El epígrafe, en este caso, se limita a *explicitar* lo que ya está en la fotografía de la izquierda: la curiosidad de los pobladores de Nankín, por ejemplo. Las bolsas blancas están en la imagen: el epígrafe pone el arroz. Lo que no está en la imagen es ese “otro” dialecto, que hace de esos compatriotas chinos casi unos extranjeros. Pero tomando este epígrafe de manera global, podemos pensar que se limita a resaltar lo que está en la fotografía.

39

En todos los casos uno cree en lo que dice el epígrafe; mucho más aquí, que parece “pegado” a la imagen.

Para que uno discuta un epígrafe, para que dude de él, es necesario que ese epígrafe vaya más allá de lo que se ve en la fotografía y, lo que es más importante, que ese epígrafe vaya en contra de lo que el espectador piense del hecho real sobre el cual se hace la fotografía. Este desacuerdo entre el epígrafe y el saber (o más bien la ideología, los prejuicios) de los espectadores, es más fácil cuando el epígrafe se separa ostensiblemente de la foto, pero también se produce, aun cuando se mantenga cerca de la imagen, si ese epígrafe no coincide con las ideas que uno tiene.

En Nankín. En la orilla sur del Yangtse. Campesinos refugiados del norte quieren volver en barco a sus casas, en la otra orilla, donde ya está el Ejército Popular. Un semana más tarde, ese ejército atravesará el río, en esos mismo barcos.

La segunda función del epígrafe es *completar* lo que está en la fotografía.

Nada de lo que dice el epígrafe se ve en la fotografía de la izquierda: ni la orilla del Yangtse, ni las casas, en la otra orilla. Tampoco se ve el Ejército Popular ni, por supuesto, se ve lo que va a pasar *después* de la foto, la semana siguiente, cuando ese ejército vaya a atravesar el río.

El epígrafe, en este caso, aparece como una capa de sentido que se

superpone a lo que la imagen muestra, pero sobrevuela la fotografía, a cierta distancia. El epígrafe casi incita a no mirar la imagen, ya que lo que dice está fuera de la imagen, y esta independencia del epígrafe lo convierte en algo diferente de la imagen, separado de ella. El epígrafe, entonces, aunque pueda decir “todo”, al mismo tiempo no encuentra, en la imagen, algo que sostenga eso que dice. El epígrafe no dice “algo más” que la imagen, dice algo diferente, dice cualquier cosa.

De los 10.000 reclutas, 3.000 ya han recibido un uniforme y una formación.

Ansiosos los padres buscan a sus hijos entre los nuevos soldados.

En otros casos, como en la foto de abajo, el epígrafe *contradice* lo que dice la fotografía. Una aclaración inicial: el epígrafe habla aquí de “los 10.000 reclutas” sin dar otra información. Lo que pasa es que, en la foto anterior, ya se habló de 10.000 reclutas, que han sido reunidos para formar un nuevo regimiento del Ejército Nacionalista. Ahora se sigue con lo que se empezó a contar en el epígrafe de la foto anterior. El lector ya sabe lo que se refiere a esos 10.000 reclutas.

Cuando el epígrafe habla de que

“los padres” buscan a sus hijos, el espectador, al ver a uno solo de esos padres en la foto, puede pensar que se encuentra ante una simple generalización (un padre convertido en representante de muchos padres) y que en consecuencia el epígrafe no se separaría de la imagen.

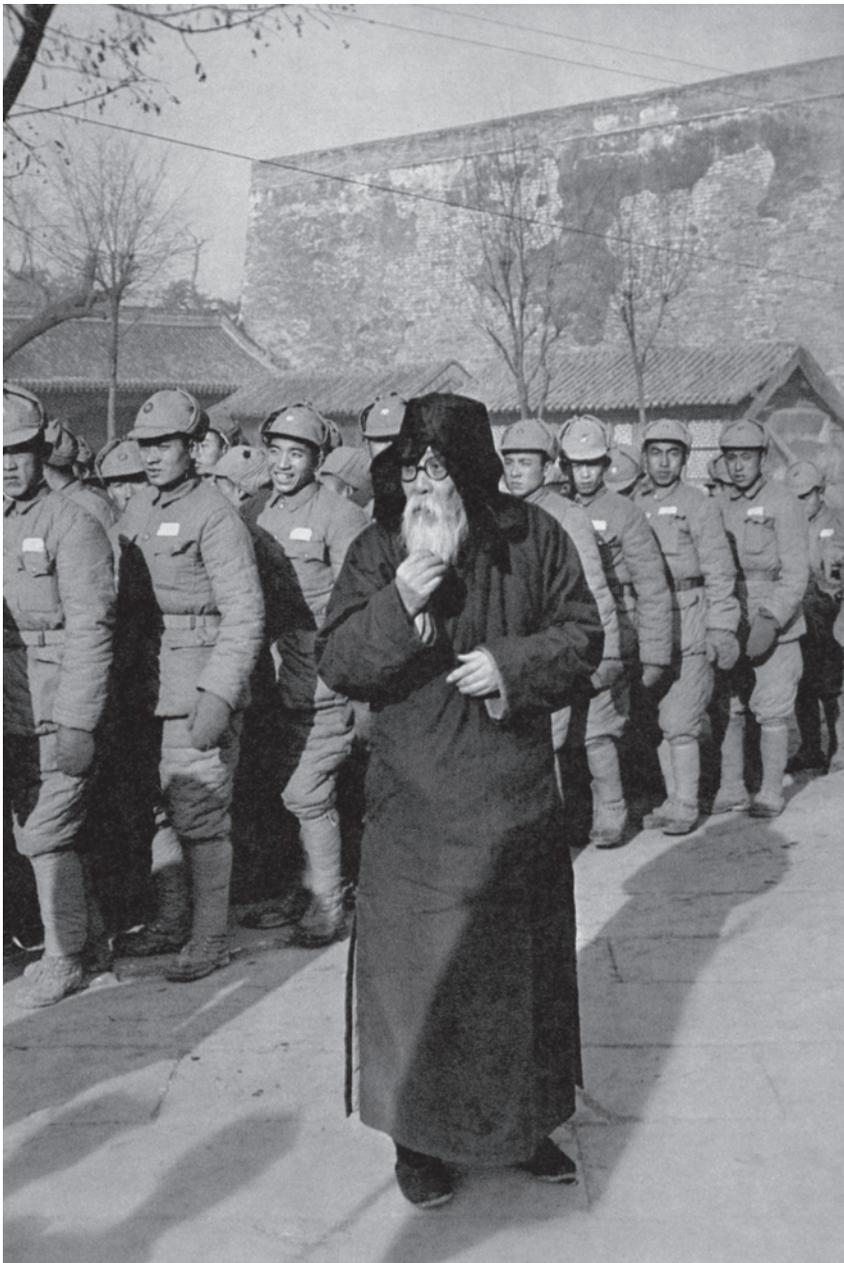
Pero veamos con más atención la fotografía. Aquí tienen a un padre, a uno solo. Los otros padres, en la foto, no están. Podemos suponer que en la realidad sí estaban, ahí cerca del borde del cuadro y que justamente lo que hace la foto es mostrar sólo a un hombre, que es precisamente un hombre solo. A pesar de que Cartier-Bresson tenía frente a él a un grupo de padres, se dio cuenta de que no formaban un grupo, que su situación era una situación “personal”. Cada uno de esos padres enfrentaba la ida de cada uno de sus hijos.

Lo que hizo la foto, aclarando la realidad, al tomar sólo a un hombre, en esa multitud de hombres solos, es anulado por el epígrafe. Al hablar de “los padres”, el epígrafe desdibuja, debilita la significación central de la fotografía de Cartier-Bresson.

He enumerado, un poco pomposamente, las tres funciones que puede cumplir el epígrafe: explicitar, completar o contradecir lo que aparece en la fotografía. Esto no es un invento mío: ya lo había visto Roland Barthes en *El mensaje fotográfico*. (A veces uno tiene la impresión de que todo lo que pueda pensarse sobre la fotografía ya ha sido pensado por Barthes, aun de una manera embrionaria o incompleta.)

En su ensayo de 1960 Barthes habla de la relación entre el texto y la imagen. A la imagen (pura denotación, simple literalidad), el epígrafe le añade connotaciones, resonancias, ecos. Aun cuando a veces parezca “duplicar” la fotografía, el texto nunca dice lo mismo que la foto, siempre produce significados segundos, siempre dice “otra cosa”.

En cuanto a la relación entre el texto y la imagen, según Barthes “se trata aparentemente de una explicitación, de un énfasis; en efecto, la mayor parte de las veces, el texto no hace más



que amplificar un conjunto de connotaciones que ya están incluidas en la imagen.” Pero, en segundo lugar “a veces el texto produce (inventa) un significado completamente nuevo y que es, de alguna manera, proyectado retrospectivamente en la imagen”. Finalmente, según Barthes “a veces la palabra puede ir hasta contradecir la imagen, produciendo una connotación compensatoria”.

Los ejemplos dados por Barthes están tomados de algunas revistas y, al parecer (porque fotos y textos no acompañan el ensayo de Barthes), se trata de fotos banales acompañadas de textos banales. Más interesante, me parece, es tomar ejemplos de un libro como *De una China a la otra*. Las fotos de Cartier-Bresson están mucho menos a la merced de los textos que las acompañan, y aun cuando esos textos han sido escritos por el propio Cartier-Bresson, las fotografías “resisten”.

De esa manera se despliega, en toda su complejidad, la relación de fotografías, nada banales, con textos que tampoco lo son.

En su prólogo Sartre no habla únicamente de las fotografías de Cartier-Bresson sobre China. También habla extensamente de China, más allá de las fotografías de Cartier-Bresson. Hacia el final, por ejemplo, Sartre establece las diferencias entre los vencedores de junio de 1940 (los soldados alemanes que ocuparon Francia), “esos gigantes fúnebres que atravesaban en sus camiones y tanques un París desierto”, y los vencedores del Ejército Popular Chino, “que no pretenden intimidar” a nadie y que han concretado esa victoria que vemos en las fotos de Cartier-Bresson, “la más humana de las victorias, la única que se pueda, sin ninguna reserva, amar”.

Así termina Sartre su texto, en el cual, entonces, habla por un lado de las fotos de Cartier-Bresson sobre China, y por otro de China, sin referencia ya a las imágenes de Cartier-Bresson. Hay una tercera cuestión planteada por Sartre en su texto, que tiene que ver con “la fotografía”. Esta cuestión Sartre la desarrolla de manera discontinua, embrionaria, y lo que dice tiene que ver con un elemento esencial de la fotografía: el tiempo.

Sartre establece una diferencia radical entre “la pose” y “la instantánea”. Para él “la pose crea la élite y a los parias, a los generales y los papúas, a los bretones bretonizantes, a los chinos chinizantes y a las damas de beneficencia: el ideal. Las instantáneas de Cartier-Bresson captan el hombre a toda velocidad, sin darle tiempo a ser superficial. En una centésima de segundo somos todos iguales, todos en el corazón de nuestra condición humana”. Sartre, en otro momento, dice que “Cartier-Bresson ha fotografiado la eternidad”.

Lo que dice Sartre parece indicar una preferencia por cierto tipo de fotografía: la instantánea, la foto pescada al vuelo. Además varias de sus observaciones sobre el tiempo, sobre la duración, presentan ciertas similitudes con fragmentos de su extenso e inconcluso trabajo sobre el Tintoretto, en el cual, precisamente, estaba trabajando Sartre en la época en que Cartier-Bresson le pidió que escribiera el prólogo para su libro de fotografías sobre China.

Epílogo

El martes 3 de agosto de 2004 falleció Henri Cartier-Bresson y el miércoles 4 fue enterrado, como él lo deseaba,

en el pequeño cementerio cercano a su casa en Montjustin.

Mucho se ha dicho sobre la importancia de la obra de Cartier-Bresson. Puede pensarse razonablemente que él, como nadie, ha expandido las posibilidades de la fotografía, ha diseñado su territorio, lo ha explorado y ha ampliado los medios que tiene la fotografía para “decir” algo. Parafraseando a Godard (hablaba de Welles) podría decirse que todo fotógrafo, siempre, le deberá todo a Cartier-Bresson. O al menos que todo fotógrafo le deberá algo, siempre.

También sería razonable pensar que Cartier-Bresson, junto a un número muy limitado de grandes fotógrafos ha hecho ese relevamiento de la fotografía, ese inventario de sus posibilidades, esa ampliación de sus medios. Pienso en Alfred Stieglitz, Paul Strand, Walker Evans, no muchos más.

La contribución de Cartier-Bresson ha sido, en cualquiera de los dos casos, enorme. Pero una consideración de este tipo puede dar una idea demasiado global, general, del trabajo de Cartier-Bresson.

Jean Renoir decía que el arte podía resumirse en una “pequeña conversación” que se establece entre la obra y cada uno de sus espectadores. Para Renoir el arte era eso: una pequeña conversación. La muerte de Cartier-Bresson, también absurda, intolerable (esas fueron las dos palabras utilizadas por Sartre para referirse a la de Albert Camus), supone una pérdida irreparable. Pero, como en el caso de todos los grandes artistas, Cartier-Bresson perdurará mientras, en algún lugar se entable esa pequeña conversación entre una fotografía suya y cualquiera de nosotros. En ese momento Cartier-Bresson estará más vivo que nunca.

El Banquete

Un programa por amor al arte

Entrevistas / Opiniones / Agenda cultural

**El noble ejercicio de la conversación
y la mejor música como argumento para las palabras**

Idea y conducción:

Guillermo Saavedra

Domingos de 18 a 20

La Isla – FM 89.9 – AM 1540

www.fmlaisla.com.ar

¿Todos los críticos tenían razón?

Alejo Moguillansky

42



Escribir una lista con los mejores films de la historia del cine es, para todo crítico, por más personal y arbitraria que sea la elección, una manera de suscribir un canon y, sobre todo, de dar un combate en el presente, donde se juega lo que el cine es o debe ser. Una lista de los “mejores films” es una indicación también sobre el cine que viene y, si se lo piensa de modo más banal, una intervención en el mercado. Así sucedía con los redactores de los *Cahiers du Cinéma* (que votaban, año tras año, a Renoir, a Cocteau, a Bresson, maltratados por los críticos de la época y retomados por *Cahiers* como verdaderos *autores* de

la poética cinematográfica) y sigue ocurriendo en estos días, incluso para la revista *El Amante*.

En ocasión de su número 150, *El Amante* publicó una lista de los mejores cincuenta films de la historia del cine compilada con los votos de dieciséis de sus redactores, cada uno de los cuales votó cincuenta películas, o sea que, en total, nos enteramos de 800 elecciones. La lista de los mejores directores (los más votados) es, en estricto orden de preferencia: Ford, Hitchcock, Hawks, Welles, Wilder. A este quinteto selecto le sigue un grupo en representación de cierto cine europeo: Godard, Truffaut, Buñuel, Bres-

son. El decálogo de directores se completa con Keaton. Coppola araña la inclusión en este *top ten*, ganándole por un voto a Spielberg, que debe resignarse a ser el decimosegundo mejor director de la historia.

Los resultados de la compulsa de *El Amante* no son un caso aislado, sino que reflejan un estado actual de la cinefilia crítica, aquella que había nacido para detectar los movimientos y las tendencias dentro del cine, para ver, en el mejor de los casos, aún más lejos que los propios cineastas. Por eso vale la pena considerarlos, precisamente porque transmiten el desenlace de un conflicto entre el cine de mercado y de espectáculo y el cine a secas. Por el momento va ganando el primero.

Algunos detalles son llamativos. La omisión absoluta de cineastas rusos, tanto en la lista de cincuenta películas como en la de los cincuenta directores más votados. Parecería que aquel cine ruso de vanguardia, con su énfasis en el acento político y estético del montaje como organizador de toda forma cinematográfica, ha caducado por lo menos en opinión de una crítica que lo considera, quizás de una manera enciclopédica, como un antiguo experimento demasiado vetusto, demasiado en blanco y negro. Para los críticos de *El Amante*, la gramática del cine no le debe nada a Eisenstein. Más ruidosa aún resulta la ausencia parcial del cine italiano, que no logra meterse en la lista de los mejores cincuenta films, y tiene apenas dos representantes en el *palmarès* de directores: Rossellini, en

el trigésimo octavo lugar justo un puesto por debajo de Moretti (a quien seguramente le resultaría extraño y sorprendente haberle ganado al director de *Paisà*). Que Rossellini se haya beneficiado con un puesto en el *ranking*, puede ser visto como el gesto conciliador que le da, incluso en una elección tan brutalmente exigente con los grandes del cine, un reconocimiento a su intervención decisiva en la fundación de una estética moderna. Curiosa también resulta la ausencia de alemanes como Wenders y Fassbinder, quienes diez o quince años atrás hubiesen figurado cómodos en estas listas, pero hoy aparecen casi envueltos por el olvido, como si estuvieran *fuera de onda*. Los alemanes dejan su lugar al cine oriental, representado en primer lugar por Ozu (muy reconocido por la votación, que casi pasa por alto a Mizoguchi), inaugurando una tradición que termina con ¿Kitano? ¿Wong Kar-wai?

La exclusión absoluta de Antonioni (quien increíblemente no ha sacado una sola mención entre las 800 posibles), se ve acompañada por la de Tarkovski y Tati, ambos votados marginalmente por algún redactor aislado, pero sin *quorum* para entrar en una antología del cine. Antonioni y Tati son cineastas cuyo obstinado punto en común sea quizás cierta pasión por la técnica, reveladora de un interés por la forma como un modo de escribir, o mejor dicho, filmar, la Historia del Cine. Su ausencia es sintomática: ¿un desliz de la crítica?, ¿acaso un adiós a los cineastas de los planos generales? Quizás su lugar, a modo de resumen, lo ocupa Renoir, decimosexto mejor director. Este parece un voto demasiado canónico, una huella de la teoría de André Bazin, una conciliación con la tradición del cine que supo encarar lo real en su ambigüedad filmando planos aislados, abiertos, inaugurando una nueva mirada. Renoir representaría una tradición que muere, aun para la crítica especializada, que deja como pieza de museo *La regla del juego*, ubicada en el puesto dieciséis entre los mejores films de la historia. Una crítica ciega aprehende a Renoir como resto de lo que se pensó sobre la representación en el cine, pero no puede ver ese

realismo, ese fondo documental de cada imagen, en Antonioni (cuya ausencia, si no fuera fruto de la pereza que se aburre con sus films, sería escandalosa). La construcción formal de lo real es reconocida, en cambio, cuando el referente filmado la acompaña de una manera más novedosa y más exótica, como por ejemplo en esa otredad iraní que muestra el cine de Kiarostami, vigésimo mejor director para los críticos de *El Amante*.

La lista es conciliadora, mediadora. Films de planos medios, en olvido de aquella radicalidad moderna que iba en busca del registro de otra cosa, más verdadera y menos visible. No casualmente el número uno lo obtiene Ford. Ante lo que venimos razonando, alguien podría objetar que, en este caso, se trata de un cineasta que trabaja innegablemente con planos generales. Por supuesto, y sería obtuso detractor a Ford. Sin duda, Ford trabaja con planos generales. Pero esos planos en Ford están dotados de una perspectiva (pictórica, filosófica) épica caracterizada por una narración que avanza en la línea del tiempo, a diferencia de los paisajes agigantados de Antonioni, por ejemplo, sin punto de fuga para la narración, creadores de una narratividad en tiempo presente que nace en el espacio invisible entre la cámara y el personaje. Lo que se intenta apuntar es una tendencia de la crítica y del cine actuales al olvido, consciente o inconsciente, de la perspectiva moderna, oblicua, con espesor propio, independiente de la “peripecia” que vehiculiza; un olvido que se vuelve contenidista y habilita una mirada transparente, donde se licúa la propia noción de *autor* (liberándola de responsabilidad, volviéndola cadavérica-historicista y pretérita).

Y como contrapartida de eso se sostiene un cine contenidista, cuya astucia es que con lente teleobjetivo todo se ve más bonito y que con la televisión como destino todo resulta más redituable, sin que sea necesario temerle a la crítica, que a su vez se ha vuelto más tolerante y amable y hace convivir a Godard, Spielberg y W. Anderson (vigésimo cuarto mejor director de la historia, según esta elección) en el mismo panteón.

No menos reveladora que las omisiones, resulta esta convivencia de directores tan disímiles, no sólo dentro de los cómputos finales sino también dentro de las propias votaciones personales de cada crítico. “Yo no puedo creer en la coexistencia pacífica de la tradición de la calidad y de un cine de autores” –escribía Truffaut en 1954.¹ Y acá tenemos, cincuenta años más tarde, a *Cuando Harry conoció a Sally*, de Reiner, con la misma cantidad de votos que *Ordet*, de Dreyer (incluida en las listas de los mejores films de todos los tiempos votados en la década del cincuenta y sesenta por los *Cahiers*, que al elegirla de ese modo le estaban reconociendo una dimensión histórica a un cine del presente, dado que se trataba de un film recién estrenado en 1955, sentido que se pierde repitiendo ese voto hoy, en medio de decenas de films que lo vuelven incongruente). Alguien, esto es innegable, vio algo de manera equivocada. Parecería que la figura del autor ha sido finalmente catalogada por los críticos de la misma manera que es catalogada en los videoclubes, con la leyenda “Cine de autor”, como una pieza de museo inerte y acabada, rodeada decorosa, irremediadamente, por otras tantas figuras que ella misma niega, y convirtiendo finalmente a la crítica en un grupo de aficionados al cine que prefieren la pluralidad más abarcativa (capaz de condensar el canon, el capricho personal, y no se sabe cuántas cosas más) a la discusión histórica y estética.

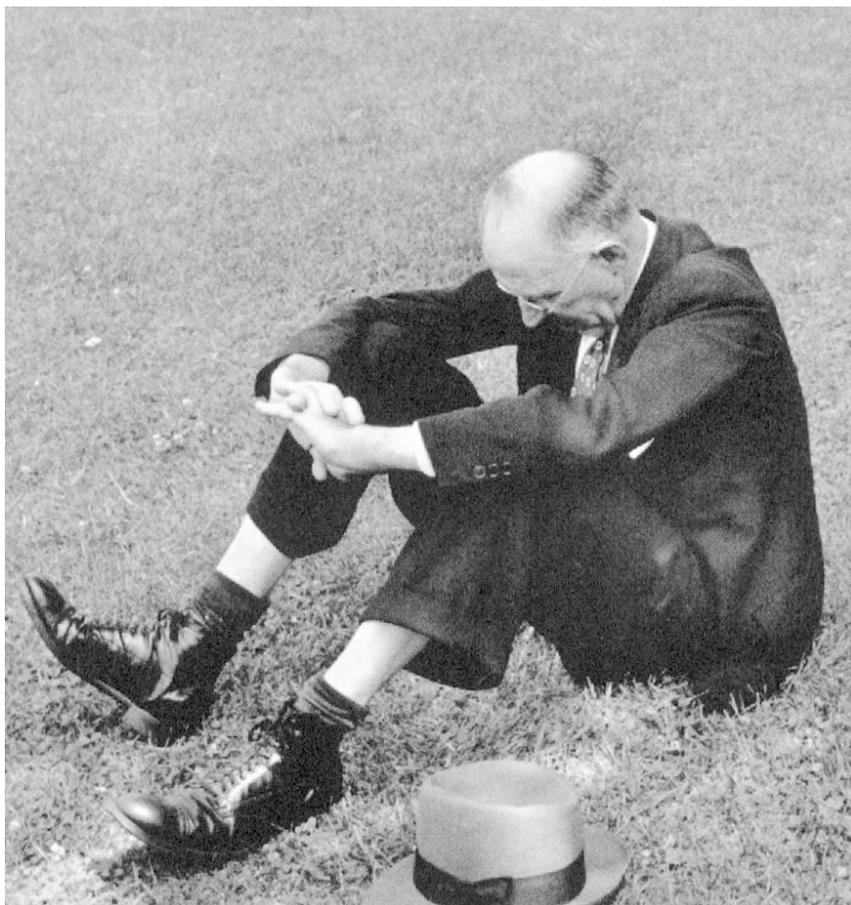
“Hay que ser absolutamente modernos” –gritaba Baudelaire. “Para ser modernos hay que ser absolutamente modernos” –retomaba Rohmer. “Hay que ser ligeramente modernos” –parecería decirse la crítica a sí misma en voz baja. Y con ligereza *El Amante* olvida a Antonioni, Tati y Tarkovski, quizás demasiado “herméticos”, demasiado aburridos, para una cinefilia adormilada. ¡Pero también Chaplin quedó afuera de las listas!

1. “Una cierta tendencia del cine francés”, *Cahiers du Cinéma*, n. 31, enero 1954.

Los rubios o del trauma como presencia

Cecilia Macón

44



En el número 78 de Punto de Vista se publicó “La apariencia celebrada”, de Martín Kohan, un análisis crítico del film *Los rubios*, de Albertina Carri. Algún tiempo después, Cecilia Macón nos envió su respuesta a la nota de Kohan; brevemente, Kohan comenta esa respuesta de Macón. En interés del debate, conectado con una temática que la revista considera fundamental, publicamos ese intercambio.

Es posible identificar en las primeras palabras de “La apariencia celebrada”¹ cierto uso de un par conceptual clave, responsable de abrir el abismo que separa su lectura de *Los rubios* de la que aquí pretendo defender. No se trata de una sospecha extraída a partir de algún detalle marginal ni de la remisión a ciertas citas de autoridad que seguramente yo también evocaré co-

mo filiación teórica de estas líneas. Es que el modo en que Kohan desmenuza las nociones de identidad y memoria atenta contra un vínculo que considero esencial: el que une, recursa o interpela la reconstrucción del pasado con la política. Aventuro que, *malgré lui*, su argumento adhiere a un realismo sin matices donde las voluntades de los sujetos políticos resultan coac-

cionadas de una manera, si no perversa, al menos riesgosa.

Cada una de las expresiones de Kohan está atravesada por una suerte de mandato: así no se recuerda. Carri, se advierte, aparenta recordar. Sin embargo, la cineasta no sólo no lo logra, sino que parte del axioma de su radical imposibilidad. Parte, también, del impulso por erradicar de su mirada categorías heredadas. Kohan, repito, cree que así no se recuerda. Que el verdadero sujeto de una reconstrucción que refiera a los desaparecidos no puede ser una Albertina Carri que se aferra a la resistencia del recuerdo. Que no es posible usar elementos como los juguetes del esquemático *Playmobil*, por tradición marcados con el fatal sello de la ingenuidad. Así no se recuerda. Así apenas se olvida. Que cada gesto irónico de la directora y sus actores no es más que el primer paso de un nuevo acto de violencia. Así, no. Hay entonces en las palabras y en algunos de los silencios de Kohan un objetivo de improbable éxito: el control de la memoria. No se trata de una mera imposibilidad —el propio Todorov advierte que “las tiranías del siglo XX han sistematizado su apropiación de la memoria y han aspirado a controlarla hasta en sus rincones más recónditos”,² sino también de un fin que, de alcanzarse, abriría la historia a la reivindicación de una lectura monológica del

1. Martín Kohan, “La apariencia celebrada”, *Punto de vista*, número 78, abril de 2004.

2. Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 12.

pasado –cualquiera sea su perspectiva. Efectivamente, tal como señala Kohan aceptando la premisa, *Los rubios* pretende ser memoria y olvido, pero prefiere refugiarse en el olvido. Más allá del hecho banal de que la película fue efectivamente hecha, lo cierto es que, más que un “delicado equilibrio” entre los dos ejes, las imágenes de Carri se abren a la ruptura implícita en los modos infinitos de su combinación, aun el más perturbador.

Las hipótesis de Kohan parecen estar basadas en un supuesto de continuidad temporal: el presente no es más que una sedimentación de experiencias anteriores y a los hijos de los de-

propias –o meros tics–, torna el problema de la reconstrucción del pasado particularmente complejo. No se trata ya de poner en funcionamiento la memoria del genocidio, sino su postmemoria: es el trauma transmitido a lo largo de generaciones y allí mismo modificado, no meramente en sus modos de representación, sino también en los atributos mismos que lo definen como trauma. Así como en *Beloved* Toni Morrison se ocupó de dar cuenta del legado de la esclavitud en las vidas de los afroamericanos nacidos después de la emancipación, Carri define el ángulo de su mirada a partir del trauma de la generación nacida en la

minados por las narrativas anteriores a su nacimiento, cuyas historias tardías son evacuadas por las historias de la generación anterior moldeadas por eventos traumáticos que no pueden ser comprendidos ni recreados”. *Los rubios* se ocupa justamente de poner en evidencia esta imposibilidad de la recreación: Carri no sólo no quiere, sino que tampoco puede hacer la película que le sugiere el Incaa (Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales). Y el objeto de su reconstrucción es precisa e incómodamente esa imposibilidad. Tal como señala Hirsch –que desarrolló la noción aludida en relación a los hijos de los sobrevivien-



saparecidos no les cabe más que articular su propia experiencia con la heredada de sus padres militantes. Desde su perspectiva, es en esa continuidad donde debe rastrearse la única garantía del recuerdo. Sin embargo creemos que el hecho de que Carri pertenezca a una generación distinta de la de los desaparecidos, lejos de limitarse a impulsar reglas formales

década del 70. El pasado que los acecha es el que refiere al trauma presente de la pérdida. Marianne Hirsch³ –gestora de la noción de *postmemoria*– ha señalado que este concepto “se distingue de la memoria por una distancia generacional, y de la historia por una profunda conexión personal. La postmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecieron do-

tes del Holocausto–, estas “memorias de segunda generación de eventos traumáticos colectivos” trabajan sobre fragmentos poniendo en primer plano lo inasimilable. Se trata de un pasado que ni se esfuma ni es integrado al presente, sino que se exhibe en su alteridad.

3. Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

Kohan, ajeno a ese abismo, prefiere reprochar a Carri su sometimiento ciego al axioma de esa imposibilidad. Sin embargo, las alegaciones de continuidad no son garantía de memoria sino, frecuentemente, del movimiento contrario: si el pasado es tan similar al presente, ¿para qué recordarlo? En cambio si, a la manera de Quentin Skinner, entendemos que lo que el pasado tiene para “enseñarnos” es su radical extrañeza, la contingencia del presente queda expuesta en toda su perturbación. Es ese quiebre con el pasado –en este caso, intergeneracional– el eje constituyente del sentido histórico. La experiencia que busca comunicar Carri no es la de actos de tortura sufridos por sus padres, sino la representación de su experiencia de la ausencia. Suponer que referir a la encarnación íntima de ese trauma involucra una despolitización del acto mismo de la desaparición implica aceptar una división entre lo público y lo privado al menos esquemática. Redunda, no sólo en someterse ante los axiomas de esta dicotomía, sino además en suponer, arriesgadamente, que la esfera privada resulta por definición despolitizada. No nos estamos refiriendo exclusivamente al principio impulsado por el feminismo al afirmar “lo personal es político” –que de hecho es el punto de partida de esta crítica–, sino también a una constelación de consecuencias construidas sobre ese eje. Si la experiencia íntima del trauma implica su despolitización, no sería ya posible enjuiciar el propio olvido cuando resulta legitimado al margen de expresiones públicas explícitas.

Aun cuando *Los rubios* no pretende ubicarse dentro de ninguna tradición específica en relación a la reconstrucción del pasado, resulta posible asociar algunas de sus premisas a las desarrolladas para describir –y justificar– los contramonumentos. De acuerdo con la presentación desarrollada por James Young,⁴ se trata de artefactos que recuerdan, más que su relación con los eventos, el gran abismo temporal que se abre entre ellos mismos y el genocidio al que se vinculan. Mientras que los memoriales convencionales sellan la memoria –en una matriz asociada a las pretensiones de Kohan–,



los contramonumentos expulsan la posibilidad misma de decir a su audiencia lo que debe pensar en relación con esos acontecimientos. Según argumenta Young, no sólo se impone rechazar el didactismo de los monumentos sino, además, subrayar que el objetivo del contramonumento no es consolar sino provocar; no está orientado a mantenerse fijado al pasado sino a expresar el cambio constante de su relación con el presente y el trauma de la presencia misma de ese abismo. Se trata, en definitiva, de desmitificar el monumento como una suerte de fetiche e incitar a la audiencia a colocarse fuera del control del hacedor –aun de la propia.

Nuestros argumentos no tienen como objetivo medular defender la reconstrucción desplegada en *Los rubios*, sino explorar algunas de las conse-

cuencias de las palabras de Kohan e intentar abrir la discusión al margen de cualquier dogmatismo. Es así como, más allá de lo explicitado en la película de Carri, la relación que Kohan establece entre identidad y memoria implica aferrarse a una identidad cristalizada y a una memoria cuya única función resulta en retener el pasado. Definidos así los elementos del par que nos ocupa, el vínculo entre ambos no puede ser más que estático tornando la relación entre historia y política meramente inmediata –otra vez, claro, *malgré lui*. Se trata de una inmediatez surgida de cierta pretensión fatal: que el sentido político del pasado en el presente debe reproducir el sentido político que el acontecimien-

4. James Young, *The Textures of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven y Londres.

to tuvo en el momento de su propio despliegue durante el pasado. De aceptar esta premisa, lo político y sus atributos deberían ser considerados determinados para siempre y condenados a su progresiva debilidad merced a su relación colateral con el presente. Si al pasado sólo le resta ser conservado y a la identidad apenas continuarse haciendo a un lado los abismos y las pluralidades, el espacio para imaginar un pasado y un futuro radicalmente otros resulta seriamente cuestionado. Dicho de otro modo: si la relación con el pasado cristalizó para siempre por obra de alguna generación anterior, la superposición conflictiva de capas temporales –donde se ponen en juego tensiones políticas e identitarias– resulta dogmáticamente excluida. Pero el planteo que nos ocupa atenta contra el vínculo entre historia y política gracias a un segundo gesto: excluye el presente –terreno de lo político por naturaleza– del debate sobre la representación del trauma y de la reconstrucción histórica en general.

Hay, claro, un recurso adicional que abona esta interpretación de las líneas de Kohan. La postura defendida en “La apariencia celebrada” aboga por el establecimiento del luto en relación con el pasado traumático: tras el trauma el mundo ha resultado empobrecido y vaciado y es el conocimiento de aquel núcleo del pasado el eje que define su constitución como luto.⁵ La propuesta encarnada en *Los rubios* recurre en cambio a poner en evidencia un hecho sutilmente más perturbador: es el propio sujeto el que resulta empobrecido y vaciado. Si los genocidios muestran la imposibilidad de mantener la continuidad simple,⁶ la película de Carri exhibe un momento que pone en evidencia aquella discontinuidad en su experiencia más radical: su impacto sobre la subjetividad presente. Se trata entonces, a partir de planteos como el de Carri, de bucear en los modos de continuar –hoy– teniendo en cuenta la dislocación introducida por las experiencias límite.

El trauma de *Los rubios* se exhibe como reconstrucción de la experiencia de la pérdida y la evidencia de su dificultad padecida en el presente, pero no sólo en tanto objeto de la me-

moria, sino también en términos de la transformación sufrida por los sujetos involucrados. Se trata de la identidad y la memoria de una generación cuya alteridad no puede ser anulada a fuerza de recuperar historias oficiales –más allá de su orientación o intenciones. Es la presencia del silencio, de lo que ha sido borrado, lo que nos obliga a hacer hablar al pasado, pero también al trauma del propio silencio y su ocultamiento. Una última cuestión: sorprende que Kohan asocie la categoría de “ficción” con la sospecha, no sólo por olvidar lo que de verdadero hay en la ficción, sino por suponer que es en el recurso a lenguajes que expre-

sen “el pasado tal cual fue” donde se asienta la legitimidad de la representación. Asociar ficcionalización con levedad resulta, al menos, arriesgado. Implica, además, creer que el arte está obligado a mostrar el “presente tal como debe ser”. Cómo debe recordar. Cómo debe representar. Cómo debe acordar. Que está obligado además a explicarnos “cómo continuar”. Y no a señalar la presencia desnuda –y silenciosa– de la disrupción más radical.

5. Andrew Benjamin, *Present Hope*, Routledge, Londres y Nueva York, 1997, p. 18.

6. Andrew Benjamin, *op.cit.* p. 4.

Una crítica en general y una película en particular

Martín Kohan

Si la firme impresión que tengo de que Cecilia Macón se equivoca tuviese que ver tan sólo con su lectura de *Los rubios*, podría considerarme eximido de dar una respuesta. Pero como Macón se ocupa poco de la película, y bastante del artículo que yo escribí sobre la película, me veo impelido a responder el texto que ha enviado a *Punto de Vista*.

Considero que la película de Albertina Carri es sumamente interesante (esto se da por descontado, desde el momento en que me ocupé de ella con tanta detención) y verdaderamente original. A esta originalidad es a lo que no hace justicia la réplica que me dirige Macón. Reconozco su discurso y reconozco sus categorías: subraya imposibilidades, y entonces destaca todo lo que no se puede representar, lo que no se puede asimilar, lo que no se puede comprender; promueve discontinuidades y dislocaciones, y entonces cualquier consistencia se le vuelve fijeza extrema; celebra pluralidades, y entonces cualquier voz más o menos taxativa le resulta monológica o directa-

mente un dogma; consagra algún “post” (en este caso, la postmemoria) y con ese prefijo hace un corte que determina el carácter “retro” de todo aquel que no lo suscriba (uno peca automáticamente de haberse quedado *todavía* en la memoria, *todavía* en el sujeto, *todavía* en la representación, *todavía* en lo moderno).

Un rasgo saliente de esta clase de enfoque crítico es su notoria monotonía: tiende a decir lo mismo de cuanto objeto se le ponga a tiro. En los objetos más diversos ve siempre incertezas, límites lábiles, inestabilidad, pluralidad, alteridades. Ve siempre lo mismo: es esta la verdadera voz monológica de la teoría y de la crítica de los últimos años (aunque en su contenido postule multiplicidades). Como la película de Carri es especialmente singular, padece también especialmente el efecto aplanador de esta modalidad crítica que, confiada acaso en que enuncia diferencias, insiste en un discurso que es siempre igual, y que en su enunciación torna iguales a todos sus objetos.

Cecilia Macón me atribuye “una suerte de mandato: así no se recuerda”, derivado de una voluntad de “control de la memoria” que es propia de las tiranías del siglo XX. Mi propósito es más modesto, si es que no más republicano: indagar, con la precaución y el énfasis del caso, si en nombre de la dialéctica entre memoria y olvido, o en nombre de que no hay memoria sin olvido, en *Los rubios* no existe cierto juego de palabras para, en definitiva, proponer como memoria lo que en verdad es solamente olvido. Deslizar esta advertencia, formulada desde la memoria y no desde la postmemoria, no implica asimilar el pasado y el presente, ni tampoco dictaminar la normativa de cómo se debe recordar, ni tampoco filiarse con ninguna tiranía de ningún siglo.

Como Macón se reclina en la quietud de que la realidad se resiste a ser representada, percibe en mi postura “un realismo sin matices”, como si toda apuesta a la representación supusiera un credo realista y el realismo no fuese tan sólo una de las maneras de concebir la representación de lo real. Como Macón se regodea en profirir pluralidades dinámicas, presume, por error, que toda postulación de identidad deriva necesariamente en una cristalización estática. Como Macón parte del principio de que “lo personal es político” (no me inquieta que declare un principio tan tajante, yo no la leo munido de un detector de dogmas), piensa que mi hipótesis de que

Carri despolitiza se debe a que involucra en la película una dimensión fuertemente personal, como si yo de veras dijese “que la esfera privada resulta por definición despolitizada”, y así se le pasa por alto que yo veo en Carri una manera *particular* de cruzar lo personal, y que es esa manera la que hace que lo político se postergue o se diluya. Por fin, Macón me hace saber que la ficción y la verdad están relacionadas, cosa de la que yo ya tenía noticias, pero se le escapa que la relación que la ficción mantiene con la verdad no es del mismo orden que la que mantienen los discursos con un estatuto de verdad socialmente validado. Para una película como *Los rubios*, que juega con los límites de la ficción y del documental, esta distinción es decisiva.

Podrían proponerse también algunas consideraciones sobre la noción de “genocidio” que emplea Macón y sobre la homologación que hace entre los acontecimientos de la política argentina de los años setenta y el Holocausto, pero no podría por mi parte hacer más que reiterar los argumentos que Hugo Vezzetti expuso con tanta claridad en su libro *Pasado y presente*. Me llama la atención, eso sí, que Macón sólo pueda imaginar a los padres de Albertina Carri como objeto de la represión (“la experiencia que busca comunicar Carri no es la de actos de tortura sufridos por sus padres”) y no como sujetos activos de la militancia política, que es precisamente aquello que *Los rubios* está a un mis-

mo tiempo planteando y apartando continuamente.

Nada me resulta tan endeble, sin embargo, ni más injusto para la singularidad de la película de Carri, que la noción de “generación” que emplea Macón, y que es el eje vertebrador de su planteo sobre el trauma y la postmemoria. Macón dice que “Carri define el ángulo de su mirada a partir del trauma de la generación nacida en la década del setenta”. Esta amplia generalización (que por tres años me excluye, ya que nací en 1967) es lo que aquí en verdad subyace al discurrir habitual sobre pluralidades y dislocaciones. Esta unificación generacional por otra parte apunta, mucho me temo, a una cierta esencialización de la condición del hijo de desaparecidos. Mi discrepancia al respecto podría ser teórica, pero antes que eso ya ha sido empírica: por algo inserté en mi lectura de la película un testimonio recogido por Juan Gelman y Mara La Madrid en el libro *Ni el flaco perdón de Dios*. La visión de Carri es distinta de la de otros jóvenes que pertenecen a su misma generación y que son también hijos de desaparecidos: es distinta de la de María Inés Roqué en *Papá Iván*, por ejemplo, es distinta de la de los testimonios que presentan Gelman y La Madrid, es distinta de la que se expresa desde la agrupación HIJOS. Si no se percibe estas diferencias no se percibe, a mi entender, la diferencia que produce *Los rubios*, y que es lo que la torna tan significativa, a la vez que discutible.

DIARIO DE
POESÍA

Nº 68 / Agosto-Octubre de 2004

Entrevista a Carlos Germán Belli
Haiku: una poesía nómada
Fábulas: Carlos Emilio Gadda
Italo Calvino: los buenos propósitos
Dossier Mark Strand

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

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

VARIACIONES BORGES

REVISTA DE FILOSOFÍA, SEMIÓTICA Y LITERATURA
EDITADA POR EL CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN J. L. BORGES

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

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 diciembre el sitio de Punto de Vista
completamente renovado

