La novela argentina **Escribir ¿para qué?**

Asombrar al público

Arte contemporáneo

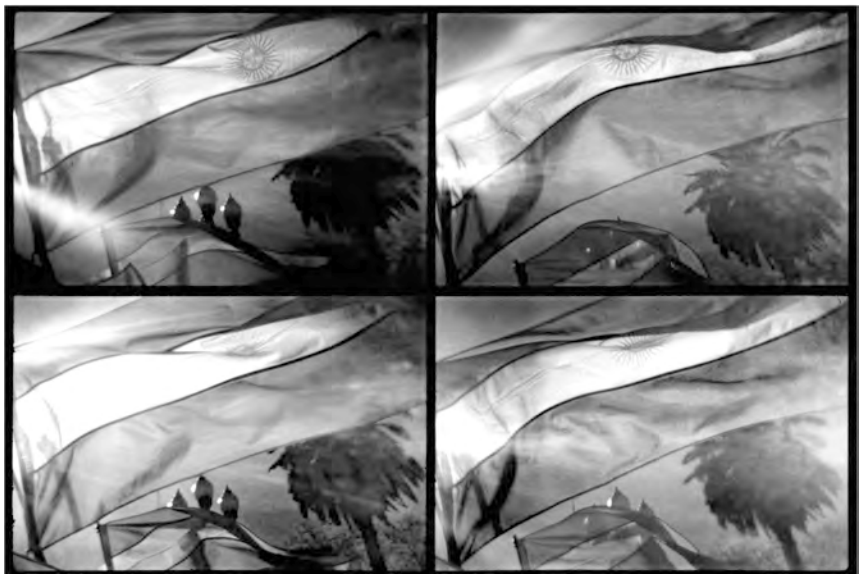
Ciudad e identidad

Pensamiento italiano Cacciari Flores d'Arcais

La doble crisis brasileña

PUNTO DE VISTA

83 Revista de cultura
8 $
Dic. 2005



Las ilustraciones de este número son fotografías de Facundo de Zuviría (Buenos Aires), de su serie "La secuencia decisiva", 2002.

PUNTO DE VISTA

83

Revista de cultura
Año XXVIII • Número 83
Buenos Aires, diciembre de 2005
ISSN 0326-3061 / RNPI 159207

Sumario

1 Silvia Schwarzböck, *A propósito del esclavo. El arte contemporáneo y su público*

7 Martín Kohan, *Más acá del bien y del mal. La novela hoy*

13 Beatriz Sarlo, *¿Pornografía o fashion?*

18 Conversación con Horst Hoheisel, *La destrucción de la Puerta de Brandeburgo*

23 Hugo Vezzetti, *Nuevas lecturas de Michel Foucault*

30 Pablo Alabarces, *Eduardo P. Archetti (1943-2005). 11 apuntes en su memoria*

35 Paolo Flores d'Arcais, *La aventura de la identidad*

40 Massimo Cacciari, *La ciudad europea: ¿pólis o civitas?*

45 Enrique Rodríguez Larreta, *La doble crisis brasileña. Notas para una epistemología*

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

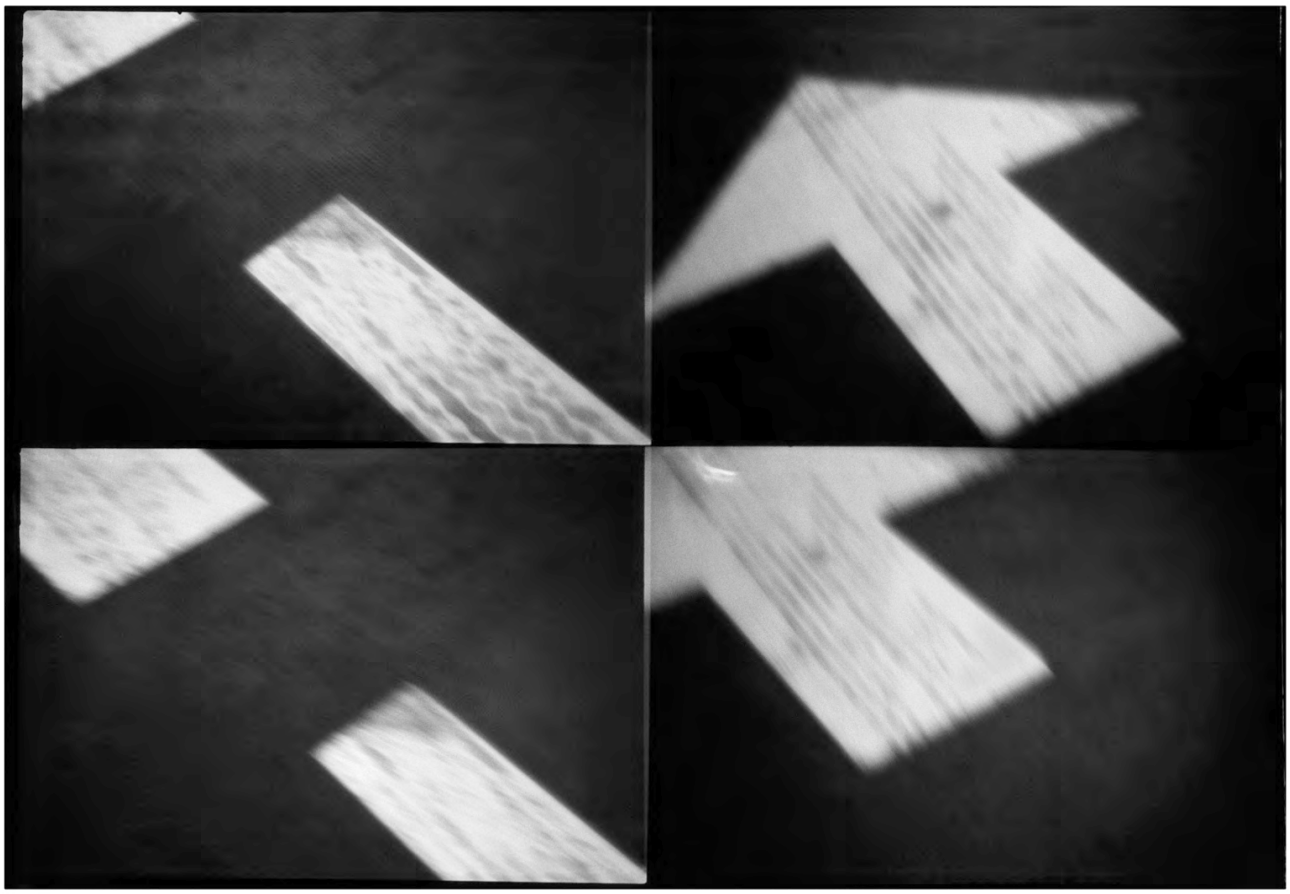
Punto de Vista recibe toda su correspondencia, giros y cheques a nombre de Beatriz Sarlo, Casilla de Correo 39, Sucursal 49, Buenos Aires, Argentina.

Teléfono: 4381-7229
Internet: BazarAmericano.com
E-mail: info@BazarAmericano.com

A propósito del esclavo

El arte contemporáneo y su público

Silvia Schwarzböck



1

Cuando algo resulta insoportable de ver, los ojos se cierran automáticamente. Si quedan abiertos, en cambio, es porque a eso que alguien tiene delante, sea todo lo insoportable que fuera, puede mirarlo. El hecho de que se haya ampliado tanto la capacidad de ver acontecimientos extraordinarios –extraordinarios por atroces, por maravillosos, por extravagantes o por bizarros–, siempre que estén representados –o, si son reales, no le estén sucediendo al receptor–, podría incluso poner en duda una idea bastante compartida sobre el valor efímero de toda catarsis: la idea de que, como un sujeto suele convertirse en receptor de este tipo de eventos durante su tiempo de ocio, el efecto que tengan sobre él no lo modifica sustancialmente. Después de la recepción, ese sujeto se reintegraría a su vida cotidiana habitual siendo el mismo que antes. La catarsis, como liberación de las pasiones más básicas –y, por básicas, más difíciles de controlar–, que son el miedo y la piedad, tendría, a lo sumo, un valor terapéutico: serviría como consuelo ("por suerte a uno no le está sucediendo lo mismo que está viendo, porque lo está viendo, pero pobre de uno si le sucediera") o como olvido circunstancial del sí mismo ("el tiempo que duró la recepción no lo sentí como tiempo, eso significa que estaba entretenido").

Aplicada al arte del siglo XX, si esta idea de la catarsis fuese correcta, toda provocación vanguardista habría sido en vano, y los artistas que hoy quisieran provocar contarían a su favor con un caudal de receptores siempre vírgenes, susceptibles de ser conmocionados una y otra vez, sin importar lo que ese efecto dure (si dura lo que dure la recepción o si permanece un tiempo después, es irrelevante para juzgar esta posición; en cualquiera de los dos casos se trataría de un efecto que, aun cuando no fuera pasajero, no transformaría al receptor en nin-

gún aspecto sustancial: psicológico, político, moral o ideológico, sólo lo confirmaría en lo que es tal como es). La catarsis, al no dejar huellas indelebles, permitiría que cada nueva recepción sea como la primera. Pero la avidez de conmoción por parte de los receptores contemporáneos, como correlato de una capacidad ampliada para recibir estímulos de una intensidad emotiva cada vez más alta, demuestra lo contrario: que la recepción no es inocua. Los receptores, imperceptiblemente, se transforman y aquello en lo que se transforman es en *público.*

El público se caracteriza por esperar del arte aquello que le falta a la vida. La sorpresa es lo que el público más necesita, porque su estado de ánimo primordial es la apatía. Son los apáticos –y no los apasionados– quienes más exigentes se vuelven en materia de estímulos fuertes. Ser público implica de suyo un comportamiento apático. La apatía fue el primer rasgo que exhibieron las masas cuando se hicieron visibles.[1] El público, mientras es público, tiene un comportamiento similar a la masa.

Frente a esta situación, los artistas contemporáneos empezaron a preguntarse cuál es el modo en que una obra debe interpelar a quien ya está predispuesto a ser interpelado. Con la irrupción del arte *pop* y de los *happenings*, el público dejó definitivamente de ser una categoría sociológica para convertirse en una categoría estética. Y esa transformación no puede explicarse con la sola dialéctica del arte del siglo XX –con su devenir desde el dadaísmo hasta nuestros días–, sino que requiere traer en su auxilio a otra dialéctica, la de la cultura de masas, como para hacer conjeturas que tomen en cuenta otra forma de catarsis: la que enseñaron los medios de comunicación.

Los primeros en enfrentarse al dilema de la provocación fueron los dadaístas. Lo que comprueban en un comienzo es que, por más que gritaran e hicieran ruido sobre las mesas del Cabaret Voltaire, los asistentes seguían mirándolos, sin chistar, detrás de sus jarros de cerveza. De todos modos, no faltaba tanto para que salieran de su estado de embotamiento. Cuando salen, no lo hacen para expresar su ira por tanta provocación, sino porque quieren participar. En 1916 los dadaístas esperaban "la cólera de los pequeñoburgueses, para que esa cólera los condujera a una avergonzada revelación de sí mismos" –cuenta Richter, que estaba ahí. Lo que consiguieron, pasado un cierto tiempo, fue "un verdadero frenesí de participación".[2] Ellos le estaban dando al público algo que el público necesitaba, sólo que antes de que el público se diera cuenta de que lo necesitaba. En cuanto se diera cuenta, iba a querer romper el cerco invisible que lo separaba de los artistas: no más la idea de escenario. Aunque los dadaístas no usaran exactamente un escenario, actuaban como si existiera uno, intangible, que el público debería derribar, cuando entendiera el programa. Y eso finalmente pasó. Después de todo, ¿no era lo que el dadaísmo quería?

Lo que le pasó al dadaísmo con el público fue un fenómeno intransferible al arte contemporáneo, porque le pasó por tener un público exclusivamente libresco. Que los asistentes al Cabaret Voltaire hubieran sido formados como receptores por los libros, sin que los libros compitieran con los medios de comunicación por el control de sus almas, es un dato que no debería considerarse menor en la apreciación de su comportamiento. Lo más relevante de ese comportamiento no es que haya pasado de la pasividad a la participación –o al deseo frenético de participación–, sino que haya tardado un tiempo en hacer ese pasaje. El tiempo transcurrido antes del cambio marca la diferencia entre aquel público y el contemporáneo. Esa diferencia, si bien es de grado, termina siendo una diferencia abismal. Una vez más, como sucede con tantas cosas en la sociedad de masas, una diferencia cuantitativa se vuelve cualitativa. El público con el que van a encontrarse los artistas en la década del sesenta es un público educado de una manera enteramente nueva, porque en él convergen una cultura libresca aprendida en la escuela y en la universidad –sin la cual no se interesarían por el arte– y una inocultable avidez de sorpresa aprendida de los medios de comunicación –sin la cual no serían tan conscientes de lo que están buscando en un ámbito que identifican con la excentricidad y la sorpresa. De ahí que al enfrentarse con este nuevo público se ven obligados a reflexionar sobre él. Buena parte del recorrido del arte contemporáneo –del *pop* a los *happenings*, de los *happenings* al arte de los medios y el conceptualismo– está marcado por esta nueva relación con el público.

Ahora bien, el público más ávido de ser conmovido, paradójicamente, es el que está más anestesiado. La capacidad de recibir estímulos fuertes es proporcional a la incapacidad de conmoverse fácilmente. El público del dadaísmo, en cambio, estaba en condiciones de escandalizarse, de ahí que la provocación fuera un legítimo experimento artístico para interpelarlo y descubrir qué quería. Ese público descubrió sobre la marcha su deseo de participar. No podía saberlo inmediatamente –tenía que descubrirlo–, porque su formación lo predisponía para comportarse frente al arte como si estuviera en misa. Al esperar que se escandalizara, los dadaístas esperaban bien. Preveían correctamente cuál era la actitud respetuosa y pasiva a la que la experiencia burguesa del arte tenía acostumbrados a los degustadores de las bellas artes. Era lógico, entonces, que ahora debieran acostumbrarse al escándalo, completando así su formación como receptores. Lo que sorprendió a los dadaístas, en todo caso, es que lo hicieran más rápido de lo que ellos podían prever. La experiencia dadaísta es crucial, porque muestra a los artistas como personas más adelantadas que su público, capaces de poner a prueba su capacidad de recepción y, en última instancia, de educarlo para el futuro del arte.

El público al que se enfrenta el arte contemporáneo, en cambio, obliga

1. Ver, sobre todo, la descripción de la psicología del hombre-masa que hacían los autores del siglo XIX y de comienzos del XX en: Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, 1974, Tercera parte, cap. X, 1., pp. 396-398.
2. Hans Richter, *Historia del dadaísmo*, Buenos Aires, Nueva visión, 1973, p. 21.

a los artistas a ponerlo a prueba mediante el sadismo. Ellos ya no lo educan, sino que lo castigan –y lo castigan incluso sin esperanza alguna de poder educarlo. La disciplina sirve nada más que para demostrar el temple del público, no para modificar su actitud. Ahora bien, ¿qué le pasó al público en el transcurso del siglo como para que los artistas hayan renunciado a educarlo, como para que no exista para ellos otra disyuntiva que odiarlo tal como es o quererlo tal como es (sin que, desgraciadamente, puedan ignorarlo, como pudo el modernismo)?

En el curso del siglo XX el público se especializó. Los consumidores culturales aprendieron rápidamente dónde tenían que buscar el tipo de entretenimiento que les estaba asignado. Y eso significa algo más que el conocido latiguillo adorniano de que la industria cultural se encarga de dividir con claridad el arte serio del arte ligero, de manera tal que nadie se confunda de producto. Es cierto que segmentar y clasificar públicos es el trabajo fino de la industria cultural. Pero en esa doble operación hay un plus, que no se trasluce del todo para quien sólo quiere juzgarla por su fin último, que es la manipulación. Este plus es un saber que el consumidor cultural adquiere sobre sí mismo y sobre la sociedad de consumo. Que cada uno sepa, cuando quiere entretenerse –cuando quiere ocupar su tiempo libre, en realidad–, qué tipo de eventos están planificados para su perfil de consumidor cultural, implica un importante grado de autoconciencia sobre una parte de la propia subjetividad. Con esa especialización –con lo que esa especialización implica como autoconciencia de los consumidores culturales, mejor dicho– contó a su favor el modernismo. Esta ventaja le permitió desarrollar sus programas con el grado de negatividad deseada y le ahorró, sobre todo, la molestia de entrar en dialéctica con el público. Por eso el modernismo pudo ser la culminación y, a la vez, el colmo del arte serio. El canon adorniano del modernismo es un buen ejemplo de ello. Ese canon,[3] para ser coherente, debe excluir parcialmente a Wagner y a las vanguardias históricas[4] e incluir en cambio a Schönberg, Webern y Berg y a la línea de escritores y poetas que va de Baudelaire y Flaubert –vía Mallarmé, von Hoffmannsthal y George– hasta Valéry y Proust, Kafka y Joyce, Celan y Beckett. Los autores incluidos en la lista hacen comprender hasta dónde puede llegar la seriedad del arte.[5] El modernismo se integra a dos grandes relatos: la historia del gran arte, a la que completa con obras maestras insoslayables, y la historia del arte serio, dado que la índole misma de su hermetismo es sinónimo de seriedad.

La obra de arte modernista es hermética porque requiere ser interpretada, aunque ninguna interpretación pueda resolver su enigma. Este hermetismo crónico implica un estado de su lenguaje, no el hecho de que la obra –por oscura, por abierta– esté interpelando al público a cambiar su comportamiento. El llamado a interpretar es completamente distinto de la provocación. La provocación supone lo mismo que la catarsis: un efecto emotivo de alto impacto sobre el receptor. De ahí que la respuesta al llamado a interpretar nunca pueda ser la participación, entendida como el deseo de borrar la línea imaginaria que separa el público de los artistas. Quien se propone interpretar una obra modernista sabe de antemano que es ignorado por ella. Sin embargo, como ninguna interpretación puede ser la última, a esa obra nunca le van a faltar intérpretes. La erudición estética con que deberán contar para abordarla seguirán encontrándola en la cultura libresca. Toda otra fuente resulta superflua, porque se trata de interpretar obras que se cerraron a la sociedad y que sólo por esa cerrazón fueron capaces de tan alto grado de autonomía.

El arte modernista, como parte de la historia del arte serio, y como parte de la historia del gran arte, tuvo –y sigue teniendo– *su* público, un público que se consagra a él como parte de una resistencia activa al devenir de las artes después del *pop*. El problema que plantea el arte *pop* –y todo lo que viene después de él no hace sino profundizar este problema– no es tanto que su novedad no pueda ser leída como tal dentro de la línea histórica abierta por el modernismo, sino que no puede ser leída con los mismos sobreentendidos acerca del gran arte y del arte serio con los que todavía podía leerse el modernismo. Al sustraerse a estos sobreentendidos, su hermetismo no aparece como índice de negatividad –como índice de un lenguaje no comunicativo, autónomo y cerrado a la lógica social–, sino de arbitrariedad –como índice de una ocurrencia subjetiva que para integrarse a la historia del arte necesita de un discurso teórico independiente de la existencia de la obra. En este sentido, es paradigmática la lectura del arte *pop* que hace Masotta mientras el fenómeno todavía está en curso. Él no explica el *pop* en términos de análisis estructural porque se considere a sí mismo un estructuralista, sino porque considera que la lingüística saussuriana tiene una relación intrínseca con el *pop*. Los artistas *pop* presienten que sólo hay códigos, que sólo hay lenguajes, y eso es lo que tematizan en sus obras. Las multiplicaciones de Warhol no pretenden expresar, sino *significar* –pero no significar algo concreto, sino hacer sentir la presencia del código.[6] Otra lectura del *pop*, filosóficamente mediocre pero hegemónica en el medio de la crítica de arte, es la de Danto, en la que la Brillo Box de Warhol (1964) marca el final del modernismo y el comienzo del fin del arte.[7] En esta ver-

3. Reconstruido aquí a los fines de ponerlo como ejemplo del tipo de modernismo radical que defiende Adorno y de ponerlo a su vez a Adorno como ejemplo de una defensa radical del modernismo.

4. En el caso de Wagner como en el de las vanguardias, la intención de conmocionar al público los mostraba participando a la vez de dos mundos en principio irreconciliables, pero que pronto entrarían en franca dialéctica: el del modernismo y el de la industria cultural.

5. La lista no tiene artistas plásticos, pero bien podría tenerlos –Klee, Picasso–, si ponemos el ideal de la oscuridad como correlato visual de la negación del lenguaje comunicativo que Adorno encuentra sobre todo en la literatura, el teatro y la música.

6. Oscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2004, p. 158.

7. "... [El modernismo] llegó a su final cuando el arte llegó a un final, cuando el arte, tal como era, reconoció que la obra de arte no tenía que ser de ninguna manera especial. Empezaron a aparecer consignas como 'Cualquier cosa es una

sión, sólo una teoría filosófica sobre la muerte del arte puede validar como parte de la historia del arte las obras y las experiencias artísticas que siguieron al *pop*.

El público del *pop*, de los *happenings*, del arte de los medios, y del conceptualismo en general, no puede pensarse del mismo modo que el público ilustrado que acompañó el modernismo. Se trata de un público enteramente nuevo, que se formó cuando el modernismo –todavía participante de la idea del gran arte y del arte serio– empezaba a entrar en crisis, y cuando los artistas –al igual que sus obras– ya se habían reconciliado definitivamente con la industria cultural. El *happening*, en este sentido, es el fenómeno por excelencia para pensar el modo en que los medios de comunicación masivos intervinieron en la transformación de la actitud del público frente a lo nuevo.[8]

Cuando aparece el *pop*, la dialéctica entre el arte serio y el arte ligero ya era otra que la que había valido para el modernismo. El problema, ahora, es que el arte no puede sacar más beneficios de la especialización del público. La buena predisposición hacia lo nuevo que manifiestan los consumidores culturales más avanzados de la década del sesenta obliga a los artistas a reflexionar sobre el modo en que una obra debe interpelar a un público que actúa conscientemente como público. El nuevo público no sólo se comporta como público porque se encuentra psicológicamente bien predispuesto a que los artistas se ocupen de sacarlo de la cotidianeidad, sino porque concurre a los espacios destinados al arte en busca de un tipo de sensaciones a las que la sociedad mediática lo tiene habituado, con la esperanza de recibirlas en una dosis mayor. Los medios masivos –omnipresentes, aun para quien pretenda ignorarlos– generan a diario la expectativa de que en ellos aparecerá lo nuevo, entendido como lo inesperado, lo insólito, lo maravilloso, lo catastrófico, lo raro, lo aberrante o lo bizarro. El impacto de lo nuevo, a su vez, desaparece rápidamente, siguiendo el principio de que no hay nada más viejo que lo que estaba de moda o era importante ayer. Frente a esta tendencia a que el efecto de lo nuevo se esfume cada vez más rápido, los consumidores culturales del arte contemporáneo salen a buscar por sí mismos acontecimientos extraordinarios –que son extraordinarios por las mismas razones que para los medios algo es extraordinario: por inesperados, insólitos maravillosos, catastróficos, raros, aberrantes o bizarros–, pero los buscan en un espacio –el todavía reservado al arte– donde ese efecto pretende ser más auténtico que cuando se produce por una catarsis que también es compartida con el vulgo.

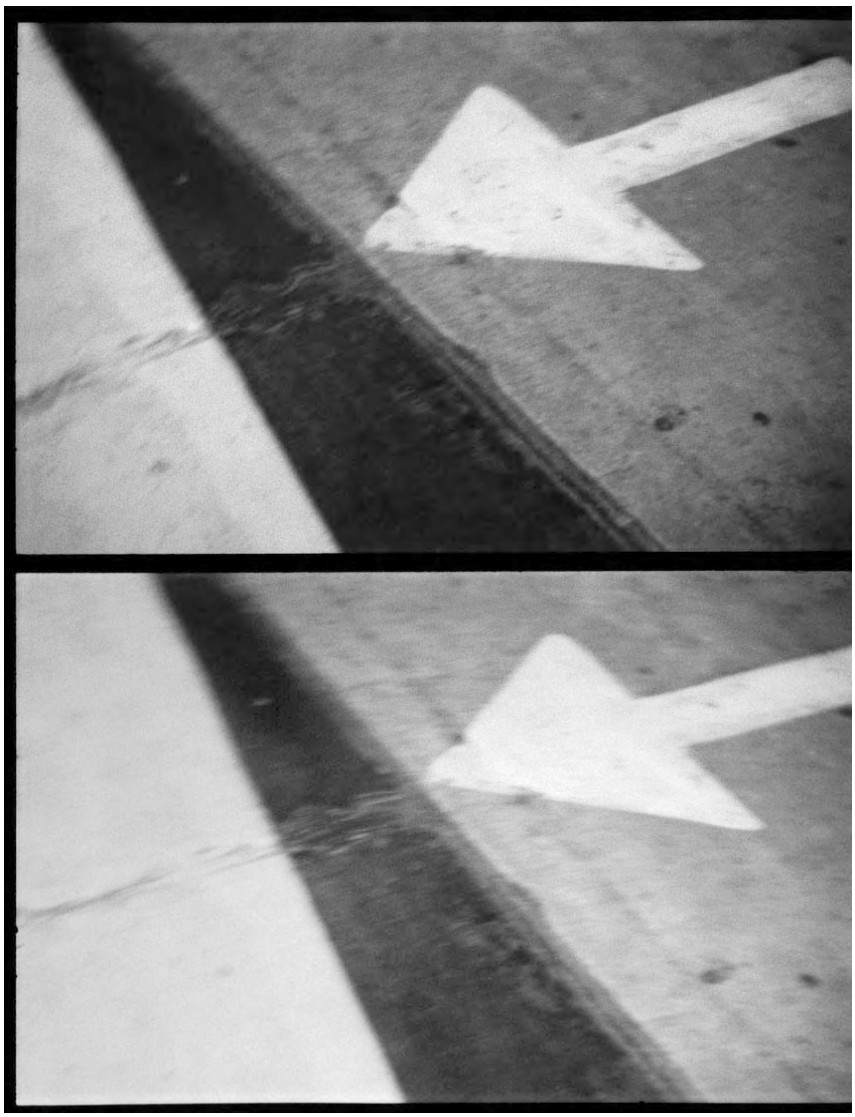
Por eso los *performers* se encontraron con la situación opuesta a la que encontró en su momento el dadaísmo. El público de los *happenings* estaba ávido no sólo de ser sorprendido, sino de poder participar del arte

obra de arte' o la de Beuys 'Cualquiera es un artista', lo cual nunca había sucedido en ninguno de los grandes relatos que cito [el de Vasari, que define el arte como representacional, y el de Greenberg, que diferencia a la pintura de cualquier otro arte por las condiciones materiales del medio]. Había terminado la historia de la pesquisa del arte tras la identidad filosófica. Y ahora que terminaba, los artistas eran libres de hacer cualquier cosa que quisieran ...". Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 1999, cap. 7, pp. 149-150.

8. Así como Richter, testigo y factótum de la experiencia del Cabaret Voltaire, narró el devenir del público frente al dadaísmo, Sontag y Masotta hicieron lo propio con los *happenings*. Ambos ofrecen una descripción inmejorable del comportamiento del público, pero –a mi entender– no comprenden la naturaleza de esa relación, probablemente porque formaban parte de lo mismo que pretendían explicar y no habían tomado todavía la distancia suficiente como para que los contornos del fenómeno explicado se vieran con nitidez. De todos modos, me baso en sus descripciones –no en sus interpretaciones– tomándolas como documentos, dada su condición de testigos directos de *happenings*.

como si se tratara de una fiesta, no de un espectáculo. No estaba dispuesto a guardar ni distancia ni compostura. Como contraparte, los artistas empezaron a practicar un sadismo cada vez más intenso frente a semejante ansiedad del público.[9] La apuesta, de todos modos, se la hacía el público a los artistas, a ver cuánto más eran capaces de provocarlo. De manera similar a lo que ocurre con el sadomasoquismo, cuando se trata de una relación pactada –y sobre todo si es pactada por dinero–, el poder lo tiene siempre el esclavo. En la medida en que es capaz de seguir recibiendo aquellos estímulos por los que pagó la entrada, el público incita a los artistas a que la próxima vez levanten la apuesta y le den algo más que más de lo mismo.[10]

Cuenta Masotta que cuando sus amigos de izquierda –en 1967– le preguntaban, muy molestos, por la significación del *happening* que había cometido, él lo definía como "un acto de sadismo social explicitado".[11] Ese *happening*, llamado "Para inducir el espíritu de la imagen", intensificaba el sadismo que había visto en Nueva York en los *happenings* ajenos.[12] Su sadismo llegaba al punto de decirle al público lo poco que les había pagado a los actores por dejarse explotar de esa manera y a recordarle cuánto le había cobrado la entrada para permitirle ser parte de ese acto de explotación. Después de descubrir el sadismo que habían ejercido sobre él mientras formaba parte del público (sobre todo en el *happening* de La Monte Young, del que confiesa que se fue a los veinte minutos porque no soportaba el lacerante sonido electrónico que envolvía el recinto), aplica en su *happening* un sadismo mayor. Pero ni bien lo hace ya descree del género. Es más, podría decirse que lo hace para desacreditar el género. En su *happening* se vuelve explícita la intención de enfrentar el público a su propia mansedumbre, aunque no haya garantías de que por eso ese mismo público, a la par que amplía su capacidad de ser desafiado, reflexione sobre por qué se somete tan mansamente a las arbitrariedades de los artistas. Masotta, no obstante, no podía teorizar al respecto, en la medida en que él mismo había debido incurrir en la paradoja de producir un evento explícitamente sádico para subrayar el sadismo que el género practicaba regularmente de manera más o menos encubierta.



El receptor se comporta más como público cuanto más se lo hace participar. Lo mismo sucede hoy en la radio y en la TV, donde permanentemente se apela a la participación del público –pidiéndole que mande *mails*, que llame por teléfono, que compita o que cuente su vida–, y en la escuela y en la universidad, donde los docentes incitan a los estudiantes a participar de

9. Los *happenings*, tal como los describe Sontag en 1962, parecían explícitamente ideados para molestar y maltratar al público. Ver: Susan Sontag, "Los happenings, un arte de yuxtaposición radical", en: *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996, pp. 342-343. Respecto de los artistas argentinos, Masotta señala que parecían más seducidos por el sensacionalismo propio de este tipo de eventos –en los que el registro por parte de los medios constituye una pieza nueva y fundamental para la vocación provocadora de la neovanguardia– que predispuestos a reflexionar sobre el problema de la recepción. No obstante, distingue la actitud de Alberto Greco de la de Dalila Puzzovio, por ejemplo, a favor de la del primero.

10. Según Masotta, el arte de los medios, por ser más conceptual y menos sensible que el *happening*, no tuvo en Buenos Aires una acogida tan clamorosa como aquél. Si una conversación real, grabada, debía escucharse bajo el rótulo de "obra literaria", el espectador –aunque más no sea por ser espectador– esperaba "algo para ver".

11. Masotta, op. cit., p. 312.

12. Pero esa reflexión, implícita en la planificación del evento, no la trasladó a la teoría. Masotta sólo reflexiona sobre el sadismo de los *happenings* haciendo un *happening* más abiertamente sádico que todos los que había visto. Así como su actitud frente al *pop* es teórica, frente al *happening* se vuelve teórico-práctica, y frente al arte de los medios, definitivamente práctica (sólo que en el arte de los medios la práctica no puede ser sino reflexiva).

sus clases, haciéndoles preguntas para que levanten la mano y tomen la voz. El índice de participación, en cualquiera de los casos, se considera la clave del éxito –o del fracaso– del conductor del programa o del docente a cargo del curso, dado que él habría logrado –o no– sacar de la apatía a quien por definición es apático.

Ahora bien, ¿de dónde viene la asociación entre público y apatía? ¿quién es el público? Porque el público no es un colectivo. Es un comportamiento individual que todos, absolutamente todos, adoptamos en ciertas ocasiones, como cuando vamos al teatro, al cine, al museo, a la galería, a la sala de concierto, o a aquellos espacios públicos en los que se realizan eventos artísticos o se exhiben obras que quieren romper con la idea misma de espacio cerrado. Ser público implica el volverse anónimo de alguien que, en otro contexto, es un individuo con nombre, apellido y una biografía. Lo que en la estética –como disciplina filosófica– se conoce habitualmente como recepción –la experiencia subjetiva de una obra de arte– es un término que no incluye del todo ese matiz de anonimato que implica la participación en un evento al que otros también se sienten igualmente convocados.[13] Ese encuentro fortuito entre consumidores culturales afines produce un tipo de experiencia de la propia subjetividad que no debería minimizarse: la misma experiencia de anonimato que se siente por formar parte de una clase donde todos los presentes quieren aprender lo mismo o de un programa de TV o radio donde todos compiten por el mismo premio.

El desprecio por la pasividad del público –manifestada en primer lugar por los dadaístas y retomada varias veces hasta hoy por situacionistas y neosituacionistas– hace que se lo invite a un tipo de participación que no tarda en revelarse como parte de lo mismo que se critica. La pérdida del límite entre el artista y el no artista, lejos de parecerse al cumplimiento de una utopía libertaria, tiene unos ribetes algo autoritarios que, no porque no hayan podido verse desde el principio, hay que minimizar su importancia a partir del momento en que se los ve. Borrado ese límite, el público se siente compelido a aceptar que, aunque participe del arte como de una fiesta, forma parte de los invitados, no de los anfitriones; que aunque no haya una línea demarcatoria explícita dentro del espacio que ocupa junto a los artistas, debe aceptar que lo que a él le falta para ser uno de ellos es precisamente esa obra que ahora lo requiere y que no le pertenece, porque otro la ha pergeñado. Si todos los que quieren participar del mundo del arte lo hicieran en calidad de artistas –debería decirse el participante a modo de consuelo para sí y de disculpa para los artistas–, el arte desaparecería. Cuando todos podrían hacer arte y sin embargo no lo hacen, la diferencia entre artistas y público se vuelve más arbitraria y, en cierta forma, se la mantiene como si fuera una valla de contención simbólica para que el arte –entendida a la manera de una profesión liberal– pueda seguir existiendo para bien de todos los que forman parte de su círculo. Aun cuando actualmente muchos artistas no quieran que sus obras sean tomadas por arte serio e incorporen incluso la banalidad como un valor estético, parecen requerir de todos modos que quienes se interesan por ellas hablen y escriban como si lo fueran.[14] A la irreverencia de los artistas, siempre le corresponde la reverencia del público, mediada por la de la crítica. Pero no hay que olvidar que los críticos, por ser la vanguardia del público, forman parte de él.

13. Lo incluye en la medida en que se refiere al receptor no como un individuo con nombre, apellido y biografía, sino como sujeto que se relaciona con la obra desde una condición relativamente independiente de esas particularidades –como sujeto de conocimiento o como sujeto susceptible de sentir placer y dolor, según el tipo de obra–: de lo contrario, su juicio estético no pasaría de la mera proyección psicológica. No lo incluye, en la medida en que no pondera qué capacidad nueva le crea el hábito de hacer catarsis (porque quien es habitué de los eventos artísticos por algo reanuda con cierta frecuencia su actividad de receptor).

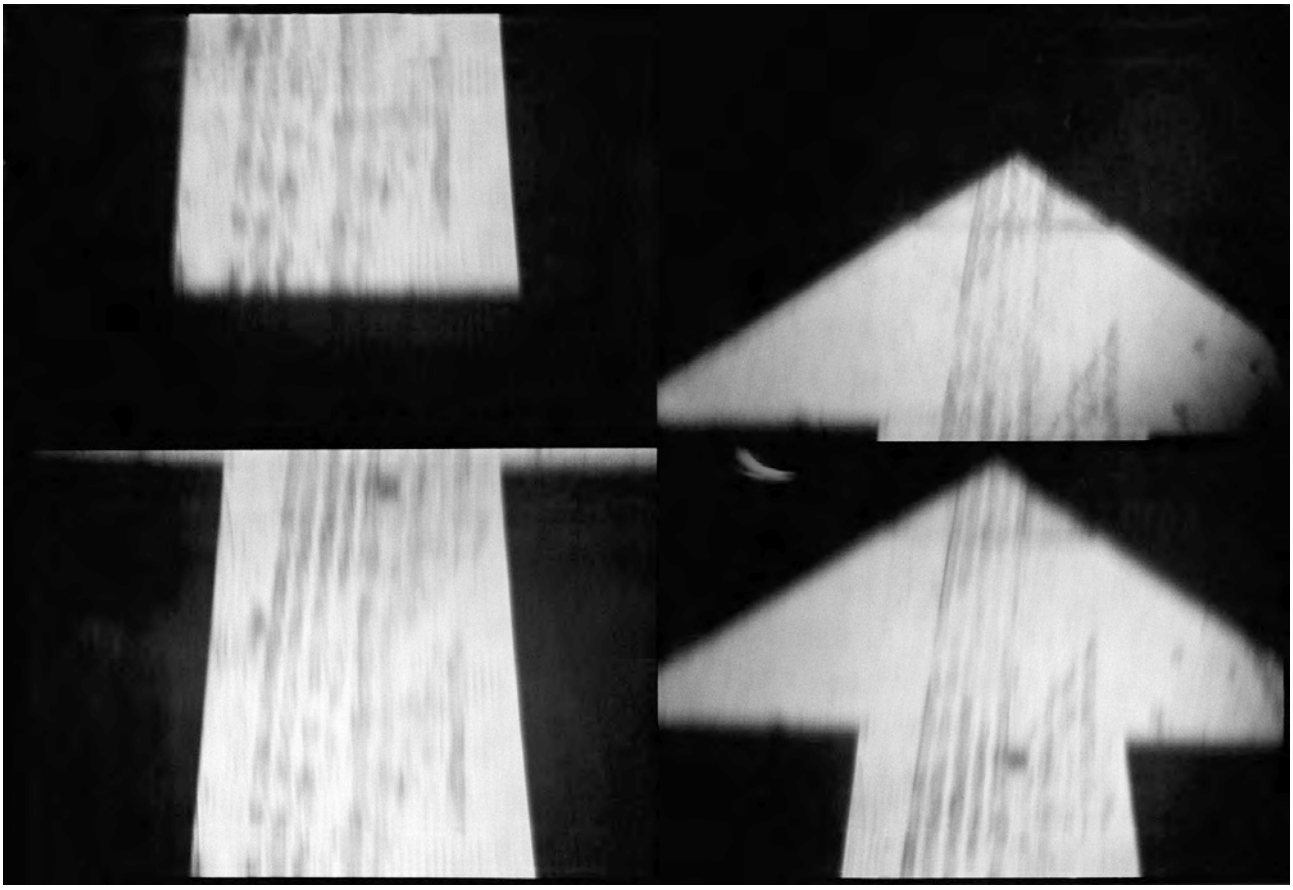
14. Un excelente ejemplo sería la discusión sobre la retrospectiva de Belleza y Felicidad, y la idea misma de esa retrospectiva. Ver: "The "ByF affaire", en: *Ramona* Nº 31, abril de 2003, pp. 34-71.

OTRA PARTE
FAMILIAS
7
Escriben: Alí-Brouchoud - Anderson - Biscia - Fleischer - Gainza - Giordano - Lennard - Link - Mancini - Montaldo - Pitrola - Steimberg - Villoro
Flavia Da Rin - Mariana Obersztern
Directores:
Marcelo Cohen - Graciela Speranza
Consejo Asesor:
Inés Katzenstein, Guillermo Kuitca, Martín Rejtman, Alan Pauls, Damián Tabarovsky, Vivi Tellas
otraparte@fibertel.com.ar

REVISTA DE CRITICA CULTURAL
DIRECTORA:
NELLY RICHARD
SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES
1 año, 3 números, vía aérea
Personal U$S 20 / Instituciones U$S 30
Adjuntar cheque a nombre de Nelly Richard. Revista de Crítica Cultural, Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile

Más acá del bien y del mal
La novela hoy

Martín Kohan



I

Alguna vez fue sin dudas corrosiva la provocación que Osvaldo Lamborghini expedía con la consigna de "primero publicar, después escribir".[1] Sobre el horizonte general de cierta mitificación –en el mejor de los casos, barthesiana– de la noción de *écriture*, decir, como él dijo, que había que publicar primero y escribir después, suponía por lo menos un desacomodamiento de los criterios imperantes. La alteración del orden en la nueva fórmula atentaba, no digamos ya contra la prescindencia a lo Macedonio Fernández, la de escribir y no publicar, sino aun contra la más corriente disposición práctica de escribir y después publicar, de escribir para publicar. La idea de que se pudiese publicar primero y escribir después, implicaba la posibilidad de publicar sin escribir, y se plegaba así al sueño utópico de un arte capaz de encontrar resultados con prescindencia del proceso creador.

Que ese desafío pueda hoy haberse neutralizado, dice menos sobre Lamborghini que sobre el estado de cosas en la literatura argentina del presente. El gesto a contrapelo de entonces prospera ahora con la corriente a su favor. Sería insuficiente incluso verificar que, una vez más, la transgresión habría sucumbido a la norma; habría que decir más bien que la transgresión se ha convertido en norma. Aquella utopía de "primero publicar, después escribir" se reacomoda primero en el sencillo pragmatismo de escribir para poder publicar, y por fin se transforma en la contrautopía de poder publicar sin tener que escribir. La ironía de la frase de Lamborghini pierde así el filo de su doble sentido, para aquietarse en la planicie inofensiva del magro sentido literal: hoy podría decirse de veras que ha llegado a ser preferible publicar que escribir.

1. Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988.

En su seminario sobre la preparación de la novela, Barthes hablaba de la saturación de deseo que percibía en los manuscritos literarios, porque en ellos se conjugaban el deseo de la escritura y el deseo de la publicación, y esa doble intensidad agobiaba su lugar de lectura (como si la famosa formulación de 1973: "El texto que usted escribe debe probarme que me desea", fuese a matizarse en 1979 con un: "pero no tanto").[2] El impulso de escribir y el impulso de publicar, en vez de sucederse, se superponen en los manuscritos; pero todavía componen una suma, todavía se agregan uno al otro. ¿Qué pasa en cambio, con esos libros (ya existentes como libros, ni siquiera en el apronte de los manuscritos) que asumen la apariencia de lo poco escrito? Esa apariencia dice su verdad: están, en efecto, completamente publicados, pero apenas escritos: completamente deseosos de la visibilidad y la circulación, pero escasamente deseantes del lenguaje y de sus formas. El deseo inflacionario de los manuscritos, al que se refería Barthes, se devalúa y se convierte en déficit, y ese déficit está en la escritura. Existen libros publicados que desean a un comprador, y aun la Obra de un Autor que desea a un Lector; pero difícilmente pueda decirse que exista, en estos casos, un texto escrito que desea una lectura.

El *ready-made*, que alguna vez desconcertara, se ha vuelto ahora perfectamente funcional: se ha vuelto coartada. No es la única, pero es la más vistosa de las coartadas de lo poco escrito. Hay otras, como el espontaneísmo coloquialista, la aplicación de la expresión directa, la discreta sobriedad como virtud, la santificación del "contar historias"; y poco importa que se insista en recordar lo consabido: que la reproducción del habla, la economía verbal y la intensidad narrativa, también requieren un gran trabajo con la escritura. Puestas, en cambio, al servicio de la inescritura, estas últimas variantes se resuelven ante todo en textos redactados (redactados, más que escritos, que nada tienen que temer a la aplanadora del *editing*), en los que todo es como debe ser, como se espera que sea; así como el *ready-made*, que conserva de su radicalidad tan sólo el gesto, vuelto argucia de la inescritura, se resuelve ante todo en textos armados (armados, más que escritos, como instalaciones de la literatura).

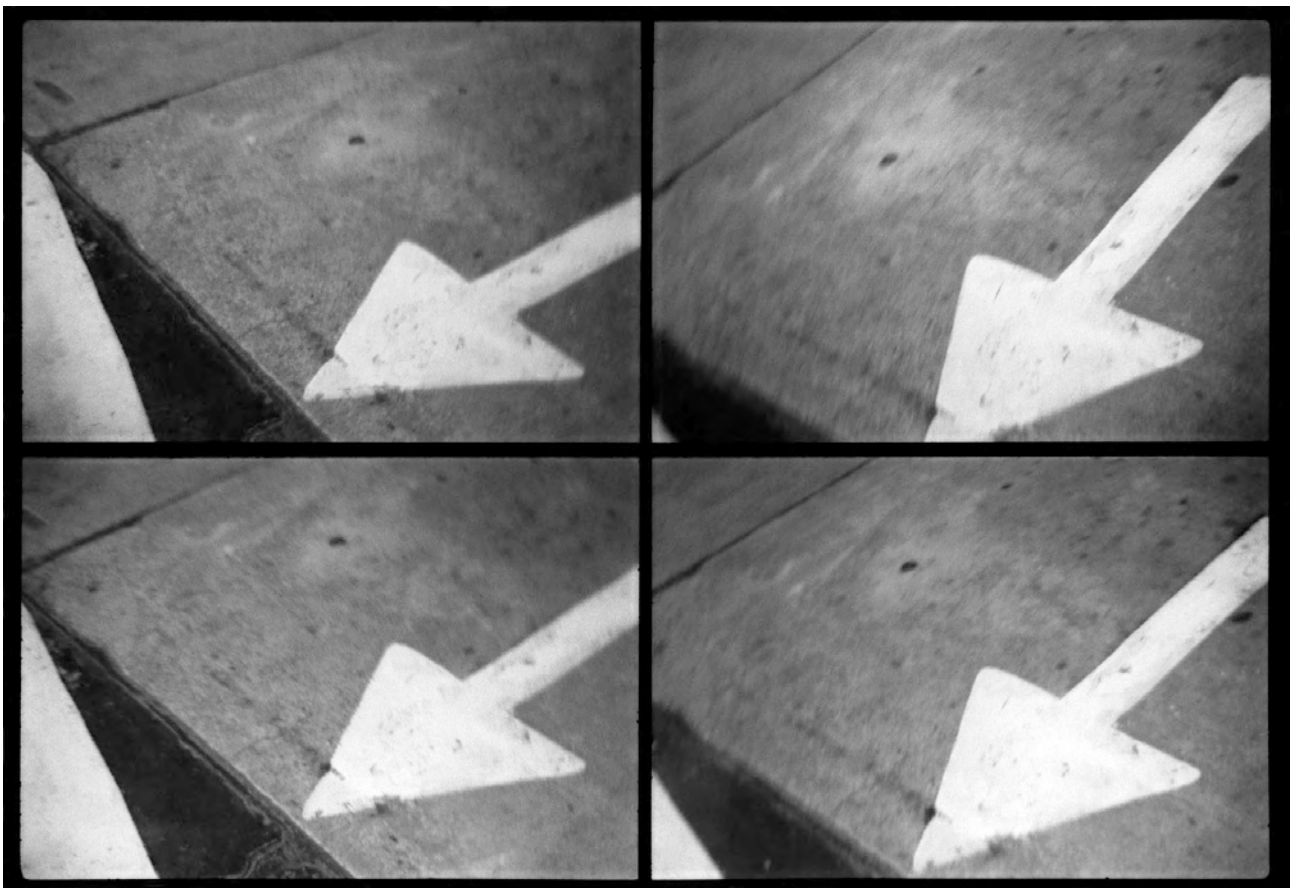
Queda claro que el autor como reproductor ya no tiene, como tuvo en su origen, su víctima propicia en el Autor como Creador: hoy no daña a otro que al autor como productor. Su sabotaje no atenta más contra las falsificaciones de la Inspiración Creadora del Artista, sino contra el autor que trabaja sus materiales, los de la lengua, mediante su fuerza productiva, que es la escritura. En estas nuevas condiciones, el autor como reproductor se ve, sin esperarlo, y probablemente sin desearlo, en insólita mancomunión con el autor como redactor. Por vías distintas, y en más de un sentido opuestas, dan pese a todo un mismo tono a la narrativa del presente: el que aplica la insobornable impasibilidad del "preferiría no hacerlo", no a la publicación de los textos ya escritos (según rastreó Enrique Vila-Matas en *Bartleby y compañía*), sino a la escritura de los libros por publicar. Preferirían no hacerlo, y se nota. Su firma inscripta, no ya en mingitorios, sino en las portadas de libros bien difundidos, ratifica el valor de la propiedad en lugar de ponerlo en duda. La noción de escritura se sostiene así, más que nada, con el sentido que adquiere en el mundo de las escribanías.

II

Si se hace saltar, también para la literatura, el *continuum* de la historia, puede pensarse que las novelas de Manuel Puig no vienen después de los cuentos de Borges, ni tienen por qué situarse entre las vías de escape de la angustia de las influencias que es propia del período post-Borges. Desde una temporalidad distinta, no sucesiva, no lineal (por ejemplo, la temporalidad de la lectura, la de la lectura hipotética de un escritor de los años 80 o 90), Borges y Puig pueden sincronizarse como piezas simultáneas de una misma máquina narrativa. No es que encajen uno en el otro, no es que se amolden; pero sí que sirven, cada uno respecto del otro, como dispositivo estabilizador. No se potencian, más bien se contrarrestan; pero al contrarrestarse propician una complementariedad que se activaría sin el desarrollo progresivo de un antes y un después. Esa especie de ecualización Borges-Puig permite crear un nuevo lugar para el estilo (haciendo chocar la plenitud del estilo de Borges con el vaciamiento del estilo de Puig), un nuevo horizonte cultural para la escritura (haciendo chocar el prestigio de las referencias de Borges con el desprestigio de las referencias de Puig), un nuevo criterio del buen gusto y el mal gusto (haciendo chocar los materiales del mal gusto de Puig, que la operación *camp* salva del efecto *kitsch*, con la altisonancia de cierta solemnidad cultural de Borges, que la comicidad y la falsificación salvan de un efecto que también sería *kitsch*).

La lectura "hipotética" de un escritor de los 80-90, que antes mencioné, puede no ser tan hipotética, sino efectiva, un caso concreto y particular: los dos libros de crítica literaria que ha publicado Alan Pauls están dedicados, uno a Puig, y el otro a Borges.[3] La narrativa de Pauls vendría tal vez a apoyarse en esos dos basamentos que su crítica señala: en Puig y en Borges (y no en Puig después de Borges), así como la narrativa de Sergio Chejfec se apoyaría en Saer y en Borges (y no en Saer después de Borges). Si hay algo que se destaca, en la literatura de Chejfec y de Pauls, es la consistencia excepcional de su escritura. Incluso quienes expresan reservas acerca de sus respectivas novelas (con criterios por lo general impertinentes; por ejemplo, si son o no son entretenidas, si son o no son ágiles), admiten la calidad de su escritura (tienden a concederlo como si fuese un atenuante discreto, cuando en verdad están destacando un aspecto medular). Frente a las condiciones impuestas por la publicación de lo poco escrito, novelas como *El pasado*, *Los planetas* o

2. Roland Barthes, *La preparación de la novela*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.
3. Alan Pauls, *La traición de Rita Hayworth*, Hachette, Buenos Aires, 1986; y *El factor Borges*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001 (reed. Anagrama, 2005).



Boca de lobo, recuperan y validan, para la literatura argentina del presente, la centralidad de la escritura. Parece obvio, y acaso debería serlo, pero no lo es: por contraste con la profusión de libros tan sólo redactados o tan sólo armados, en libros como los de Chejfec y Pauls (o en los de Marcelo Cohen por ejemplo, en los de Juan José Becerra por ejemplo, en los de Oliverio Coelho por ejemplo) se acentúa la percepción de que están escritos (en el sentido, y con la intensidad, en que sólo puede estar escrita la literatura).

Cuando la conexión sincrónica de Borges y Puig se interrumpe y se desintegra, cosa que también sucede en la narrativa argentina del presente, arroja algo que ya no es idéntico a lo que la precedía. Del polo Puig es que se desprende el autor como reproductor, el que corta y pega materiales sin prestigio; sólo que ahora lo hace bajo el amparo de un prestigio garantido que obtiene justamente de la preexistencia de Puig. Y del polo Borges es que se desprende el autor como redactor, con novelas tramitadas en una medianía sin sobresaltos, que sin embargo aspiran, en la impostación de un borgismo apocado, al aura de la alta cultura, la hondura del pensamiento filosófico y una adusta seriedad que se quiere sesuda.

Ya no se trata, como podría pensarse, tan solo de una tradición borgeana o tan solo de una tradición puiguiana, sino de una desarticulación literaria que deja, por una parte, ciertos ecos de Borges (en los que se echa de menos lo que sería una disonancia Puig) y ciertos ecos de Puig (en los que se echa de menos lo que sería una disonancia Borges). En la primera vertiente, textos de la más neta *midcult* se camuflan de cultura "alta", y a menudo logran ser tomados por tal (siguiendo esa línea de bestsellerismo con aspiraciones donde Umberto Eco acertó). En la segunda vertiente, los materiales y los géneros "bajos", que alguna vez sirvieron para cuestionar la verticalidad de ciertas jerarquías culturales, reaparecen, ya completamente legitimados, ya completamente inofensivos, en un remedo de ruptura que por momentos –cuando se sincera– ya ni siquiera pretende pasar por tal.

Estas líneas narrativas definen dos zonas fuertemente destacadas, de gran visibilidad en la literatura argentina actual, que aunque se presentan bajo un marcado contraste entre corrección bien integrada y díscola lateralidad, admiten no obstante ser contempladas, aun en su diferencia, como parte de un mismo proceso de reacomodamiento de las posiciones literarias. Estas dos maneras de encarar la literatura, y las otras maneras que se les puedan oponer o agregar, definen un estado de cosas que habría que captar en su singularidad, ya que no es idéntico al que se disponía, por ejemplo, en la discusión en torno de Soriano y el sorianismo, o en torno de las operaciones sobre Borges de Piglia o de Fogwill, o a propósito del lento y costoso proceso de validación de la obra de Saer, o aun a partir de las hostilidades, por lo demás ya disueltas, entre los escritores del grupo *Babel* y los escritores del grupo Planeta. Se trata ahora de otra clase de posicionamiento y de otra clase de validación, cuya clarificación por parte de la crítica literaria era, hasta hace poco, más bien incipiente (Aníbal Jarkowski llegó a señalar y cuestionar una tendencia a

la “supresión de los críticos” en la literatura argentina contemporánea)[4] y cuyo sostenimiento o refutación por parte de los propios escritores ha venido siendo más bien escaso (con excepción de los escritores de la revista *V de Vian*, que activaron grupalmente la justificación de una estética realista, lo que primó fue cierto autismo cuentapropista de escritores ensimismados, descreídos de la literatura como objeto de discusión o asunto público, a menos que la promoción editorial requiriera circunstancialmente otra cosa).

La literatura de César Aira supuso, dentro de este marco general, un foco de atención y una manifestación inusual de novedad (Aira no dejaba de ser percibido como “lo nuevo” de la literatura argentina, incluso al cabo de veinte años de la publicación de su primera novela). Si se piensa otra vez en dos narradores como Chejfec o Alan Pauls, cuyos textos –a diferencia de los de otros escritores que pertenecieron al grupo *Babel*, como Daniel Guebel o Sergio Bizzio– poco parecen tener que ver con Aira, es de notar que en sus ensayos críticos le conceden a Aira un lugar de referencia.[5] Es como si, en cierta manera, la presunta incompatibilidad entre la literatura de Aira y la literatura de Saer pudiese, desde la perspectiva de Chejfec, desvanecerse, y admitir al menos una razonable coexistencia; y lo mismo pasase, desde la perspectiva de Pauls, con la literatura de Aira y la literatura de Piglia. Aira tendría, por encima de esas eventuales afinidades o refracciones, algo que aportar y algo que decir.

Es interesante que esa percepción se registre precisamente en autores cuyos textos poco tienen que ver con Aira. Eso supondría que lo que da que pensar Aira no necesariamente pasa por imitar (a veces, “hasta el plagio”) su manera de escribir y de narrar, sino más bien por atender a la alteración completa que habría producido en la relación que un escritor establece con la escritura de sus libros y con la publicación de eso que escribe. Aira, que no ha cesado de declararse un discípulo insuficiente de Osvaldo Lamborghini, vendría a afectar justamente ese punto: el de la relación entre la escritura y la publicación (de su interés por el *ready-made* hay pruebas en abundancia, como también las hay de su desinterés por el cuidado de la “buena” escritura, declinada a favor de la escritura como salga, la escritura de un tirón, la prescindencia de la corrección, etc.). Que la publicación pueda anteponerse a la escritura vendría a tener entonces, también en Aira, una forma de concreción real. Y sin embargo, difícilmente convenga encuadrar las novelas de Aira (en ninguna de sus variantes: ni las novelas ni las novelitas, ni las primeras ni las últimas, ni las largas ni las cortas, ni las buenas ni las malas) en la tendencia autocomplaciente de lo poco escrito. La escritura en Aira no queda o no debería quedar subvaluada; su impronta no es la de la reproducción, sino la de la sobreproducción. Aira publica mucho porque escribe mucho, y sus textos publicados adoptan la condición de lo muy escrito (es cosa suya si le sale de una vez o si es verdad que no precisa corregir: lo que sus textos dejan ver no es del orden de lo que se escribe con descuido). En Aira no podría decirse, como de los textos armados o redactados, que la escritura es lo de menos. Aira sobreproduce libros porque sobreproduce escritura; difícilmente la heterodoxia de su proyecto

4. Aníbal Jarkowski, “La larga risita de todos estos años”, en VVAA., *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2004.
5. Sergio Chejfec, *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Norma, Buenos Aires, 2005; Alan Pauls, “En el cuarto de herramientas”, *Radar Libros*, 13 de junio de 2004.

literario pueda sostenerse sin la desmesura cuantitativa de la publicación, pero de una compulsión a publicar que no anula, sino que presupone, la compulsión a escribir. Si esa escritura es "mala", o si ambiciona ser "mala", lo es en un sentido muy preciso, que en nada se parece a los textos subescritos donde el descuido es verdadero, ni mucho menos a la medianía de la redacción literaria (a la que, en tanto mera ejecución de fórmulas, correspondería medir como correcta o incorrecta, y no como buena o mala, mientras que en Aira sólo cabe lo bueno y lo malo). Al igual que en el caso de Arlt, cuya reivindicación de la mala escritura sólo tiene sentido sobre el horizonte de la buena escritura con la que confrontaba, y no como un valor inmanente, la desestimación de la escritura en el caso de Aira funciona solamente en tensión con ese polo de escritura "buena" que se encuentra también en sus textos. Aira escribe "mal" porque también escribe "bien", y esa línea de tensión puede ir de un libro a otro, o existir dentro de cada libro: cada libro viene bien escrito y bien narrado y, antes de terminar, pudiendo estar bien del todo, se estropea premeditadamente, decide echarse a perder. Pero no habría por qué ver en esta propensión tan sólo un desmerecimiento de la escritura bien hecha, ni tan sólo un impulso al resultado (y a la publicación) por encima del proceso (la elaboración de la escritura). En Aira ese gesto corresponde en todo caso a la lógica de la sobreproducción, a la escritura por demás (y no de menos); es algo que, en definitiva, y precisamente porque hay sobrante, se resuelve como *potlach*. Aira practica el *potlach* con su literatura: si sacrifica sus novelas con ciertas páginas (las finales) que escribe "mal", y sacrifica sus libros "buenos" con otros libros "malos", es porque sobreproduce, porque le sobra, y porque quiere hacer notar ese sobrante: es su poética y es su potencia.

La sola exaltación del descuido, vaciado de la tensión de su antítesis, la sola percepción de la pulsión de publicar, desgajada de una lógica integral del excedente escritural, o la sola imitación del desperdicio, exceptuada de la previa producción del sobrante, hacen que la ruptura que puede haber en Aira vire, domesticada, sin ser ya Aira, hacia la integración en cierto más-de-lo-mismo que es exactamente lo opuesto de su rareza y de su novedad.

III

Las provocaciones literarias de Fogwill a veces contienen aportes críticos de importancia (es fácil copiarle el tono de las bravatas, pero la inteligencia crítica no). "Yo, Fogwill –dijo en una oportunidad–, firmo la guía de teléfonos de Calamuchita, le pongo Fogwill, 'Un listado de nombres', y en el dorso 'una operación de vanguardia', la publico con el sello Planeta y la distribución de Planeta, y vendo mil quinientos ejemplares".[6] Mediante la constatación de la eficacia de su propio nombre (que de hecho se propuso, a partir de un momento dado, hacer funcionar como una marca) y de cierto aparato publicitario editorial, Fogwill verifica también los límites que hoy tendría una provocación *à la* Duchamp. Y en los límites de aquella provocación hace surgir su propia provocación. Es difícil establecer qué aspecto se ve más agredido por este ejercicio suyo de la causticidad fría: si la vanguardia (cuyas consignas lacerantes mudan hoy hacia la fórmula promocional, hacia el argumento de venta) o si el mercado (que está listo a comprar no sólo lo convencionalmente normalizado, sino también cualquier fantochada que adopte las formas exteriores del vanguardismo). Todo indica que, mediante un golpe doble (de esos que se ven en las películas de acción, cuando hay uno solo que tiene que pelear contra varios), Fogwill impacta en los dos a la vez: en la vanguardia (que se vende en el mercado) y en el mercado (que compra la aparente vanguardia); o quizás esté golpeando una sola vez, en un solo punto, pero en un punto donde la vanguardia y el mercado han dejado de funcionar como antagonistas.

Extrañamente, las discusiones de la narrativa argentina del presente, hasta donde han alcanzado a desarrollarse y a sustraerse del pugilismo de exhibición, insisten en esos términos: el mercado, la vanguardia. Lo curioso es que el mercado tiende a ser invocado, como un acecho, precisamente por aquellos que están en mejores condiciones para verificar hasta qué punto cierta franja de la literatura argentina (cierta forma de la escritura literaria) se ha quedado casi sin mercado, y bien podría, en consecuencia, ya que lo percibe como un acecho, sentirse libre de él (la libertad de mercado no existe, pero la libertad del mercado quizás sí). Los libros (la mercancía) son objetos de compra y venta, pero la escritura (la fuerza productiva) podría no serlo. No menos curioso es que son precisamente aquellos que cultivan la certeza resignada de que las vanguardias han muerto, los que luego las ven reaparecer a cada rato (en el sentido, justamente, en que se ve reaparecer a los muertos: como luces malas, como fantasmas). Confunden, con buena o mala voluntad, según el caso, cualquier modo de innovación literaria, por cauta que sea, o cualquier disposición al riesgo estético, por mesurado que sea, con el proyecto radical de las vanguardias de los años veinte, y por fin pretenden inferir, de la resolución histórica de la apuesta de aquellas vanguardias, una moraleja general de signo conservador. Así, de la absorción histórica de lo que irrumpe como nuevo no coligen la necesidad de insistir con nuevas formas de lo nuevo, sino la evidencia de la falsedad de cualquier innovación. El ataque de Fogwill alcanza esas dos posiciones: la del que cree que firmar una guía de teléfonos pueda ser, todavía hoy, una operación de vanguardia, y la del que cree que la compra y la venta pasan a ser la única verdad de la valoración literaria.

Ricardo Piglia deslizó oportunamente un ajuste indispensable a la metáfora de la vanguardia, sin abandonar el horizonte de su inspiración militar: el arte es vanguardia, precisó, pero es la vanguardia de un ejército que retrocede.[7] Esta variación implica ni más ni menos que resignar la audacia exploratoria de la avanzada, para poner

6. Graciela Speranza, *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Norma, Buenos Aires, 1995.
7. Ricardo Piglia, *El último lector*, Anagrama, Buenos Aires, 2005.

en su lugar la precaución defensiva del repliegue: el arte ya no es el primero en ir hacia delante, sino el último en ir hacia atrás. Así y todo, no obstante, no deja de posicionarse como una línea saliente, la más expuesta, la que corre más riesgos. El "ejército" en su conjunto retrocede, pero su línea de choque no deja de colocarse en un sitio más avanzado. Según cuánto retroceda esta formación, según qué tan a retaguardia quede ubicada la línea media de su criterio estético, será la percepción que tenga de su "vanguardia": si la verá como un intento histórico (y fenecido) de liquidar la institución arte, como se ha dicho de las vanguardias propiamente dichas, o si la verá como una insistencia periódica en la renovación de las formas (que le debe mucho, o todo, a las vanguardias históricas, pero no ata su destino a ellas).

La figuración de una vanguardia en un ejército que retrocede sirve para iluminar toda una perspectiva de la literatura argentina del presente. Y es que sirve para distinguir, más allá del cultivo, o la denuncia, de los efectos de vanguardismo, o más allá de la eventual inviabilidad histórica del experimentalismo a ultranza, una escritura que, sintiéndose incómoda con la pura ratificación de lo ya existente, se dispone a ensayar alguna clase de exploración. Con esa tesitura, y gracias a ella, con la sola incomodidad respecto de lo consabido y garantizado, podrá reencontrar la verdad original del recelo del mercado. El recelo, más que nada el recelo, algo así como una mutua desconfianza de base; tal vez ya no la hostilidad abierta y declamada, la del ejército que avanzaba, sino el recelo, la sencilla constatación de que lo mejor es desentenderse.

Héctor Libertella resolvió el problema con una definición notable: "Allí donde hay un interlocutor, un solo interlocutor, allí se constituye un mercado".[8] Que para hablar de literatura y mercado haya que hablar de venta de libros es ya una victoria del mercado: un punto a favor de la percepción contemporánea de que el mercado es todo (y que por lo tanto no tiene afuera). Imaginar que un lector, un solo lector, es un mercado, aparta la cuestión de la esfera de las estadísticas de venta o de las pericias del *marketing* editorial, para devolverla a la dimensión específica de la escritura literaria. Si un lector es un mercado, la escritura literaria puede verse aliviada de la presión cuantitativa y la tiranía de las cifras. Esta escritura se da a la venta (el autor como productor no omite este aspecto: nadie sabe más que él lo que es el capitalismo), pero se libera de la obsesión de la masividad (recuperando la percepción de la violencia que, en la designación frankfurtiana de la industria de la cultura, la palabra "industria" ejerce sobre la palabra "cultura"). La escritura *para el mercado* cuya premisa, sin embargo, es que *un lector es un mercado*, se libera del mandato de conformar a todos, de agradar a todos; se libera de las garantías de generalidad que procura la estandarización, ésas con las que se redactan libros correctos que, por correctos justamente, no se exponen a la zozobra de ser tal vez buenos o tal vez malos, y se abre por lo tanto a ser admitida o discutida (¿cómo podría haber discusión literaria de veras, si lo que está por detrás es una vocación inflexible de unanimidad? De esa manera, toda discusión se vuelve intolerable, y tiende a ser percibida como un complot, o como un boicot, o como una *vendetta*, o como un reflejo de autodefensa).

Si hay vanguardia, entonces, es la vanguardia de un ejército que retrocede; y si hay mercado, entonces, es el que admite que un solo lector es también un mercado. Quizá fue ésta la manera en que se sostuvo y prosperó la poesía argentina a lo largo de estos años: sacando ventajas del repliegue estratégico y creando circuitos inspirados –sin que los orgullos susceptibles se declararan heridos– en una especie de *delivery* literario. Mientras tanto, en un mundo paralelo pero contemporáneo, la narrativa argentina insistía en soñar grandezas y en suponerse indiscutible. La prescindibilidad de los críticos, por una parte, y la promoción del solipsisimo de cada escritor, por otra, fueron los requisitos de ese estado de cosas; que prevaleció por años pero que, posiblemente, esté empezando a cambiar.

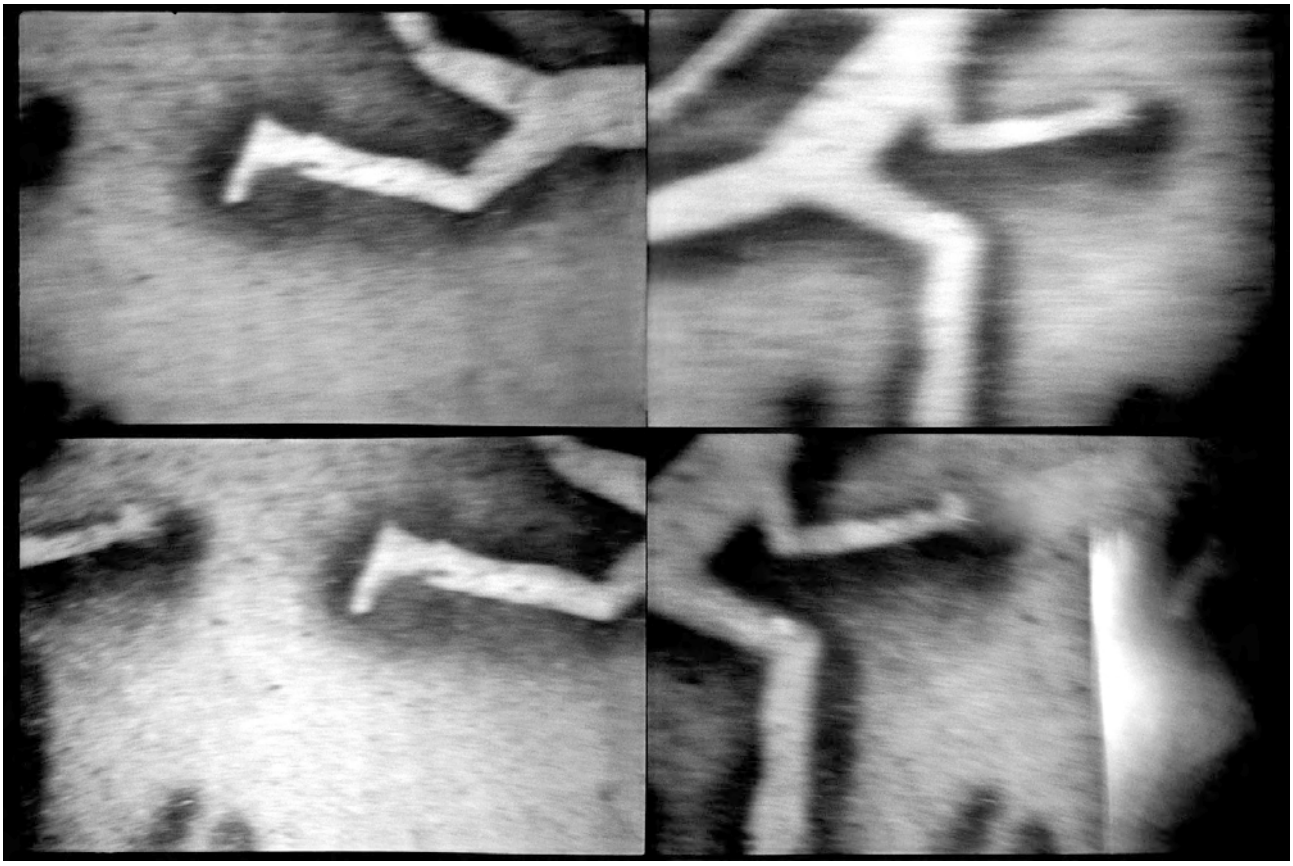
8. Héctor Libertella, *El árbol de Saussure. Una utopía*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2000.

DIARIO DE
POESÍA
Nº 70 / Septiembre a Diciembre de 2005
Homenaje a Juan José Saer
Dossier: Once poetas de España y América
La función de la palabra en el arte contemporáneo, por Nora Catelli
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

¿Pornografía o fashion?

Beatriz Sarlo



La obscenidad ha dejado de ser una aventura. Por lo tanto, la pornografía ya no es un género de riesgo, ni una monomanía subversiva que antes se confundió con la locura o con el crimen. Por cierto, hay pornografía comercial en abundancia, incluso pornografía delictiva, infantil, *hard*, pero no hay grandes pornógrafos. Esa pornografía es tan inevitable como la publicidad en televisión y en Internet se la encuentra siempre a dos o tres *links* de distancia. Sentiríamos nostalgia si no sobrevivieran en las bibliotecas los grandes libros pornográficos. Por suerte, en cualquier momento se puede releer el final de la *Filosofía en el tocador* y encontrar allí un verdadero límite, algo intolerable, como sabe cualquiera que haya llegado hasta esas últimas páginas.

La pornografía se hizo *cool*, perdiendo precisamente lo que la volvía interesante, porque entró en el mismo régimen de los discursos más protegidos y prepotentes de la sociedad argentina actual: el de los medios de comunicación audiovisuales, para mencionar el nivel de máximo poder material y, en consecuencia, de más alta protección de mercado. La paradoja de lo pornográfico es que deja de serlo en cuanto deja de ser discurso específicamente dedicado al escándalo y destinado a la prohibición. Cuando la transgresión se profesionaliza, y se la ejercita como rutina, demuestra que los principios liberales se han impuesto, pero al mismo tiempo pierde interés ideológico o estético. Hoy todo indica que, en el campo de la literatura, la pornografía es políticamente correcta; y en el mercado audiovisual, una tendencia graciosa y hogareña.

La pornografía necesita que la Ley del Decoro o la Moral (que son leyes del género) ordenen lo que no debe ser representado. La prohibición le da su sentido y sobre todo su causa libertaria. La pornografía fue una lucha en el campo de la literatura, no una mer-

ced concedida por el cambio de las costumbres; incluso difundirla en el mercado fue peligroso. No hay lugar para la pornografía, salvo que se le niegue un lugar. No es una casualidad que fueran libertinos los panfletistas de la revolución francesa. Por eso, hasta hace muy poco, fue un discurso de repulsión que persiguió, sin esperanza pero con una convicción desesperada, lo inabordable del deseo. Sin ley no hay crimen.

Lo monotemático de la pornografía la diferenció de todos los géneros, salvo de uno: la pornografía tuvo mucho en común con la novela sentimental, porque ambas están fijadas en una sola escena, aquella donde se expone el pasaje entre el enamoramiento y el matrimonio amenazado por faltas a la virtud y a la equivalencia de fortuna entre los amantes; o el avance desde el complot libertino hasta el coito o cualquier otra figura de la sexualidad, incluida la tortura y el asesinato. Este rasgo común (el de que la ficción tenga, en realidad, un solo tema posible) vuelve la pornografía, como la novela sentimental, en ficciones especializadas, diferenciándolas del movimiento que siguió la novela desde fines del XVIII: dispersarse para representar discursos y conflictos sociales bien distintos. La pornografía de algún modo reconoció este aire de familia con la novela sentimental, a la que parodió y, como señalaba Susan Sontag, de la que tomó personajes en préstamo. La afinidad formal de los dos géneros se sostiene también en el sistema binario de personajes, donde sólo existe un par de tipos, la víctima y el victimario. Sade, genialmente, reconoció esto e intercaló las tiradas filosóficas, esos discursos que descentraban la obsesión pornográfica y frustraban al lector incapaz de tolerar la dilación de la intriga.

Frente a la novela psicológica, la pornografía fue antisubjetiva, emblemática, tipológica o, si se quiere, teórica porque demuestra que el deseo es siempre insaciable y su persecución, vana. En ese sentido, novelas como las de Bataille o las de Klossowski son particularmente afines a la literatura que les es más contemporánea, porque no establecen una primacía de la subjetividad. Todo Beckett podría ser leído como una novela pornográfica escrita con otro vocabulario: el que designa la disolución del deseo y la ausencia definitiva de su objeto. Beckett es el límite de la literatura, es decir aquel lugar donde la literatura puede volver a empezar.

A su modo, también la pornografía fue un límite. Excluidos los juicios por pornografía, como los de *El amante de Lady Chatterley* o *Lolita*, que fueron verdaderamente disparatados desde el punto de vista de la definición del género porque lo que se perseguía era el erotismo o la perversidad, en el siglo XX los grandes libros de la literatura pornográfica fueron escritos por pensadores: Bataille o Klossowski. *Roberta esta noche* o *Madame Edwarda* son historias completamente estilizadas que mantienen de la pornografía clásica la proliferación y la repetición. Pero algo en ellas (como en una obra inspirada en ellas: *El pudor del pornógrafo* de Alan Pauls) es dudoso en el mejor sentido: detrás de la superficie plana de lo pornográfico, el enigma del deseo llama a la interpretación aunque, al mismo tiempo, la rechace. Igual que Beckett, que parece necesitar de la interpretación y, sin embargo, la vuelve siempre banal e innecesaria.

Tanto como Beckett, estos libros están bien lejos de cualquier programa realista o costumbrista. Tampoco se inscriben en una tendencia ni, mucho menos, duplican o parodizan los discursos contemporáneos de los medios. Quizá parezca innecesario repetirlo. Si ya no se puede hablar de buena o mala literatura, dejemos de hablar de literatura. Usemos otras palabras para designar aquello que se nombró antes de ese modo. Y lo mismo con la pornografía: si la pornografía es *fashion*, llamémosla pasatiempo. Y entiéndase que, cuando escribo *fashion*, no escribo moda, ese concepto clave del pensamiento y la estética modernos.

Imitación de Puig

> En música, cuando haces algo nuevo, algo original, eres un principiante. Tus imitadores –estos son los profesionales. Estos imitadores son los que están interesados no en lo que el artista hizo, sino en los medios que utilizó. Aquí es donde el oficio surge como un absoluto, una posición autoritaria que se divorcia del impulso creativo del originador.
>
> Morton Feldman[1]

Ser Puig fue muy difícil por dos razones: la primera, porque su invención fue original; aunque pueda remitirse a los procedimientos del *pop art*, Puig es el primero que lo hace en literatura; la segunda se entiende a partir de esa originalidad: los editores vacilaron frente a *La traición de Rita Hayworth*, porque no entendían qué tipo de libro estaban leyendo. Sin embargo, hoy la imitación del "método Puig" parece muy (engañosamente) sencilla.[2]

Fue un maestro de los lenguajes privados y de las formas que el arte popular y los géneros populares le dieron al deseo. Todo esto es bien sabi-

1. "La ansiedad del arte", en *El poeta y su trabajo*, número 18, invierno 2004.

2. Hace muchos años, en agosto de 1990, escribí dos observaciones, publicadas en *Página 12*. Una la considero todavía buena. La otra equivocada. La "buena" decía: "Sobre Puig se podría hacer la misma pregunta que sobre Andy Warhol: hasta dónde están separados de las cajas de jabón cuidadosamente ubicadas sobre una tarima, de los bastidores de seda impresos con la reproducción de Marylin Monroe, Jacqueline Kennedy o Mao, de los diálogos radioteatrales, de las historias sentimentales movidas por el amor, el odio y la traición, de los clisés impecables con que la industria cultural inventa una lengua. ¿La distancia es un efecto de la lectura o de la construcción? Pero, precisamente, la idea misma de distancia no sirve para pensar a Puig. Como los artistas *pop*, Puig resuelve llevar a cero las marcas personales de la escritura y, también como los *pop*, se opone al expresionismo. Por el contrario, Puig practica el estilo liso, que se esconde. Pero, al esconderse de este modo, la ausencia de estilo se señala a sí misma espectacularmente". La idea equivocada es que sobre este procedimiento no podía fundarse un método, aunque ese método contradijera la poética y la ética de Puig: "Por eso, no se puede escribir como Puig. A diferencia de la de Cortázar, su narrativa es difícilmente imitable. No se propone como modelo de producción de nuevos textos, ni propagandiza su sistema de valores: simplemente se presenta, con la soltura con que se exhibe un gusto y no una posición moral en el campo estético". Sobre Puig y el *pop*, véase: G. Speranza, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma, 2000.

do. Pero lo fundamental de Puig fue establecer la legitimidad de su método, que se despliega magníficamente en *Boquitas pintadas*, la novela donde se emplea a fondo. Su método está sostenido en un respeto moral por los géneros populares y por el imaginario de masas. Puig no parodiza, no se permite la diversión *blasée* del intelectual que es ajeno y se siente superior al mundo representado, o que lo visita como turista.

En un sentido ético, Puig es un autor serio. Su originalidad no es sólo el lugar común sino la negación a sentirse exterior al espacio que el lugar común define. El método de Puig no es irónico. No se coloca por encima del mundo de sus personajes, pero tampoco coloca a sus personajes en un submundo degradado, como piezas de una galería monstruosa en la que ningún lector incluiría al autor ni a sí mismo.

Puig ama el artificio hasta el mal gusto. No ama simplemente el mal gusto, no se cree obligado a lo peor, sino que sabe cuál es su paraíso estético: el bolero, las fotografías de modas, los coreógrafos del cine, los modistos, todo lo que vio en sus años de aprendizaje en General Villegas y en Italia (cuyo catálogo puede leerse en las cartas a su familia). Tuvo el pudor de sus gustos y también se regodeó en ellos, atribuyéndolos generosamente a sus personajes. Escribió a su madre en Mita de *La traición de Rita Hayworth*, y luego escribió la literatura que le agradaría a Mita (no quiero decir, porque lo ignoro, que podría leer su madre). El gusto de Puig se fue perfeccionando: con los años, en lugar de cambiar, encontró las razones y las obras que le permitieron fortalecerlo. Esa idea de un aprendizaje introduce una distancia no inmediatamente mimética, ya que lo que Puig aprende es los géneros de la literatura y el cine, por lo tanto formas.

Título

> Visitando una feria de libros experimenté una singular opresión. Cuando intenté comprender su significado, me di cuenta de que los libros ya no parecen libros. La adecuación a lo que, con razón o sin ella, se cree que representan las necesidades de los consumidores, cambió su aspecto. En todas partes, las tapas se han convertido en publicidad del libro... En general se impone la comprobación de que los libros se avergüenzan de ser libros y no dibujos animados o vidrieras iluminadas por el neón y tratan de que se extingan las huellas de una producción artesanal, para no parecer anacrónicos, y, en cambio, marcar el paso con un tiempo del que temen, en secreto, que ya no les reserve a ellos ningún tiempo.
>
> T. W. Adorno[3]

El título de la última novela de Alejandro López cumple con la renovación que angustió a Adorno. La novela se llama *keres cojer? = guan tu fak*, bilingüismo reforzado por la lista también bilingüe de la contratapa ("guan a blou jov, guan wit raber", etc.).[4] Tapa y contratapa, irresistibles, cumplen con la publicidad que el libro merece. Nadie, por otra parte, podría sentirse engañado, después de pasar por la tapa y la contratapa, al abrir la novela, que, además, no es una 'simple' novela. Adentro hay un poco de todo, incluso direcciones de Internet donde se pueden ver videos especialmente hechos para acompañar el texto: una especie (hipermedial) de *Último round*, esa cajita de sorpresas que armó Cortázar para fascinar lectores que pensaron que tenían algo de vanguardia entre las manos. Lo mismo quizá suceda con algunos lectores de *keres cojer?*: podrían convencerse rápidamente de que López no es sólo un astuto, sino un original.

En realidad, ya nada de lo que se agregue al texto de una novela podría asombrar. Si compro un libro y salta una docena de condones o dos blisters de diazepán, sólo pensaría en la complicación de armar los paquetes de libros y objetos, transportarlos desde la editorial a la distribuidora y de allí a las librerías. Es imposible sorprender con estos sencillos agregados o cualquier otro a un lector que no ha dejado de leer en los últimos cincuenta años. Los kioscos están llenos de objetos acompañados de otros objetos, todos ellos diseñados para no parecer "revistas normales".

Puig citaba a Alfredo Le Pera; López, a las supuestas listas de equivalencias lingüísticas con las que una travesti se muda de la Argentina a Estados Unidos. Son relaciones diferentes con las culturas populares. Le Pera, como Alberto Migré, aspiraba a un producto respetable estéticamente. La novela de López aspira, en cambio, al didactismo. Muestra e informa en la mejor tradición costumbrista. Responde a las preguntas que el público de barrio se hace cuando ve travestis en la televisión; al atender amablemente esas necesidades de saber, podría ser un *best-seller*, aunque no se venda demasiado. Tiene del *best-seller* el propósito informativo sobre un mundo que su hipótetico público desconoce. Como en el caso del *best-seller*, no importa que la información sea exacta. Basta con que se sostenga.

La pornografía nunca fue didáctica. La novela de sexo puede serlo para quienes no practican los placeres extremos. Y además satisface las preguntas y las hipótesis contrafácticas: ¿cómo hubiera sido Florencia de la V si en lugar de triunfar en televisión fuera una reventada de la provincia de Corrientes? ¿Cómo se puede escribir liso y legible lo que Copi desmembraba y restituía al caos, lo que Osvaldo Lamborghini llevaba a la culminación paroxística? Ninguno de ellos quería enseñar nada a ningún pequeño burgués escandalizable, ninguno planteaba un viaje turístico por el país de los "monstruos".

La pornografía *cool* se diferencia de la transgresión inasimilable, que probablemente ya nunca más pueda existir dado que el régimen de asimilación mediática ablanda toda violencia.

El circo triple X

Hay que reconocerle a la televisión que, en cuanto a contenidos, lo vio primero: el circo triple X, la escena de las calles rojas, la fascinación por el travestismo y antes, en los ochenta, la prostitución femenina, que hoy ya no le hace abrir un ojo a nadie. La televisión ofrece, mejor que la litera-

3. "Bibliographischen Grillen", *Noten zur Literatur. III. Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1986, vol. 11, pp. 345-46.
4. Alejandro López, *keres cojer? = guan tu fak*, Buenos Aires, Interzona 2005.

tura, ese paquete turístico. Lo que ya se mostró por televisión puede pasar a una novela. No hay inconveniente, pero la novela debería traer alguna novedad mayor que la que se vio en los hogares a la hora de la comida.

Este es el problema con la novela de López: su circo triple X queda en un más acá de la osadía, como si todo contenido transgresivo estuviera completamente extinguido en la actualidad. Una literatura al día con la cultura de las diferencias quiere parecer desprejuiciada y burlarse de la "buena" literatura. Pero al ser tan correcta y previsible, representando lo que legitimó antes la televisión, pierde toda capacidad de escandalizar. Y probablemente toda capacidad de divertir. La etnografía literaria de los mensajes que intercambian las travestis, la documentación del *chat*, el *messenger* y el *e-mail* tienen la monotonía de los discursos captados por un grabador (y peor si los inventó un escritor creyendo que debía imitar un grabador o la idea de cómo hablaría una travesti colocada en la situación de su novela).

El tedio del circo es inevitable, y de él sólo puede salvarnos la imaginación. En este sentido la novela de López recuerda algunas viejas novelas del realismo socialista, novelas campesinas donde los campesinos eran sólo campesinos, los explotadores sólo explotadores, la miseria y la injusticia sólo miseria e injusticia. Y todos hablaban exactamente como el narrador y su público pensaban que debían hablar campesinos y explotadores. El costumbrismo aburre, aun cuando las costumbres descriptas sean desconocidas por el lector. Al prescindir de una idea de composición de lenguajes, se recurre a dialectos socialmente regionales caracterizados por una pobreza semántica que no ha sido tocada por el trabajo, como si se tratara del producto de un escritor haragán que pasó velozmente de su grabador o su libreta de notas a su novela. La mimesis fracasa porque termina devorada por su propio impulso de limitarse exactamente a la idea que el narrador y el lector tienen del lenguaje de los personajes. Como describir a los leones haciendo que la página se cubra de rugidos. Falta el mínimo (o, en algunas estéticas, máximo) desvío.

La literatura se vuelve *high fidelity* etnográfica. Socialmente determinados, como si fueran figuras pensadas por un marxista ingenuo, los personajes son delgadas láminas de discurso compuesto respondiendo al fin de ocultar cualquier trabajo de representación. Aplanados por la mimesis, lo que se muestra tiene el interés de un *reality-show*. Si Puig era el *pop*, López es la televisión de estos años: programas donde todos son más estúpidos de lo necesario.

El ideal de *kerés cojer?* es el de una novela completamente construida con los siguientes materiales: recortes de diario (notas de color y noticias policiales), conversaciones en el *chat*, conversaciones telefónicas, *e-mails*, páginas de expedientes judiciales. Las responsabilidades del narrador son las de un editor *bricoleur*. No importa si previamente ha inventado sus materiales, ya que paradójicamente los inventó tratando de convencer de que son copias al pie de la letra. La empresa etnográfica de reproducir exactamente la lengua privada y a través de ella un mundo, es un ideal inútil, tanto para la etnografía como para la literatura. Por ausencia de imaginación, nada hay de in-audito.

El exceso de mimesis es inverosímil. No es el exceso de fantasía lo que puede destruir la confianza en lo que un texto dice (ese exceso que hace que Aira exagere casi todos los desenlaces de sus novelas, abandonándolas a un devenir caótico). Por el contrario, lo inverosímil es el déficit de invención.

Pero podría existir una novela como *keres cojer?* que no tuviera ese déficit. ¿Cuáles serían sus condiciones? Probablemente que no fuera un producto tan fiel a la moda de representar la suma de sexualidades alternativas o gigantografías sexuales en ámbitos socialmente marginales (algo inaugurado por Washington Cucurto). Esa doble marginalidad, en lugar de convertirse en una especie de manifiesto sexual y socialmente liberador, se anula en su oferta turística. No podría levantarse un reproche moral a este turismo, pero es posible preguntar si de cualquier viaje turístico se regresa con un buen relato.

Al elegir la marginalidad se atribuye, por falta de perspectiva, una importancia fundamental a los contenidos que son pensados como garantía de originalidad. Se trata de una doble marginalidad programática que, nuevamente, evoca el carácter programático del realismo social bienpensante. Demasiado programa para que un texto pueda soportarlo. Hace cincuenta años el programa hubiera sido: obreros y campesinos hablando su lengua en condiciones sociales de explotación. Hoy son travestis hablando su lengua en condiciones sociales de peligro y criminalidad. La lengua elegida y el contenido representado se corresponden de manera tan perfecta que el texto se vuelve previsible: de esa lengua, con ese argumento, a las pocas páginas no puede sino esperarse exactamente lo que sigue.

Travestismo, prostitución, psicologías planas, delito: el paquete de contenidos desorienta no por su exotismo (que deja de ser exotismo rápidamente ya que, después de varios años de televisión, es más fácil imaginar cómo habla una travesti que cómo hablaría un personaje no presentado en

los medios), sino por su proximidad. La transformación del mundo travesti en mundo familiar es un resultado inevitable. La moda impone su aspecto de haber sido visto mil veces, de haber sido leído antes.

Es casi imposible que la literatura produzca hoy un *shock* por el camino mimético. Sin elementos que parezcan completamente inventados, imposibles, el *shock* sólo podría acontecer para lectores que nunca hubieran leído otra cosa, para lectores que lean pegados a una moda de grupo, o para lectores sin memoria de la literatura anterior.

Tres citas

Quisiera copiar tres citas que explicarán mejor lo que quiero decir:

> Bajó los jeans hasta la altura de las rodillas y después la bombacha que fue enrollándose hasta parecer el marco de un par de anteojos de lycra entre los que hubiera metido sus piernas. Antes de mear debía sacar el forro. Sintió un alivio al encontrarlo y enganchar con facilidad la uña del índice en su reborde. Lo sacó y mientras salía sintió un tacto placentero en los labios y, de inmediato, ganas incontrolables de mear. Se agachó más hasta casi tocar la tabla del inodoro y fue soltando la orina de a chorritos para evitar que pegase en la tabla salpicando los Kenzo. Sentía placer al mear y también al controlar la salida, lo que le provocaba un cosquilleo agradable en la zona interna del ombligo. Miraba el forro: ahora, hecho una bola tibia y pegajosa, brillaba por sus secreciones y en un sector se había teñido de un marrón rojizo, como si estuviera por menstruar. Pero no era su fecha. (Fogwill, *Vivir afuera*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 86.)

> Poniendo el sillón entre dos puertas abiertas para aprovechar alguna inexistente corriente de aire, con un calzoncillo y unas alpargatas viejas usadas como chancletas por toda vestimenta, desde mediodía hasta las dos o tres de la mañana, verá pasar sucesivamente, perdiendo a veces el hilo de las ficciones y a veces sin siquiera fijar los ojos en la pantalla, las informaciones, las series educativas, policiales o del oeste, los programas infantiles, los teleteatros, los cuentistas criollos, los programas destinados a las amas de casa, hurgándose la nariz de tanto en tanto, haciendo una bolita blanda y oscura con su pedazo de moco y dejándola caer debajo del sillón. De tanto en tanto, tendrá algún sobresalto de rebeldía: "Si te la pongo bien dura en la boca", le dirá mentalmente a la animadora del programa infantil, que se obstinará en hablar con voz aflautada y pueril, como se supone que debe hablársele a las criaturas, "si te la pongo bien dura en la boca, ya vas a ver cómo dejás de hacerte la nena". (Juan José Saer, *Glosa*, Buenos Aires, Alianza, 1986, p. 272.)

> Sobre la calva le bailoteaba la peluca de "Rosa", y conservaba el vestido y los zapatitos de tacón, pero la falda estaba arremangada y el miembro erecto, color lacre viejo, se sacudía hacia delante y atrás como en un coito furioso. El ciego sostenía con las dos manos, tomada por el pelo, la cabeza de Jonathan, metiéndole la nariz en la nuca, jadeando palabras obscenas contra las orejas muertas. Debía creer que a la cabeza le seguía un cuerpo, y creía estar violándolo; curioso que no le llamara la atención la poca resistencia que ofrecía el canal anal a su introducción; la falta de vista se revelaba importante después de todo. (César Aira, *Las noches de Flores*, Barcelona-Buenos Aires, Mondadori, p. 138.)

La cita de Fogwill logra algo difícil: un golpe físico, que toca el cuerpo de quien está leyendo sin abstraerlo del relato. La cita de Saer cae como lo sorprendente que no estaba previsto, una especie de sarcasmo bajo, que corta el patetismo y pone al personaje de Tomatis frente a su propia imposibilidad de discurrir más allá del embotamiento. La cita de Aira es la fantasía absoluta, un fragmento de sueño inimaginable, que, sin embargo, alguien ha soñado. Sobre todo, las tres citas son sólo un momento de cada uno de esos textos, algo contra lo que se tropieza, que detiene la lectura, que incluso puede volverla momentáneamente imposible. Estas citas producen el *shock*, ese golpe que la escritura puede dar, cuando está lejos de la moda, aunque hable de la moda si lo desea y lo considera necesario. Sobre todo, las tres citas se sustraen del lugar común. No porque eviten citarlo (eso hace la de Tomatis), sino porque no pretenden agotarlo ni se ilusionan con que el lugar común sea todo.

Podrá decirse que ésta es una opinión sobre literatura que todavía sostiene la idea de una composición que muestre una distancia, no importa si mínima, entre la narración y el discurso que la presenta. También podrá decirse que desde una perspectiva formalista se critica la novedad que está sostenida en los contenidos representados. A ese argumento yo respondería: ciertamente.

La destrucción de la Puerta de Brandeburgo

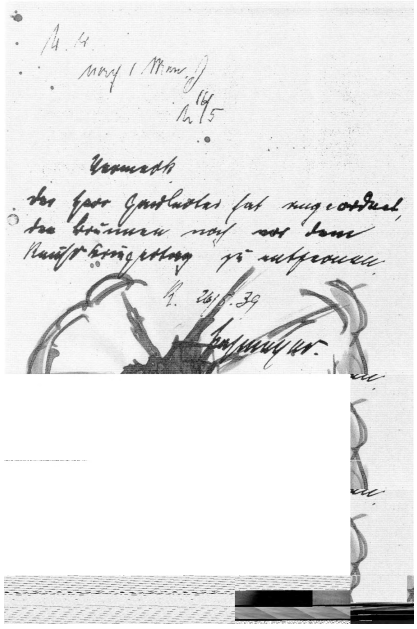
Conversación con Horst Hoheisel

El 12 de mayo de 2005, se inauguró en Berlín el Monumento a los Judíos Asesinados de Europa. Diez años antes, en 1995, en un primer concurso al que se presentaron unos 500 proyectos se había elegido la propuesta de la artista berlinesa Christine Jacob-Merks, que consistía en una lápida cuadrada, de cien metros de lado, donde se inscribirían cuatro millones y medio de nombres. El entonces canciller demócrata cristiano Helmut Kohl, siguiendo tendencias presentes en el gobierno y en el consejo judío de Alemania prescindió de ese proyecto y se organizó, por invitación, un nuevo concurso, en el que participaron 25 arquitectos y artistas de gran renombre. Resultó ganador el presentado por los norteamericanos Peter Eisenman y Richard Serra, quienes comenzaron a recibir sugerencias de reformas. Por ello, Richard Serra abandonó el proyecto, y durante 1998 y 1999 Eisenman introdujo los cambios sugeridos por el gobierno y los representantes de las organizaciones civiles.

Al primer concurso, de 1995, se había presentado Horst Hoheisel con una propuesta singularmente radical: un “monumento invisible” que resultaría de la destrucción de la Puerta de Brandeburgo, la reducción a polvo de sus piedras y bronces, que se esparcirían sobre una zona de recordación del Holocausto. Según palabras de Hoheisel el memorial consistiría en un vacío que pondría de manifiesto “la casi completa imposibilidad de expresar el Holocausto por medio del arte”. Declaraba así su convicción de que “después del Holocausto, es necesario indicar que no existe más una continuidad histórica ni una identidad nacional alemana. Esa identidad estará marcada para siempre por una ruptura que los alemanes no deberán reconstruir”. La elección de la Puerta de Brandeburgo provino de su carácter identificatorio nacional, cuya presión se ejercía no sólo sobre quienes quisieron excluir su proyecto del concurso, sino sobre el propio artista.

El siguiente proyecto de Hoheisel fue “La puerta de los alemanes”. En enero de 1997, en ocasión de la jornada recordatoria de los actos del nazismo, Hoheisel proyectó sobre la Puerta de Brandeburgo una fotografía de la puerta de Auschwitz, con su lema “Arbeit macht frei”. La palabra “macht” (que también quiere decir potencia y poder) se leía exactamente debajo de la cuadriga del carro de combate que remata la puerta, representación alegórica de la fuerza y la victoria alemanas.

En el diálogo que Punto de Vista mantuvo con Hoheisel, se abordan estos proyectos, así como el de la fuente Aschrott de Kassel (ciudad donde él reside), que los nazis destruyeron porque se trataba de la donación de un judío a la comunidad. Hoheisel propuso y realizó una reconstrucción en negativo, que conserva sólo su dibujo plano y deja la nueva fuente completamente enterrada e invisible. Estas intervenciones señalan una misma imposibilidad (en sí misma tema de discusión política y estética). Su juicio, sin embargo, sobre el monumento de Peter Eisenman recientemente inaugurado responde también a otras razones: el uso que los espacios de recordación tienen en el presente y quizás tengan ineludiblemente en el futuro. En ese sentido, Hoheisel analizó, en diálogo con Graciela Silvestri, Beatriz Sarlo y Hugo Vezzetti, aspectos del Parque de la Memoria de la ciudad de Buenos Aires, donde la presión de los artistas y de las organizaciones de derechos humanos arribaron a un compromiso que también considera insatisfactorio.



Arriba: Puerta de Brandeburgo, Berlín.
Abajo: Horst Hoheisel, esquicio para el proyecto de la fuente de Aschrott, Kassel, 1986.

Hugo Vezzetti: Hoy parece predominar un programa político y estético de conmemoraciones a través de lo que se denomina contramonumento o monumentalización negativa, que tiende a convertirse casi en el sentido común de lo que se está produciendo en Europa, como si ofreciera una solución a la relación siempre conflictiva entre arte y monumento. ¿Cómo se ubican tus intervenciones en ese marco?

Horst Hoheisel: Los monumentos resultan siempre de compromisos políticos, mientras que el arte no entra o no debería entrar en compromisos. Este es el conflicto que se le planteó al proyecto de Richard Serra y Peter Eisenman para el monumento a los judíos asesinados en Europa. Por ese conflicto, Serra abandonó el proyecto, mientras que Eisenman aceptó introducir modificaciones siguiendo sugerencias y pedidos del entonces primer ministro Kohl. Se le indicó que el monumento era demasiado grande, y Eisenman lo hizo más pequeño; se le pidió que incluyera algunos árboles, y los árboles se plantaron; se le pidió que incluyera algo así como un centro de información y Eisenman se atuvo a esa necesidad. Cuando se quiere pasar del proyecto a la construcción, en la medida en que se trata de un monumento público, que importa a una comunidad o a la sociedad en su conjunto, se impone una negociación y un pacto que refleja las posiciones de la sociedad y no solamente las ideas del artista. El arte es más radical que la política, pero la factibilidad del monumento le pone límites a esa radicalidad. Con mi proyecto de destruir, mediante una explosión, la Puerta de Brandeburgo (una idea característica de la estrategia contramonumental) quise poner en evidencia este conflicto. Sabía que un proyecto así no tenía ninguna probabilidad de realizarse. Sin embargo, el Holocausto es un acontecimiento que nunca corresponde ni se adapta plenamente a una narración o a una escultura sea del artista que fuere. Por eso planteé un monumento negativo.

En mi trabajo me atengo a dos caminos: uno de ellos es el del contramonumento, porque creo que los espacios vacíos se corresponden mejor con una memoria como la del Holocausto. Busqué algo análogo en la fuente negativa, que proyecté y realicé frente a la alcaldía de Kassel. El otro camino es trabajar como artista catalizador de un proceso. A él responde mi actual proyecto para Buenos Aires, en cuyo transcurso miembros de los diferentes grupos y organismos de derechos humanos traerán objetos que, para cada uno de ellos, represente un hecho, un fragmento de memoria; me propongo reunir estos objetos y darles una disposición dentro de un *container*, donde quedarán armando una especie de sintaxis dispar de diferentes memorias. Mi intención es que sea un monumento colectivo y no el resultado de la idea unificadora de un artista cualquiera. Cada grupo tiene memorias diferentes, pero todos fueron reprimidos durante la dictadura. La historia en términos colectivos fue la misma, pero las memorias difieren. Mi objetivo es yuxtaponer las memorias individuales en un espacio que se ofrezca como contenedor de las memorias.

Beatriz Sarlo: La propuesta es la de una instalación efímera, donde se verá qué lleva cada grupo, cuántas memorias se recuperan y cuántas quedan obturadas, olvidadas o deliberadamente ocultas. Fue también efímera la proyección que realizaste, sobre la Puerta de Brandeburgo, de una diapositiva de la imagen de la famosa puerta de Auschwitz con su consigna "Arbeit macht frei".

Horst Hoheisel: Cada vez me convencen más ese tipo de intervenciones efímeras, porque creo que los monumentos, con el paso del tiempo, incluso con el sucederse de generaciones, se convierten en marcas inertes, signos de vida pública y de historia que han perdido sus significados. Quizás dentro de cien años, el Parque de la Memoria sea sólo un agradable lugar de paseo, desde donde puede verse el río.

Graciela Silvestri: De todas maneras, la gente que ha participado y participa en la monumentalización del pasado, tiende a reclamar marcas más permanentes que las que ofrecen las representaciones efímeras. Esa gente siente que el paso del tiempo es una amenaza, si la memoria de lo sucedido queda entregada a ellos mismos, que inevitablemente van a morir, o a objetos que pueden desaparecer por deterioro material. Hay un conflicto entre una aspiración humana a la permanencia en el recuerdo de las generaciones futuras y la tendencia conceptual del arte que tiende a albergar ese deseo en instalaciones efímeras que no aseguran una estabilidad relativamente extendida en el tiempo.

Hugo Vezzetti: En el Parque de la Memoria, la permanencia en el tiempo está quizás asegurada por lo que sería propiamente el monumento, ya que allí los nombres garantizarían la transmisión y la conservación del recuerdo.

Horst Hoheisel: Los sobrevivientes quieren un monumento para la eternidad y yo entiendo esa voluntad de perdurar. Recuerdo muy especialmente una visita, en Israel, cerca de Jerusalén, al monumento a las comunidades judías perdidas. Es una especie de valle donde todos los nombres están escritos sobre las piedras. Al caminar por ese valle se van encontrando los nombres de ciudades y aldeas europeas de donde desaparecieron comunidades judías enteras. Leí el nombre de la ciudad donde nací y donde nacieron mi padre y mis abuelos; y el de la ciudad donde fui a la escuela. Como si todos los lugares de mi vida estuvieran inscriptos en las piedras de ese valle. En el caso de la Argentina, la inscripción de los nombres es resistida por un grupo de las Madres. Y allí surge un conflicto. Aunque quizás los buenos monumentos sean aquellos que dejan emerger el conflicto.

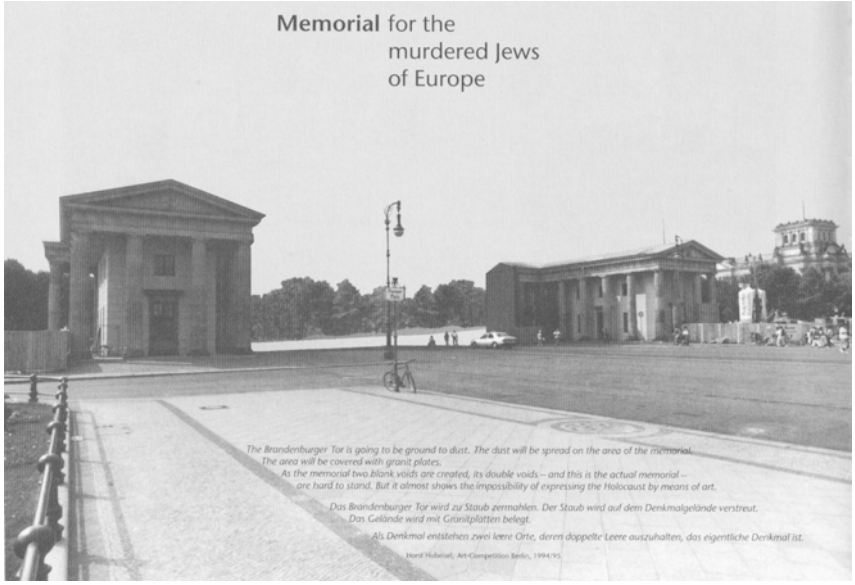
Hugo Vezzetti: El riesgo es que en ese conflicto se impliquen sólo minorías y la sociedad lo contemple entre el hartazgo y la indiferencia.

Beatriz Sarlo: Quisiera volver a un proyecto tuyo que fue, sin duda, conflictivo o que, por lo menos, tuvo la intención de serlo: volar la Puerta de Brandeburgo. La propuesta tiene como hipótesis que hay una memoria radicada en un monumento que es simbólico de la imperialidad alemana, de su poderío militar y de su expansión. Proponer su destrucción implica afirmar que la Alemania democrática actual debería ajustar cuentas con esa memoria nacio-

nal de varios siglos. Siempre pensé que, de todos los proyectos presentados al concurso que ganó Eisenman, el tuyo era la apuesta más fuerte, que además tenía el interés de una estética negativa, de tradición adorniana: representación por sustracción, hasta la extinción de la posibilidad de representar. Esta opción me interesa más que un proyecto catalizador donde vas a ofrecer una especie de *container* para que se unan muchas memorias que, de todas maneras, están en conflicto de interpretación y, de todas maneras, no son las únicas sino solamente las de las organizaciones de derechos humanos. Por eso sería bueno que reflexionaras más sobre el proyecto de destruir la Puerta de Brandeburgo.

Horst Hoheisel: La primera reacción fue la inmediata exclusión de mi proyecto del concurso; pero, después de algunas discusiones, lo retomaron para discutirlo. Se publicaron varias intervenciones; uno de los dirigentes de la comunidad judía en Alemania dijo que la propuesta de volar la Puerta de Brandeburgo era un acto brutal y que sería más adecuado sacar sólo una de las columnas. Pero, para mí, eso hubiera significado también un compromiso. Yo quería hacer explotar el gran remate escultórico de la Puerta, y dejar que las columnas sin remate, junto a las dos casitas de los guardias, pusieran de manifiesto la ausencia. En todo el mundo, el remate y sus esculturas son la imagen más conocida de la Puerta de Brandeburgo. Otra de las críticas que recibió mi proyecto es que, durante cierto tiempo, la señalación de un vacío conservaría su sentido, pero que a las generaciones futuras, que no tendrían un recuerdo vivido de la Puerta de Brandeburgo completa, la ausencia del remate no indicaría, en verdad, ninguna ausencia. Pienso sin embargo, que el efecto no se hubiera perdido porque la Puerta de Brandeburgo es completamente central en la historia y la iconografía de Alemania, especialmente después de la reunificación. Por lo tanto subsistiría la memoria de la imagen anterior a que se volara el remate monumental.

Graciela Silvestri: La idea de vacío y negatividad está también en la fuente de Kassel.



Arriba: Proyecto de Horst Hoheisel para el Memorial para los Judíos Asesinados en Europa, Berlín, 1995 (fotomontaje con la Puerta de Brandeburgo demolida).
Abajo: Horst Hoheisel, "La puerta de los alemanes", Berlín, 1997 (proyección sobre la Puerta de Brandeburgo de la fotografía de la puerta de Auschwitz).

Horst Hoheisel: Después de la guerra, en el sitio donde estaba la fuente que había sido construida con el dinero donado por el empresario judío Aschrott, se colocó una nueva fuente, y unos canteros de flores, que la gente identificó como la fuente de la Alcaldía, olvidando el nombre y el legado de Aschrott. Cuando construí la fuente negativa, los habitantes de Kassel se disgustaron mucho: ¿por qué se había gastado tanto dinero en un monumento enterrado, del que no se veía nada, salvo su forma negativa? Sin embargo, con esta forma negativa regresó el nombre de Aschrott. Y ahora todo el mundo sabe que los nazis destruyeron la fuente y conoce el nombre del empresario judío que la había hecho construir.

Creo que cuando la gente no acepta un monumento, piensa mucho más tiempo en él; se argumenta y se discute mucho más que si se hubiera colocado una columna o un obelisco tradicional. El monumento de Peter Eisenman, en cambio, fue aceptado de inmediato porque es muy divertido entrar y jugar entre las columnas, sacar fotos, sin sufrir una impresión de desamparo ni de abandono. Cada dos pasos hay vistas hacia fuera, hacia la ciudad; nunca nadie podría sentirse desorientado entre las estelas. Al contrario, lo mejor del Museo Judío de Libeskind es el Jardín del Exilio, donde el visitante pierde completamente los sentidos de equilibrio y orientación; el visitante sabe que está recorriendo un espacio rectangular, pero no puede percibirlo a través de una relación entre su desplazamiento y la forma de ese espacio. Creo que Eisenman quería copiar esta sensación, pero no lo logró. Las caras y las actitudes de los paseantes muestran que se sienten bien dentro de un monumento que recuerda el Holocausto. Los lugares del monumento que, para mí, reflejan mejor el Holocausto son las puertas de emergencia del centro de información; estas puertas obligatorias y convencionales destruyen la homogeneidad y marcan una clausura.

Beatriz Sarlo: Pero, antes de que fuera inaugurado, el monumento de Eisenman recibió algunas críticas; una de ellas era sobre la extensión y la monotonía de las casi tres mil columnas. ¿No te parece que la extensión, esos casi veinte mil metros cuadrados, puede darle un carácter solemne o grandioso?

Horst Hoheisel: La gran sorpresa que tuve cuando entré por primera vez al monumento es que me pareció mucho más pequeño de lo que realmente es. En contra de lo que yo esperaba, no me produjo el impacto de la monumentalidad. Quizá lo que digo sea lo positivo: de afuera parece imponente, pero cuando se entra, este sentimiento no prevalece, porque las estelas arman un espacio divertido.

Beatriz Sarlo: Probablemente hubiera sido preferible que fuera monumental en vez de divertido. De todas formas, Berlín abunda en marcas conmemorativas.

Horst Hoheisel: Ahora en Berlín, después de que se inauguró el monumento a los judíos asesinados, y con él se puso una especie de hito en el proceso de posguerra, comenzó la discusión sobre el monumento a las víctimas alemanas de la guerra. Un tema ciertamente muy polémico, pero que ya se ha abierto y no va a cerrarse. Además están los debates históricos e ideológicos entre los grupos que sostienen que no debe haber clausura para la cuestión de la memoria del nazismo; también se escucha que los sectores más conservadores plantean la cuestión del pasado más reciente de la dictadura comunista en Alemania oriental. Como en el Parque de la Memoria de Buenos Aires, cada grupo que toma la representación de otras víctimas del nazismo (los gitanos, los homosexuales, los asesinados por eutanasia) quiere su monumento. Así Berlín va convirtiéndose en un gigantesco parque de la memoria, que tiene sus jerarquías espaciales; según el poder de presión de los grupos, según su capacidad de *lobby* político, los monumentos estarán más cerca o más lejos del Reichstag. La jerarquía de los monumentos implica una clasificación sistemática de las víctimas, como la que hicieron los nazis, lo cual me parece ciertamente muy grave.

Graciela Silvestri: Decías al principio que por un lado está el artista y por el otro la sociedad, o la política, y sus requerimientos. Este es uno de los problemas que enfrenta el monumento moderno, contemporáneo. En el caso del Parque de la Memoria, una de las críticas recibidas fue que los arquitectos habían decidido todo, tomando la posición propia de los artistas. Tenían un proyecto que, en mi opinión, era mejor del que resultó finalmente; no era magnífico pero consistía en esa falla, ese camino quebrado, muy angustioso, con los nombres, y nada más. En cambio, la propuesta de la Comisión fue, digamos, participativa: opinaron las organizaciones, las Madres, artistas de todo el mundo, especialistas... Y el resultado es decepcionante: una especie de museo de esculturas al aire libre. En muchas discusiones encontré personas que se oponían a que un solo artista tomara una decisión sobre el monumento. Y ello nos lleva a pensar en el problema que enfrenta el arte en general.

Horst Hoheisel: Es verdad, el Parque de la Memoria no debería haberse convertido en un museo o una galería de arte contemporáneo a cielo abierto. Yo quisiera traer al respecto una experiencia que hice en Buchenwald, junto con el arquitecto Andreas Knitz. Allí no construimos un monumento; sólo colocamos una placa sobre la tierra, en el mismo lugar donde los prisioneros, después de la liberación, levantaron un primer obelisco provisorio. Es una placa de hierro sin pulir, calentada para que mantenga permanentemente la temperatura del cuerpo humano. A fin de separarla espacialmente y convertirla en un lugar de recordación, sólo colocamos unos mojones de madera en los ángulos. Pero el director de Buchenwald nos pidió que los mojones fueran de hierro; nos explicó la necesidad de algo un poco más monumental, porque allí llegan los sobrevivientes del campo de concentración, ancianos que vienen de Polonia o de Rusia, y ellos no entenderían una obra tan despojada de aura. “Y en Buchenwald”, nos dijo, “ellos son las personas más importantes; Buchenwald no es una galería de arte moderno, sino un sitio donde la obra está dedicada a los sobrevivientes”. Y debimos cambiar los mojones de madera por otros que produjeran un efecto más afín con lo

monumental. Entonces, si se quiere realizar el monumento, uno está obligado a aceptar estos compromisos. Por eso, siento cada vez más la necesidad de alejarme de este tipo de proyectos, de no presentarme a los concursos. Siempre hay una colisión de tendencias e intereses. El Parque de la Memoria es un ejemplo de todos estos problemas, además de que ha tomado sus formas un poco de todas partes: del Museo Judío de Libeskind, del memorial de Vietnam en Washington; alberga las diferentes modas de la escultura actual, organizadas como museo al aire libre; y también es un parque, para visitar con los niños. Esta mezcla refleja mucho a los grupos y las organizaciones de derechos humanos. Es su espejo.

Beatriz Sarlo: Pero dentro de treinta años, que sea un espejo de esas organizaciones probablemente no parecerá algo tan interesante.

Horst Hoheisel: El Parque hoy vale por las discusiones que produjo y también por ser un espacio para otras intervenciones posibles. Cuando lo visité por primera vez, tomé unas fotografías de noche. Poco más tarde, en Alemania, se las mostré a mi mujer y a mis hijas que, extrañadas, me preguntaron por qué había fotografiado esa prisión. Claro, de noche, el cerco que rodea el parque y las luces dan la idea de una prisión o de un aeropuerto, en todo caso de un espacio fuertemente vigilado. Entonces, se me ocurrió la propuesta de cambiar la dirección de todas estas luces; enfocarlas sobre el río y hacer que el río quedara iluminado, porque fue allí donde se arrojaron los cuerpos de muchas víctimas. El río mismo sería el monumento de memoria, ese río que se llevaba y también devolvía los cadáveres. Quizá se pueda instalar temporariamente una especie de boya que ilumine el río y que ofrezca, al iluminarlo, la ocasión de un acto de memoria. Hay, de todas formas muchos obstáculos para realizar incluso esta intervención temporaria, ya que el río no pertenece a la jurisdicción de la ciudad, sino a la Prefectura, y esta institución tiene obvias razones para no facilitar el proyecto.

Hugo Vezzetti: Finalmente admitís que algún nivel de compromiso es inevitable si se trata de arte público, de arte asociado a la conmemoración colectiva de algún suceso del pasado. El problema, en todo caso, es que hay compromisos que parecen inaceptables desde el punto de vista del arte. Por ejemplo, los políticos o los grupos de interés le pidieron a Eisenman que incluyera, en el monumento a los judíos asesinados, un espacio con destino a un centro de información, es decir, una dimensión reflexiva. El compromiso con esa intención puede estar bien o mal resuelto, pero vale la pena aceptar el desafío que plantea esa necesidad.

Horst Hoheisel: Es demasiado pronto para evaluar. Esa dimensión informativa probablemente reforzó la tendencia, que hoy se observa en Berlín, al aumento de visitantes en todos los otros centros de memoria o de información sobre el nazismo. Pero es necesario pensar cómo se integra la información en los espacios monumentales. No es sencillo y la cuestión no se resuelve con la idea de que más es mejor. Acabo de visitar la ESMA. Yo creo que con lo que se ha hecho en el Casino de Oficiales, las oficinas vacías, los lugares donde se sabe que tenían lugar las torturas, ese espacio no necesita más. Incluso los carteles con explicaciones son demasiado grandes, con un diseño un poco publicitario; como detalle, yo diría que las placas podrían ser de acrílico, menos evidentes y con textos más cortos. Los espacios están tan cargados de historia que ya son en sí mismos suficientes. Las explicaciones deberían ser casi invisibles. La atmósfera es sobrecogedora y se siente algo de lo que sucedió allí. El casino se ofrece ya como lugar de memoria, sin necesitar casi nada más. Tampoco necesita que se pongan esculturas u objetos de arte. Aunque Marcelo Brodsky, que es un eficiente animador, un efectivo *entrepreneur* de alto nivel que conoce los mecanismos para impulsar un proyecto, quiera agregar arte, mi sensación es que con lo que está es suficiente. Al visitar el Casino uno siente los límites de lo que el arte podría agregar a ese espacio.

Nuevas lecturas de Michel Foucault

Hugo Vezzetti

La publicación de los cursos dictados por Michel Foucault en el Collège de France en la segunda mitad de los 70 abre un nuevo ciclo en el estudio de una obra que permanece abierta y activa en su impacto sobre la historia y el pensamiento políticos.[1] Junto con algunos trabajos ya conocidos ofrece un corpus que ilumina la reorientación de un trabajo y contribuye a relanzar nuevas lecturas en torno de nociones establecidas del vocabulario foucaultiano, en particular, cuerpo y disciplina, población y biopolítica, gubernamentalidad y gobierno. No alcanza con decir, como ya lo ha hecho el propio Foucault, que retorna la cuestión del sujeto en su análisis del poder; lo más destacable es la marcha misma de una investigación en curso que interroga y despliega sus objetos en contra de la inercia y la banalización que parecen ser los riesgos mayores de una recepción extendida. Hay un efecto crítico en el permanente trabajo de Foucault sobre su propia obra, que ha estado presente a lo largo de su empresa intelectual y política. Los cursos, incluyendo los ya publicados con anterioridad, lo muestran mucho más que los libros publicados, en la medida en que dan cuenta de una investigación en marcha; en ellos Foucault discute (o puede ser puesto a discutir) con los resultados de su propia obra. La primera invitación, entonces, es una indicación de lectura que destaque, como Foucault lo ha hecho con sus propios autores y lecturas, una relación de uso, alejada de cualquier inclinación a la ortodoxia.

En contra de las proposiciones generales sobre el método o los procedimientos, pone en juego una práctica de la investigación que se resiste a

1. M. Foucault, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978,* París, Gallimard-Seuil, 2004; *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France, 1978-1979,* Paris, Gallimard-Seuil, 2004. También: *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France 1973-1974,* Buenos Aires, FCE, 2005.

aceptar la historia ya hecha, desconfia del "oficio" historiográfico y no cesa de trazar su propio camino, reinventar el archivo o revisar sus herramientas. En principio, a esta altura del conocimiento de su obra (cuando aún faltan publicarse varios tomos de los cursos) han envejecido muchos de los estudios o introducciones organizados según una distinción, propuesta por el propio Foucault, de tres etapas en su obra, la arqueología, la genealogía y la ética, que supondrían una separación de los objetos respectivos: el *saber*, el *poder* y el *sujeto*. Lo que queda de esas distinciones tiene un carácter indicativo, destaca herramientas y orientaciones que alimentan un abordaje variado, ceñido a sus objetos, una renovada búsqueda de originalidad en el trabajo sobre un archivo abierto. En verdad, el excelente *Vocabulario de Michel Foucault*, de Edgardo Castro, publicado el año pasado, ofrece un instrumento mayor para esa renovación de lecturas en la medida en que incluye una amplia presentación de los temas trabajados desde la segunda mitad de los 70, aunque no haya podido incluir los últimos cursos publicados.[2]

Los cambios en la investigación foucaultiana se conocían en parte, sobre todo por un conjunto de textos posteriores a *Vigilar y castigar* (1975). El bloque demasiado compacto de la genealogía con la disciplina de los cuerpos y la figura demasiado totalizadora de una "sociedad disciplinaria" ya habían quedado parcialmente revisados en *La voluntad de saber* (1976) y la última clase de *Defender la sociedad*. En esa línea, eran conocidos algunos trabajos (fragmentos de los cursos, como "La gubernamentalidad" y un texto de los últimos años, "El sujeto y el poder") que introducían nuevos problemas y revisaban las tesis concentradas en la correlación disciplina-"cuerpo dócil"-individuo "normalizado". Los cursos ahora publicados arrojan una luz nueva sobre el período de la investigación foucaultiana que se abre después de la publicación de *La voluntad de saber*, en el que interrumpe la publicación de la serie que había anunciado sobre la historia de la sexualidad moderna. Foucault, en los libros siguientes, publicados en el año de su muerte, 1984, dio cuenta retrospectivamente de una reorientación de su trabajo y puso el acento en la problemática de la "ética" como acción del sujeto sobre sí mismo; en ese giro se refería a fuentes griegas y romanas y llegaba hasta el primer cristianismo. Si se atiende, entonces, a la obra publicada, habría pasado de los temas de la disciplina de los cuerpos y el biopoder sobre las poblaciones a la "hermenéutica del sujeto" y la indagación de prácticas éticas y "técnicas de sí". Parecía, para muchos, un salto tanto en la periodización (que abandonaba el ciclo de la modernidad), como en las orientaciones y las herramientas (la arqueología, la genealogía) que habían caracterizado toda su obra anterior. Pero algunos textos conocidos (los ya citados de los 80 y algunos de los resúmenes de los cursos dictados en esos años) habían anticipado que su investigación se había orientado en dos líneas: una historia de la *subjetividad* (del "cuidado" y las "técnicas de sí", de las transformaciones de las "relaciones consigo mismo") y una historia de la *gubernamentalidad*, que recuperaba el trabajo sobre las disciplinas y el biopoder y planteaba el problema del Estado y las técnicas del "gobierno".

Con los cursos ya publicados anteriormente se hace posible ahora una lectura de conjunto del ciclo de 1973 a 1979 (desde *El poder psiquiátrico* hasta *Naissance de la biopolitique*) que cubre la investigación que va de las disciplinas a la biopolítica, al "gobierno" y el "poder pastoral". Dentro de ese ciclo, los últimos publicados dan cuenta de una etapa intermedia, entre el descubrimiento de la "disciplina" y la indagación última sobre la "ética". En ellos retoma un trabajo minucioso sobre los discursos y los saberes, de un modo que recupera algo de la inspiración "arqueológica" de los años 60; por otra parte, el excelente trabajo de edición, el respaldo de la exposición oral con los manuscritos del autor y el aparato erudito de referencias permiten reconstruir el marco de lecturas que apoyaba las exposiciones, cuidadosamente preparadas y en las que nada queda librado a la improvisación.

Sobre el sujeto y la disciplina

Hay una vulgata Foucault consolidada en particular a propósito de la disciplina. *Vigilar y castigar* ha sido el texto más usado para edificar una visión del poder disciplinario sobre los cuerpos individuales aplicado a niños y mujeres, locos y "desviados" sexuales, delincuentes y obreros. Cada ámbito del campo de las disciplinas humanas empíricas, ha sido revisado e impugnado de acuerdo con estas distintas visiones de los cuerpos obedientes o rebeldes, pero siempre sometidos a una "normalización" cuyo blanco esencial apuntaría a la corrección y el encauzamiento. Hoy resulta claro que, más allá de Foucault, esa focalización sobre el individuo y esa sensibilidad impugnadora de los "encierros" y promotora de la vida nómade ajustaba los tópicos de la disciplina mucho más allá de las fuentes históricas y sintonizaba bien con un fondo de creencias y algunos lugares comunes de la "posmodernidad". Dos usos extendidos de una vulgata antidisciplinaria recayeron, por una parte, en una exaltación del *cuerpo* como agente y objeto de luchas particularistas y, por otra, en una versión neopopulista de la *marginalidad* que, en espejo con la denuncia de las instituciones y las disciplinas, ha buscado (y en parte inventado), detrás de la escena política, un fondo de resistencias afincado en los desviados y los maleantes.

Pero el alcance de la tecnología disciplinaria en la genealogía del individuo moderno encontraba una primera revisión en *La voluntad de saber*: la historia larga de la "confesión" y su recuperación por la ciencia sexual planteaba una trama más compleja de relaciones entre el cuerpo, el sexo y las operaciones sobre el sujeto, incluyendo ese trabajo del sujeto consigo mismo en la indagación del "deseo", que va a constituirse en una problemática para los trabajos posteriores. En esa dirección, lo que se muestra en *El poder psiquiátrico* (1973) es que una primera historia de los dispositivos disciplinarios (que estaba casi au-

2. Edgardo Castro, *El vocabulario de Michel Foucault*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2004.

sente en *Vigilar y castigar*) ofrece una visión menos unilateral que la establecida con los ejemplos del soldado entrenado o el escolar obediente. En efecto, una historia larga de las técnicas de disciplina (que debe ser distinguida de la historia de su expansión en la sociedad) lo lleva a algunas comunidades religiosas medievales. Las disciplinas habrían recorrido una "trayectoria diagonal" en la sociedad occidental, antes de la Reforma. Nacidas como técnicas de la vida conventual y ejercicios ascéticos, definieron procedimientos pedagógicos y con la escolarización penetraron en las instituciones y en la sociedad desde el siglo XVII y XVIII: allí se consolidaron como la forma general de contacto entre el poder político y los cuerpos individuales.

En su nacimiento monástico la disciplina no se separaba de la autodisciplina y del trabajo ascético sobre el cuerpo y las pulsiones. Además, los nuevos dispositivos desempeñaban durante la Edad Media un papel *doble*: se integraban y eran tolerados por el esquema general de la soberanía, feudal y monárquica (incluyendo la Iglesia); pero también cumplían un papel crítico, de oposición e innovación. Una *reforma disciplinaria*, impuesta en reglas (pobreza, obligación del trabajo manual, pleno uso del tiempo, abolición de los gastos suntuarios, regulación de la alimentación y la vestimenta, obediencia interna) llevó a la transformación de las órdenes religiosas, de las prácticas y de las jerarquías. Apoyado en una nutrida bibliografía sobre historia de las instituciones y las prácticas en el cristianismo medieval, Foucault dibuja un cuadro convincente de ese papel crítico en el orden político, frente a los nuevos poderes centralizados, y de las innovaciones sociales que derivaron de la oposición a las jerarquías y al sistema de diferencias propio de los dispositivos de soberanía. Y propone un hilo genealógico, que recorre varios siglos, desde los monjes mendicantes y ciertas comunidades cristianas, populares o burguesas, que anteceden a la Reforma, hasta una expresión secularizadora como la francmasonería.

En pocos años, esos mismos ejemplos de las prácticas en las comunidades religiosas, van a servirle para resaltar la idea de una acción sobre el propio sujeto, en la confesión y la dirección de conciencia, y serán reabsorbidos en la genealogía del "poder pastoral". Pero lo destacable es que esa consideración más compleja de las relaciones iniciales entre disciplina y autodisciplina (que puede ponerse en relación con algunos análisis de Norbert Elias sobre la "civilidad" y la autocontención) proyecta una nueva luz sobre la significación de las técnicas disciplinarias en las sociedades modernas. Lo que muestra ese esbozo es que las mismas operaciones que consolidan un esquema de obediencia, dadas ciertas condiciones y acciones que recreen esas formas de comunidad autosostenida, pueden ser formas de resistencia frente a otras formas de la dominación. En esa línea puede entenderse, por ejemplo, la acción de grupos políticos contestatarios, penetrados por las formas de la disciplina y la autodisciplina, y que difícilmente podrían ser reducidos a la fórmula de la "acumulación" de cuerpos dóciles que ha quedado como un lugar común del poder disciplinario en el nacimiento del capitalismo.

Por otra parte, los nuevos análisis muestran que no hay una oposición simple entre la soberanía y la disciplina. Foucault se refiere a la *familia* (un tema recurrente en su obra) y destaca la importancia central que adquiere como una institución de soberanía necesaria para el sistema de la sociedad disciplinaria. No se trata de señalar en los poderes de la organización familiar sobre sus miembros un "residuo" del poder de soberanía, sino de reconocer que opera como un elemento esencial del sistema disciplinario, la "bisagra" que articula el funcionamiento de los dispositivos: fija a los individuos, como "instancia de coacción" necesaria, y permite que esos dispositivos "se enganchen entre sí". La familia, concluye Foucault, es una célula de soberanía indispensable para el funcionamiento de los sistemas disciplinarios, así como el "cuerpo del rey" lo era para el ajuste de lugares y relaciones en las sociedades de soberanía. Ese giro, que apunta a una trama compleja en las relaciones entre soberanía y disciplina, alcanza un pico en el curso de 1978, que se ocupa extensamente de dibujar esa trama en movimiento; al punto que revisa notablemente su análisis del *panóptico* (probablemente el más conocido y repetido de los objetos foucaultianos): el artefacto que antes había sido exclusivamente considerado como la condensación material de una tecnología impersonal y automática del poder es recuperado ahora como la condensación del "sueño más viejo del soberano": el "ojo del príncipe" en el centro de un espacio transparente a su mirada y su poder.[3]

Los enredos de la biopolítica

El surgimiento de la categoría de "biopoder" (en el capítulo final de *La voluntad de saber*) viene a destacar los modos en que lo biológico se refleja en lo político: el poder ya no trata sólo con sujetos de derecho sino con "seres vivos". El marco histórico corresponde a las condiciones del capitalismo: a la tesis weberiana de la "moral ascética", Foucault opone la entrada de la vida en la historia. El "umbral de modernidad biológica" de una sociedad se traspasa allí donde la especie entra como apuesta de juego en las estrategias políticas. A partir de allí, la reorientación de su trabajo va a tratar cada vez más sobre la *política*; va a especificar, puede decirse, su "analítica del poder", en un abordaje diversificado de las prácticas y los dispositivos políticos. En *Defender la sociedad* (clase del 17 de marzo de 1976), Foucault propone una trama conceptual más compleja sobre las cuestiones del poder y sus efectos sobre el individuo, el cuerpo y la sociedad. Junto al par individuo-sociedad pensado bajo la forma del "contrato" (sociedad contractual), y a la relación individuo-cuerpo pensada bajo la forma de la disciplina (sociedad disciplinaria), emerge un nuevo cuerpo múltiple, colectivo, la *población* tramada con los mecanismos de "regulación" de la vida (sociedad de normalización).

3. *Sécurité, territoire, population*, cit., p. 68.

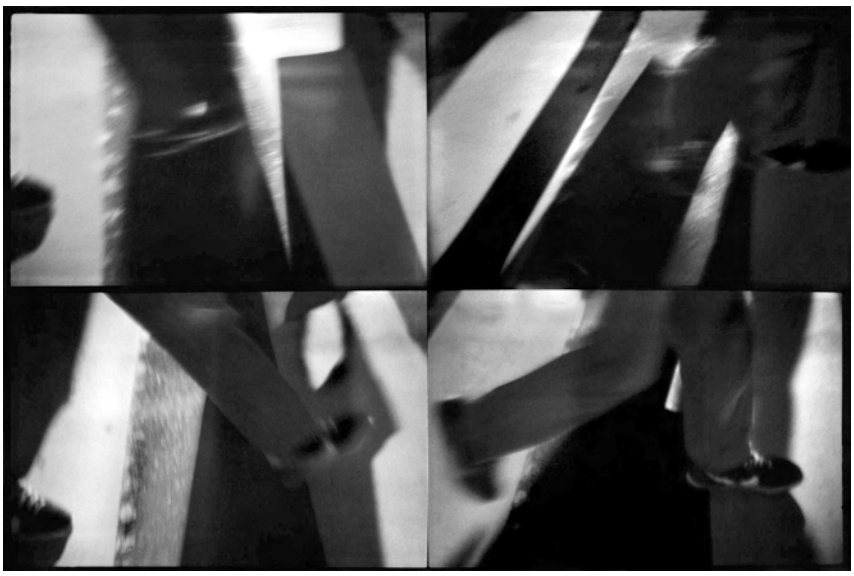
En este giro hacia los fenómenos colectivos incorpora la gestión del Estado, una cuestión casi ausente en los primeros análisis sobre la genealogía de la disciplina. La serie que condensa ese nuevo campo de problemas va de la especie a la población, por medio de las formas de la regulación (no disciplinarias) centralizadas en las prácticas del Estado.

Más allá de los cambios que introduce con la cuestión del "gobierno", lo que permanece es la caracterización múltiple y móvil de esos poderes sobre la vida. Justamente si usa el término *dispositivo* para estos procesos heterogéneos y móviles (y evita cuidadosamente términos como "estructura" o "sistema") e insiste en su carácter estratégico, es porque quiere distanciarse tanto de la reintroducción de un poder universal (desplazado a alguna forma de soberanía jurídica o estatal) como de una figuración, vitalista, unificada, de la vida como "voluntad", impulso y fuerza enfrentada a los resortes del poder. En un primer momento, allí donde la población parecía construida sobre la especie, establecía una ligazón estrecha, exclusiva, de los poderes modernos con la pura vida, separada del registro de la organización y las prácticas políticas. Es sabido el impacto que produjo en diversos autores que se orientaron en esa exploración de la *biopolítica* como camino novedoso en la renovación de una indagación, más filosófica que histórica, sobre las formas modernas de la dominación y la resistencia. Una puesta en limpio de los equívocos de ese término, "biopolítica", es una tarea necesaria pero que apenas puede esbozarse aquí. Por ejemplo, en *Imperio*, Negri y Hardt definen la dimensión biopolítica como "absolutamente central" en sus análisis: tanto del poder del Imperio, el sujeto político que regula los cambios globales, como de las virtualidades productivas y creativas de la Multitud, destinada a derrumbarlo.[4]

Importa tratar de cernir esas figuras de la *vida*, sobre todo porque expresan una posición (más que un concepto) bastante más extendida acerca de los rasgos del poder y las luchas en

el nuevo ciclo histórico de la "posmodernidad". En principio, para los autores citados, el *bios* aludido, como la sustancia spinoziana, es uno y múltiple: principio de actividad y producción social y cultural, cuerpo y conciencia, inteligencia y afecto, en fin, "agente de producción" y "explosión de resistencias". Mirado desde el campo del Imperio, es bastante obvio que toda la reinterpretación que Negri y Hardt ofrecen del "biopoder" tiene que reintroducir las figuras de una soberanía que se despliega en la historia como una totalidad en acto. No sólo abarca la vida social en su totalidad, sino que la modela en su interioridad y "se extiende por las profundidades de las conciencias y los cuerpos". Pero la condición totalizadora de ese poder sobre la vida y la muerte, los cuerpos y la conciencia (o, para decirlo en un lenguaje conocido para cualquiera que haya leído un poco a Marx, la producción y reproducción social) encuentra su propia negación, igualmente totalizadora, en la explosión de resistencias, en redes y "flujos" que dejan de ser marginales y que ostentan la curiosa condición (en verdad autocontradictoria) de ser a la vez un medio de "máxima pluralidad e incontenible singularización": la Multitud. La biopolítica entonces, encarada en el comienzo desde el análisis del poder global, se desliza a la "producción de la vida". Y como por arte de magia define aquí otra cosa, la "sociedad biopolítica" en la que Foucault no habría sido capaz de reconocer una "sustan-

4. Michael Hardt, Toni Negri, *Imperio*, Buenos Aires, Paidós, 2002.



cia ontológica" dinámica y creativa.

Finalmente, hacia el final, allí donde prevalece el manifiesto que anuncia el advenimiento de la Multitud, el biopoder ha cambiado de bando; la vida coincide con la producción, ya no como efecto de la dominación global, sino de "poderes productivos primarios". Contra la interpretación de Agamben, la "nuda vida" puede devenir una fuerza incontenible en la que "se acumulan los nuevos poderes de la cooperación productiva de la multitud". Allí, el horizonte futuro de las transformaciones de la vida y de la producción social convoca las adjetivaciones más exaltadas: "campo de metamorfosis radicales", "operación demiúrgica", "producción de subjetividad cooperativa" que incluye fantasmas tecnológicos como una anunciada "hibridización de los humanos y las máquinas".

Lo anterior bastaría si sólo se tratara de mostrar la ajenidad de esa construcción con el trabajo de Foucault quien, más allá de cambios y revisiones, se mantuvo distanciado de las filosofías de la historia y las construcciones totalizadoras. Si se justifica volver, de un modo sesgado y fragmentario, sobre la obra de Negri y Hardt, es por lo que revela, en su desmesura, de los usos actuales de la biopolítica. Es cierto que Foucault, en sus deslizamientos experimentales, ha habilitado, en este como en otros temas, lecturas diversas. Pero es destacable su apego al análisis, a la investigación basada en fuentes empíricas, a la constitución del "archivo"; ha insistido mucho en que sus abordajes buscan estar situados históricamente. Foucault se ha orientado a ubicar los problemas de la "población" y los poderes de regulación de la vida en el campo de las prácticas estatales que se extienden hacia el siglo XVIII: demografía e higiene pública, políticas sociales para la familia, medicina del sexo, de la reproducción y la crianza. Así comienza el curso *Sécurité, territoire, population*, pero en el camino la centralidad de la biopolítica cede frente a otras formas y marcos que lo llevan a los problemas de la "gubernamentalidad". Esta nueva problemática se le abría, por ejemplo, a partir del análisis de la gestión de la ciudad. Algunos trabajos parciales son conocidos y han tenido impacto en los estudios históricos de la ciudad y el territorio, pero ahora es posible seguir el itinerario de su investigación. En contraste con las cosmovisiones que invariablemente encuentran sus propios presupuestos y aplastan todo análisis histórico, Foucault revela su eficacia analítica y crítica cuando hace girar sus objetos para que muestren nuevas facetas.

La ciudad revela un tipo de "población" que desborda el modelo de la especie y exige ser indagada a partir de discursos y modos de gestión que se desplazan de la medicina social a la economía política, con un foco en la dimensión de las *técnicas* y las "artes de gobernar". Es cierto que el análisis de las relaciones de poder, como el de las disciplinas, se despega del modelo jurídico y la "población" se separa del territorio del soberano tanto como de la comunidad de derecho. Pero es igualmente claro que la orientación de Foucault se encamina en una dirección que va a contramano de las apropiaciones de la biopolítica por parte de los discursos que la ubican en el flujo de una serie reiterativa: la pospolítica, la posthistoria, las formas postestatales, y así de seguido. Allí donde el discurso a la moda, prendido a la noción de un presente instalado en la discontinuidad absoluta, ve fracturas y metamorfosis, cambios epocales que sepultan un mundo histórico y, junto con él, entierran las ca-

tegorías y los estilos conceptuales que habían permitido pensar el pasado, Foucault se muestra como un investigador prolijo y prudente, casi un clásico, que retoma muchos de los autores y los problemas del pensamiento político moderno. Por ejemplo, por la vía del "gobierno" se enfrenta a un problema (tan alejado de la sensibilidad posmoderna) como el de las "libertades". Y se corrige a sí mismo: las libertades en las sociedades modernas ya no son la contracara de las técnicas disciplinarias, sino la condición de cierto ejercicio del gobierno: sólo puede haber poder de "regulación" allí donde hay una libertad que no es un privilegio sino la condición de la circulación, el movimiento y el desplazamiento de los hombres y de las cosas.

De modo que si en los primeros análisis la biopolítica podía parecer una forma de poder que aislaba la *vida* como blanco, con prescindencia de los marcos y de las prácticas institucionales de la gestión política de la sociedad, los dos cursos ahora conocidos la hacen derivar claramente de dispositivos políticos organizados en las formas del Estado. En *Sécurité, territoire, population* el esbozo inicial de una historia de los "dispositivos de seguridad", como prácticas del biopoder, queda desplazado por el proyecto de una historia de la *gubernamentalidad*, que se remonta a las raíces antiguas del modelo "pastoral". El curso siguiente, que promete ocuparse del *nacimiento de la biopolítica*, se refiere casi exclusivamente a las cuestiones del Estado moderno en su relación con el gobierno de la sociedad, incluyendo un análisis del "neoliberalismo" de la posguerra, en una de las pocas oportunidades en que Foucault incursiona en los tópicos del siglo XX.

Sobre el gobierno

No es fácil abarcar la problemática que se abre en el pensamiento de Foucault con estas categorías, "gobierno" y "gubernamentalidad"; sobre todo por el nuevo giro impuesto en pocos años por sus investigaciones sobre la ética y las "técnicas de sí", interrumpido por su muerte. En principio, se trata de una modalidad de ejercicio de poder que no se dirige al territorio ni al cuerpo sino a la *conducta*. Es "un conjunto de instituciones y de prácticas a través de las cuales se guía a los hombres, desde la administración a la educación". La genealogía busca, también en este caso, una indagación sobre el presente, dado que el marco contemporáneo de su interés es la evidencia de que esos procedimientos de conducción están en crisis.[5] Pero lejos de destacar la originalidad incomparable de la crisis actual, apuesta a un trabajo histórico-genealógico de formas de poder "gubernamentalizadas" que le exigen ocuparse de un objeto nuevo, respecto de su análisis de la disciplina, la formación del Estado moderno. Así llega a un análisis extenso sobre el "poder pastoral"; como antes con la disciplina y con la confesión, una historia focalizada sobre las técnicas y las prácticas sitúa en la larga duración el modelo del pastor que cuida a su rebaño y a cada uno de sus corderos: nacido en la Antigüedad, fuera del mundo griego, Foucault persigue su formación, su institucionalización y transformación por el cristianismo. A la vez vigilantes e "individualizantes", esas técnicas construyen un aparato de obediencia que necesariamente incluye una dirección interiorizada, una práctica de subjetivación, diferente de los procedimientos de la disciplina. Por otra parte, el gobierno no apunta a controlar el mal que anida en la naturaleza humana, sino a una administración de las cosas que requiere de la libertad de los hombres; e incluye una atención a los "deseos" (vieja noción de la dirección de conciencia) constituyentes del *interés*. Se distingue de la vieja concepción ético-jurídica del ejercicio soberano y de los sistemas disciplinarios, sobre todo porque, en la gestión de los colectivos, parte de la "naturalidad" del deseo y de la producción espontánea del interés. Si el soberano era el que podía decir no al deseo, el nuevo gobernante, que encuentra una primera encarnación en el utilitarista, es, por el contrario, el que sabe cómo decir *sí*, y estimularlo de un modo que produzca efectos beneficiosos a nivel colectivo. En el curso de esa investigación, la "población" termina en parte separada de las figuras iniciales de la biopolítica: en efecto, ya no incluye sólo el "régimen general de los seres vivos" sino también, en una inclusión de tintes habermasianos, el "público", respecto del cual el Estado gubernamentalizado debe desplegar nuevas políticas de "verdad".

A partir de estos nuevos problemas va a ser discutida la cuestión del Estado, de un modo que, ante todo, relega los motivos conocidos del Estado como centro de poder o aparato de dominación, para indagarlo como un régimen de prácticas. No es la "microfísica" la que puede revelar las formas de la gestión estatal en la implantación y la reproducción de las relaciones de poder. El Estado es una realidad compuesta de elementos heterogéneos, un "efecto móvil de un régimen de gubernamentalidades múltiples".[6] Y el *liberalismo* es la forma de racionalidad propia de esos nuevos dispositivos de regulación. En principio, entonces, esa forma del Estado "gubernamentalizado" es la condición de la biopolítica y no al revés. En cuanto se desplaza a las cuestiones del gobierno (de las cosas, de los hombres, de sí), el problema mayor no es la gestión de la vida, sino de las libertades. Es fácil ver lo que ha cambiado respecto de los trabajos de la primera mitad de los 70: el acento en los *cuerpos* y en la modelación del individuo por la disciplina se proponía explícitamente cuestionar la idea de la autonomía del sujeto. Aunque mencionaba las "resistencias" y las luchas contra la disciplina, en la medida en que no aparecía una acción *desde* el sujeto, los análisis foucaultianos fueron leídos sobre todo como una comprobación convincente del carácter inevitable de la sujeción a las estrategias de un poder externo.

Ahora, la cuestión del sujeto y la cuestión del Estado, la red de prácticas que los pone en relación, están en el centro de la renovación conceptual de la nueva investigación genealógi-

5. "Entretien avec Michel Foucault" (1978), *Dit et Écrits*, IV, Gallimard, 1994, pp. 93-94.
6. *Naissance de la biopolitique*, cit., p. 79.Ver Michel Senellart, "Situation des cours", en *Sécurité, territoire*, population, cit., p. 398.

ca.[7] Edgardo Castro lo ha señalado en su presentación de los temas de la "gubernamentalidad": Foucault abandona la figura de la *guerra* (la "hipótesis-Nietzsche") en el análisis de las relaciones de poder. Sabíamos a dónde lo condujo ese desplazamiento pero no cómo llegó allí. En "El sujeto y el poder" (1982), Foucault afirma que el poder no es ni consenso ni violencia y "es siempre una forma de actuar sobre la acción del sujeto". Su naturaleza equívoca se demuestra en la noción de *conducta*, que se refiere a la vez a la conducción de otros y a la manera de conducirse. Si el gobierno involucra siempre una acción desde el sujeto, si se sostiene en una condición de libertad y, por lo tanto, de una resistencia posible, el modelo algo automatizado del "cuerpo dócil" (que en algunas de las descripciones pudo ser comparado con una matriz conductista, skinneriana, del aprendizaje por condicionamiento) se transforma en una visión plenamente política: sólo hay ejercicio de poder donde hay sujetos libres. Pero la libertad invocada no deriva de un principio humanista, sino de esa tensión inevitable, inherente a la relación de gobierno, entre reacciones o comportamientos diversos, en un campo de acciones posibles.[8]

La apuesta política de Foucault se revela en ese interés innovador sobre la correlación entre los poderes y las libertades. Es fácil denunciar las prácticas de la disciplina, pero ¿qué pasa con un régimen de gobierno que impone el principio de una autolimitación del poder? Si busca ocuparse del Estado no es para encontrar las formas totalitarias, ya que cuestiona lo que llama la "crítica inflacionaria del Estado", siempre pronta a denunciar el fascismo en las prácticas estatales. El desafío son las formas liberales de la gestión del Estado y sus efectos sobre la constitución de la sociedad. Con ese giro de su pensamiento Foucault no hace sino recuperar un tema que estaba presente en su primera gran investigación sobre el sujeto: "El buen uso de la libertad" (uno de los capítulos más logrados de la *Historia de la locura*) indagaba el destino moderno del loco, "liberado" de sus cadenas y sujetado al orden del asilo; y encontraba en él la ocasión de un análisis convincente del nacimiento del sujeto psicológico tanto como de las disciplinas "psi". En ese sentido, la práctica del internamiento (diferente del encierro), en eso que el alienismo clásico llamaba el *tratamiento moral*, reunía la imposición de un orden sostenido por las normas del funcionamiento asilar (horarios, comidas, vestimenta, trabajo) con las técnicas de modelación subjetiva nacidas de una nueva relación del alienista y su loco. En esa combinación de disciplina y gobierno, el loco quedaba situado en una posición ejemplar: el complejo de las libertades y las sujeciones en el asilo proponía una indagación, un laboratorio casi, del sujeto moderno "emancipado" en la sociedad y sus instituciones. La historia de la locura moderna condensaba una experiencia práctica, histórica, de la libertad que emerge en esa representación mítica de la emancipación del sujeto, fijada en la escena de Pinel librando a los desgraciados de sus cadenas. En el tránsito del "gran encierro" clásico al gesto liberador de Pinel y a la edificación de una gestión administrativa y médica de los locos se desplegaba, para el primer Foucault, el estatuto ambiguo de la libertad de los modernos; y allí, puede decirse, aparecía una primera exposición del tópico del gobierno: no hay sujeto sin esa previa condición de una libertad que nacía junto con los espacios y las prácticas destinados a conducirla.

No hay historia de la libertad que no sea al mismo tiempo una historia del orden. No es Foucault quien lo ha descubierto, pero lo cierto es que ha aportado una mirada innovadora, sobre todo al insistir en que esa historia se revela menos en las ideas que en las prácticas y en las técnicas. Esa indagación de las libertades, casi veinte años después, va a encontrar sus anclajes en el gobierno (y en la política), no en la economía; desemboca en sus análisis del *neoliberalismo*, cuya realidad política eran los gobiernos de Thatcher y Reagan. Si el Estado es un dispositivo de gobierno, trata de pensar los cambios y los límites del Estado no como el fin de la política o la dominación del mercado, sino a la luz de la reorganización de las técnicas de gobierno y de un análisis que reconoce la complejidad de un proceso en el que los cambios económicos y la metamorfosis del Estado deben tramarse con transformaciones en la dimensión subjetiva.

En un momento en que la investigación y el pensamiento de las ciencias sociales no tienen mucho que ofrecer, vale la pena celebrar el retorno innovador de uno de los grandes autores de nuestro tiempo. En 1978, Foucault prefería definirse como un "experimentador" antes que como un filósofo, alguien que optaba por el "libro-experiencia" antes que el "libro-demostración", y ofrecía sus trabajos como una invitación antes que una "enseñanza", destinada sobre todo a trastocar la relación previa, histórica o teórica, con ciertos problemas.[9] Eso es lo que emerge en estos cursos, que dan cuenta, a veinte años de su muerte, del vigor y la lucidez de un trabajo productivo, innovador, capaz de discutir con los efectos de su propia obra. Al mismo tiempo, ofrece un camino tentativo, inconcluso, completamente inapropiado para instalar alguna ortodoxia. Por su carácter abierto estos fragmentos de una obra son mucho más aptos para los diálogos teóricos y las lecturas transversales. Foucault con Marx (quien afortunadamente ha perdido también el lastre de las versiones canónicas), sea por la vía de la cuestión del Estado o por la posibilidad de volver sobre el problema gramsciano de la "hegemonía". También Foucault con Max Weber, en torno de una discusión renovada sobre la "racionalización" y las estructuras estatales. O, finalmente, Foucault con Elias, el más consistente en el estudio, basado igualmente en fuentes históricas, de la interdependencia de las formas del Estado con las estructuras de la subjetividad.

7. Ver Thomas Lemke, "Marx sans guillemets¨. Foucault, "La gouvernementalité et la critique du néoliberalisme", *Actuel Marx* 36, segundo semestre, 2004.
8. "El sujeto y el poder", en H. L. Dreyfus y P. Rabinow, *Michel Foucault. Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001, pp. 253-254.
9. "Entretien avec Michel Foucault" (1978), *Dit et Écrits*, IV, p. 42.

Eduardo P. Archetti (1943-2005)

11 apuntes en su memoria

Pablo Alabarces

1. Cuenta Archetti que en las colonias friulanas del norte de la provincia de Santa Fe había un relato mítico sobre el Coronel Obligado, "pacificador" de los mocovíes de la zona. Parece ser que, en 1879, Obligado convocó a una reunión urgente en Reconquista (en esa época, apenas un fortín) a la que invitó a los colonos italianos: luego de saludarlos, les informó que ese día iba a comenzar el proceso de transformación de los inmigrantes en *criollos*: para ello, todos juntos iban a comerse un asado, consistente en tres novillos gigantes cocinados con su cuero durante más de doce horas en pozos cavados en la tierra. Otras tantas, seguramente, pasaron militares y colonos en la fraternidad del asado, comiendo carne, y más carne, y sólo carne. "Al terminar el pantagruélico almuerzo el Coronel Obligado expresó a viva voz su orgullo por haber sido todos participantes y testigos del inicio del proceso de transformación de los friulanos en verdaderos *criollos*".[1] Esto lo lleva –y también a nosotros– a recordar ese fragmento, que Archetti descubriera años atrás, en el que Borocotó, el inventor del periodismo deportivo argentino, afirma su tesis esencialista de la invención del *estilo criollo* en el fútbol rioplatense: los inmigrantes –la larga lista de apellidos italianos y españoles que nacionalizan el fútbol inglés hacia el Centenario– se *criollizan* en contacto con el mate y el asado. Con las proteínas criollas. De allí la afirmación subsiguiente: "Los jugadores argentinos, al comenzar a invadir Italia a partir de la década del treinta, fueron percibidos como dotados no sólo de técnica sino de potencia física".[2] Unos años más tarde, en una reunión brasileña, Roberto Da Matta ratificaba esa impresión: los brasileños veían

1. "Hibridación, pertenencia y localidad en la construcción de una cocina nacional", en Carlos Altamirano (comp.): *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Ariel, 1999, pp. 220-221.
2. *Ibidem.*

las fotografías de los jugadores argentinos como un repertorio de proteínas convertido en futbolistas. Pero también: luego de una invitación a un asado que le hiciéramos a un colega inglés, Archetti me decía: "Cuidado con que no le agarre un *shock* proteínico por la falta de costumbre y tengamos un problema diplomático con la rubia Albión".

De todas estas cosas se ocupaba Archetti.

2. Los colonos friulanos venían de su pasado sociológico que se había vuelto antropológico. A comienzos de los setenta Archetti había hecho un largo trabajo de campo en el norte de la provincia de Santa Fe, de donde sacó una lista de ganancias: su tesis de doctorado en antropología en París; su casamiento con Kristi Anne Stølen, que andaba en lo mismo; su libro de ese entonces, que escribió con ella, *Explotación familiar y acumulación de capital en el campo argentino*, y que publicó Siglo XXI en 1975. Cuenta la leyenda que, entre los ruralistas –todo un campo del saber sociológico–, ese libro fue sensación. El mundo campesino le seguiría atrayendo: su otro libro en la temática, *El mundo social y simbólico del cuy*, de 1992, recoge su trabajo de campo en Ecuador, donde trabajó y dio clases a fines de los setenta y comienzos de los ochenta. Pero en ese texto Archetti abandonaba, aunque siguiera preocupado por el campesinado latinoamericano, cierta explicación estructural-marxista (que el título de su libro de 1975 ratificaba) para derivar a las periferias que tanto le habrían de ocupar toda la década siguiente: aquí, la comida era uno de los ejes para entender una comunidad ecuatoriana.

No era nuevo: en 1984 había pasado un sabático en la Argentina que volvía de la dictadura, para tratar de reinsertarse en el país. No lo logró y se volvió a Noruega, donde llevaba más de diez años, casado con Kristi Anne y con dos hijos, habituado al clima y a la vida de la socialdemocracia escandinava, aunque nunca dejó de hacer chistes a sus expensas. En el camino, en ese intento infructuoso de regreso a la patria, había escrito sus primeros trabajos sobre el fútbol argentino: "Fútbol y ethos", que todavía sigue en la biblioteca de FLACSO como documento del pasaje de Archetti por la transición democrática. En él identificaba el núcleo duramente masculino que articulaba las identidades futbolísticas –ese machismo desbordado y desbordante que constituye el núcleo del *aguante*, aunque Lali lo leyó veinte años antes de su clímax.

3. Porque Archetti, claro, siempre fue Lali. Después de que nos conocimos, en 1994, y cuando comenzamos a comunicarnos con cierta frecuencia por *e-mail*, le pregunté (aterrado de meter la pata con quien era ya una figura de fuste de la academia internacional) si debía usar el Eduardo; me contestó que ya no se reconocía en el nombre de pila, salvo con los gringos, que no podían pronunciar santiagueño. Lali, pues. Él iniciaba sus mensajes, invariablemente, con un "Caro Pablo".

Esta intromisión personal tiene que ver con una anécdota que lo pinta entero. Nos conocimos en un café porteño, al final de un nuevo sabático que había dedicado a la investigación sobre fútbol, tango y polo. Yo era un joven asustado; él llegó a la cita con un montón de manuscritos bajo el brazo y me los dio diciendo "tomá, leé". En ese movimiento transformaba la regla no escrita de las ciencias sociales argentinas ("no avivar giles") en un gesto de enorme generosidad: lo que Lali quería era la difusión, la reproducción, la ampliación de un campo pequeñito y provinciano –y como buen santiagueño conocía muy bien los problemas del provincianismo. En ese mismo 1994 publicó un artículo en esta revista, un artículo que presentaba sus preocupaciones de entonces: la relación entre el gran relato nacionalista de Borges o Lugones o Rojas, y la pequeña narrativa popular del criollismo futbolístico que Borocotó y Chantecler inventaban contemporáneamente en *El Gráfico*. Cuatro años más tarde fue mi turno de publicar un trabajo sobre fútbol y cultura popular en *Punto de vista*: Lali lo celebró por *mail* al grito de "le estamos ganando a la academia argentina". Me queda la duda de si dijo "ganando" o "penetrando".

4. Lo cierto es que, desde ese retorno frustrado, Archetti había comenzado a dedicarse, presuntamente, al fútbol. Entre aquel documento de FLACSO y su último gran libro, *La pista, el potrero y el ring*, de 2001, el deporte parecía ser el centro de sus preocupaciones. Son los años en los que ninguna compilación internacional que incluyera materiales latinoamericanos sobre deporte podía prescindir de su colaboración. Sus artículos son decenas, sobre aspectos diversos: entre ellos, hay dos trabajos espectaculares, los únicos textos sobre el fenómeno de la violencia futbolística que produjeron las ciencias sociales por décadas. Uno es de 1994 y lo escribe con Amílcar Romero, periodista y erudito; en él demuestran, en polémica con las interpretaciones entonces hegemónicas en la academia inglesa, que la violencia en la Argentina tiene poco que ver con una pretendida extracción popular de sus actores. Históricamente, decían Archetti y Romero, las clases populares no han demostrado ser más violentas que las clases dominantes. El otro trabajo se publica en italiano, en 1992, y allí Archetti analizaba el carácter ritual de la violencia futbolística, el pasaje histórico del predominio de los rituales carnavalescos a los rituales trágicos: era la primera vez que alguien pensaba explícitamente el concepto de *aguante*.

Pero entre esos artículos había una idea central. En otro texto de 1994, dedicado a las representaciones nacionales durante los Mundiales de fútbol, Archetti afirmaba que una identidad nacional o étnica está vinculada a prácticas sociales heterogéneas (la guerra, las ideologías de los partidos políticos, la naturaleza del estado, los libros de cocina o el deporte) y se produce en tiempos y espacios discontinuos. Así, ante la predilección de la teoría y la historia del nacionalismo por analizar los espacios oficiales, legítimos, sólo en principio más visibles, de invención de una nacionalidad, Archetti proponía dedicarse a las prácticas marginales, limítrofes, sean

ellas populares o no (el box o el polo); pero básicamente las prácticas no centrales e ilegítimas, en un doble sentido, de su legitimidad como narrativa hegemónica y como objeto académico. Entre Lugones y Borocotó, entre San Martín y Maradona, tanto la hagiografía escolarizada como la investigación científica no mostraban fisuras: había objetos legibles y había proceratos instituidos, los "oficiales" y los "alternativos". Entonces, el desvío de Archetti por el fútbol, el polo, el box, el automovilismo, el tango, la comida, era un desvío táctico y un retorno a los orígenes; era seguir preocupado por cómo esos campesinos inmigrantes friulanos habían hecho para volverse argentinos.

5. Atiborrándose de asado con cuero, contaba en esa ponencia de 1999. Allí propuso la idea del triángulo cárnico: asado, puchero y milanesa como ejes de la comida nacional. Esa afirmación le valió la réplica de Beatriz Sarlo, que sostenía que el carácter ritual del asado lo sacaba de la serie para armar otro sistema, obviamente masculino; el vértice del asado debía ser reemplazado por el churrasco a la plancha. En esa misma presentación, Lali usaba uno de sus recursos escénicos favoritos: la explicación de cómo debía comerse una empanada santiagueña, de pie, con las piernas bien abiertas, levemente inclinado hacia delante. Recurso y memoria, claro, de sus añoradas empanadas, que en Oslo no se conseguían.

Lali combinaba como nadie el rigor y la inventiva de su antropología con un humor inclaudicable, aun en la polémica. El mejor humor posible: crítico, ácido, cuestionador, que hacía blanco persistentemente en las costumbres *argies*, en nuestras soberbias y nuestros narcisismos. Esa discusión de 1999 lo pintaba de cuerpo entero: era capaz de obligar a una audiencia de circunspectos colegas de entre lo más granado de las ciencias sociales argentinas a polemizar sobre el bife y la tira, sobre la fugazza de Banchero o los menúes de Doña Petrona. Y siempre, siempre, haciendo antropología.

6. "Yo no hago fútbol: hago antropología", reclamaba en unas Jornadas de Deporte y Ciencias Sociales de 1996 que organizamos en Buenos Aires. El fútbol era, como dije, un desvío para explicar la patria. Como el polo, la comida o la danza: las *zonas libres* de una cultura, decía, aquellas que están más lejos de las restricciones y más cerca de la creatividad. Explicar la patria, entonces, a través de los cuerpos que sostienen los relatos: cuerpos danzantes, deportivos, alimentados, nuevamente proteínicos, argentinizados como efecto de esas construcciones trabajosas y disputadas. En 2003 se puso a trabajar sobre música y danza en Cuba, Brasil y Argentina, porque entendía que en ese espacio había algo de común, de una creatividad que además permitía articular lo culto y lo popular (que se resistía a pensar como espacios disyuntivos). En 2004 encontró el tema que le faltaba para seguir entendiendo cómo se construía la argentinidad: el vino. El *Malbec* era para Archetti una suerte de Maradona del nuevo siglo: la invención de un producto que abriera las fronteras y pusiera en escena los imaginarios –y nuevamente, nuestros narcisismos.

7. *Masculinidades*, posiblemente su mejor libro, es un excelente lugar donde leer casi todas sus preocupaciones: la invención de la identidad nacional argentina en el fútbol –fundamentalmente en relación con la construcción de un *estilo de juego*– y en el polo, pero también la manera como esas narrativas *banales* intersectan y complementan las narrativas legítimas de la nacionalidad en los años 20; el imaginario en torno a los héroes deportivos; las figuras masculinas en el tango, en un juego relacional con las femeninas. A partir de los argumentos sobre la invención de la masculinidad y la nacionalidad deportivo-popular argentina, desplegaba su mayor brillantez argumental y su mejor destreza metodológica.

Partiendo de la hipótesis de que los estereotipos masculinos emergieron durante el proceso de modernización, Archetti trabajaba con prácticas corporales típicamente modernas: el tango, el fútbol y el polo, entendiendo que constituyen arenas públicas en donde pueden indagarse identidades nacionales y genéricas. Para el caso argentino, eso le permitía el análisis de la *hibridación* y de las formas variadas en que fueron y son clasificados los géneros masculino y femenino, y a la vez interpretar sus relaciones con la cultura nacional moderna y con la cultura internacional globalizada. La hibridación funcionaba en su análisis, entonces, como concepto clave que designa el modo particular en que se construye tempranamente la identidad nacional en una sociedad de modernidad periférica y con un masivo proceso inmigratorio en las primeras dos décadas del siglo XX. Así, los híbridos resultan construcciones ideológicas del orden social y son, en este sentido, productores de tradición. Los argumentos de Archetti excedían –y en ese movimiento, discutían– las posturas popularizadas por García Canclini: la hibridación dejaba de ser una suerte de característica posmoderna para recuperar densidad problemática, precisión categorial –que no abunda en la popularización cancliniana– y espesor histórico.

Retomando, por otro lado, el argumento de George Mosse sobre la relación establecida modernamente entre belleza y moral en los estereotipos masculinos, Archetti argumentaba que en la Argentina la *moralidad* es más pertinente que la belleza. Esa importancia deviene de que la moralidad articula públicamente lo afectivo y lo racional, y de que sus contenidos y valores se presentan en tensión, toda vez que se desliza su definición simultáneamente en el interior del género, en tanto distintas masculinidades en oposición, y entre los géneros, entre una imagen de madre y esposa y otra de *femme fatale*; o, lo que es lo mismo, entre una moralidad convencional y otra romántica.

Por último, el análisis de la figura del pibe, representante de la identidad nacional y viril por excelencia, el modelo de jugador de fútbol argentino, señalaba la dominancia de una masculinidad y una moral particular, desplegada en el campo liminal del potrero. Allí la lectura de las andanzas

de su máximo representante por abundancia y por destreza, Maradona, le permitía mostrar cómo se anudan imaginario e historia, al poner en escena las narrativas producidas históricamente y, a la vez, superarlas.

8. "Un antropólogo tradicional probablemente encontrará mis análisis más textuales que etnográficos, y el erudito en estudios culturales encontrará mi análisis textual poco sofisticado".[3] A ese reclamo, *Masculinidades* le contestaba con la innovación y la fertilidad de una etnografía que nacía de la combinación de trabajo de campo con análisis textual, y que se realizaba sobre textualidades múltiples (orales, escritas y audiovisuales), que no hacen más que reponer las complejas tramas en las que son creadas y recreadas contemporáneamente las identidades. Archetti no podía tolerar los fundamentalismos metodológicos; creía en el diálogo disciplinar, pero además entendía que para hacer etnografía de sociedades complejas, y para colmo tan alfabetizadas como la argentina, no se podía prescindir de las fuentes escritas. Consecuentemente, nadie leyó *El Gráfico* tan bien como él, en diálogo e intercambio con Lugones, con Rojas, con Borges, con Gálvez, con Contursi y con Gardel y Le Pera.

(Además, el analista "poco sofisticado", como cuenta Carlos Zurita, había publicado un libro de poemas a los dieciocho años, y seguía convencido de que la poesía era un recurso de conocimiento inagotable.)

Aunque descuento que más les enseñó, o debió enseñarles, a los antropólogos: tengo marcado por él un largo párrafo en *Exploring the Written*, el libro que compiló en 1994,[4] para explicar por qué un novelista o un ensayista tienen tanto de etnógrafo, y a la vez deberían ser fuente insoslayable de la antropología contemporánea –sin por eso transformarse en posmodernos.

9. *El potrero, la pista y el ring* trabajaba en la misma dirección. Lo que en *Masculinities* era la combinación de etnografía y análisis textual, en *El potrero…* era básicamente historia, analizada a través de fuentes periodísticas y documentales, con una pauta que conecta los objetos: su condición –una vez más– periférica. El deporte se ampliaba del fútbol y el polo al automovilismo y el box, y al tango *sobre* fútbol; en todos los casos, la búsqueda era por la reconstrucción histórica de los hitos centrales en la invención de sus narrativas.

La selección de esos deportes sobre otros no era azaroza, no se basaba en criterios de popularidad ni de expansión de la práctica. Como señalaba el mismo Archetti, podría objetarse la no inclusión del básket –en el que Argentina obtuvo un campeonato mundial en 1950–, el tenis –con el peso internacional de las figuras de Vilas o Sabatini–, el rugby o el golf. Sin embargo, *El potrero…* no era una historia deportiva, por lo que la lógica de selección de casos no podía ser endógena, proporcionada por el objeto. El libro narraba –nuevamente– la invención de una nación a través de sus relatos marginales: en consecuencia, la selección permitía la combinación entre los diversos factores que le interesaba analizar: lo colectivo –fútbol y polo– y lo individual –box y automovilismo–; lo rural –la épica ecuestre del polo– y lo industrial –en los vericuetos técnicos de la mecánica–; las dimensiones sociales y de clase –lo que va de la miseria suburbana de un Maradona o un Monzón a los mitos chacareros y pampeanos de Fangio y la aristocracia terrateniente y pro-británica del polo–; y, por último, la repercusión internacional, en tanto esas narrativas se pretenden nacionales y fuertemente narcisistas y especulares, atentas a la imagen que el espejo, la prensa internacional, devuelve de una identidad en construcción. En ese sentido, entonces, Maradona, Fangio y Monzón aparecían como los soportes privilegiados de esos relatos: son los héroes de narrativas que, por definición, deben ser épicas.

Así, en *El potrero…* podía verse con nitidez cómo el deporte trabaja eficazmente en la construcción de un

3. *Masculinities. Football, Polo and the Tango in Argentina.* Oxford, Berg, Global Issues, 1999. Traducido como *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*, Buenos Aires, Antropofagia, 2003, p. 13.

4. *Exploring the Written. Anthropology and the Multiplicity of Writing* (editor), Oslo, Scandinavian University Press, 1994.

espacio y un imaginario unificado: "La expansión del deporte en la Argentina se puede asociar al desarrollo de la sociedad civil ya que las organizaciones y clubes deportivos generaron espacios de autonomía y participación social al margen del Estado. En ese contexto particular las prácticas deportivas y, en especial, los deportes de equipo permitieron establecer un 'espacio nacional' de competencia real y de movilidad social –ya que los mejores deportistas de las provincias pudieron hacer carrera en Buenos Aires– y de unificación territorial y simbólica. La prensa y la radio en la década del veinte jugaron un papel crucial en esta dirección. *El Gráfico* (…) enfatizará la importancia de los deportes de equipo ya que permiten que una nación se exprese, que sus integrantes tengan una 'conciencia nacional' y superen las identidades locales de clubes o de provincias, y porque hacen posible que las diferencias de estilo, en competencia con otros equipos, puedan ser pensadas como manifestaciones de 'estilos nacionales'".[5]

De la misma manera, el análisis de estas prácticas le permitía demostrar cómo el debate sobre la globalización, demasiado rápidamente caracterizada como fenómeno puramente contemporáneo, adolece de espesor histórico; la globalización deportiva es un invento de comienzos del siglo XX, y en ese fenómeno el deporte argentino inscribe una discontinuidad crucial en la invención de un imaginario de nación: "La globalización temprana del deporte no debe verse como un proceso necesario de homogeneización, sino como un espacio en donde producir imaginarios, símbolos y héroes que establezcan discontinuidades. Las reglas universales y las prácticas son uniformes pero los resultados impulsan no solo las diferencias sino a pensarlas como tales".[6]

A su vez, el análisis de prácticas que remiten a clivajes variados –de espacios, de clases, de sujetos involucrados– le permitía proponer un fresco variopinto, donde se representaran mitologías diversas: el *pibe* y el *potrero*, como dijimos, pero también el *jinete*, el *sueño del pibe*, la *muñeca* y la inventiva técnica, la potencia de Monzón pero también el estilismo de Locche. El deporte posibilita la construcción de un imaginario nacional extenso y ampliado, más democrático que la pura narración de las élites patricias o las clases dirigentes, construido en torno de épicas individuales y colectivas, populares o de las clases medias. Imaginario que es siempre relacional, narcisista, atento a una mirada del otro que lo instituye: "La Argentina (…) exporta cuerpos, caras, gestos y eventos deportivos, y a partir de ellos una imagen de lo nacional se construye, al mismo tiempo, afuera y adentro. Monzón no solo es un 'macho' para consumo interno sino que es percibido como un 'macho argentino', con todo lo negativo o positivo que esto pueda tener".[7]

10. Lo nacional como un caleidoscopio, en suma: "En la presentación de prácticas deportivas tan diferentes encontramos la base de lo nacional como compuesto por un caleidoscopio complejo y, en muchas ocasiones, contradictorio. No solo hay 'contradicciones' individuales sino también dimensiones de clase que parecen incompatibles. Si el polo es terrateniente y el automovilismo chacarero, el boxeo supuestamente bien popular, e incluso marginal, y el fútbol relativamente multiclasista es, precisamente, a través de esta combinación heterogénea que las imágenes de lo nacional se construyen".[8]

El caleidoscopio que puede construir un intelectual santiagueño, educado en Córdoba, Buenos Aires y París, radicado en Oslo, que trabajó en Santa Fe, Ecuador, Noruega, Guatemala o Burkina Fasso, que estudió sociología y se hizo antropólogo para escribir libros de historia. Que no se hibridó, sino que se *descentró*: académica, geográfica, reflexivamente –porque además se mantuvo siempre minuciosamente al margen de toda disputa o rencilla disciplinar u honorífica, aunque fuera al mismo tiempo el antropólogo social argentino más reconocido internacionalmente. En ese descentramiento pudo construir el que muy posiblemente sea el análisis más implacable y riguroso de las narrativas de la patria. Y el más democrático: porque en su deslizamiento por las periferias de lo legítimo ayudó a entender por qué la Argentina podía jactarse, históricamente, de una pulsión democrática –aun en todas sus contradicciones represivas– de la que hoy estamos tan carentes. Y para colmo, fuera de todo populismo. A Archetti no le preocupaba *lo popular*: le preocupaba *lo democrático*.

Hasta en el fútbol. En un diálogo sobre los avatares del Real Madrid y sus "galácticos", me escribía: "Todos los equipos necesitan una sólida clase media y ésta estaría faltando en el Real. El Real precisa una revolución burguesa".

11. Aunque todo esto pretenda ser también un repaso por su obra, que merecerá más y renovada lectura, todos los que conocimos y quisimos a Lali no podremos olvidar lo insoslayable: que era un tipo increíble, de un humor inagotable hasta en la polémica, estimulante, generoso, unánimemente respetado y querido en todo el mundo –el dolor que provocó una muerte demasiado prematura todavía se puede leer en los homenajes diseminados en la *web*. Que amaba profundamente lo suyo –ese trabajo que alimentaba con pasión, además de inteligencia y crítica– y a los suyos, esos *argies* desolados por las crisis y por sus egos desmesurados, esos provincianos devastados por la mediocridad y el feudalismo, a los que no olvidaba –ni dejaba de amar– ni siquiera a pocos kilómetros del polo norte: "No parezco santiagueño –decía, quejándose del cansancio que le provocaba el exceso de trabajo– y lamento haberme olvidado de la profunda ideología de mi provincia, que se basa en una suerte de sanos principios: 1. dormir mucho y, sobre todo, largas siestas; 2. pensar que los sueños y las fantasías son la realidad; 3. estar siempre preparando una obra maestra que asombrará a la humanidad (pero que dada su envergadura no verá la luz); 4. nunca negarse a una guitarreada".

5. *El potrero, la pista y el ring. Las patrias del deporte argentino*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 13.
6. *Ibid.*, p. 14.
7. *Ibid.*, p. 114.
8. *Ibid.*, p. 114.

La aventura de la identidad

Paolo Flores d'Arcais

Hace un par de generaciones, e incluso menos, era perfectamente posible elegir las pocas categorías a través de las que cada uno quedaba catalogado dentro de una taxonomía exhaustiva del ser-en-sociedad. La ubicación de clase diseñaba perímetros precisos para el obrero, el campesino, el pequeño artesano. Se pertenecía a las capas medias de los profesionales o a la alta burguesía de los patrones y los rentistas. En cuanto a la ideología, se contraponía comunismo y liberalismo, en relativo *andante (moderato);* estaban el socialista "humanista" y el burgués "iluminado". La fe religiosa, jerárquicamente interpretada *ad usum Delphini* de la política de gobierno, imponía a menudo un parteaguas entre reacción clerical y progresismo laico.

Ya entonces se trataba de una descripción muy esquemática; pero, en las grandes líneas, funcionaba y, para los grandes números que deciden en política, daba cuenta de la realidad. Si del criterio de clase o de ingresos se pasaba al ideológico (o de comportamientos ético-religiosos), la ubicación de cada uno sobre el eje derecha-izquierda de la geometría política no se superponía perfectamente, pero pocas variables –entrecruzadas sin esfuerzo– daban lugar a las pocas identidades que eran estables en las décadas de la posguerra, incluso con el cambio del peso porcentual recíproco (de la agricultura a la industria, o al sector terciario, sobre el fondo de la secularización y de un materialismo de los comportamientos). Identidades coherentes y reconocibles, sobre todo, conscientemente *vividas* (casi siempre) como identidad *propia*, existencial, cotidiana.

Los partidos debían tener en cuenta esto. Se trataba, por lo demás, de identidades a menudo fuertemente *organizadas*: sindicatos, campesinos, uniones patronales, asociaciones parroquiales, casas del pueblo, clubes de Leones y Rotary. Frente a ellas, el político de profesión no era "libre". Si

quería ser elegido debía proyectar intereses y valores en la arena del sufragio universal. Frecuentemente estas asociaciones funcionaban no sólo como el filtro sino como el espacio de muchas carreras políticas. Apoyaban el nacimiento del diputado y luego lo tutelaban, en un doble sentido: asegurándole consenso y manteniéndolo bajo vigilancia.

Téngase en cuenta que estas identidades de masa no constituían estancos corporativos sino espacios de universalidad parcial, de mediación-para-la-ciudadanía. Las asociaciones correspondientes no hacían valer *directamente* las reivindicaciones particulares, sino que se consideraban obligadas a traducirlas, volviéndolas compatibles con un programa inspirado en el interés general y vinculado al bien común. Había hipocresía, por cierto, y mucha: pero funcionaba el dicho de que la hipocresía es el tributo que el vicio paga a la virtud.

De hecho, pese a las estructuras piramidales, las jerarquías eclesiásticas, los centralismos burocráticos, el resultado de esta dialéctica era esperanzador: dentro de los partidos, en los lugares de la identidad de masas, no prevalecía la pasividad de la mera delegación, sino que circulaba no poca participación efectiva. El militante –*bricoleur* político–, y no sólo el dirigente-funcionario –político de profesión–, tenía incidencia. Subalterno pero relevante.

Hoy la identidad de cada individuo es un mosaico. Móvil y en continuo e inquieto devenir. Un caleidoscopio más que un mosacio. La misma persona podrá "vivirse" –es decir, *individualizarse*– como obrero y como vasco (catalán, bretón, siciliano, "padano"...), y también homosexual y quizás testigo de Jehová (o más simplemente judío, protestante, católico), y también ecologista; y sobre todo, mujer. Porque, en efecto, podrá ser todas esas cosas (también esto sucedía antes), pero sin ninguna dimensión "estructuralmente" dominante de su vida. Y me quedo corto: el tiempo libre conquista nuevos territorios en la geografía de cada uno, y tiene un peso mayor ser vegetariano, o hincha de la Juventus, o adepto del rock duro, o devoto de los animales, o enamorado de Mozart y Verdi, o fumador. Y el mapa no se completa. Cada uno de estos elementos puede contradecir a cada uno de los demás, dado que no se agregan formando familias homogéneas. Así se puede ser vegetariano y fumador, detestar a los animales porque son ruidosos y aspirar a la libertad de decibeles para el verano-rock en la plaza.

Todo hombre es un caos (sin exageraciones); cada uno podrá variar permanentemente los componentes y dosajes en el *cocktail* siempre cambiante de su elección de identidad, valiéndose a su gusto del emporio de valores y eligiendo en el supermercado de las pertenencias. La identidad colectiva, en cambio, es estable. En consecuencia, hoy se desvanece: ninguna es, en la actualidad, mínimamente exhaustiva de una identidad personal, a fuerza de ser polícroma, fracturada, elusiva y mutante.

Una complicación para el político de profesión, pero productiva de un nuevo privilegio. Hay menos estructuras que canalizan y predisponen a la formación de bloques macizos de consenso; se conquistan los votos sin esas mediaciones, uno a uno (o millón a millón, videocráticamente). Observemos, sin embargo, las ventajas: la disolución de las identidades de masa señala la extinción de un condicionamiento. El político de oficio se vuelve mucho más libre; frente a los partidos está el elector aislado, la masa atomizada de tantas no identidades, cada una de ellas contradictoria y fluctuante. Cualquier decisión, al mismo tiempo, agrada/desagrada, en el marco de la suma de valores/intereses compuestos e inestables que definen a un mismo individuo. Los impulsos se compensan.

Los partidos pueden darse el lujo de volverse autorreferenciales. Sus *nomenklaturas*, más "libres", se permiten un plus de arrogancia. Agreguemos los efectos "acumulativos y sinérgicos" de los costos crecientes de la política y del monopolio loteado de la televisión y se verá que el umbral que cierra el ingreso a la política de los "sujetos" críticos es cada vez más alto y convierte ese espacio en un estanco; pero también aumentan las filas de los descontentos. Crece el malestar de los ciudadanos y el círculo vicioso que contrapone a "ellos" y "nosotros" se convierte en una espiral y, finalmente, en una curva asintótica. La "esquizofrenia" de quien sigue votando a los políticos *faute de mieux*, pero al mismo tiempo los detesta, no tiene nada de misterioso.

Sin nuevos competidores, los partidos no encuentran un dique frente a la pulsión del poder por el poder y la indiferencia de los programas. Más allá de los papelitos de colores (valores e intereses) que definen hoy a todo individuo, los programas no ejercen ninguna seducción, y es más realista apuntalar los sueños con consignas vagas y sugestivas, alimentadas por grandes prejuicios y miedos fastuosos. La opinión "pública" manipulada cambia ansiosa y contradictoriamente; la dimensión diacrónica de la memoria se reduce al mes, a la semana, al transcurso de una mañana. A la opinión (forzada) se le promete lo que desea en cada momento. Se piden encuestas. Se arman anuncios. Se prepara el *espectáculo*.

Se ha desertificado el espacio público: política privada, política mentira, política espectáculo, política dinero y negocios, política de la ocupación catódica, esos son los rostros de la política *sustraída*. Pero la desaparición del espacio público puede parecer una pérdida menor, si se garantiza la esfera de los placeres privados. Somos individuos durante las veinticuatro horas, y ciudadanos una vez cada cinco años. Aceptemos, en lo privado, la alegría y la opulencia del ser-individuo. De acuerdo. Pero es una ilusión.

Vimos que la vida pública se convierte en *privada*, en varias acepciones. El ciudadano deviene privado, ya porque se lo prive de la democracia (sustraída de hecho), ya porque su vida está confinada a la esfera privada de la sociedad civil (producción, consumo, tiempo libre). Pero, recíprocamente, para el político que se apropió de estos bienes, la esfera pública se convierte en un oficio, como cualquier actividad privada, como todas las actividades que caracterizan la esfera de la sociedad civil, del trabajo empresario o asalariado, de las profesiones "li-

berales", del comercio.

En ambos casos, ha desaparecido la posibilidad de ser individuo. No es una *boutade*.

La individualidad vale como diferencia, irreductibilidad, existencia irrepetible. Se es tanto más individuo, cuanto más la propia vida se acerca a esta condición. Pero en la esfera privada de la producción y el intercambio (y también del tiempo libre) no es posible hacer la experiencia del poder autónomo, sino solamente la del éxito, que puede ser gratificante, pero no tiene nada que ver con la libertad. En el ejercicio de cualquier profesión, en verdad, debemos obedecer la heteronomía de la técnica, y las ataduras que ella impone justamente a fin de alcanzar el éxito. Un *manager* es mejor que otro no porque sea más libre en sus decisiones, sino porque sabe obedecer con más eficacia el mismo imperativo (*eteros* y obligante) de aumentar el lucro, disminuir los costos. Su "creatividad" es una forma conveniente y muy bien paga de la mejor *obediencia*. Una operación quirúrgica debe ser repetible: ninguno de nosotros se confiaría al libre albedrío de un bisturí creativo, que no se subordinara al *diktat* de la técnica más perfecta.

En el "hacer" de la sociedad civil, de las profesiones (incluso las más liberales, donde puede brillar el éxito singular), se está siempre sometido a la "cosa misma". Y el éxito, además de satisfacer la sed que lo mueve, será "poder" en el sentido de una influencia sobre los otros que obtiene elogios serviles. Pero nunca poder, en el sentido de autonomía y, en consecuencia, de libertad. Los esclavos del éxito deben hacer lo que se espera que hagan, ya que las expectativas de la impersonal medianía social –el saturante "se" impersonal del que se habla en *Ser y Tiempo*– se imponen con la misma cualidad inexorable que posee la técnica.

El arte es la única actividad privada que en ocasiones alcanza lo irrepetible. Incluso los descubrimientos de la ciencia y las invenciones abren camino a modalidades hasta ahora desconocidas, pero obedeciendo siempre a la "naturaleza". Antes de Volta la electricidad era una desconocida; después pudimos utilizarla de infinitas maneras, desde las maravillas de la *Ville lumière* al asesinato de Sacco y Vanzetti, pero observando en cada caso sus leyes.

En la esfera privada, además, ya no hay individuos sino *replicantes* de un prototipo (aunque se replique la excelencia y la fama), incluido ese peculiar espacio privado que ocupa el oficio de la política y que obedece hoy a la regla de la mera profesionalidad, adherida del modo más eficaz a la *técne* de la propia ocupación privada, a las metodologías cada vez más homólogas y soberanas de la conquista del consenso y de los juegos de aparato. A fin de ser verdaderamente individuo, queda la figura del ciudadano y la vida pública. Sólo en la dimensión colectiva de la política, restituida a la simetría del actuar-juntos-para la decisión, enfrentamos un deber-ser al que nosotros mismos damos comienzo: normas, instituciones, formas de lucha no obedecen a la "realidad" del ser, no deben adecuarse a la "cosa misma". Son verdadera y propiamente creaciones.

Pese a toda apariencia en contrario, sólo en la política cada uno puede experimentarse como *individuo*. La superstición opuesta prolifera como reflejo en el espejo deformante de una política circense, no pública sino sustraída, el espejo de una democracia que se ha eclipsado. La única individualidad auténtica es, en consecuencia, la ciudadanía del ser-con, en la hermandad de la libertad-igualdad. El *chez soi* garantizado a cada individuo en tanto disidente, en el actuar político

simétrico y condiviso. Esta identidad es abolida por el monopolio del político profesional, que privatiza el horizonte común.

Pero no se vive sin identidad. Allí donde el ciudadano delega, se asientan las identidades vicarias, identidades-refugio fundadas en el pertenecer. El ciudadano es libre sólo si se libera de lazos de pertenencia, y logra asumir toda identidad pre-política como propedéutica de la ciudadanía y subordinada a ella. El ciudadano es libre únicamente si se *abstrae*. La ciudadanía es la única "pertenencia" democrática: en su horizonte todos pueden seguir siendo disidentes respecto de los demás. La identidad *personal* existe sólo como realización de un proyecto autónomo, emancipado de condicionamientos. La pertenencia es, en cambio, aniquilación de la diferencia individual en la sujeción a valores y jerarquías de grupo. Alienación de toda voluntad singular en la ebriedad del sentido de comunidad. *Conformismo*, porque, literalmente, implica con-formarse al modelo del grupo, donde todos replican y obedecen la heteronomía de un sentimiento anónimo, en cuyo marco el disenso vale como traición y se paga con la depuración.

Con las identidades-mosaico, sin embargo, las condiciones para aproximarse al ideal de la ciudadanía parecerían estar al alcance de la mano. Ningún *collage* será igual al otro; cada uno es una exclusiva (¡irrepetible!) suma de fragmentos de identidad. Sin embargo, nunca será un individuo. Vestirse en el *prêt-à-porter* de los conformismos, juntando sus elementos y recombinándolos de modo distinto según la variación de las modas no es proyectarse críticamente y decidir autónomamente.

Para ser exactos: en esta verdadera atomización caótica de identidades, de subyugaciones que se suman, así como de libertades que se multiplican y agregan, el conformismo se convierte en la única esencia común: la integración del conformismo bajo la categoría de éxito. Se comienza en la infancia con el gregarismo de los consumos y la pertenencia a las *griffes*.

Nuestra época parece destinada a una explosión babilónica de reivindicaciones centradas sobre la identidad. Tratemos de poner algún orden en el entrevero de paradojas que están implicadas en tal *cuestión identitaria.*

Judío, negro, mujer, homosexual: identidades históricamente oprimidas. Ecologista, amigo de los animales, vegetariano: identidades que pretenden una escucha. El futuro ampliará el inventario. Surgen minorías (sexuales, étnicas, religiosas, alimentarias...) en lucha por su emancipación y reconocimiento. La historia de los sufrimientos que cada una de estas identidades padeció la vuelve moralmente legítima. La retórica del uso político las convierte en tabú. Ninguna identidad contiene hoy a un individuo real, porque ningún individuo real *pertenece* a una de ellas sino fragmentariamente (y de manera provisoria). Desde el punto de vista de los individuos reales son identidades inaferrables y poco representables.

Son identidades artificiosas, construidas *decidiendo* en cada circunstancia sus componentes (pescados en un *real* caótico). En la misma persona, hoy el ser mujer, mañana la islamicidad, pasado mañana el compromiso ecológico: identidades provisoriamente exhaustivas, pero sólo en la ficción ideológica, ya que la existencia de cada uno sigue siendo un *patch-work*. Son identidades refractarias a la mediación, a diferencia de las viejas identidades (compuestas con dos o tres lemas, y hoy extintas): en su *intencionalidad* satisfacen la urgencia elemental de "formar grupo". Se busca la identidad como, en otra época, se buscaba el alma gemela, para conjurar un vacío, un miedo, una soledad, una ausencia; para reemplazar la *dote* de un sentido prometido por una ciudadanía negada. La hermandad en la libertad y en la igualdad: una vez que se la jura en las Constituciones, se la sustrae. Por eso se exigen reconocimientos *inmediatos*, en la doble acepción: sin mediación política y también "aquí y ahora". Todo momento es *kairós* irrenunciable. Todo es súbito, todo es de un extremismo que se ha vuelto natural.

Antes, la regla común de la política indicaba que, para entrar en el espacio público, era preciso despojarse de las particularidades privadas. Hoy, cuando la esfera pública ha sido privatizada por la política concebida como oficio, cada uno exige un acceso directo al espacio público justamente a través de la propia identidad privada (de grupo, ficticia), sin verse en la obligación de traducir las reivindicaciones específicas y propias al esperanto de la política del interés general. Por lo tanto, se trata de identidades puramente *reivindicativas*.

Reivindicativas e *irresponsables*. Son, no lo olvidemos, respuestas a la privatización de la esfera pública en manos de políticos profesionales. Si el poder público me ha sido sustraído y he sido privado de la ciudadanía, ¿por qué razón debería medir mi ne-

cesidad en función del "bien común"? ¿Por qué no debería arrebatar los derechos/privilegios para favorecer mi propia identidad particular? ¿Por qué no hacerlo tanto más enérgicamente ya que quizás mañana no me reconoceré como el mismo de hoy? La pretensión de los conformismos de grupo sigue una regla: sin poder, ninguna responsabilidad. Fórmula postmoderna coherente con el "no taxation without representation" que inaugura nuestra democracia delegativa.

Estas identidades son acríticas. Valen en tanto procuran reconocimiento: como paradójico artefacto de la emancipación a través de la servidumbre voluntaria (dentro del grupo), intentan llenar la pantalla, volverse "noticia". No importa que sus reclamos no pasen el tamiz de la inteligencia analítica. En la democracia secuestrada por los aparatos, la argumentación racional constituye una desventaja. Y para coronar todo, el conformismo de grupo, presentándose como identidad oprimida, puede apropiarse hasta del disenso: la libertad se vuelve melancólica en lo *policatically correct.*

El triunfo de la demagogia identitaria no implica el despliegue de una democracia de los individuos. Por el contrario, la irresponsable radicalidad reivindicativa constituye ciertamente una devastadora *despolitización* de la política, justamente porque se realiza sobre las ruinas de los individuos. Toda minoría/identidad/pertenencia niega al individuo en el conformismo del grupo. El aquelarre hipócrita del seguidismo a las minorías es el tributo que paga la política de profesión para ocultar la declinación del poder con-diviso –declinación de la que es responsable– entre las minorías reales, no ulteriormente divisibles, que son los individuos-en-sociedad. La "democracia" de las pertenencias es el otro rostro de la oligarquía de la partidocracia.

Nada sino despedirse de esa presunta –pero inencontrable– democracia de los individuos borrados dos veces de la escena pública: la primera, porque la soberanía común se convirtió en propiedad privada de los políticos de oficio; la segunda, porque cualquier reivindicación de poder está obligada a pasar a través de las minorías identitarias, donde la existencia irrepetible del individuo es aniquilada en el conformismo de una obediencia comunitaria, jerárquico-orgánica.

Frente a estas identidades colectivas el político puede elegir entre dos caminos. Uno que hable de igual dignidad, visibilidad y derechos (y quizás los promueva). Negros, judíos, mujeres, homosexuales, ecologistas, vegetarianos, amigos de los animales: para obtener consensos combatirán incluso contra los propios prejuicios. Vimos, sin embargo, que estas identidades son conjuntos vacíos. Por eso, el político, para obtener consensos, puede seguir el camino opuesto: ganar las minorías a las que cada uno pertenece sólo fragmentariamente, apoyarse sobre los prejuicios densos y viscosos de las mayorías, que a todos sin embargo nos perjudican. Visitemos las profundidades del alma: la indignación por la ofensa recibida en cuanto minoría, muchas veces se disipa frente al placer de humillar a uno más débil: la arrogancia de una mayoría lo permite.

Si la primera lógica sigue el conformismo de lo *policatically correct*, la segunda es la del conformismo *tout court*, arcaico y pacato, reaccionario como siempre. Moralmente no son equivalentes, claro está, porque el primero tiene sus méritos. La estrategia electoralmente más provechosa dependerá de circunstancias coyunturales que cambian según oscilaciones cíclicas, y se entrecruzan; es errado analizar la de este momento como si se tratara de una tendencia histórica.

Concluimos. En los regímenes que preceden a la democracia (y la modernidad), la esfera pública es reconocidamente privada, patrimonial. El poder *pertenece* a algunos, como la tierra y el oro. Las libertades son ampliaciones de quienes poseen las claves; de la magistratura se puede hacer legítimo comercio ilícito. Por lo tanto, no sólo la esfera pública corre el riesgo de volver nuevamente a lo privado, la democracia está en peligro: puede caer en la edad media, nada menos.

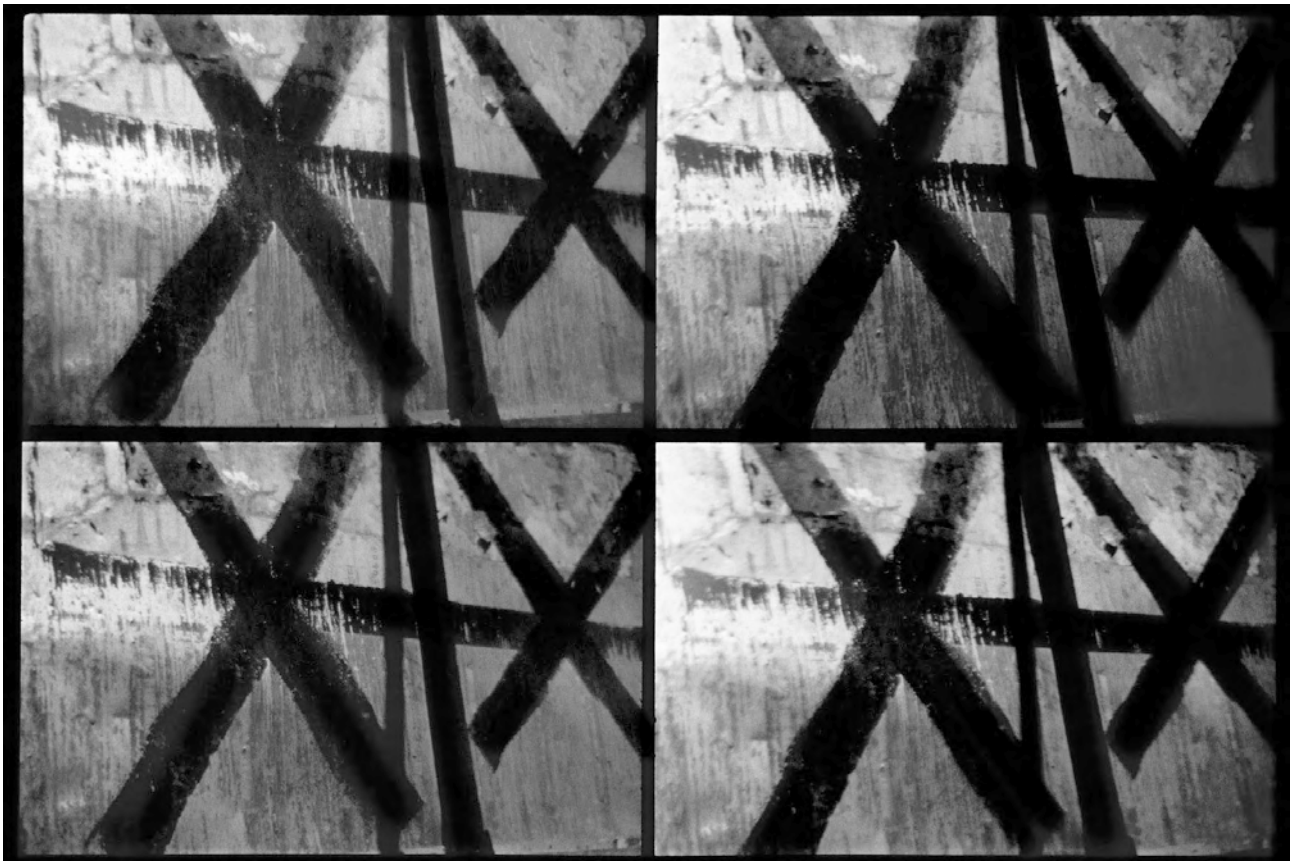
Parágrafos 23 a 27 de *Il sovrano e il dissidente; la democrazia presa sul serio*, Milán, Garzanti, 2004, pp. 63-72. Trad. B.S.

)ENTREPASADOS(
REVISTA DE HISTORIA
Año XIV - Número 27 - Principios de 2005
Dossier: Historia social y fútbol / Galería: historia, retórica y prueba, Carlo Ginzburg / Argentina siglo XIX: Médicos e instituciones sanitarias • Política, religión y teatro / Revista Fierro: una aproximación a la Argentina reciente
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 28 - Primer semestre 2005
Escriben: Burucúa - Lettieri - Solís Carnicer
Echeverría - Aboy Carlés - Giacaglia
Candiotti - Di Liscia - Klich - Herrero
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

La ciudad europea: ¿pólis o civitas?

Massimo Cacciari



La raíz étnica y la concepción móvil de la ciudad

Hablar en general de la ciudad es una especie de contrasentido: no existe la ciudad, existen diversas y distintas formas de vida urbana. Como no por casualidad el término ciudad se dice de diversos modos, conviene hacer algunas precisiones histórico-terminológicas. Por ejemplo, en latín no hay un término que corresponda al griego *pólis*, y esto supone una diferencia esencial respecto del origen de la ciudad. Cuando un griego habla de *pólis*, entiende sobre todo la sede, la morada, el lugar donde un determinado *génos*, una determinada estirpe, una gente (*gens/génos*), tiene su raíz. En griego, el término *pólis* resuena inmediatamente con una idea fuerte de arraigo. La *pólis* es aquel lugar donde una gente determinada, específica por sus tradiciones y costumbres, tiene su propio *éthos*. En griego, *éthos* indica la misma raíz que *sedes* en latín, y no tiene ningún significado moral, como lo tiene, en cambio, el *mos* latino. Los *mores* latinos son tradiciones, costumbres; el *éthos* griego, antes que cualquier costumbre o cualquier tradición, es la sede, el lugar. Y la *pólis* es justamente el lugar del *éthos*, el lugar que da sede a una gente. Esta determinación ontológica y genealógica del término *pólis* no está presente en el latín *civitas*. La diferencia es radical: si se mira bien, indica su procedencia de los *cives*, es decir, de un conjunto de personas que se han reunido para dar vida a la ciudad. Benveniste, el gran lingüista indoeuropeo, lo puso en evidencia ya hace mucho tiempo.

No existe, entonces, *madame la ville*, como no existe *monsieur le capital* o *madame la terre*. *Civitas* es un término que deriva de *civis*; es el producto de los *cives* que acuerdan colectivamente las leyes para vivir en un mismo lugar. En cambio, en griego la relación está completamente in-

vertida, porque el término fundamental es *pólis*, derivado de *polítes*, el ciudadano. Hay que percibir el perfecto paralelismo entre la desinencia de *polítes* y de *civitas*; pero lo que en la segunda indica la ciudad, en la primera, apunta al ciudadano. Los romanos vieron desde el mismo comienzo que la *civitas* es aquello que resulta de la decisión de un grupo de personas de vivir bajo las mismas leyes, más allá de cualquier determinación étnica o religiosa. Este es un rasgo completamente característico y extraordinario de la Constitución romana respecto de toda la historia de las ciudades griegas y helenísticas precedentes. Y es fundamental para entender toda la fuerza política de la historia romana, y el acento político, en nuestro sentido del término, que la domina.

En la civilización griega la ciudad es fundamentalmente la unidad de personas del mismo *génos*, y por eso se puede entender como *pólis*, idea que reenvía a un todo orgánico, que precede a la idea de ciudadano. En Roma, en cambio, desde el mismo origen –y éste es el mito fundacional romano–, la ciudad es la confluencia, la reunión para acordar las leyes de personas muy diversas desde el punto de vista de la religión, la etnia, etc. Es el gran mito de la Concordia romana que domina en Livio y de él en adelante, pero que precede a Livio. Si leemos, de hecho, el primer libro de la historia de Roma, *Ab urbe condita*, esta concepción aparece clarísima, y luego se convertirá en un tema fundamental de toda la filosofía política europea.

El primer dios al que se erige un templo en Roma es Asylum. Roma se funda a través de la obra conjunta de ladrones fugados de sus ciudades, desterrados, vagos, bandidos que confluyeron en un mismo lugar. Este aspecto domina toda la historia romana: la idea de ciudadanía carece de cualquier raíz de carácter étnico-religioso. Por cierto, estaban los esclavos, que son un caso en sí mismo, pero entre los hombres libres se es ciudadano más allá de cualquier distinción de estirpe o de creencia. Este rasgo es único en la historia de las ciudades griegas y helenísticas anteriores a Roma; cuando toda la cuenca del Mediterráneo se vuelve romana, esta idea de ciudadanía se difunde también a las otras ciudades. El recorrido concluye con la famosa Constitución antonina de Caracalla en las primeras décadas del siglo III d.C., por la que todos los hombres libres que habitan en los confines del imperio devienen *cives romani*, sean africanos, del Asia menor, españoles, galos, etc., prescindiendo completamente de cualquier determinación étnico-religiosa.

Es imposible encontrar algo parecido en cualquiera de las *poleis* griegas, donde prevalece en cambio el principio "pertenezco a esa *pólis* porque allí tiene su sede mi *génos*". Obviamente, existía la posibilidad de establecer *foedera*, pactos entre ciudades, pero todas (y esto es fundamental para entender la historia de Grecia) conservaban una identidad sustancial sostenida por su arraigo en la estirpe y el género. La consecuencia es el aislamiento de cada *pólis*. Están las Olimpíadas, las grandes fiestas, pero las ciudades griegas permanecen aisladas, y sólo durante brevísimos períodos se federan bajo la presión de eventos extremos particularmente dramáticos (por ejemplo, al inicio del siglo V a.C., a causa de las guerras persas), o porque una de ellas asume la hegemonía aunque sea por poco tiempo (la hegemonía ateniense dura poquísimo, la espartana todavía menos). Las ciudades griegas no pueden dar vida a unidades federadas más amplias, porque ninguna es una *civitas*: la ciudad es incapaz de absorber e integrar en sí lo diferente.

Quien en la *pólis* griega es libre pero no pertenece al *génos*, tiene la condición del meteco, del huésped, muy similar a la condición de los hebreos y los cristianos en las ciudades musulmanas. Algunos historiadores plantean que el derecho de hospitalidad en las ciudades musulmanas, por el cual fueron durante siglos las ciudades verdaderamente multiculturales y multirreligiosas en la cuenca del Mediterráneo, derivaba de la institución de la hospitalidad de las ciudades helenísticas para el extranjero libre, completamente tolerado y reconocido en posesión de los propios derechos personales, de las propias tradiciones, y libre de practicar su propio culto, aunque privado del ejercicio de los derechos políticos.

Nos encontramos, entonces, frente a esta gran distinción en nuestra comprensión de la ciudad: ¿le damos un valor puramente étnico, o le damos el sentido de *civitas*? Cuando pensamos en la democracia ateniense no debemos olvidar que funcionaba sobre la base de una idea étnica y religiosa, mientras que en la perspectiva romana se trata de un producto artificial: es decir, se deviene pleno ciudadano, titular de todos los derechos, simplemente porque se acuerda estar bajo esas leyes y obedecer ese régimen: *concordia* tiene ese significado.

Naturalmente, la sede que es Roma, la *Urbs*, tiene un gran valor simbólico, pero desde el punto de vista sustancial tiene un significado diferente del de Atenas o Alejandría. Es el centro del imperio, donde están las grandes instituciones políticas (el Senado, la República y después el emperador), pero no la habita una determinada estirpe o raza que disfrute del poder en cuanto tal; su primado no deriva en absoluto de razones como las que le permitían saber a un ateniense que Atenas era de verdad el corazón, el valor fundamental, de la Hélade.

Otra idea interesante, que nace de la propia definición romana, es que la ciudad es móvil, avanza, no se detiene. Uno de los epítetos más frecuentes de la romanidad tardía es el de *Roma mobilis:* esta dinámica extrema en el interior del mito originario le permite imaginarse y construir el propio mito a través de la síntesis de los elementos más diversos. Todo el esfuerzo de Virgilio, toda la ideología augustea, se funda sobre la idea de los orígenes, y los orígenes de una ciudad son siempre su *potissima pars* (como está dicho en el Código de Justiniano), la parte más fuerte, porque el origen es aquello que funda la ciudad. Pero los orígenes de Roma, de acuerdo con la ideología augustea, están en la confluencia de pueblos diferentes; ni siquiera los latinos representan a enemigos conquistados y sometidos. La promesa de Zeus a Juno es que los

troyanos venzan, pero después sean a su vez absorbidos por la lengua y el nombre de los latinos. Es Eneas, que visita a los etruscos para hacer su alianza; es toda una confluencia de elementos diversos, de tradiciones y de lenguas diversas; por eso precisamente es la *civitas*. Bajo una misma idea, mejor dicho, bajo una misma estrategia, porque aquello que reúne a estos ciudadanos tan distintos no es su origen, sino su meta. No el pasado de la *gens*, ni la sangre, sino la ciudad proyectada hacia el futuro une a los ciudadanos. Se asocian para perseguir un fin: por eso *Roma mobilis.* Todo esto lo dice claramente el gran poema virgiliano.

Pero, ¿cuál es el fin? La respuesta es *imperium sine fine*. De los lugares más lejanos, de Europa, de Africa y de Asia, se converge para permitir que Roma expanda sus fronteras y el imperio romano no tenga confines ni espaciales ni temporales. Imperio no significa imperio de policía, dominio ejercido con las armas: en Virgilio, imperio sin fin quiere decir que Roma debe darle las leyes a todo el mundo, a todo el orbe, que la *Urbs* debe convertirse en aquello que da leyes, que reúne a todos bajo la ley. Lo que rige la *civitas*, entonces, no es un fundamento originario, sino un objetivo: estamos juntos, porque a través de la concordia producida con nuestras leyes podemos apuntar a un gran fin, *Roma mobilis.*

¿No es exactamente esto lo que copia la Iglesia? Es la grande y eterna construcción del derecho romano; por eso, a los Padres les pareció providencial Roma. La estructura jurídica de la Iglesia es esencialmente romana y no podría ser de otro modo.

La idea de que aquello que nos reúne, nos mancomuna, no está en los orígenes sino en la meta, es grandiosa. Es la "globalización": hacer del *orbis* una *urbs*, es decir, que el círculo mágico que encerraba y aprisionaba la *pólis* dentro de los límites de la ciudad, coincida con el círculo del mundo, en toda su dimensión espacial y temporal. Esta es la gran idea romana ya incorporada al ADN de Occidente, completamente inextirpable, convertida de hecho en la idea fundamental de la teología política, de la evangelización.

Naturalmente, esta movilidad puede producirse si está asociada a la idea de *civitas augescens*, ciudad en expansión: otro término clave y emblemático que domina en nuestros lenguajes y en nuestro patrimonio cultural. Eso es inconcebible respecto de la *pólis*: leyendo a Platón y Aristóteles se advierte que su dramático problema era que la *pólis* no creciera demasiado; porque si crecía demasiado, ¿cómo iba a mantenerse arraigada en su *génos*? En la *República* y en las *Leyes* de Platón, en la *Política* de Aristóteles, el problema es mantener los rasgos espacialmente controlados de la *pólis*, más allá de los cuales su idea de democracia se desmoronaba. En cambio, el carácter fundamental, programático, de la *civitas* es expandirse, crecer; no hay *civitas* si no hay *augescens*, si no hay dilatación, delirio (la *lira* era el surco, el signo que delimitaba la ciudad; delirio quiere decir salir de la lira, ir más allá de los confines de la ciudad). La *civitas*, entonces, por su naturaleza es *augescens*: no es concebible para un romano una *civitas* que no delire.

El criterio fundamental del *génos* es ineliminable en la formación de la *pólis*, también en Platón y en Aristóteles. Que la *pólis* está formada por animales políticos parlantes, va de suyo, pero el *logos* es el griego. Los griegos, en toda su historia, son casi exclusivamente monóglotas. El imperio romano, en cambio, es programáticamente bilingüe (esto es interesantísimo si pensamos en la actualidad del imperio americano). En toda la literatura griega, del siglo I al siglo VI d.C., no están citados los autores latinos, Virgilio, Horacio, Ovidio, Lucrecio: son todos prácticamente ignorados. Por consiguiente, creían que el *lógos* griego, en cuanto perteneciente en sus varios dialectos a aquel *génos* y caracterizándolo, era uno de los elementos que lo radicaban en ese sitio, a ese *ethos* (en el sentido dicho más arriba). Es decir, el *lógos* tenía para los griegos un significado étnico, no era un instrumento. Carecían de una concepción instrumental del lenguaje, que era lo que los caracterizaba como helenos frente a los bárbaros. Los dos aspectos son inescindibles: por una parte, el *ethos*, por la otra, el *lógos.* Uno de los elementos fundamentales del *ethos* griego es el lenguaje, que tiene las características de medida, articulación, riqueza, que es el único lenguaje, sobre todo en el siglo V, al que se creía capaz de *parresía* (el hablar franco, libre). El único *lógos* capaz de hacer *diálogos*, en el cual el elemento del convencimiento, de la persuasión, es fundamental.

En los otros lenguajes sentían sobre todo el timbre del mando, de la tiranía, de lo indistinto, del ba-ba-ba, como en la gran tierra asiática, espacio geográfico de lo indistinto, no organizada en *póleis* autónomas, celosas de la propia autonomía, de los propios cultos, conscientes de su especificidad. Cierto que estaba el Olimpo común, pero no entenderíamos nada de la mitología griega si no supiéramos cuán localizada estaba, de qué modo se la territorializaba (¿cuántas eran las tumbas de Heracles en toda Grecia, cuántas las de los otros héroes?). Esta era Grecia: una familia hecha de distinciones celosas, de diferencias. Y esta era su debilidad, la razón por la cual ese milagro duró hasta la guerra del Peloponeso.

El *nómos*, la ley, que tiene raíz terrenal (*nómos*: el lote, la pastura), es exactamente, como han explicado Schmitt y tantos otros, el reparto de la tierra. La ley es originariamente aquel proceso por el cual se divide la tierra, las pasturas. Se articula la tierra indistinta y se lo hace sobre la base de un *lógos.* Es claro que el *nómos* terrenal debe reflejar una justicia más alta: este es el discurso de los filósofos (Heráclito, Empédocles y otros), que sin embargo lo declinan siempre en alternativa a la propia *pólis*, a sus propios conciudadanos.

Los filósofos políticos (el compromiso político de la filosofía está desde los orígenes, desde los siete sabios) intervenían en la *pólis*, pero siempre con intenciones polémicas, porque la *pólis* no los escuchaba. Y decían que las leyes, *i nómoi* de la ciudad, debían ser imágenes de Dike, para contrastar el hecho de que no lo eran, de que eran terrenales. La muerte de Sócrates fue el gran pecado de la *pólis*, que por defender la propia Constitución material condenó al justo. El *nómos* de la

pólis a los ojos del filósofo, de aquel que dice "escucha el *lógos*", "combina el *nómos* de la *pólis* con la Dike celeste", era exclusivamente terrenal. Esto es lo que sucede, durante dos siglos, hasta Platón, con los filósofos; Aristóteles da vuelta la página, al hacer una fenomenología de las Constituciones políticas. Platón no es escuchado, tanto que elabora la *República*, distante del funcionamiento de la *pólis* real, como indicación suprema de aquello que la *pólis* debería ser para funcionar de acuerdo con medida y justicia.

Además, el arraigo terrenal era una referencia simbólica muy fuerte, porque el *génos* y el *lógos* significaban tantos mitos, tantas tradiciones y costumbres. ¿Dónde aprendían los griegos a leer y a escribir si no en su Homero y su Hesíodo? El testimonio de toda la filosofía griega es que la relación con la Dike cósmica siempre es incierta y problemática.

Sobre la raíz de *pólis* se ha dicho de todo. Vico afirmaba que era la misma raíz de *pólemos*, la guerra, algo que ha repetido Schmitt y tantos otros después de él. Ciertamente, la raíz de *pólis*, si es indoeuropea, indica la pluralidad y la multiplicidad. Pero es completamente incierto que sea una raíz indoeuropea o mediterránea, semítica, mesopotámica o acádica. Es notable que muchísimos términos griegos, que pueden ser o no ser toponímicos, no tienen raíz indoeuropea, sino mediterránea, pelásgica o acádica. Y probablemente también éste, porque en acádico hay varios nombres con esta raíz que indican la roca, el castillo, el lugar fortificado.

La ciudad europea: entre morada y espacio de *negotium*

La perspectiva europea no se desarrolla a partir de la posición griega, sino de la romana. Nosotros, de hecho, pensamos la ciudad como un lugar donde personas diferentes acuerdan aceptar y obedecer una ley. Todo el derecho europeo se desarrolla sobre la base de esa idea, que deriva textualmente del derecho romano. No sólo el derecho europeo, también esa gran institución occidental que es la Iglesia está dominada por esa idea. Ni la ciudad del hombre ni la ciudad de Dios son interpretadas en ningún caso sobre la base de parámetros de tipo étnico. La Iglesia, dice Agustín, acoge en su peregrinaje las diferencias de carácter étnico, racial, de sede, sin darles el menor peso.

Sin embargo, esta posición presenta un gran problema desde el punto de vista de las modalidades del habitar. Porque es como si portáramos en nosotros la nostalgia de la *pólis*, de la ciudad morada, que entra en conflicto con la tensión hacia la universalidad. Pensamos que la ciudad, para que ten-

ga dimensiones humanas, tiene que recordar en algún sentido a la *pólis*. ¡Cuánta retórica sobre la *pólis*, sobre la política que viene de la *pólis*! (todos los políticos repiten este sonsonete). ¿Queremos retornar a un espacio bien definido, a un territorio bien delimitado que permita intercambios sociales, relaciones sociales ricas y comprometidas? En la *pólis* esto ocurría sobre la base de aquel criterio étnico, que se tiende a olvidar, según el cual eran muy pocos quienes decidían en las asambleas; a lo sumo eran algunos miles los que se reunían en el ágora a compartir responsabilidades, a tomar decisiones juntos (no más de 15 o 20 mil como máximo en Atenas). ¿Es esta la idea de ciudad que deseamos cultivar, o es la gran idea romana: gente diferente que viene de todas partes, que habla todas las lenguas, que practica todas las religiones; una única ley pero un senado, un emperador y una misión? ¿Qué referencia elegimos: el origen o el fin, el vínculo de estirpe o la ley? Este es el dilema, si no ¿cómo se hace comunidad? ¿Sobre los intereses provenientes de pactos entre todos, sobre los armisticios, sobre la concesión de treguas, pero cuya unidad carece de cualquier fundamento? Esta es una primera cuestión para poner en el orden de la discusión.

Hay una segunda tensión que caracteriza nuestra relación con la ciudad, una tensión que es más específica de la ciudad moderna. Al hablar de ciudad, nosotros, miembros de la civilización urbana (los primeros testimonios arqueológicos de vida urbana en el Mediterráneo se remontan a 3500-4000 años a.C; vivimos, por lo tanto, en una civilización urbana que tiene sus ciclos, sus pliegues, sus crisis), hemos tenido siempre una actitud doble y contradictoria frente a esta forma de vida asociada: por una parte, pensamos la ciudad como un lugar donde reencontrarse, reconocerse como comunidad, un lugar acogedor, un "regazo", un lugar donde permanecer a salvo y en paz, una casa (la casa, como idea reguladora con la que desde los orígenes nos hemos acercado a esta revolucionaria forma de vida asociada); por otra parte, cada vez más la consideramos una máquina, una función, un instrumento que facilite, colocando el mínimo de obstáculos, nuestros *negotia*. De un lado, la ciudad como un lugar de *otium*, de relación humana, seguramente creador, activo, inteligente, una morada, en suma; y del otro lado, el lugar donde desarrollar del modo más eficaz los *nec otia*.

Es decir, le reclamamos a la ciudad dos cosas opuestas. Pero esto es característico de la historia de la ciudad: cuando se convierte en puro negocio, nos desilusiona, y comienzan las fugas de la ciudad, perfectamente registradas en nuestra literatura: la arcadia, la nostalgia por una edad no urbana más o menos mítica; cuando, en cambio, la ciudad asume en serio las connotaciones del *agorá*, del lugar de encuentro simbólicamente rico, inmediatamente nos apresuramos a destruir esas cualidades, porque obstaculizan la funcionalidad de la ciudad como medio, como máquina. ¿Qué ha sucedido en la historia urbanística de los últimos siglos? Desde el siglo XV al XX se produjo la destrucción, en nombre de la ciudad instrumento, de todo aquello que en la ciudad anterior impedía el movimiento, obstaculizaba la dinámica de los *negotia*. En todas las ciudades europeas, de manera sistemática y programática, de manera más o menos violenta, ocurrió esto. En Italia menos que en otras partes, a pesar de todo, y no porque amáramos demasiado nuestro pasado, sino simplemente porque tuvimos un desarrollo tardío, y la violencia del impacto de la industria-mercado sobre la ciudad antigua fue más lento que en otros países.

Antes de discutir de cuestiones urbanísticas debemos, por lo tanto, hacernos la pregunta: ¿qué le pedimos a la ciudad? ¿Queremos un espacio donde cualquier forma de obstáculo al movimiento, a la movilización universal, al intercambio, sea reducida a su mínima expresión, o queremos un espacio donde haya lugares de comunicación, lugares densos desde el punto de vista simbólico, donde se atienda el *otium*? Por lo general se desean las dos cosas con la misma intensidad, pero no es posible que ambas convivan, y entonces nuestra posición respecto de la ciudad se vuelve completamente esquizofrénica.

Sin embargo, no significa que sea una posición desesperada; por el contrario, es muy bella, porque quizás algo se vea forzado a saltar más allá de lo previsible. Es una contradicción tan aguda que podría ser la premisa de alguna nueva creación. Así ocurrió cuando se disolvieron las formas urbanas del mundo antiguo: la disolución radical de aquellas formas dio vida al nuevo espacio urbano continental europeo (por el despliegue de las vías de comunicación, de las grandes rutas de peregrinación, de la función monástica que alimentaba un nuevo desarrollo urbano), a través de formas que nadie nunca habría soñado o inventado después de la catástrofe de los modelos urbanos de la antigüedad tardía.

Quizá nuestra demanda tan violentamente contradictoria esté cargada de soluciones creativas, que rompan con la historia conocida. Invito siempre a los urbanistas y a los arquitectos a razonar en estos términos; no en términos de conservación, tratando desesperadamente de recortar los pedacitos de *agorá*, ni de aceptación acrítica de la movilización universal: un modo de pensar los opuestos como si fuesen las dos caras de la moneda, porque el futurismo y el conservacionismo total se acoplan perfectamente, en urbanística, en arte, en política, en todo. Es necesario, en cambio, partir de la esencia contradictoria de esta demanda y tratar de valorizarla en cuanto tal, haciéndola explotar. Tratar de superar la contradicción es una pésima utopía; es preciso darle forma. Hacer proyectos de arquitectura y de urbanística en los que se enfrente al público con el carácter contradictorio de su demanda, sin cubrir ni mistificar esa situación, sin creer que puede ser superada con fugas hacia adelante o hacia atrás, retornando al pasado de Atenas. No habrá más *agorá*.

Capítulos iniciales del libro de Massimo Cacciari, *La città*, Pazzini Editore, Rimini, 2004. Traducción: A. G.

La doble crisis brasileña
Notas para una epistemología

Enrique Rodríguez Larreta

Aunque resido en el Brasil mi perspectiva es la de un extranjero –uruguayo, latinoamericano con años de exilio y trabajo en Europa–[1] que considera que la crisis brasileña afecta profundamente la interpretación del cambio social y la perspectiva de las fuerzas progresistas de América Latina y otras partes del mundo, y preocupa a muchos intelectuales comprometidos.[2] Mientras tanto en Brasil reina la confusión y las interpretaciones cambian todos los días. Nadie posee explicaciones concluyentes ni definitivas. Me limitaré a proponer un "punto de vista" que, en un estudio más ambicioso, deberá detallarse y argumentarse de un modo más exhaustivo.

Me parece oportuno distinguir dos crisis, una coyuntural, la crisis del gobierno brasileño sitiado por denuncias de corrupción, y otra más profunda, referida a la identidad del PT y el destino de la izquierda en el Brasil. Los efectos pueden ser descritos metafóricamente como una caída del muro de Berlín a escala local.

La primera crisis es consecuencia de las contradicciones de una estrategia de poder mediante la cual el grupo dominante del PT consiguió acceder al gobierno en las últimas elecciones. Los ejes de esa estrategia fueron asegurar la gobernabilidad mediante la continuidad esencial de la política económica anunciada ya en la *Carta ao Povo Brasileiro* firmada por Lula en junio de 2002; utilizar la maquinaria político-económica del poder para consolidar alianzas parlamentarias (y, de paso, el control interno del PT); colocar a Lula como factor simbólico de unidad nacional y proyección internacional. En este marco, creo pertinente describir cuatro escenarios posibles pa-

1. El autor es antropólogo y director del Instituto de Pluralismo Cultural de la Universidad Candido Mendes, Río de Janeiro.
2. Véase, por ejemplo, el artículo de Alain Touraine en "Mais", *Folha de São Paulo*, 21 de agosto de 2005.

ra el desenlace de la crisis, y, al mismo tiempo, aportar algunos elementos de análisis sobre las contradicciones y los riesgos de la estrategia que le permitió al PT llegar al gobierno.

A) El impeachement, las conveniencias político-económicas y la dinámica de la esfera pública.

El *impeachment* del presidente es una posibilidad en el horizonte. Los hechos señalan su responsabilidad por acción u omisión en los casos de corrupción ya comprobados. Colaboradores cercanos y prominentes figuras de su partido se han visto obligados a renunciar a sus cargos, entre muchos otros los casos más notorios de José Dirceu, el poderoso jefe de la Casa Civil, una suerte de primer ministro del gobierno de Lula, y de José Genuino, presidente del PT.

Sin embargo, el buen desempeño económico y el relativo apoyo popular además del carácter necesariamente traumático de un *impeachment* –sería el segundo en menos de quince años– lo convierten en una solución no deseada por la mayor parte de las élites políticas y económicas. De todos modos no puede descartarse, debido a la incógnita de la ecuación representada por la dinámica de la esfera pública. En la "sociedad de acceso directo" descripta por Charles Taylor,[3] caracterizada por la presencia, en tiempo real, de los medios de comunicación electrónicos y de la prensa en el parlamento, los acontecimientos se precipitan en cadena. La metáfora del *tsunami* utilizada para describir la crisis capta el estado de imprevisión e incertidumbre con que funciona el capitalismo democrático en condiciones posmodernas. El control político clásico, basado en el corporativismo y en el secreto, no puede ejercerse plenamente. En consecuencia, no hay que descartar la aparición de hechos hasta ahora desconocidos, que comprometan a Lula y vuelvan inevitable el *impeachment*, más allá de la reticencia de los actores.

B) La reconstrucción del eje PT-gobierno y la disputa de la reelección.

Existe la posibilidad de que el gobierno recupere el control por medio de un castigo ejemplar a algunas cabezas del PT y, apoyado en los bastiones de gobernabilidad que aún posee dentro del ejecutivo –ministerios de economía, bienestar social y justicia principalmente–, recomponga alianzas parlamentarias y llegue con Lula a las elecciones para disputar un segundo período al frente del ejecutivo. Esta opción enfrenta hoy muchos obstáculos pero es lo que parecen desear, por el momento, Lula y la actual dirección del PT. La incógnita de la ecuación es, en este caso, la evaluación de la profundidad de la crisis del PT y hasta qué punto sus conflictos internos pueden no comprometer su unidad. Esta salida, además de tortuosa, sólo es interesante si produce la reelección de Lula. Su derrota –hipótesis altamente plausible– causaría una descomposición profunda del PT que, sin la protección que brinda el control del Estado, no tendría cargos negociables mediante los cuales atenuar los conflictos intestinos. Por otra parte, las cirugías de intervención sobre la política económica, con el fin de ampliar las alianzas entre tendencias del PT, pueden multiplicar aún más las contradicciones del gobierno.

C) El bonapartismo, la defensa del gobierno y la utilización presidencial del capital simbólico.

La posibilidad del bonapartismo, es decir, que Lula se distancie del PT y, atrincherado en el ejecutivo, intente dirigirse sin intermediarios a la Nación, jugando las parcelas de poder que todavía posee en el gobierno, es otro escenario posible. Esa inclinación forma parte de la historia del PT, que mantiene con la personalidad de Lula una relación atípica para un partido de tendencia socialista. Los estallidos salvacionistas de Lula, así como su costumbre de hablar en nombre propio y por encima del Partido, han sido observados ya muchas veces, desde la época de las huelgas del ABC; algunos amagos en esa dirección caracterizan intervenciones recientes en las cuales Lula se diferencia del partido, se considera traicionado y se compara con los grandes constructores del Brasil moderno –Getulio Vargas y Juscelino Kubitschek principalmente. La incógnita de la ecuación bonapartista es la psicología política de Lula, sus condiciones de liderazgo y su capacidad para asumir riesgos.

Las vacilaciones y contradicciones recientes así como otras de su carrera, inducen a pensar que Lula no tiene el estilo de un líder capaz de asumir los costos del enfrentamiento implicado en una opción bonapartista. La fuerza de Lula reside en su capacidad de comunicación con la población, su historia de emigrante nordestino y de luchador social. Esa identificación poderosa es un arma de doble filo. Le otorga un crédito, porque es un "hombre como nosotros que está haciendo honestamente lo que puede", pero corre todos los riesgos de un cambio en la opinión, cuando el momento es grave y las condiciones de las personas comunes se vean afectadas por una crisis que provoque la pérdida de confianza. En esa situación, la tendencia es buscar al dirigente capaz de resolverla. El líder es aquel capaz de tomar la decisión adecuada, aunque impopular o desagradable. No veo a Lula cumpliendo este papel.

Por otra parte la política económica, que es el único bastión sólido de su gobierno, coloca rígidos límites de maniobra, pues su éxito depende del superávit primario. Proyectos como el de aplicar el déficit nominal cero (una propuesta de Antonio Delfim Neto, el todopoderoso ministro de finanzas de las dictaduras militares y hoy uno de los principales interlocutores del gobierno de Lula) van en la dirección opuesta a una política destinada a lograr inmediata popularidad.

D) La declinación melancólica, el pacto de gobernabilidad y la renuncia a la reelección.

En consecuencia, me parece que el escenario más probable (y el más indefinido) es la lenta agonía del gobierno, con la posibilidad de que, por voluntad propia o por imperio de las circunstancias, Lula no intente la reelección y hasta llegue a amenazar con

3. Charles Taylor, *Modern Social Imaginaries*, Durham, Duke University Press, 2004.

su renuncia. Los próximos meses van a traer muchos sobresaltos y cambios bruscos, porque las combinaciones dependerán de las interacciones de los actores en juego. La situación en el parlamento, las pérdidas de mandato y la situación del PT serán factores decisivos. Las iniciativas del gobierno para mantener condiciones mínimas de gobernabilidad deben cumplir un papel importante, sobre todo para evitar la contaminación del área económica. La conducta de la oposición será también decisiva en el sentido de definir una agenda mínima de gobernabilidad que combine sus ambiciones electorales y la disposición a mantener bajo control un incendio que puede terminar envolviendo a todo el sistema político.

Obstáculos epistemológicos y crisis de identidad del PT

Me parece necesario identificar ahora algunos bloqueos intelectuales que contribuyen a explicar no solamente esta crisis sino las dificultades para resolverla en el futuro. Bachelard llamó obstáculos epistemológicos a las trabas que los conocimientos adquiridos colocan frente a los conocimientos por adquirir. El espíritu nunca es joven, porque posee la edad de sus prejuicios. El concepto de obstáculo epistemológico ofrece un marco para pensar el problema de la identidad del PT. Intentaré señalar tres obstáculos principales que definen las dificultades del PT para relacionarse con la realidad contemporánea brasileña:

1. La "herencia maldita". La noción fue empleada como modo de distanciamiento del gobierno anterior y al mismo tiempo como postura fundadora, como si el gobierno del PT estuviera iniciando una nueva era en la historia del Brasil. Sobre la herencia maldita circula un chiste significativo: hay dos noticias, una buena y una mala; la buena es que es maldita y la mala es que se está acabando. El castigo histórico del gobierno de Lula consiste en que, en el mejor de los casos, durante el tiempo que le quede, "gobernar" va a consistir en la administración cuidadosa de la "herencia maldita". La demonización del gobierno anterior impidió percibir sus importantes realizaciones en el área de la reconstrucción institucional, la reforma del estado y las complejas medidas que permitieron la estabilización económica. Se exageró la oposición casi hasta la demagogia y se tensó el juego democrático hasta el límite de la irresponsabilidad (la propuesta de *impeachment* de Fernando Henrique Cardoso pocos meses después de su reelección, por ejemplo), confundiendo sectariamente un gobierno de centro con uno de derecha. El cambio de la orientación económica tradicional del PT, que adoptó las líneas macroeconómicas fundamentales del gobierno anterior, no fue nunca debidamente reconocido. El nuevo gobierno del PT aseguró la gobernabilidad a costa de instalar el doble discurso y la mala fe en la vida publica. Al buscar áreas de diálogo con el centro, especialmente con el PSDB, redujo su espacio de alianzas programáticas basadas en principios. Por eso entró en el juego de ventajas del cretinismo parlamentario con los pequeños partidos situacionistas, subiéndose a un móvil cuya estación final era la catástrofe.

2. El fantasma del "neoliberalismo". La cruzada contra el neoliberalismo no solamente del PT sino de otros medios de izquierda latinoamericanos y europeos (*Le Monde Diplomatique* es la referencia inevitable) es un ejercicio de valor político e intelectual muy limitado porque confunde la crítica de una ideología, el liberalismo económico, capitalismo utópico nunca realmente aplicado en el mundo (como observa muy justamente Pierre Rosanvallon),[4] presente solamente en la cabeza de algunos economistas, con el análisis de las políticas económicas reales de los estados capitalistas nacionales en el contexto de la globalización, otra cuestión también mal pensada por la izquierda en América Latina. El capitalismo posmoderno es el resultado de prácticas sociales concretas, es una experiencia y no simplemente una teoría. El conflicto no es con el neoliberalismo como contrarrevolución o pensamiento único, sino entre herramientas económicas basadas en el mercado y otras formas de dirigismo o neodirigismo en las políticas públicas. En estados de tradición patrimonialista como el brasileño, las estructuras estatales son muchas veces factor de desigualdades más profundas que las producidas por el mercado, como lo muestran la historia de las constructoras de caminos durante la dictadura militar, la de los bancos estatales, y la actual situación de los fondos de pensión, entre otros ejemplos.

Por otra parte el liberalismo económico, como utopía economicista derivada de Adam Smith, y la economía marxista son parientes cercanos. La mano invisible del mercado de Smith, la astucia de la razón de Hegel y las leyes de la historia de Marx forman parte de la misma familia. Al combatir retóricamente una ideología con otra, los economistas del PT, inclusive su ala izquierda, avanzaron muy poco en la discusión de los *problemas reales del crecimiento económico*. Como ya lo explicó el mayor economista del siglo pasado, John Maynard Keynes, la economía es la ciencia de los medios, no de los fines. Estado, mer-

4. Pierre Rosanvallon, *Le Capitalisme utopique. Histoire de l'idée de marché*, París, Points essais, 1999.

cado y moneda son instrumentos que deben ser combinados de manera inteligente para obtener crecimiento, inversión en tecnología y empleo, los grandes temas de la política económica brasileña. Los fines son las políticas de estado: educación básica, salud, vivienda y seguridad pública, que necesitan enormes transformaciones. El señor Duda Mendonça debería ser procesado por dos delitos: haber transferido divisas al extranjero de forma ilícita y, no menos, por la invención del logotipo del *Fome Zero*: un plato de comida colocado en el centro de la bandera del Brasil. Esa demagogia para extranjeros, que queda muy bien en foros europeos deseosos de ayudar simbólicamente a los miserables de este mundo, pasará a la historia cómo símbolo de frivolidad.

Pero lo más grave es el doble discurso del equipo de gobierno (que contemporiza con el manejo de la maquinaria del estado e invoca retóricamente la herencia maldita mientras practica un rígido continuismo económico); se obstaculizaron los debates y las contribuciones imprescindibles de un pensamiento innovador sobre la educación, la esfera pública, la democracia y los derechos humanos, sólo posibles en el contexto de un liberalismo positivo caracterizado por la inclusión de nuevos grupos y la ampliación del abanico de derechos individuales en una sociedad democrática. En el mundo contemporáneo, el diálogo crítico con el liberalismo tardío es imprescindible para la construcción de un pensamiento de transformación social. Vivimos en sociedades individualistas, crecientemente de servicios, y la estructura de clases no es la misma de las revoluciones industriales de comienzos del siglo XX, aun en el capitalismo periférico brasileño. En el Brasil, la retórica de la "herencia maldita" unida con la cruzada obtusa contra el "neoliberalismo" atrasó la formación de un polo transformador de centro-izquierda.

3. La visión del estado nacional. Si bien el gobierno del PT continúa muchas de las líneas centrales de la diplomacia brasileña, los tonos de "Brasil potencia" de algunas declaraciones de Lula recuerdan la teoría del subimperialismo, la *barganha leal* de Golbery de Couto e Silva. Deja de lado las nuevas condiciones creadas por la globalización, sobre todo respecto de problemas como la ecología, la integración latinoamericana y los derechos humanos, criterios crecientemente importantes en la acción internacional. El caso del intento de expulsión del corresponsal del *New York Times* fue paradigmático. Aunque se dio un paso atrás, la primera reacción fue recurrir a una ley de extranjeros indeseables promulgada por la dictadura militar. Es verdad que el "globalismo" es una ideología que simplemente postula la desaparición de las fronteras. No es a esto a lo que me refiero, sino al hecho de que el estado nacional debe ser repensado en relación con las nuevas situaciones de interconexión e interdependencia global. Hay procesos tecnológicos implicados en la nueva circunstancia global así como un crecimiento de la complejidad a escala mundial, como lo han observado hace ya años autores tan diferentes como Niklas Luhmann y Ulf Hannerz. Por otra parte, procesos de circulación cultural, a través del mercado y los medios de comunicación, indican, cada vez más, que el aparato del estado no es el único productor de cultura, ya que compite con el mercado y con movimientos sociales transnacionales como el feminismo, el ecologismo, diversas formas de multiculturalismo, etc. Una simplificación de la idea de identidad nacional puede conducir a apreciar positivamente procesos negativos, cuando no simplemente reaccionarios, de cierre de identidad. Por otra parte, el nacionalismo brasileño entendido como política de reconocimiento ha tenido con Lula aciertos importantes, sobre todo en el plano simbólico, pero también en el gobierno de Cardoso obtuvo éxitos, como en el caso de las patentes de medicamentos, y también se defendieron posiciones dignas en la Conferencia de Durban contra el racismo.

¿Redención o democracia moderna?

Frente a los escenarios descriptos y tomando en consideración los obstáculos que se han caracterizado, ¿cuál es la actitud ciudadana a asumir por quienes están preocupados por la transformación social del Brasil? A mi juicio, la respuesta depende de cómo se entienda el gobierno del PT y de Lula. Si lo que se inició en el 2002 se considera como el punto de partida de una *redención nacional y social* del Brasil (la palabra redención es clave por sus connotaciones religiosas, y por la imagen de un pueblo sufriente encarnado en el presidente obrero), el apoyo a Lula debería ser tan incondicional como su defensa ante cualquier amenaza de pérdida de mandato, a pesar de las acusaciones de corrupción que afectan a una parte del gobierno e incluso manteniendo reservas respecto de tal o cual orientación puntual.

Esa no es mi posición. Creo que el gobierno del PT es un momento de construcción de la democracia moderna en el Brasil. Su llegada al poder, en el marco del juego democrático, representó la inclusión de nuevos grupos sociales y segmentos políticos de gran importancia cuyas ideas y aspiraciones debían ser sometidas a prueba como parte de una experiencia de gobierno. Desde esta perspectiva, el criterio de apoyo cambia. En mi opinión, la democracia brasileña es más importante que el PT. Si las conductas del gobierno y del presidente que resulten de la investigación parlamentaria comprometen a integrantes del ejecutivo, la oposición y las voces críticas dentro del PT no pueden moderar su tono con el pretexto de la estabilidad.

Esto en lo referente a la *coyuntura política*. Pero la crisis va más allá. El PT es el mayor partido de izquierda de América Latina y quizá del mundo. Llegó al poder con ajustes muy leves en su perfil ideológico, creando la ilusión de que podía ser gobierno, renovarse desde allí y seguir siendo el mismo. Coalición de sindicalistas, trotskistas y militantes cristianos, los problemas de identidad y las ambigüedades del PT vienen de su historia. Pero esta crisis de identidad ha coincidido con la crisis de poder y ha producido un estallido ideológico de resonancias incalculables.

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

PUNTO DE VISTA

83 Revista de cultura
8 $
Dic. 2005

El arte contemporáneo y su público: Schwarzböck / La novela argentina hoy: Kohan - Sarlo / Monumento y contramonumento: conversación con Hoheisel / Un nuevo Foucault: Vezzetti / En memoria de Archetti: Alabarces / La aventura de la identidad: Flores d'Arcais / ¿Pólis o civitas?: Cacciari La doble crisis brasileña: Rodríguez Larreta

Fotografías de Facundo de Zuviría