

La **novela** después de la **historia**
Poesía y voz / Libertella

El juicio del siglo **Tango** Comunicación y **secreto**
entrevista a Fabbri



La verdad de las imágenes
Museo de la ESMA
Crisis urbana y deriva situacionista

Escriben: Sarlo • Porrúa • Tabarovsky • Francescutti
Filippelli • Monjeau • Gorelik • Vezzetti • Arfuch
Ilustra: Juan Torcoletti

PUNTO
DE
VISTA

86 Revista de
cultura
10 \$
Dic. 2006



Las ilustraciones de este número son obras de Juan Torcoletti (Buenos Aires, 1951).

86

Revista de cultura
Año XXIX • Número 86
Buenos Aires, diciembre de 2006
ISSN 0326-3061 / RNPI 159207

Sumario

- 1 Beatriz Sarlo, *Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia*
- 7 Ana Porrúa, *La puesta en voz de la poesía*
- 12 Damián Tabarovsky, *Los atributos del loro. Sobre Héctor Libertella*
- 15 Rafael Filippelli y Federico Monjeau, *Fue lindo mientras duró. Contribuciones a una crítica del tango. Tercer artículo de la serie "El juicio del siglo"*
- 23 Adrián Gorelik, *Políticas de la representación urbana: el momento situacionista*
- 31 Entrevista a Paolo Fabbri, de Pablo Francescutti, *El rostro oscuro de la comunicación*
- 37 Hugo Vezzetti, *Memoria histórica y memoria política: las propuestas para la ESMA*
- 43 Leonor Arfuch, *Imaginar pese a todo*

DE VISTA
PUNTO

Directora
Beatriz Sarlo

Subdirector
Adrián Gorelik

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

Diseño:
Estudio Vesc y Josefina Darriba

Difusión y representación comercial:
Darío Brenman

Distribución: Siglo XXI Argentina

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

Suscripción anual

	Personal	Institucional
Argentina	30 \$	60 \$
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

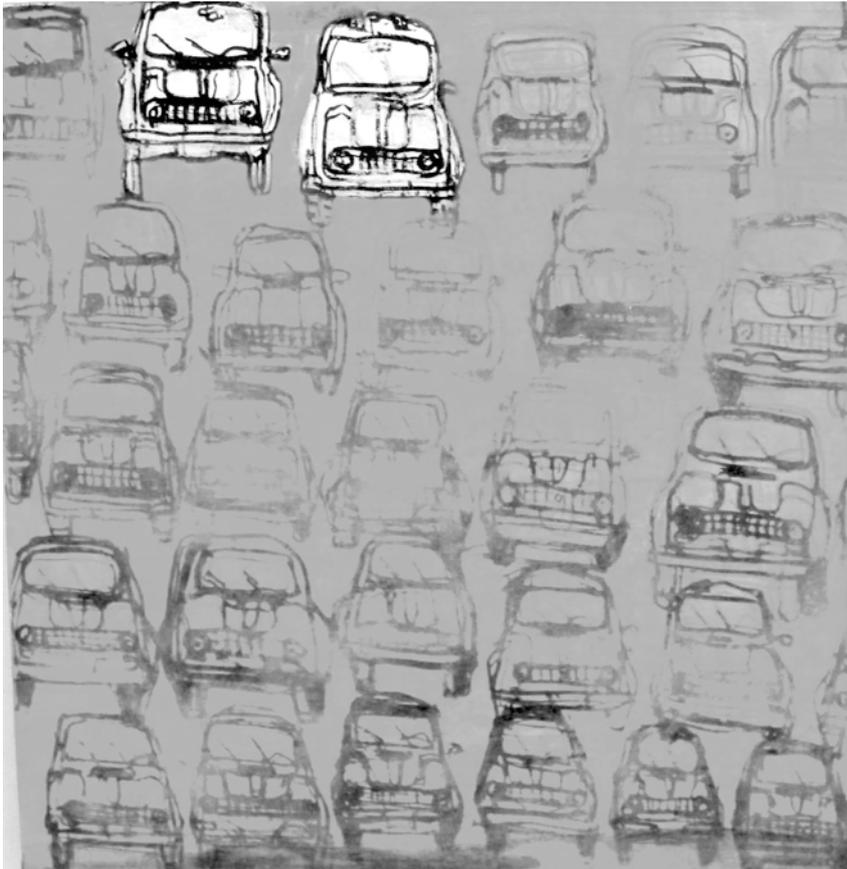
Sujetos y tecnologías *La novela después de la historia*

Beatriz Sarlo



Proyecto
Documenta 12

¿Es la modernidad
nuestra antigüedad?



Fue la pregunta de la hora

Hace casi un cuarto de siglo, la novela argentina y la crítica (que no se llevan bien, porque muchos escritores creen obligatoria la hostilidad frente al discurso universitario y, por su parte, el preciosismo amanerado de la academia aburre a cualquiera) coincidieron en una pregunta: ¿cómo la ficción entiende la historia? Fue la pregunta del momento en los ochenta, cuando se había escrito poco sobre la dictadura y se pensó que ese vacío la literatura podía tomarlo para sí. Figuraciones de la historia fueron, entonces, *Respiración artificial* de Piglia, *Nadie*

nada nunca y *Glosa* de Saer, *En esta dulce tierra* de Andrés Rivera, *El vuelo del tigre* de Daniel Moyano y *La casa y el viento* de Tizón. En clave del exilio o de la represión leímos a Juan Martini, a Dal Masetto y muchos otros libros hoy olvidados. De este conjunto, quedan incólumes la obra de Juan José Saer y, fuera de sistema, *Los pichiciegos* de Fogwill.¹

Ya en los noventa *Villa* de Gusmán y *Las islas* de Carlos Gamerro mostraron una variación. Gusmán hizo girar la perspectiva del relato; pasó del reprimido y del intelectual, al represor y a los pequeños miserables. Eso cambia todo: la lengua de la fic-

ción y, naturalmente, también lo que ella cuenta. En *Las islas*, Gamerro muestra (creo que por primera vez) lo *disparatado* como modelo de relato para un acontecimiento de la historia reciente; el género “menor”, ciencia ficción o *thriller*, no es utilizado para narrar verosímilmente unos hechos donde participan combatientes de la guerra de Malvinas, sino para ampliarlos hasta lo increíble. No se busca realismo ni hipótesis interpretativas sino el efecto revelador de la hipérbole cómica.

Como sea, todavía hoy, algunas novelas vuelven hacia los años setenta y mencionaría sólo las que más me interesan: *Los planetas* de Sergio Chejfec, *Dos veces junio* de Martín Kohan, *La grande* de Saer, donde Tomatis se atreve a pedir información sobre lo sucedido con el Gato y Elisa, a un personaje deleznable, amigo de represores, que lo humilla. Aunque, como lo indican las menciones, la pregunta

1. Una historia literaria de las últimas dos décadas, organizada según poéticas y grupos de escritores, es la que propone Sylvia Saítta: “La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003)”, en: Marcos Novaro y Vicente Palermo (eds.), *La historia reciente; Argentina en democracia*, Buenos Aires, Edhasa, 2004. Véase también: “1976-1989. Dictadura y democracia”, de José Luis de Diego, y “1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial”, de Malena Botto, en: José Luis de Diego (director), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, FCE, 2006. Un libro que reúna ensayos característicos de la lectura realizada en los ochenta es: AAVV, *Ficción y política; La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987.

sobre la historia no se ha borrado, es imposible afirmar que hoy ella es un eje de la ficción argentina.

Los historiadores han escrito y siguen escribiendo sobre los años setenta y, por más renuentes que sean los escritores a registrar hipótesis formuladas por otras disciplinas, nadie podría decir con seriedad que *no sabemos* en el sentido en que no se sabía en 1980. La literatura no dialoga todos los días con las ciencias sociales pero tampoco navega en el vacío, como si fuera un anillo exterior a la galaxia conceptual.

2 En 1980 la literatura anticipaba el saber sobre el pasado y eso sostenía su empresa reconstructiva. Hoy esa empresa sólo puede sostenerse en la calidad de la escritura, ya que un saber circula hasta en las formas más banales de los textos de memoria y el periodismo-ficción audiovisual. Por otra parte, la literatura a comienzos de los ochenta podía proponerse una forma narrativa de justicia, que hoy carecería de cualquier sentido que no llegara desde la potencia estética. En los ochenta faltaba discurso social. Hoy se difunde en todos los géneros imaginables.

Por lo tanto, la ficción no llena un vacío sobre el que ahora se vuelcan otros discursos y ya no puede sentir el imperativo de ser la primera (la única), cuando los desaparecidos son tema de los *hits* de la telenovela, de la historia profesional, del periodismo o de decenas de exhibiciones de fotografías y objetos de memoria. En estas nuevas condiciones, se produce un desplazamiento hacia afuera de esa historia, salvo en aquellos escritores que descubren lo que todavía no ha sido dicho del modo en que ellos lo dicen (pienso en el extraordinario comienzo de *Los planetas* de Chejfec). Sería completamente absurdo afirmar que no va a volver a escribirse ni de modo figurado ni de cualquier otro sobre los años de la dictadura. Pero no es absurdo suponer que, si se vuelve a esos años como tiempo de la ficción, la novela no tendrá con ese tiempo la relación de inmediatez autobiográfica que tuvo el enigma de la violencia argentina para los escritores de los ochenta.

Han sucedido dos cosas. Por un lado, la interpretación de la dictadura ya no pasa, como entonces, por una hipótesis sobre la violencia como constante histórica argentina, una especie de ley que habría regido, igual a sí misma, desde el siglo XIX. Las explicaciones son ahora mejores y más específicas. Por otro lado, otros discursos, no literarios, han tomado un lugar que, a comienzos de la década del ochenta, la literatura ocupaba casi en solitario. Se habla menos del enigma argentino y a ningún escritor se le ocurriría hoy preguntarse quién escribirá *Facundo*, interrogante que preocupaba honestamente a Piglia. La pregunta misma sonaría ahora un poco fuera de foco: ¿revelación socioliteraria de un enigma? El lugar de la literatura ha pasado a ser otro. Por lo menos hasta que las claves del pasado vuelvan a parecer insuficientes.²

Si el pasado reciente obsesionó a los ochenta, el presente es el tiempo de la literatura que se está escribiendo hoy (por supuesto, excluyo de esta afirmación la llamada “novela histórica”, un género editorial más que literario). No ignoro que muchas novelas siguen transcurriendo en el pasado. Lo que quiero decir, más bien, es que leyendo la literatura hoy, lo que impacta es el peso del presente no como enigma a resolver sino como escenario a representar. Si la novela de los ochenta fue “interpretativa”, una línea visible de la novela actual es “etnográfica”.

Disyunción conceptual: historia/etnografía

¿Qué significa esta división? Se trata de una disyunción conceptual y también de la hipótesis de que el presente etnográficamente registrado es elegido por novelas que son leídas como “lo nuevo” de la literatura argentina. Las interpretaciones del pasado se reemplazan por representaciones etnográficas del presente. La disyunción, precisamente por su carácter conceptual, no incluye *todas* las novelas y solicito que se suspenda la idea de ver si lo “interpretativo” y lo “etnográfico” designan categorías donde hay más o menos novelas por décadas o por

quinquenios. No se trata de clasificar libros en un par de columnas.

Dos escritores, que vienen de los ochenta, son fundamentales. Fogwill y Aira, en novelas completamente diferentes, escriben en el escenario de la actualidad, de lo que está sucediendo en el momento. Aira y Fogwill conocen la lengua del presente y cada uno escribe con ella, deformándola o registrándola a partir de un saber preciso. Tienen una mirada documental pero ambos realizan sobre ese potencial documental torsiones desrealizadoras distintas. Básicamente, los dos se oponen, desde los ochenta, a que la dimensión interpretativa defina la ficción.

Los pichiciegos, sin embargo, es una novela tan interpretativa como etnográfica, y esto tiene que ver con el carácter imaginario de la situación narrada. Es hiperrealista y, al mismo tiempo, hipotética, ya que no podría proporcionar una referencia exterior a su trama. No trata de acercarse a algo que habría sucedido en la guerra de Malvinas sino de encontrar la forma en que la cultura de los pichis funciona en condiciones de guerra completamente desfavorables. La obligación de sobrevivir vuelve imposible cualquier heroísmo y el Mercado toma el lugar de la Patria. La novela es una hipótesis (una interpretación) y un documento de cómo son los intercambios dentro de la marginalidad, cuando se abandona todo principio excepto el de la conservación de la vida. La forma de la novela es la transacción (en todos los diálogos se realiza una transacción); esa habría sido también la forma general de una guerra donde los valores invocados no se correspondían con los motivos que la desencadenaron. La novela no interpreta la guerra, figuradamente, como un mercado. Desnuda la naturaleza de la guerra no en sus grandes objetivos (no dice, porque hubiera sido absurdo, que toda guerra es económica: la de Mal-

2. Miguel Dalmaroni da otras razones, diferentes, para una periodización que distingue la literatura escrita en los ochenta y la que aparece a partir de 1995. Véase: “La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)”, en su libro *La palabra justa; Literatura, crítica y memoria en Argentina; 1960-2002*, Mar del Plata-Santiago de Chile, RIL-Melusina, 2004.

vinas no lo fue), sino en los objetivos defensivos de sus víctimas más inmediatas, para quienes el trueque y la conservación de la vida están unidos. Escrita durante la guerra, Fogwill imaginó *Los pichiciegos* como una extensión a otro escenario de la cultura de los soldados. Es por eso una etnografía hipotética.

En *La villa* y *Las noches de Flores* de Aira, la imaginación etnográfica reconstruye el presente más coyuntural, es decir: no la miseria o la cultura juvenil, sino los cartoneros y el *delivery*, las formas que el presente trae como novedad, las tácticas de *moda* de la supervivencia penosa.³ El presente corto, la instantaneidad, es el tiempo de referencia (no de todas sus novelas, porque es casi imposible hablar de *todo* Aira, ya que existe un

Aira que tiene el siglo XIX como presente, no como pasado). Son las novelas-crónica de Aira, un escritor que parece alejado de este género, y sin embargo, recorre espacios sociales (*Yo era una chica moderna* es otro ejemplo de otro espacio y sus berretines) con una levedad graciosa que lo separa de la vocación demostrativa y, en el fondo, pedagógica que tuvo la crónica. Aira tiene la perfecta distancia del dandy literario, que encuentra chistosa o amena toda variación del presente, sencillamente porque, primero, es una variación y, segundo, se trata del presente.

Ambas novelas se socavan a sí mismas en los tercios finales desmintiendo su etnografía: allí, como es habitual en Aira, la trama se deshace, porque pega un giro, cambia de regis-

tro y va hacia otra parte como si fuera abandonada a un movimiento imprevisible. Como un elegante víctima del tedio, el narrador pierde súbitamente el interés sobre aquel objeto que lo había interesado en un principio.

El abandono de la trama

Aira es un maestro en el abandono de la trama.⁴ Daniel Guebel, desde su primera novela, *La perla del emperador*, también. Es la ficción donde todo puede pasar, y en ese sentido, se opone a la novela moderna clásica, porque se separa de dos ideas de trama narrativa: la cerrada, que implica una representación de totalidad y un mundo social de personajes; la abierta, que debilita la trama como señal de la dilución de las historias y de los caracteres (el personaje se convierte en una fluctuante duración de notas subjetivas y verbales).

El abandono de la trama, en cambio, refuta la pericia formal, una vez que se ha mostrado que puede ejercérsela; y también refuta el verosímil sostenido por cualquier paradigma de historia. La trama, simplemente, describe una elipsis que la aleja cada vez



3. Sergio Chejfec llama a *La villa* de Aira y a unas notas etnográficas de Daniela Soldano, “textos de nativos-viajeros, o más bien de viajeros en su propia comunidad”, (“Sísifo en Buenos Aires”, incluido en *El punto vacilante: Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma 2005, p. 146, antes publicado en *Punto de Vista*, 72, abril de 2002.)

4. Martín Kohan escribe sobre Aira: “Cada libro viene bien escrito y bien narrado y, antes de terminar, pudiendo estar bien del todo, se estropea premeditadamente, decide echarse a perder”, *Punto de Vista*, 83, diciembre de 2005. Sandra Contreras plantea una interpretación distinta, al considerar ese rasgo como un “subrayamiento del fin” que sería el “signo más palpable de la vuelta de la literatura de Aira al relato en la medida en que muestra no sólo que en su transcurso se ha desplegado un argumento sino el hecho de que se ha recuperado esa pregunta elemental que nos hacemos cada vez que una historia nos interesa y nos atrapa: ¿cómo termina?”. También señala que este “acento puesto en el final es índice, a la vez, de una cierta conexión de la novela de Aira con el cuento, con esa forma ‘fundamental’ o ‘elemental’ que, dice Eichenbaum, viene de la anécdota” (*Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002, p. 181). Mi argumento va en una dirección totalmente diferente.

más de los desenlaces posibles al principio, y *cae*, invalidando la idea misma de un desenlace acordado con el comienzo de la ficción. Al caer, la trama señala la ilusión de cualquier verosimilitud que podría haberse construido en el comienzo; desautoriza, de atrás hacia delante, lo que se ha venido leyendo. Como si se dijera: donde todo puede pasar, se pone en duda lo que pasó antes de que la trama cayera. La novela muestra una especie de cansancio del narrador con su propia trama, que es un cansancio (contemporáneo) de la ficción. Aun en sus obras más “etnográficas”, Puig no abandonó la trama, porque ella era una dimensión central de lo que prometía a sus lectores, pero también de la forma en que se planteaba para sí mismo la novela.

Disuelta por abandono, la trama fuerza a la ficción dentro de una lógica donde todo puede ser posible, que se distancia de una historia “interpretable” y cuestiona la idea de que exista un orden de los “hechos” de la ficción, así como la de un personaje que se mantenga de principio a fin, cambiando sólo dentro de las posibilidades que quedan marcadas en el comienzo (como sucede con los personajes modernos). Probablemente no haya una impugnación más severa de la ilusión representativa que el abandono de la trama en el desenlace.

Estas ficciones, al no suscribir un principio teleológico cualquiera de que las cosas conducen a alguna parte, desembocan en lo “disparatado”, que es una forma de observar o de inventar sucesos. Se parte de una reconstrucción minuciosa (de lo inventado o de lo visto) y se la desarma no poco a poco, como la irrupción clásica de lo fantástico en el relato, sino de un golpe, como si se tratara, más bien, de *lo maravilloso*.

Lo “disparatado” es *maravilloso* en el sentido en que el lector y el texto siempre están en condiciones de aceptar más; en el caso de lo fantástico, en cambio, todo debe suceder con lo mínimo, alejando la invención del exceso. Lo fantástico cierra el relato; lo maravilloso disparatado lo saca de límite. No tiene vuelta atrás. Lo fantástico debe concluir por actos delibera-

dos de voluntad ficcional (véanse los esfuerzos de Cortázar o la tensión extrema y económica de Borges); lo disparatado es inconclusivo y por eso, en otras dimensiones, puede ser “etnográfico”: salgamos a pasear por el mundo donde no hay argumento sino suma de episodios divertidos.

El registro plano

La novela fue el género de lo social y de la intimidad que mantenían un tenso pero obligatorio pacto de necesidad. Ese pacto ya no tiene el sentido que tuvo, incluso ya no hay pacto explícito, sino solamente uso de materiales de uno y otro lado. Lo que pone a la novela en relación con aquel otro mundo que antes solía ser el de su deseo de representación, son los lenguajes específicos.

En sus pretéritas relaciones con el lenguaje, salvo en declaraciones ingenuas, la ficción no sostuvo que la lengua de sus personajes fuera directa transcripción realista. No registraba los lenguajes sino que los *trabajaba* (la palabra trabajo fue utilizada durante años por la crítica para referirse a las operaciones de la ficción, y, aunque tributaba a una ideología productivista de época, también refería a un proceso de transformación de materias verbales). Respecto de los lenguajes sociales, que remitían a intimidades también sociales, no se intentaba la mimesis “etnográfica”, sino alguna articulación de diferencias entre lo que se escuchaba y lo que se escribía. Sobre todo, sólo irónicamente se transcribía los lenguajes sociales al *pie de la letra*. El *estilo plano* (de cinta grabada) era un recurso excepcional, para una novela entre decenas.

Algunos ejercicios recientes en *estilo plano* son simplemente extremos. Los diálogos de *¿Vos me querés a mí?*, de Romina Paula, presentan exactamente todo lo que el lector aseguraría que esos personajes dicen en la vida real, si fueran personajes de la vida real. Probablemente esta novela sea un ejemplo casi experimental de ese estilo: personajes enclaustrados en su dialecto, como si se tratara de informantes de una investigación realizada obe-

deciendo al pie de la letra todos los principios de la etnografía lingüística.

Con esta técnica, las lenguas registradas pueden ser cualquier dialecto de la sociedad: el de una adolescente de capas medias altas (Paula Varsavsky, *Nadie alzaba la voz*) o de la más estereotipada pequeño burguesía (Romina Paula). En ambos casos, el efecto es etnográfico, porque entre narrador e “informante” la distancia del registro es mínima.

Sin embargo, ese pacto de mimesis transparente se hace difícil de sostener. Romina Paula introduce un segundo idiolecto igualmente tipificado: su narradora es universitaria, mira películas y lee libros, sabe algunas palabras en alemán, etc. Lo “cultural” está como prueba de que el registro plano, la documentación de la lengua, es un procedimiento de la ficción y no las fichas de un investigador encubierto que ha encendido sus grabadores sin que la gente se enterara. La acumulación de drogas y viajes en la novela de Paula Varsavsky, la repetición de una expectativa de felicidad que no se realiza nunca, convierte a *Nadie alzaba la voz* en una cadena de decepciones en la que todos hablan y nadie se entiende en lo más mínimo. La novela presenta la contradicción entre lenguajes planos, banales, que no logran comunicar. La leve colisión desestabiliza la planicie del discurso de esos *personajes medios*.

A veces se cree que Puig habilitó esta forma. Sin embargo, el lenguaje de sus personajes es apasionado y desbordante. Puig interesa porque sus personajes son excepcionales, anormales, desviados, atormentados por la ley o amoraes, insensata gente de melodrama y, aunque se atienen a sus dialectos, los hablan exageradamente, demasiado en circunstancias donde deben callar, enigmáticamente, tratando de entender lo que no entienden y no de decir sólo lo que creen haber entendido.

Sólo el exceso puede rescatar el registro plano.

Narrador sumergido

Ese es el camino de Cucurto. Lo que él hace es más clásico: la hipérbole de

la lengua baja. La exageración rompe la ilusión etnográfica. Cucurto escribe como quien “no sabe escribir” (ese espécimen no existe) para lectores cultos que lo leen porque sus libros muestran al escritor llegado con una lengua y unas fantasías de absorbente y exótica vitalidad.

En esto se diferencia radicalmente de Roberto Arlt (a quien Cucurto menciona en reportajes como el “otro escritor” que no sabía escribir): lo inasimilable de Arlt era tan fuerte para su público popular como para algunos de sus compañeros literarios. Arlt era leído por un público al cual le devolvía una imagen no reconciliada de un mundo que no consideraba divertido sino despreciable y mezquino. Cucurto tiene lectores cultos que lo leen con la diversión con que las capas medias escuchan cumbia.

En efecto, frente a una literatura intelectual como es la de Saer, la de Piglia o la de Chejfec, los libros de Cucurto ponen el cuerpo antes que la cabeza y prefieren la vulgaridad del goce a la distinción aristocrática del deseo sin objeto. Su literatura celebra aquello que celebra la cumbia, aunque parezca ridículo decirlo: la alegría de vivir. Sin embargo, el carácter sociológico de las novelas de Cucurto lo vincula directamente con una tradición a la que él contradice porque esa tradición, la del realismo, fue bien pensante y pequeño burguesa. La crítica radical de esa literatura comenzó y terminó con Osvaldo Lamborghini. Después de la trituradora lamborghiniiana ya no hay escándalo sino sana diversión, desfachatez y simpatía.

En el abanico de opciones posibles, Cucurto coloca su literatura en un más allá populista. Digamos, un populismo posmoderno, que celebra no la verdad del Pueblo sino su capacidad para cojer, bailar cumbia, enamorarse y girar toda la noche. Abandona toda cautela entre lo que puede decirse y lo que no puede decirse y, sobre todo, no da al narrador una lengua distinta en nada a la de sus personajes. La gran invención de Cucurto es la del *narrador sumergido*, es decir, indistinguible de sus personajes, incluso porque declina el poder de organizar visiblemente la ilusión

del relato: todo pasa azarosamente, ese orden u otro no cambiaría en nada el efecto estético. No se trata de textos aleatorios sino de textos indiferentes a la sintaxis.

El narrador sumergido nunca es superior a sus personajes ni en ideas ni en experiencias. Es una especie de Cándido al que las cosas suceden, en general para bien, y que se entrega (como si hubiera sido aleccionado por el Dr Pangloss) al curso del mundo que, a pesar de desilusiones y contratiempos, siempre es el mejor posible ya que, sumergido, es imposible ver otro. Puro cuerpo y cuerpo de la lengua, el narrador de Cucurto no tiene la fisura de las subjetividades en las que el deseo, el lenguaje y el mundo están escindidos. En su planeta cumbiero no existe esa fractura. Y esto queda representado en la rapidez con que se llega desde el primer movimiento del deseo hasta el coito, sin dilaciones discursivas. A Cucurto le interesa mucho más mencionar culos y tetas que las vueltas de la subjetividad: le interesa un mundo táctil, donde las superficies corporales se tocan, rebotan, se humedecen, levitan.

Le interesa la vulgaridad de lo que puede ser dicho con las palabras de la música más popular: Puig escuchó las letras de Le Pera, Cucurto las de la cumbia. No hay lugar para la nostalgia ni la melancolía. A diferencia de Arlt (que escribió ácidamente, rencorosamente contra sus lectores populares, contra sus personajes, implacable en su desprecio), la literatura de Cucurto se ubica a gusto en ese mundo.

Por supuesto, hay tedio en la repetición, pero como las palabras que se repiten son tan extrañas a la literatura, nadie lo señala porque la sorpresa del exotismo social se combina con el peligro de incorrección ideológica que amenaza a quienes leen “mal” las voces de Cucurto.

Nuevas tecnologías

La ansiedad de Daniel Link cuenta una historia de amor y decepción. Alguien se enamora de alguien, cree que, después de años de deriva sexual, ha llegado el verdadero amor, pero no, se

trata de la tramoya de un manipulador de sentimientos.

¿Por qué esto, y nada más que esto, parece ser otra cosa? Primero, por los contenidos temáticos en el sentido fuerte: los protagonistas son homosexuales que se mueven en un espacio internacional; y el seductor inconstante es portador de HIV. Segundo, porque la novela consiste en *prints* de correos electrónicos y sesiones de *chat*, cartas y fragmentos de Kafka y Thomas Mann que sostienen un comentario a la historia sentimental y a la forma en que se comunican sus protagonistas. Por todo eso, *La ansiedad* no es sólo una novela sentimental, internacional y porteña, ya que cuenta lo que cuenta con esos fantasmas inestables de cartas y conversaciones a través de nuevas tecnologías.⁵

Tanto como una novela de “tema” es una novela de “técnica”. Sin embargo, sería equivocado pasar por alto que el “tema” es *gay*, y las cosas transcurren allí donde la mirada heterosexual sólo puede enterarse por lo que le cuentan: el *on dit* de un mundo exótico en el momento mismo en que la cultura (por lo menos la cultura progresista) lo acepta, es decir en el momento en que se levanta una condena y la conversión de un joven en Albertine se vuelve innecesaria no por razones estéticas, que probablemente subsistan, sino por razones morales. Se levanta la prohibición y, a falta de estar allí donde las cosas suceden, la ficción cuenta. La novela de tema homosexual es tanto una reivindicación del carácter perfectamente público de una opción de género, como la oportunidad que siempre ha abierto la ficción al voyeurismo y al gusto por lo diferente *escrito*. A diferencia de los textos de Aira donde el narrador habla desde donde el autor no está socialmente, estas ficciones hablan desde donde el

5. En esta misma revista (número 83, diciembre de 2005) escribí sobre una novela de Alejandro López, *Keres cojer? = Guan tu fak*. Sin estar relacionada con ninguna “buena causa” también esa novela prueba de una manera maciza la importación de la lengua, la discursividad, la sintaxis del *chat* y del correo electrónico a la literatura. Antes de *La ansiedad*, Link publicó *Los años noventa*, un primer experimento con los mensajes del contestador telefónico.

narrador está. La crónica desde fin del siglo XIX también tenía esta función noticiosa sobre escenarios culturales de último momento: el vapor, el teléfono, las grandes tiendas, las muchachas emancipadas detrás de los mostradores de los negocios, de Darío a Roberto Arlt.

6 Inteligente, Link hace que a los *prints* de computadora los precedan dos textos periodísticos, como si estableciera una secuencia cronológica de tecnologías comunicativas: primero, los diarios; luego, la web, que ha pensado de modo original; e, intercalados entre estos discursos, fragmentos de clásicos del siglo XX, donde se tocan Kafka y Mann, dos escritores que hoy ya no aparecen opuestos como para Lukacs, lo que vale tomar en cuenta porque implica, de algún modo, reordenar el canon. Los dos textos periodísticos son reportajes ficticios que ofrecen la teoría con la cual debe leerse *La ansiedad*, si se acepta que no es una novela de “tema”, sino una novela de “técnica”: las formas de la comunicación y de la tecnología que se ensartan en la vida de los cuerpos y en el discurso de los sujetos.

La literatura sigue a las discursividades tecnológicas porque ellas son la novedad y funcionan como iconografía de lo Actual. Se puede hacer una historia de la ficción en esta línea: el modo en que el periodismo de masas configuró no simplemente un público sino formaciones de discurso;⁶ el modo en que los géneros populares penetraron la literatura de los cultos. El cruce de la literatura con nuevas tecnologías de comunicación no sucede por primera vez.

Pero ya no se trata de géneros populares o de la industria cultural (como el relato maravilloso o el policial y las fantasías técnicas de los primeros tiempos de la ciencia ficción) que son secuestrados por la literatura culta para realizar un trabajo de sofisticación o de parodia. El ingreso de nuevas tecnologías expresivas en la literatura desde las pantallas de internet, el correo electrónico, el *chat*, los mensajes de texto, los mensajes en las casillas telefónicas, no puede ser pensado bajo el régimen que permitió discutir la novela policial o la presión de

la crónica periodística sobre la ficción. Lo que ahora ingresa no son los modelos genéricos de escritores considerados populares o del mercado sino los modelos genéricos de *no escritores*. Como en el largo proceso de siglos de incorporación de la oralidad plebeya, ingresa la escritura-oralidad de los que *no saben escribir*, algo que no sucedía del mismo modo, ni con el mismo significado, con los géneros populares del XIX y primeras décadas del XX.

Se trata, entonces, no del trabajo sobre un género que pertenece a la literatura (menor, popular, industrial, de mercado), sino de la captación de procedimientos con los que sólo hacen literatura los escritores cultos. Por esta razón el proceso formalmente puede equipararse al de la captación y la representación de la oralidad, aunque los discursos tecnológicos sean escritos. Y, a diferencia del policial o de la ciencia ficción, son instrumentales para la vida cotidiana.

Lo que hace que estos libros tengan un aire de familia fuerte con el arte contemporáneo es su rasgo documental o, para decirlo de otro modo, la forma en que son representativos de temas culturales del presente. Se trata de “otra” homosexualidad, de “otra” marginalidad sexual, “otro” travestismo, de “otro” mundo de fanáticos de la cultura de mercado. Es decir: la legitimación literaria de algo que busca estabilidad y, en el límite, normalización. Pese a desafiar formas sociales convencionales, tienen algo de la corrección ideológica propia de la presentación de una causa o quizás sea a la inversa: el hecho de que esa causa deba defenderse les da una especie de corrección ideológica. Y en este punto, hacen sistema con el arte de mensaje bajo sus formas contemporáneas, con lo cual estas notas se han referido tanto a la literatura argentina como al giro documental del arte, un capítulo abierto en paralelo a la crisis de las interpretaciones. Sólo me queda esperar que Damián Tabarovsky no haya acertado al escribir: “Se puede discutir de todo, menos de los presupuestos estéticos”, ya que la disyunción conceptual presentada no puede negar ese origen.

Referencias

Excepto donde se lo indica, todas las ediciones tienen pie de imprenta en Buenos Aires.

- Aira, César, *La villa*, Emecé, 2001; *Las noches de Flores*, Mondadori, 2004; *Yo era una chica moderna*, Interzona, 2004.
- Cucurto, Washington, *Cosas de negros*, Interzona, 2003; *Fer*, Eloísa Cartonera, 2003; *Las aventuras del Sr. Maíz*, Interzona, 2005.
- Chejfec, Sergio, *Los planetas*, Alfaguara, 1999.
- Dal Masetto, Antonio, *Fuego a discreción*, Folios, 1984.
- Fogwill, *Los pichiciegos*, Ediciones de la Flor, 1983.
- Gammero, Carlos, *Las islas*, Simurg, 1998.
- Guebel, Daniel, *La perla del emperador*, Emecé, 1991.
- Gusmán, Luis, *Villa*, Alfaguara, 1995.
- Kohan, Martín, *Dos veces junio*, Sudamericana, 2002.
- Link, Daniel, *Los años 90*, Adriana Hidalgo, 2001; *La ansiedad*, El Cuenco de Plata, 2004.
- López, Alejandro, *Keres cojer?=Guan tu fak*, Interzona, 2005.
- Martini, Juan, *La vida entera*, Barcelona, Brujuela, 1981.
- Moyano, Daniel, *El vuelo del tigre*, Legasa, 1983.
- Paula, Romina, *¿Vos me querés a mí?*, Entropía, 2005.
- Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Poemaire, 1980.
- Rivera, Andrés, *En esta dulce tierra*, Folios, 1984.
- Saer, Juan José, *Nadie nada nunca*, México, Siglo XXI, 1980; *Glosa*, Alianza, 1987; *La grande*, Planeta, 2005.
- Terranova, Juan, *El canibal*, Ediciones Deldragón, 2002.
- Tizón, Héctor, *La casa y el viento*, Legasa, 1984.
- Varsavsky, Paula, *Nadie alzaba la voz*, Emecé, 1994.

6. Acá valdría el interesante epígrafe de una novela de Juan Terranova, que invierte la clásica advertencia de la ficción (explícita sobre todo en los films): “Por respeto al lector, todas las noticias que aparecen en este libro son reales y fueron publicadas en su momento por diversos medios de comunicación masiva. No se han cambiado nombres, ni localidades, ni fechas y se han transcritto fielmente los textos originales” (*El canibal*, Buenos Aires, Ediciones Deldragón, 2002). El *collage* de esas citas, sin embargo, más que ser sólo documental, tiene una suerte de arbitrariedad violenta.

La puesta en voz de la poesía

Ana Porrúa



¿Cómo pensar la escucha en la poesía, cómo recuperar y distinguir los modos de escuchar y de decir el poema? ¿A qué se deben las transformaciones de tono, los cambios en la prosodia? ¿Cuánto hay de estilo personal y cuánto de escena cultural en la puesta en voz? Las grabaciones de poetas que leen sus textos y la existencia en la red de sitios de poesía con audio hacen posible esta indagación.

La escucha tiene un fuerte carácter territorial y como tal define un espacio familiar, doméstico, de la seguridad. Si ese territorio es vulnerado, la escucha detecta aquello que lo pone en peligro.¹ Podría pensarse que la es-

cucha poética sucede en un territorio peculiar, no primario ni sólo sostenido por índices. Así, algunas voces y algunas lecturas poéticas suenan amenazantes en tanto desajustan lo previsible de la audición (aquello que en cada momento histórico y en cada lugar, por qué no, se entiende como lectura o recitación de un poema). En este sentido habría territorios de mayor estabilidad –más cerrados, con una tradición mayor– y territorios más lábiles donde es posible escuchar de modo nuevo. El impacto tiene que ver con esta cualidad del territorio: la nueva voz o el nuevo modo de decir la poesía pueden ser percibidos como dis-

torsión, como leve movimiento o como resolución intermedia entre estos dos puntos. Definir estas variaciones nos aproxima a una especie de historia evolutiva del oído; sin embargo las pretensiones de estas notas no llegan tan lejos. Lo que se rastrearía, en algunos cortes temporales y culturales concretos pero a la vez aleatorios, son algunos modos de la escucha y algunas inflexiones de la voz.

Primer corte aleatorio. Existe una extraña relación entre el tiempo y las voces. Se podría decir que hay voces antiguas, aquellas que reconocemos en determinadas películas o discos (Humphrey Bogart o Edith Piaf, por ejemplo); no se trata sólo del timbre sino, sobre todo, de los modos de decir. La dicción, la entonación de la frase, las variaciones de velocidad ten-

1. Roland Barthes, “El acto de escuchar”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1986; pp. 243 y ss, dice: “(...) la escucha es la atención previa que permite captar todo lo que puede aparecer para trastornar el sistema territorial; es un modo de defensa contra la sorpresa; su objeto (aquello hacia lo que está atenta) es la amenaza o, por el contrario, la necesidad; el material de la escucha es el índice, bien porque revela el peligro, bien porque promete la satisfacción de una necesidad”. Ciertamente, Barthes está definiendo una escucha primaria. La escucha del sentido plantea otras cuestiones: “A partir de ese momento, la escucha queda sujeta (bajo mil formas diversas, indirectas) a una hermenéutica: escuchar es ponerse a disposición de decodificar lo que es oscuro, confuso o mudo”. Si bien la hermenéutica es una fase necesaria de la escucha poética, es interesante pensar este territorio en términos de escucha indicial.

san una voz hacia el pasado o la vuelven contemporánea. La voz es materia de la historia y esto puede “escucharse” siempre.

Berta Singerman desplegó en la Argentina uno de los repertorios más nutridos de recitación; interpretaba básicamente a sus contemporáneos, Alfonsina Storni, Antonio Machado, Federico García Lorca, Gabriela Mistral. Su primera actuación fue en 1921 y la última, en el Teatro Colón, en 1990. El extendidísimo arco temporal indicaría cierta vigencia de su interpretación poética, pero también, aunque parezca contradictorio, la antigüedad —el envejecimiento, mejor— que muchos escuchaban en la interpretación de Singerman después de algunas décadas.²

La puesta en voz de Singerman está asociada a una práctica escénica concreta, la declamación, que ella estudió en el Consejo Nacional de Mujeres de Buenos Aires. Esta práctica, iniciada en Argentina con la creación por decreto del Conservatorio Nacional de Música y Declamación en 1924, y que sigue vigente al menos dos décadas después, es la que ha caído en desuso, la que se torna insostenible en la escucha poética contemporánea.³ A diferencia de la relación entre oralidad y poesía en la antigüedad o en la Edad Media, cuando el ritmo y las repeticiones aseguraban la transmisión de un texto que muchas veces daba cuenta de hechos que debían conservarse en la memoria, y la destreza del juglar consistía en el manejo de pautas bastante rígidas, lo que caracteriza la declamación es la “interpretación” personal, individual, del poema, su puesta dramática. El declamador, el rapsoda moderno, hace hablar al poema, pero dándole su voz.

Así, cuando Singerman recita “Carpicho” de Alfonsina Storni (*El dulce daño*, 1918),⁴ asume esa voz femenina como propia. No dice un poema de otro, sino que le habla directamente a ese “amado” que ya no está; interpela también a quien escucha (los hombres, los que dicen —tal como se lee bajo la máscara de la primera persona— que las mujeres “Deseamos y gustamos la miel de cada copa/ Y en el cerebro hemos un poquito de estopa”) y la ironía define el tono general de la puesta. Berta

Singerman agrega al poema ciertas risas ausentes en el original, suspiros u onomatopeyas que actúan la ironía como displicencia. Con un tono de época se construye una voz femenina moderna.

La declamación abría estos espacios y ocupaba otros más tradicionales como los del texto amoroso de tono solemne y el “metafísico”. El poema transmite verdades a las que se asocian las modulaciones de la voz y el juego de los timbres, como en la interpretación de “Me compraré una risa”, incluido en *El poeta maldito* (1944) de León Felipe, donde Singerman acentúa el carácter dramático. El pregonero, por ejemplo, tendrá su voz, y otras voces se distinguen por el tono, más varonil o más femenino, por la altura y la intensidad. Pero en medio de esta variación teatral, aparece una voz más acorde a la tradición del patetismo clásico, que dice las “verdades”, evalúa, sentencia en tono luctuoso: “¡Silencio... Silencio!/ Aquí no ríe nadie.../ ¡La risa humana ha muerto!.../ ¡Y la risa mecánica también!”, o el más metafórico: “Polvo es el aire,/ polvo de carbón apagado...”

La voz de la poesía que se escucha en los recitados de Berta Singerman se aleja de la idea moderna del poema como escritura que debe ser leída en silencio, e impone el grado más alto de mediatización y de subjetividad que es al mismo tiempo el punto más saliente del artificio de la voz. En el poema de León Felipe, un momento de la interpretación es el emblema de una práctica que se ha vuelto hiperbólica: “Debajo de esta risa de ordenanza/ que llega en las tinieblas,/ hay un rictus de espanto,/ una boca epiléptica,/ una baba amarilla/ y sangre... sangre, y llanto”, declama Singerman y allí están todos los acentos, todos los timbres en un *crescendo* melodramático, hoy risible.

Todavía sobreviven restos de esta práctica en las lecturas escolares o en la relación actual de la poesía con lo público, pero ya han sido sometidos una y otra vez a la parodia —baste recordar a Humberto Tortonesi en los 80, recitando poemas de Alfonsina Storni con un pescado en la mano, en el Parakultural—, un modo de la relectura que destaca la crisis de una con-

vención, lo inaudible de una voz de intérprete que somete el poema al dramatismo escénico.

Lejos, por supuesto, de la declamación, pero como puesta del poema en otra voz, es interesante escuchar a Juan Gelman recitando (leyendo más bien) poemas clásicos de Rubén Darío, como “Era un aire suave” y “Yo persigo una forma”.⁵ Para un lector de Darío, el efecto inmediato es de extrañeza. Algo suena distinto; reconstruir esa diferencia que aleja el texto clásico de su escucha imaginaria, no es sencillo porque supone reponer el trabajo artificioso de esos poemas, que los convierte en verdaderos monumentos del lenguaje poético y, si se quiere, de la lengua: el verso medido, el uso de las posibles ligaduras de sílabas o la separación forzada de dos vocales, la complejidad de los acentos en cada verso (que de algún modo hace que cada verso tenga autonomía porque está trabajado como una unidad que formará parte de un todo), o los modos más salientes de la musicalidad del verso, como las aliteraciones. En fin, lo que hizo del verso dariano la modulación exacta del modernismo esteticista.

“Era un aire suave” es un poema en dodecasílabos, se sabe, con dos acentos básicos al final de cada hemistiquio (es decir en la mitad y en el final del verso): “Era un aire süáve/

2. Llama la atención leer, para quienes escucharon sólo el último período de Berta Singerman (y vieron la multiplicación de parodias que produjo), que “sus recitales de poesía son testimonio del ambiente de vanguardia y modernidad de la primera mitad del siglo XX”. Ciertamente ella recitó a Palés Matos, Maples Arce y Mario de Andrade pero el recuerdo de sus declamaciones articula una forma popular de la transmisión de poesía, más acorde a la lírica que a las poéticas de vanguardia. Ver los artículos “Archivo personal de Berta Singerman” y “Berta Singerman: música y poesía”, en la revista *Biblioteca valenciana*, http://bv.gva.es/documentos/Febrero_2005/.

3. No se abordará en esta nota la cuestión de las *performances* poéticas que tienen hoy un espacio importante y que implican una práctica en la que lo teatral también está presente.

4. En www.amediavoz.com (sección “De viva voz”) puede escucharse a Berta Singerman recitando poemas de Rubén Darío, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral o León Felipe.

5. Ver la sección “De viva voz” de www.amediavoz.com.

de pausados gíros”. Gelman por momentos marca estos dos acentos y en algunos casos sólo el final. Además, como un rasgo propio del modo gelmaniano de leer poesía consiste en trabajar sobre la cadencia, muchos de los finales de verso de Darío cierran en suspensión, como una cadencia suspendida, porque no elimina el último acento, pero lo suaviza y lo deja en el aire, a tal punto que el final de la palabra –si no se trata de un cierre de verso en aguda– casi se vuelve imperceptible, como si la última sílaba fuese aspirada. Este tipo de cadencia de final de verso suspendido no se rige, en realidad, por recursos poéticos como el encabalgamiento. Por lo tanto, aun cuando Gelman respeta los dos acentos más fuertes del dodecasílabo dariano con pausa central, hace un trabajo distinto con el sonido. Darío compone tomando en cuenta los acentos internos de cada término y, por eso, su ritmo se caracteriza por una acentuación múltiple que no aparece en la lectura de Gelman, que también suaviza las aliteraciones y no marca las diéresis que imponen la división artificial, pauta por la métrica, de dos sonidos que normalmente van unidos (la de süave, que es central en este poema).

Gelman acorta la distancia histórica con el poema de Darío, por decirlo de algún modo. Cuando lee “Yo persigo una forma” pone en escena un poema narrativo. Desdibuja el ritmo (que Darío trabajó también a partir de una compleja importación y castellanización de formas métricas), y el soneto, que es uno de los más enigmáticos de la poesía latinoamericana, parece hablar de algo comunicable: un poema, que despliega los arrebatos del neoplatonismo (también del neopitagorismo, figuraciones caras a Darío), el pasaje por el simbolismo y la lectura de Mallarmé, se transforma, en la voz de Gelman, en un poema de Carriego. O en un poema de Gelman. Esta última escucha es verificable si se atiende a la dicción cuando lee, por ejemplo, sus poemas de *Gotán*, pero más aun cuando lee los textos de *Traducciones III. Los poemas de Sydney West*, porque allí, en esas escenas inverosímiles de meta-

morfosis y mutaciones de ciertos personajes al morir, el tono sigue siendo el de la narración o el coloquial, de tal modo que lo alucinado del poema se escucha como una historia normal.⁶ La dicción de Gelman trabaja siempre en este sentido, produciendo un efecto de interpretación de la poesía de Darío, a la que le resta “antigüedad” y, en parte, la desaloja de una época al quitarle solemnidad y esteticismo formal. Gelman lee melódicamente a Darío, pero con una melodía ajena, con otro ritmo.

Segundo corte aleatorio. La pregunta, sería ahora si hay una relación fuerte entre estéticas y modos de leer. No sabemos cómo leía Darío, pero sí podemos decir que hay algo inscripto en el texto que permitiría recuperar la lectura a la letra, por llamarla de alguna manera. Luego, a principios del siglo XX, Darío también será presa de la declamación, de la lectura en donde lo dramático se destaca, pero siempre dentro del marco de la lírica.

Ahora bien, ¿cómo imaginamos la lectura de las vanguardias históricas? Si uno piensa en la ruptura profunda del discurso poético con los cubistas, los futuristas, los dadaístas o los surrealistas, tal vez la escucha imaginaria traicione la de época. Hay registros en internet, especialmente en www.ubuweb.com, donde se puede escuchar a Apollinaire, Breton, Artaud y otros leyendo sus propios textos. Apollinaire lee “Le Pont Mirabeau”, un poema de *Alcools*, su libro de 1913. La lectura es melódica, apela al *crescendo* y a la dicción envolvente. Pero si se piensa en lo que está leyendo Apollinaire, este poema que habla de lo que viene y lo que pasa (verbos que se repiten) y por supuesto del río, la lectura no es desajustada.

Breton lee con una modulación similar a la de Apollinaire “L’union libre”, uno de los poemas que escenifica la cuestión de la imagen tal como se la plantearon los surrealistas al retomar esa construcción paradigmática de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont. El poema de Breton, más que un tema, desarrolla un procedimiento cuya revisión permite,

tal vez, entender una lectura que también es melódica. En los textos surrealistas, que hacen de la imagen el centro de la escritura, una metáfora se encadena con otra y así sucesivamente; siempre en expansión, con mayor o menor arbitrariedad en los en-garces: un término o un detalle nimio de la imagen anterior permiten el pasaje de una imagen a otra. Algunas veces, además, este término se des-plaza y en la construcción de la imagen aparece otro significante, ausente hasta el momento. ¿Qué lectura puede tener esta sintaxis? ¿Cómo leer una sintaxis de encadenamientos y de círculos concéntricos o desfasados, una sintaxis de cajas chinas o en espiral? Sólo con una voz cuyo tono es envolvente; esto, que parece una obviedad, es sin embargo una espina en la escucha de hoy. A partir de las teorías de la vanguardia, de la idea de experimentación y de forma, de puesta en primer plano del procedimiento, las lecturas de Apollinaire o Breton sue-nan inadecuadas. Y no lo son.

Dos explicaciones posibles: la más cercana a una lectura de lo que hay allí en el texto (como si leer fuese –y a veces lo es– desplegar los elementos tal como aparecen situados en el poema) podría entenderse como un modo de simetría entre lo escrito y la voz que lee esa escritura (o mejor, en este caso, entre lo escrito por Breton y la voz de Breton con sus tonos, su ritmo y su cadencia diciendo ese texto); la otra explicación, que llevaría investigaciones muy complejas, es la de las tradiciones de lectura. En este sentido, podría pensarse que Apollinaire, en 1913 (cuando aun no existían las vanguardias históricas como tales, sino tan sólo el cubismo y el futurismo), lee según un modo anterior. Apollinaire pertenecería, al universo del *melos*, y por eso su lectura de “Le Pont Mirabeau” no se habría separado aún del modo salmodiado y de cierto tono expresivo

6. Fondo de Cultura Económica acaba de editar en CD *Los poemas de Sydney West* leídos por Gelman. Se puede escuchar a Gelman leyendo sus poemas en www.amediavoz.com, sección “La voz de los poetas”, en www.palabravirtual.com y en el sitio alemán www.lyrikline.org, entre otros.

con acentos patéticos. Y, para nuestro asombro, Breton tampoco.⁷

10 **Tercer corte aleatorio.** Más cerca en tiempo y espacio, pero en el centro del *melos* están las lecturas de Pablo Neruda. ¿Quién no ha escuchado *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*? ¿Quién no ha escuchado idéntica dicción en *Alturas de Machu Pichu*?⁸ Neruda decía igual el poema amoroso que el poema político. Esta homogeneidad es el efecto de una modulación siempre lenta, o de base suavizada, que marca las sílabas como si se tratara de tonos y semitonos, con un fraseo lento que se alarga más en algunas sílabas. Sobre esa lentitud avanzan ciertos *crescendi* y esa combinatoria es la base de un modo de recitar que arma una fuerte tradición a la que se agregan Rafael Alberti, Federico García Lorca e incluso Severo Sarduy, entre muchos otros. El poema en la voz del poeta se convierte en un fragmento discursivo diferencial y melódico, en un “canto”.

Esto supone una lectura emotiva. Se sabe que la voz de la poesía no es la de lo práctico y que es imposible decir con un mismo tono un poema y una nota periodística. Esta es una pauta ideológica de la escucha. La supuesta desacralización del objeto poético en las *Odas elementales* de Neruda cae, primero, bajo el peso de las imágenes que rodean los objetos banales o cotidianos, como poetización de las cosas. Luego, bajo el encanto de la melodía: un río, los pechos de una mujer, una manzana o un par de medias son, todos, vehículos del tono salmodiado.

La voz de Pablo Neruda, o la imitación de su modo de decir, ha instalado una especie de “escucha forzada”, esa cualidad que Barthes destaca en relación a los discursos religiosos en los que el sacerdote habla y los fieles son “escuchadores” que describen. Porque, efectivamente, lo que se escucha es la alabanza o la prédica como modo de decir lo poético. El tono exclamativo y la analogía posible de esta voz con el canto distancian a quien oye de esa materia que se va desplegando sonoramente, o mejor dicho lo sitúan ante lo poético a fuerza de encantamiento. De hecho, en Chi-

le, la impronta de Neruda en el recitado sigue siendo muy fuerte; cuando comenzó a escucharse a Nicanor Parral, el reclamo se dio no sólo sobre los referentes, aquello que debía ingresar a la poesía (aquello que por otra parte, ya había ingresado con Neruda, en muchos casos), sino también sobre el tono y la voz propicia para el género.

Cuarto corte aleatorio. En el año 2005, el sello “Voy a salir y si me hiere un rayo”, editó dos discos compactos de poetas argentinos “nuevos”.⁹ Uno de ellos, *Polvo*, incluye lecturas de mujeres y hombres; el otro, *Dulce*, arma un conjunto estrictamente femenino.¹⁰ Lo que se escucha, en ambos casos, es lo heterogéneo (no hay una sola voz de época), pero también ciertos procesos de transformación que hacen pie en lo emotivo y en la naturalidad, como índices que aparecen fuertemente asociados, aunque de modos distintos: del primero a la ausencia de *pathos*, de la segunda al artificio, se abren distintas versiones de la voz poética en los 90.

Sin intención de armar una cronología lineal, se podría pensar en el inicio de la poesía de los 90 en relación con algunas de estas lecturas, las de Fabián Casas o Juan Desiderio, por ejemplo. En los primeros poetas de la década hay un registro narrativo fuerte, pero su puesta en voz es tranquilizadora. Hay algo conocido en sus lecturas, un fraseo que de algún modo ya estaba planteado en la tradición: cortes de verso suavizados, continuidad regida por lo que se está contando. Casas lee “Cangrejos” con un fraseo que busca dar el sentido en relación con la velocidad y la intensidad. El poema comienza como un continuo, cada oración se dice de una sola vez, aunque ocupe tres o cuatro versos. La respiración está pautada estrictamente por la sintaxis. La lectura se hace más lenta y el tono más bajo, en el momento en que el poema se acerca a una primera persona: “Así, con este tronar, escuchábamos los bombardeos./ Sentimos mucho miedo porque nos habían dicho que ellos tenían helicópteros silenciosos. Cuando ya/ estaban encima tuyo, los escuchabas. Escuchá:”. Y a este imperativo que cierra una estrofa le sigue una serie de

versos más cortos que Casas lee haciendo una pausa entre uno y otro, como si la lentitud estuviese asociada con lo más importante: “Somos los muertos vivos./ somos los muertos vivos./ Alineados de a uno/ vivimos en una zona mental/ de un distrito alejado./ Mejor que vengan a censarnos/ antes que nos pasemos de rosca”. Desiderio lee *La zanjita* usando un tono emotivo aún más marcado. La voz del relator de las historias de la zanja adquiere por momentos la entonación del cuento infantil fantástico o mítico: “A la zanja/ según el más viejo del barrio/ la creó el diablo/ allá por el año en que/ el más viejo del barrio/ perdió una pierna/ en una guerra en la que todos/ perdieron una pierna”; e incluso, en otros momentos, un tono bíblico: “—ahora van a venir lo sapo/ y la culebra/ y todo lo vecino/ van a ser bautizado/ en esta zanja—”. Esta tonalidad se mantiene aun cuando cambian los registros del poema y la emotividad que habilita este modo de decir legítima los nuevos referentes como dignos de memoria (el Pelahuesos, la

7. Los poemas referidos de Breton y Apollinaire pueden escucharse en <http://www.ubu.com/sound/index>. La escucha de Marinetti nos remite efectivamente a lo que pensamos debería ser la vanguardia; su puesta en voz es altamente dramática y experimental en textos de la misma época que “Le Pont Mirabeau” de Apollinaire, como “Battaglia, Peso + Odore” (1912) y “Dune, parole in libertà” (1914). Ver también www.ubuweb.com (<http://www.ubu.com.sound>).

8. Se puede escuchar a Neruda leer sus poemas en <http://www.neruda.uchile.cl/obra/obra3.htm>, sitio de la Universidad Nacional de Chile. Ver también www.amediavoz.com, sección “La voz de los poetas”.

9. “Voy a salir y si me hiere un rayo” es una editorial independiente, dirigida por María Medrano, que se ha propuesto como actividad saliente el “registro oral” de poetas contemporáneos. Ver <http://www.simehiereunrayo.com.ar>.

10. *Polvo* incluye lecturas de Alejandro Rubio, Bárbara Belloc, Damián Ríos, Juan Desiderio, Laura Wittner, Fabián Casas, Martín Gambarotta, Osvaldo Méndez y Silvana Franzetti. En *Dulce*, se escucha leer a Ana Wajszczuk, Cecilia Pavón, Roberta Iannamico, Selva Dipasquale, María Medrano, Silvina Vázquez, Lola Arias, Verónica Vio-la Fisher, Anahí Mallol, Carolina Jobbagy, Patricia Suárez y Ximena May. El sello editorial ha sacado, además, *Chicha, la nueva poesía peruana*, *Carmen Ollé, poemas*, *In Situ* (lecturas de José Koser), todos en formato de disco compacto. En bazar.americano.com, por gentileza de María Medrano, pueden escucharse los poemas analizados, incluidos en los CD *Polvo* y *Dulce*.

Rosita, el cura, los punk). Casas y Desiderio eligen esa forma de leer lo propio y no otra; Rubio, en cambio, aun ante la materia narrativa, se detiene en los finales de verso, marcando cierto énfasis de la forma por sobre lo que se cuenta.

En el conjunto, Martín Gambarotta lleva a un punto límite este principio, cuando lee algunos poemas de *Relapso+Angola* y corta, exageradamente, el verso. No hay encabalgamiento posible, no hay continuidad. La pausa entre verso y verso es sustancial. Gambarotta suspende la lectura y al suspenderla, suspende la frase. No el poema completo sino la frase. Es más, la prosodia –los acentos, la entonación y el ritmo en la lectura– permite tomar cada verso como una frase (como una oración, en términos gramaticales). De hecho, en algunos casos es así, pero Gambarotta no deja de mostrar el corte cuando la oración continúa en el verso que sigue. Y esta es la singularidad de su lectura. Si a esto se suma que pocas veces baja la entonación al final del verso –modulación característica de la frase declarativa–, sino que más bien la mantiene e incluso levanta levemente el último término completo, se enrarece aún más la propuesta de oralidad del propio texto. Este gesto, repetido de un verso a otro, mantiene, en el fraseo parejo, una especie de estructura para el que escucha y pone en un lugar central la forma, el corte, la respiración del texto.

La voz como forma, podría decirse, es la cuestión que aborda Silvana Franzetti en *5 notas al pie*. Si bien en la versión escrita la voz de la locutora radial que anuncia noticias de la zona (pérdida de un grabador y un bolso, un pedido de agua, o el aviso de vidrios rotos en una casa) está incrustada como cita en el poema, en la versión oral precede a la propia voz, la que lee el cuerpo central del texto. La operación de contrapunto presenta dos registros disímiles en una extraña puesta en común. Igualmente, sólo en la audición, la combinatoria abre varias preguntas, tales como cuál es la relación entre una voz real y la voz de la que escribe, cuál el fraseo de la poesía, cómo se entrelazan –si es que lo hacen– los registros orales y los escritos. *5 notas al pie* funciona, de este

modo, como una indagación alrededor de la voz situando la poesía en el terreno de la escucha.

Dulce sigue un trayecto cuyos extremos son la máxima naturalidad y la máxima afectación. Es interesante, en este sentido, calibrar en el mismo conjunto a Roberta Iannamico y a Cecilia Pavón. Iannamico lee sin ninguna impostura, con una voz limpia, más cercana a la infancia que a la adultez, pero con una fuerte marca genérica. Podría hablarse incluso de una voz sin tratamiento poético, porque el efecto que produce escucharla es la ausencia de mediaciones como barrido del artificio. La voz está allí para decir, llevar, el poema; no para agregar algo en su lectura. Como si fuese posible la naturalidad absoluta, nada en la voz de Iannamico miente, nada parece construido en el tono, en la línea melódica o en la dicción. Su voz es justamente el reverso de la de Pavón, cuya modulación está fuertemente asociada a la cultura contemporánea, al punto de constituirse como una voz de época.

En esta línea –la de una voz epocal– puede escucharse a Lola Arias, pero en relación a la literatura, a la tradición. Los textos que lee en *Dulce* pertenecen a *Las impúdicas en el paraíso* (2000) que la crítica ha asociado una y otra vez (y no sin razón) a algunos de los libros de Alejandra Pizarnik (*Los poseídos entre lilas*, por ejemplo). Ciertamente hay en la poesía de Arias un eco de imágenes que llegan desde allí, pero lo que no puede distinguirse en su lectura, en la voz que pone a los textos, es el tono de Pizarnik. El mito funciona como telón de fondo sobre el que se arma otro ritmo. Es en la escucha más que en la lectura en silencio, donde se capta la diferencia de Lola Arias. No hay una voz desahogada como la que surge de *Hilda la polígrafa*. Es más, no hay ni siquiera sesgo irónico en la voz de Arias. Tampoco se trata del registro de Pizarnik cuando lee o recita un fragmento de *Escrito con un nictógrafo* de Carrera.¹¹ Arias dice “La enfermedad afila lo inmundo: fiebre, sudor, convulsiones./ Fornicaciones con niños repelentes en el baldío del yo” o “soy el cadáver inverso de mi padre”

en un tono apacible, sin altibajos y como si hablara de algo cotidiano. Así, la lectura que hace de Pizarnik cambia sustancialmente. Porque el tono parece más apropiado para decir los poemas de *Infierno musical* que la zona maldita de su poesía. En la escucha uno podría leer, oír, la muerte de la revulsividad de Pizarnik.

Lejos, muy lejos del dramatismo están estas voces, tanto la de Iannamico como la de Arias y Pavón. Pero Cecilia Pavón merece una audición aparte porque propone, o da como resultado, “una nueva voz”: el tono es el de una adolescente desgana, monocorde que, además, homologa a nivel de fraseo lo banal con lo que no lo es. La sonoridad afectada, antinatural, se escucha como novedad en tanto se aleja de todos los modos de enunciar en términos poéticos (y no me refiero sólo al tono solemne de la tradición); pero, a la vez, resuena en ese modo de leer una modulación ubicable temporalmente, juvenil y pautada con claridad desde la cultura. Lo de Pavón podría pensarse en realidad como la contracara de las lecturas tradicionales: en el gesto de armar un grado cero de la interpretación se juega un nuevo dramatismo (que está bastante generalizado y comparte al menos Fernanda Laguna), una nueva artificialidad.

La pose de leer como si nada fuese importante, como si todo fuese accidental, supone también una idea de la poesía, y el gesto, aunque parezca obvio decirlo, ejecuta una resolución del lenguaje poético distinta a la de Casas, Desiderio o Laura Wittner, muy diferente también a la que se oye bajo la modulación de Roberta Iannamico, Verónica Viola Fisher, Silvana Franzetti e incluso, María Medrano (cada una armando una escucha propia); una resolución que está en las antípodas de Rubio o Gambarotta cuando dan una relevancia mayor a la respiración o ponen, directamente, en un primer plano la sintaxis. En esta nueva voz, lo que queda relegado en realidad es la materialidad de la poesía, el peso, la densidad y la arbitrariedad de las palabras con las que se construye un poema.

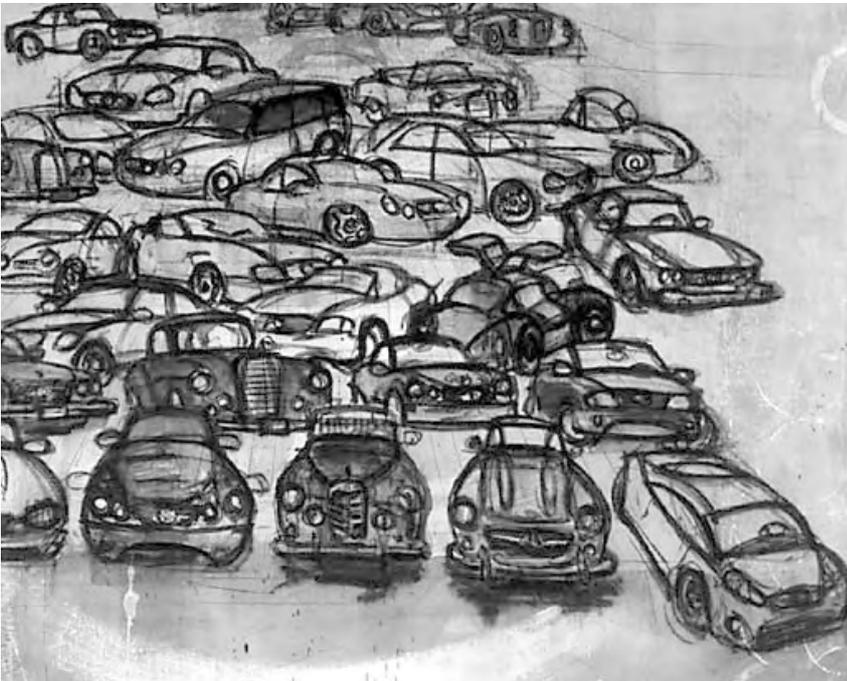
11. La grabación está incluida en la edición de *Escrito con un nictógrafo* de Interzona, Buenos Aires, 2005.

Los atributos del loro

Sobre Héctor Libertella

Damián Tabarovsky

12



Héctor Libertella nació en Bahía Blanca en 1945. Su novela *El camino de los hiperbóreos* ganó el premio Paidós en 1968 y *Aventura de los miticistas*, de 1971, el Internacional Monte Avila. Después de este comienzo consagratorio, Libertella fue un escritor admirado por una minoría estética, que reconoció el temple estoico y el humor corrosivo del vanguardista. Libertella acaba de morir, en octubre de este año. Esa misma semana, *Punto de Vista* le pidió a Damián Tabarovsky el texto que se publica.

Siempre me gustaron los libros con títulos como “Nueva literatura alemana”, “Nueva poesía argentina”, o “Nuevo pensamiento post-metafísico”. Hay algo de evanescente en esos títulos, una cierta levedad, como una forma de descuido: la palabra “nueva” invariablemente envejece, los autores nuevos se vuelven viejos, la escritura se anquilosa, el tiempo pasa; de esas

antologías unos pocos se convierten en consagrados, otros quedan flotando en la mediocridad del mercado literario, y el resto pasa rápidamente al olvido, pervive en la conversación entre veteranos, o en el recuerdo íntimo del que quiso ser escritor.

Pero también, a la inversa, el uso de ese adjetivo, la invocación a la propia idea de novedad, el esplendor de

la palabra “nuevo” en el título de un libro, remite a una forma de la desmesura, un optimismo creciente, una ingenuidad que de tan ingenua se vuelve cínica; como si en esa palabra se cifrara la esperanza de la vida eterna, un núcleo duro que resiste al llamado de la especie, el modo absoluto de la resistencia.

¿Existe una contradicción entre ambos términos? ¿Puede la novedad ser una forma de resistencia? Resistir tiene que ver con el inmovilismo, con lo refractario, con lo que perdura, con la amenaza frente al cambio. La novedad se encuentra en el polo opuesto, es una noticia, un acontecimiento, se presenta bajo el modo de la irrupción, su destino es la mutación, el desplazamiento. La resistencia es lo que queda, el resto, lo que perdura. Novedad es lo que arrasa.

La tensión entre resistencia y novedad está en el centro de las preocupaciones del psicoanálisis, de la filosofía política, de la historia de la literatura y de la antropología urbana. El lenguaje del *marketing*, y unos de sus derivados, el discurso político progresista, tampoco son ajenos a estas cuestiones. Jean Starobinski, en *Acción y reacción. Vida y aventura de una pareja*, traza con agudeza el recorrido histórico de este nudo, desde su lugar en la física hasta las vanguardias históricas y el pensamiento post-estructuralista. En ese trayecto, Valéry aparece como una bisagra, un momento culminante: “Soy reacción a lo que soy”, escribe, instituyendo un tipo es-

pecífico de relación entre cambio y resistencia: el doble vínculo (el doble vínculo ejerce la imposibilidad de la síntesis).

En la literatura argentina, quien llevó más lejos este tipo de preocupaciones, es Héctor Libertella. En 1977, en la editorial Monte Avila, publicó un libro llamado *Nueva escritura en Latinoamérica*. Treinta años después, el ensayo mantiene una actualidad asombrosa, casi puede leerse como una intervención crítica acerca de los debates literarios más recientes. ¿Acaso ha resistido el valor de novedad? ¿Resistido a qué? ¿Qué hay en ese título que se resiste a perecer?

Una metodología, llamémosla la metodología Libertella. Ese precepto organiza el ensayo sobre lo nuevo, pero también buena parte de su ficción, en especial algunos textos claves, como *El árbol de Saussure*, y el aún inédito *Zettel*, ambos escritos en el límite entre el ensayo y la ficción, o mejor dicho: forzando ambos límites, hasta desembocar en otro tipo de relato; el relato siempre amenazado por el doble vínculo, por el pasaje de un polo a otro, por la tensión entre vanguardia y memoria. En algún texto, Bergson dice algo que vale como introducción a este método: “Si existe una oscilación alrededor de una posición media, una suerte de movimiento pendular, el péndulo, en lo que atañe a la sociedad, está dotado de memoria y el fenómeno ya no es el mismo a la vuelta que a la ida”. El texto de Libertella pasa de la ruptura a la resistencia, pero cada uno de esos polos contiene la memoria de su antagonista, de su contrario. El método, el doble vínculo, la ausencia de síntesis, consiste en eso; en la fricción entre hermetismo y comunicación, entre autonomía y mercado, entre vanguardia y post-vanguardia. Esto no debe entenderse como una forma de convivencia (incluso en tensión) entre esos dos extremos, sino al contrario, como la imposibilidad de esa convivencia dentro del texto, la imposibilidad de esa simultaneidad, de esa doble existencia. Ninguna de las metáforas con las que nos tiene acostumbrados la sociología funcionan en Libertella: estos dos polos no se articulan, no se estructuran, no se posicionan;

no se aloja allí ninguna dialéctica. La escritura de Libertella lleva al extremo esa doble imposibilidad, la imposibilidad de la memoria y la de la vanguardia. La suya es la escritura de esa imposibilidad.

A lo largo de los años, he escuchado (en redacciones, cátedras, revistas culturales, editoriales, canales de televisión) que Libertella es un autor “difícil”, que “vende poco”, que “es incomprensible”, que es “hermético”, que “no circula”. Lo he escuchado una y otra vez, y en esa tontería probablemente se esconda algo de razón, otro tipo de verdad. Quizás se oculte la intuición silvestre de que la escritura



de Libertella efectivamente se pone a prueba en su imposibilidad: hace de la imposibilidad (de conciliar ambos polos) su modo de existencia, su testimonio negativo. Pero esa imposibilidad es llevada a un extremo sin retorno, a un camino radical del que no se vuelve; como si el texto se convirtiera en una olla a presión, siempre al borde de la ruptura final, del estallido, de la explosión definitiva, de la neurosis grave, de la violencia concentrada. Lo sabemos: el doble vínculo es enloquecedor.

Lo primero que llama la atención

en *Nueva escritura en Latinoamérica* es la elección de autores, lo que hoy llamaríamos el canon: Osvaldo Lamborghini, Puig, Reynaldo Arenas, Enrique Lihn, Salvador Elizondo, Severo Sarduy (no hay porqué descartar que si hubiera habido una reedición reciente del libro, Libertella hubiera agregado a Mario Bellatín, Mario Levrero, y entre los argentinos a Fogwill, Aira o Sergio Bizzio, sobre quienes sí escribe en la edición de 2002 de *La Librería Argentina*). Es decir, la elección de un tipo de literatura que da por finalizado el boom y que, por su negatividad, se sustrae a la tentación de lo que vendrá en los años pos-

cinde de toda propuesta, y de toda estrategia, disuelve las fantasías de un programa 'eficaz', reubica su voluntad de Poder y sólo se comprende funcionando en un juego de simples desplazamientos”.

14 Pese a esta declaración, la escritora de Libertella, ganada por la neurosis del doble vínculo, funciona por antelación; siempre toma en cuenta la estrategia potencial, la próxima jugada, la respuesta del rival; pero lleva a cabo ese movimiento bajo el modo de la sospecha; sospecha de ese nuevo movimiento, de sus efectos, del paso siguiente. Quiero decir: en el instante en que Libertella señala este nuevo corpus, en el momento mismo en que designa la novedad de estas escrituras, se prepara también para desafiar el carácter instituyente de ese gesto deíctico. En el momento de armar el canon, en el grano de su lucidez (mientras aquí todavía se discutía sobre el exilio de Córtazar y esas cosas), el texto ya está sospechando de sus propios efectos: la constitución de ese canon como nueva escritura normal, lo raro vuelto presentable, la novedad convertida en valor de cambio.

Es evidente que Libertella tiene buen ojo, que señala allí donde hay que señalar, que acierta con sus gustos. Leído hoy, tiene algo de obvio indicar la correspondencia entre Puig y Arenas, o argumentar que lo nuevo proviene de Lamborghini. Pero en 1977, esa elección todavía tenía cierto aire de rareza. Ocurre que treinta años después, ese movimiento se ha vuelto instituido, y lo que era contra-canon hoy es tapa de los suplementos culturales y mesa de saldos en la Avenida Corrientes (esto ya lo he escrito en algún otro lado, así que no vale la pena abundar en detalles). Aceptado el estado de normalidad de esas escrituras, el carácter institucional de esas narrativas, la pregunta es: ¿cómo es posible que todavía sigan siendo tan poderosas? ¿Cómo es posible que sus efectos continúen siendo tan radicales? ¿Cómo es posible que en ellas todavía se juegue la tensión entre vanguardia y resistencia?

Sin embargo, por alguna razón (o mejor dicho: por todas esas razones) Libertella no fue atrapado por esa ola

ascendente. Su literatura ocupó siempre un lugar lateral, descentrado, inasimilable. Conocemos todo el anecdotario de frases y declaraciones sobre este punto: “Si Argentina es un país periférico en el mundo, su escritor más periférico será entonces centralmente argentino. A mí me ha costado mucho sostener esta paradoja... ¡Cuanto más marginal, más central!” Pero el asunto es mucho más profundo. En *Nueva escritura...*, señala: “Se sugiere un doble movimiento interior a la vanguardia o la posibilidad de dos vanguardias coexistentes: una que, apoyada en cierto aparato teórico, alimenta la fantasía de una evolución crítica (la vanguardia de pasos sucesivos), y su sombra, en la otra escena, que simula operar en el cuerpo social como escondida en un Caballo de Troya (...) y que ajena a la conquista de rápidos efectos en el mercado, sólo ‘funciona’ –pica, graba, talla– compulsivamente en las cuevas”. El lugar de la vanguardia, el de las nuevas escrituras o mejor dicho, el lugar de la escritura nueva, es el sótano, la cueva, el subterráneo. Hay aquí una poética de la negatividad radical (la negatividad contra la vanguardia, la negatividad de la negatividad), que recorre toda su obra y que desemboca, reformulada, en la idea de ghetto, tal como aparece en *El árbol de Saussure*: “La plaza del ghetto se reduce a los límites del ghetto. Lo único que la distingue es ese árbol plantado al medio. En los días de mercado radiante se puede ver un puñado de escritores dándose un baño de sol encima de la copa, entre sus ramas y hojas llenas de sentido y salud. Otros se quedan al pie porque prefieren la sombra. Son tomas de posición”.

Pero inmediatamente, en el párrafo siguiente, nuevamente el texto desconfía de sus propios efectos y, ganado por la tensión imposible del doble vínculo, expande el ghetto hasta el infinito: “La plaza tiene dificultades para reconocer su perímetro. Se reduce a los límites del ghetto, sí, pero el ghetto es grande como el mundo y hasta incluye un Océano entero”. Si el ghetto puede ser tan grande como el mundo, significa que no es un perímetro, no es una cartografía, un territorio; no

se expande ni se contrae, sus muros no tapan el horizonte, no requiere de fronteras; al contrario, si el ghetto es el mundo y el mundo es la literatura, entonces el ghetto es ante todo una cuestión de posición (abajo, arriba), un estado de la lengua (alterada, estándar), un asunto metodológico (doble vínculo, plenitud).

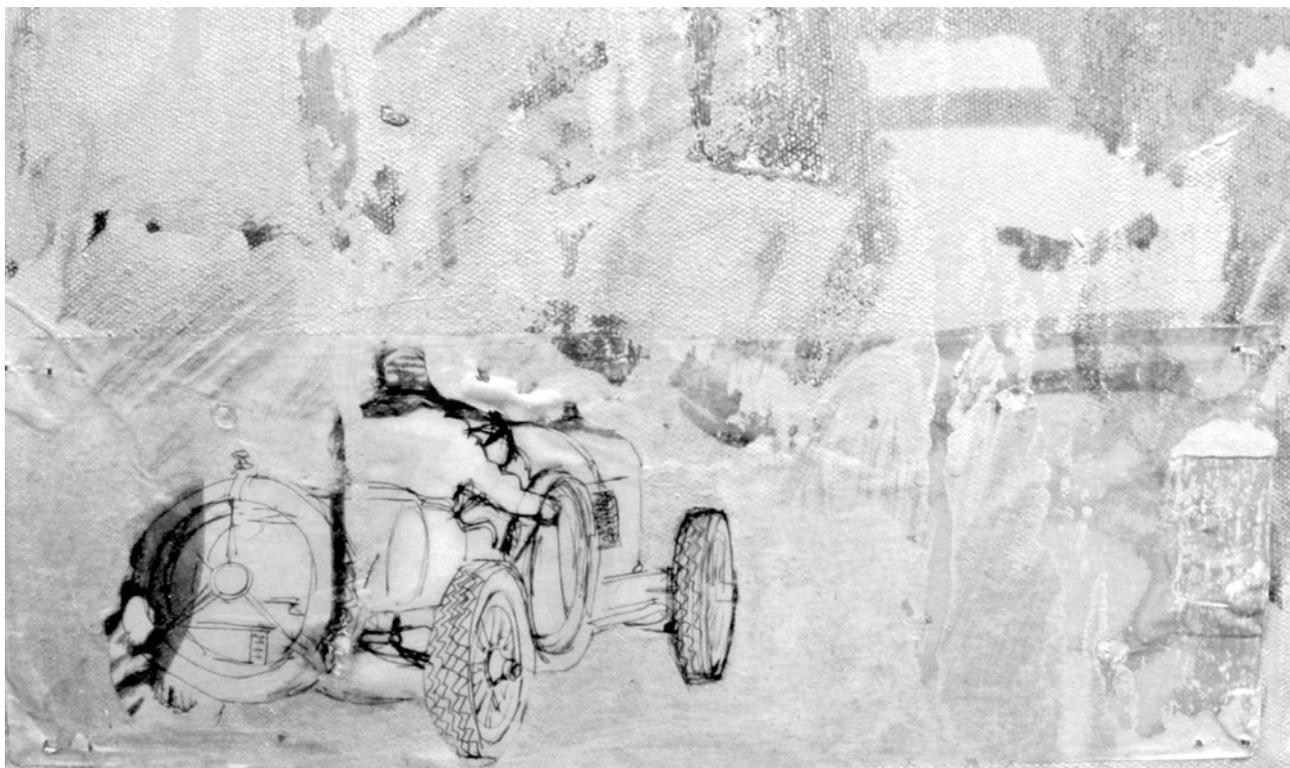
“De vuelta a la literatura”, escribe en *El árbol...* “ella en cambio no es un pensamiento”. ¿Qué es entonces? “Una zona siempre un poco resistente a la interpretación.” Y luego: “O sólo pertenece al inapresable orden de la mística o bien se integra a la lectura racional y laica del signo”. Libertella descrea de ambos caminos, alejado tanto de cualquier trascendencia como de la vocación de comunicación, su texto se asemeja a la declaración de Barthes: “En la lengua servilismo y poder se confunden ineluctablemente. Si se llama libertad no sólo a la capacidad de sustraerse al poder, sino también y sobre todo a la de no someter a nadie, entonces no puede haber libertad fuera del lenguaje. Desgraciadamente el lenguaje humano no tiene exterior: es un a puertas cerradas. Sólo se puede salir de él al precio de lo imposible: por la singularidad mística (...); o también por el amén nietzscheano, que es como una sacudida jubilosa asestada al servilismo de la lengua (...). Pero a nosotros, que no somos ni caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos resta, si así puedo decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquivada y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: literatura”.

En otro pasaje de *El Árbol...* se lee: “Mimesis: El loro es el único animal que habla y el cabalista callado es el loro de la Torá escrita. (Más adelante volveremos sobre éstos y otros atributos del loro)”. Pero ese más tarde nunca llega. Quizás porque esos atributos son los del doble vínculo, los de la tensión imposible del texto. Los atributos del loro: el testigo negativo del ghetto, la escritura, la resistencia, la vanguardia.

Fue lindo mientras duró
Contribuciones a una crítica del tango

Tercer artículo de la serie
“El juicio del siglo”

Rafael Filippelli y Federico Monjeau



15

I

Asistimos hoy a un paroxismo del tango en la Argentina, tal vez en el mundo entero, a pesar de lo cual no es fácil decidir sobre la vitalidad del género. Es evidente que el tango ha vuelto a ocupar un lugar fundamental en el reparto mundial de bienes culturales y atracciones, y es probable que al interés que desde hace más o menos dos décadas viene sumando la música de Piazzolla entre intérpretes clásicos y jazzistas se haya sumado ahora la posición privilegiada de la Argentina como plaza del turismo, donde eventualmente el tango forma un sistema

con el bife de chorizo y algunas otras cosas más.

Pero ese paroxismo domina no sólo las formas del consumo sino también las de la producción cultural. Hoy el tango es una red omnipresente dentro de la que se inscriben discursos de origen muy variado.¹ Al tango se acercan o se consagran no sólo legiones de turistas sino también sectores sociales y generaciones que habían permanecido tradicionalmente distanciados del género. Después de décadas de desencuentro, apenas mitigado por hechos aislados como por ejemplo la reivindicación de Mariano Mores por parte de Spinetta (que grabó “Gricel”), hoy en

la Argentina se experimenta una especie de gran reconciliación: la de los jóvenes con el tango. Lo escuchan y lo

1. En este sentido es particularmente significativo el caso de “Raptos”, la microópera de Edgardo Cozarinsky encargada por el Centro de Experimentación del Colón y presentada en octubre de 2005 en el subsuelo del teatro. La obra está centrada en la ejecución en vivo del bandoneonista Pablo Mainetti. Son tres episodios (“raptos”), cuyo tema común, según el programa, es la pulsión entre Eros y Tanatos. Se ven, en verdad, como tres estampas porteñas, tres dúos coreográficos (compuestos por Marcelo Carte y bailados por Sofía Mazza y Gonzalo Heredia) que, más allá de su pretendida estilización, no escapan de la estética del gran espectáculo tanguero, como si del espacio de la ópera experimental hubiésemos pasado súbitamente a un restaurante de Puerto Madero.

tocan, como se puede comprobar con la proliferación de orquestas noveles. El recambio alcanza a las generaciones y los sexos, por lo que no debe sorprender que en la tradicionalmente masculina fila de bandoneones de la nueva Orquesta Escuela que dirige el veterano Emilio Balcarce haya hoy nada menos que tres mujeres.

La reconciliación está fuertemente atravesada por el baile, la fuerza conservadora por excelencia dentro del tango: desde la década del cuarenta del siglo pasado el baile fue un obstáculo para las innovaciones pretendidas por algunos arregladores. De hecho, la gente no iba a bailar con Salgán; las distintas orquestas tenían sus distintos bailarines, y este sistema de preferencias difícilmente pueda ser hoy reconstruido.² La reconciliación es, desde luego, una reconciliación con el pasado, y esto es perfectamente comprensible dado el triste camino que tomó el tango en su perspectiva post-piazzolliana, saturada de clichés.³ Tal vez el giro comenzó a producirse tras la muerte de Piazzolla y maduró en la década del 90. Sea como fuese, en un momento dado el tango comenzó a desandar la perspectiva piazzolliana y volvió su mirada a modelos orquestales e idiomáticos antiguos, no sólo al de la orquesta típica sino también a los conjuntos chicos de la música criolla, y los dúos de bandoneón y guitarra. En este sentido resultan ilustrativos los últimos movimientos de Rodolfo Mederos (bandoneonista que antes de formar sus propios grupos fue instrumentista y arreglador de la orquesta de Pugliese), un músico del corazón del tango y a la vez notoriamente impelido por una idea de renovación, cuyo actual retorno a la orquesta típica, cantor incluido, y simultáneamente a la forma chica de bandoneón y guitarra (con Colacho Brizuela), describe una tendencia significativa en el interior del tango.

Cierto estilo arcaizante ha dejado también su marca en algunos vocalistas, lo que es también perfectamente comprensible dada la saturación expresiva que se produjo en la senda patética del Goyeneche tardío, que recogió militantemente el frente femenino y tuvo una de sus representaciones más

notorias en Adriana Varela. Llegó un momento en el que el tango pareció tener un solo y único representante de la línea belcantista, Luis Cardei, al que un grupo de intelectuales, en un movimiento que es un perfecto símbolo en sí mismo, llevó de una oscura parrilla de San Cristóbal al escenario de la librería Gandhi.

El estilo arcaico deja su marca, pero los nuevos vocalistas se enfrentan con el problema de la ausencia de una escuela. La perspectiva historicista que hoy domina en la interpretación clásica y en buena parte del jazz tiene su departamento en el tango, aunque la reconstrucción histórica en este caso encuentra un obstáculo infranqueable en el género cantado, en la medida en que la gran escuela de canto no fue otra que la orquesta. Eran Troilo y Di Sarli los que le decían a sus vocalistas cómo tenían que cantar, y hay testimonios que dan perfecta cuenta de eso, como la grabación de un ensayo donde Troilo empuja a Alberto Marino al límite del agudo: “Vamos Marinero, que usted puede”.

Pero no sólo han desaparecido Troilo y su orquesta. También ha desaparecido el público. Uno debería preguntarse a quién le cantan los cantores. Por un lado, el revivido salón de baile no conserva demasiado efecto de verdad; por el otro, ya no se cuenta con el decisivo espacio de la radio, donde las orquestas actuaban en vivo, en programas que sin duda eran lo más escuchado del día, que un locutor como Antonio Carrizo podía introducir con una adecuada y entusiasta vibración: “Troilo se escribe con T de Tango”.

Tampoco la composición está en alza, lo que no es nuevo, y es indudable que Piazzolla fue el último gran compositor que tuvo el tango. Si es cierto lo que dice Adolfo Sierra (en uno de sus estudios publicados por Corregidor sobre los orígenes del género), acerca de que la interpretación del tango, desarrollada sin mayor profesionalismo, nació muy atrasada respecto de la composición, también lo es que la primera no tardaría en desarrollarse hasta dejar a la segunda un poco rezagada. El tango tiene sus “standards”, una lista amplísima con ejemplares de extraordinaria calidad, pero

la riqueza y tal vez incluso el progreso histórico del género están más centrados en la interpretación que en la composición misma. Esta es una de las diferencias existenciales entre el tango y el folclore, donde las exigencias técnicas de la interpretación son menos decisivas y donde a todas luces se sigue componiendo. Quizás en un momento una forma tan tipificada como el tango dejó simplemente de admitir más novedades y todo progreso compositivo debió asumir la forma de una ruptura, que fue lo que Piazzolla ensayó de diversas maneras y con diversos resultados.

II

Puede pensarse que Piazzolla desarrolla y lleva a un punto de no retorno el modelo orquestal heredado de Julio De Caro, la matriz del tango moderno, que es al género orquestal lo que Carlos Gardel es al tango cantado.⁴ Pero tal vez en De Caro esta marca es más fuerte por la ruptura y la división de campos que produce; su coincidencia cronológica con los Hot Five de Armstrong, de 1925, trompeta, clarinete, trombón, piano y banjo, o los Hot Seven, de 1927, los mismos instrumentos más tuba y batería, es uno de los paralelos entre los ciclos vitales del jazz y del tango que me-

2. Antiguamente, por ejemplo, estaban los bailarines de Pugliese, a quienes el ritmo de la orquesta los llevaba a bailar lento y corto, y los de Di Sarli, que bailaban con largas corridas. Hoy, al ver no sólo a los jóvenes sino también a gente mayor que ha descubierto una súbita pasión por el tango, es fácil comprobar cómo se baila sin escuchar la orquesta.

3. Como se pudo verificar tanto en las formas lentas del tango balada, como en los ritmos acentuados en 3 + 3 + 2, en ciertos portamentos y efectos percusivos sobre la madera o la caja de los instrumentos, en el lineamiento melódico general y en el gusto por ciertas progresiones melódico-armónicas que son también propias de la música barroca. Durante mucho tiempo pareció que no se podía pensar el tango sin esa red en la cabeza, aun cuando ella no se representara de manera completamente transparente.

4. Estas notas no toman en consideración el período del tango que va desde sus orígenes hasta mediados de la década del veinte. En nuestra opinión, el tango se convierte en una música significativa desde el punto de vista artístico recién con la aparición del Sexteto de Julio De Caro. Por eso sólo nos referiremos al período moderno del tango.

recería ser considerado.⁵

En el sexteto de De Caro se plantean las variables fundamentales del tango moderno: fila de violines, fila de bandoneones, piano y contrabajo. Es el esqueleto de la orquesta típica, que después va a progresar a cuatro instrumentos por fila, más violonchelo y viola. Violines y bandoneones alternan las líneas principales, con el característico contracanto en los violines (ejemplarmente desarrollado en el segundo violín de la orquesta de De Caro), y con los bandoneones marcando la subdivisión en cuatro tiempos, el rasgo rítmico principal del tango moderno que De Caro termina de plasmar. No menos decisivo es un elemento heredado de Cobián: la función del piano como corazón de la orquesta, por lo que la orquesta de De Caro fue en verdad la orquesta de los hermanos Julio y el pianista Francisco (además de Emilio en el segundo violín). Es común que la mano izquierda doble la línea del contrabajo, pero el piano no sólo cumple funciones rítmicas o de bajo sino también melódicas, ornamentales, de enlace, de relleno, además por supuesto de sus partes solistas; el piano es el elemento de circulación y relevo permanente. Pero además en el sexteto de De Caro hay una formulación muy camarística, con voces individualizadas y con dos bandoneones que no siempre marchan al unísono sino que se despegan de una manera muy expresiva. Esta situación se continuará de modo evidente en las orquestas de Troilo y, sobre todo, de Pugliese, cuyos dos primeros bandoneones durante la década del cuarenta, Osvaldo Ruggero y Jorge Caldara, solían cambiar su postura y se enfrentaban en un duelo no menos emocional que virtuosístico.

La década del 40, que en el tango es por cierto una década muy larga, podría ser considerada como una estructura montada sobre el legado de De Caro, en la que distintas orquestas, más que superponerse, se complementan. Para definir esa estructura habría que seleccionar las orquestas idiomáticamente fundamentales: Gobbi, Pugliese, Troilo, Salgán y Di Sarli, aunque Miguel Caló haya sido el origen de muchas otras agrupaciones y Francini-Pon-

tier haya significado una continuación excepcional. Los arregladores cambian pero el sonido de la orquesta permanece, y evidentemente ese sonido está vinculado de modo muy fuerte con el instrumento del director. En la orquesta de De Caro, ya poseída por el espíritu pianístico de Cobián, la dirección era virtualmente compartida por Julio y Francisco. En el tango el piano es el alma de la orquesta, pero es evidente que su protagonismo rivalizará con el del violín en la orquesta de Gobbi; el violín de Gobbi no sólo se expresa en forma individual sino también en un sentimiento melódico generalizado y en un sentido de la ornamentación y el detalle que tal vez sólo alcanzaría a ser superado por Salgán. El piano da la forma orquestal en Di Sarli; la diferenciación que encontramos en el registro alto de la aristocrática orquesta de Gobbi ocurre en el grave en la orquesta arrabalera de Di Sarli. El piano de Di Sarli introduce cierto vértigo en una orquesta de sonido más bien homogéneo. También el piano tiene su importancia en Pugliese, pero la rítmica de Pugliese tiende a estabilizarse en una fórmula.⁶ Como la de Gobbi, la orquesta de Troilo está dividida entre dos instrumentos líderes, el piano y el bandone-

ón, aunque aquí la polaridad es mayor porque el gran efecto expresivo de la orquesta descansa en el instrumento del director, y verdaderamente se trata de un descanso: cuando aparece el bandoneón de Troilo invariablemente la música se frena. Troilo detiene la música; es como si esa entrada histórica del bandoneón en el tango, con el objeto de ralentarlo, diera en Troilo otra vuelta de tuerca. Es extraordinario el efecto de suspensión que producen dos notas de Troilo, y es notable como a veces los jazzísticos pianos de su orquesta tienden a acelerar lo que el bandoneón retrasa.⁷

El *tempo* era de Troilo, por supuesto, algo que no estaba escrito en los arreglos, así como nadie le arreglaba a Di Sarli sus vertiginosas síncopas. Por eso el arte de la interpretación en el tango se desarrolla en dos frentes: el arreglo y la ejecución, lo escrito y lo no escrito. Generalmente los arreglos marchan a la par del director, se arregla para el estilo de una orquesta, aunque no siempre esto es así. Surge de inmediato el ejemplo del arreglo de Argentino Galván para la orquesta de Troilo de "Recuerdos de Bohemia", de 1946, cuyo vanguardismo debe de haber puesto muy a prueba los límites

5. Sin llegar a ser el creador del género, como a veces se afirma, Louis Armstrong fue quien amplió el jazz en lo que hace a la improvisación colectiva. Y aunque estableció la dirección que tomaría el jazz desde el punto de vista del estilo, sus HotFive y Hot Seven no se comparan musicalmente con la revolución del sexteto de Julio De Caro. Las propiedades excepcionalmente variadas del ataque y del corte del fraseo, sumado al repertorio de vibratos con que daba color y adornaba la calidad de su sonido, sin duda emparentaban a Armstrong con De Caro, tanto por el *swing* como por el efecto de la corneta acoplada al violín. En la música de Armstrong había intuición, arrojo y una cierta actitud contestataria, aunque todo eso se encontraba un poco diluido por la compañía de músicos de poca formación y escaso dominio del instrumento. Contrariamente, en el sexteto de De Caro eran todos herederos de la tradición europea, la mayoría componía, y los arreglos escritos eran de una complejidad inimaginable por aquellos músicos de New Orleans. También es cierto que aquellos fueron los comienzos, que más tarde el jazz y el tango tuvieron un desarrollo desigual y que, progresivamente, la relación de calidad se fue invirtiendo. Si las bandas de *swing* de mediados de los años 30 pueden considerarse en un cierto paralelo técnico con la orquesta de Miguel Caló, la revolución del *bebop* y el desarrollo que culminará en el *free jazz* o, si se

prefiere, en los quintetos de Miles Davis de los años 50 y 60, fue alejando la música norteamericana no sólo de las formas vanguardistas del tango sino de toda la música popular del siglo XX.

6. Yumba es la onomatopeya que más precisamente la describe. En un compás en cuatro tiempos, *yum* define el acento con arrastre en el primero y *ba*, la caída en el tercero. La onomatopeya divide el compás en dos acentos, fuerte-débil, aunque débil quiere decir en este caso que el tercer tiempo está levemente menos acentuado que el primero. El tercer tiempo es invariablemente muy marcado en la orquesta de Pugliese, lo que no quiere decir que la marcación (la fórmula) no tenga sus matices y sus microvariaciones. El particular sentimiento rítmico de la orquesta de Pugliese queda bien retratado en el arreglo de "La Yumba" que realizó Emilio Balcarce para la Orquesta Escuela, con el pedal grave del piano que se reitera sobre los tiempos 2 y 4 del compás, ofreciendo una inestable estabilidad.

7. La forma jazzística culminará en el período en que Osvaldo Berlingheri fue pianista y arreglador de la orquesta de Troilo (es interesante comparar, aunque el arreglo no cambia notablemente, las marcadas diferencias en las interpretaciones de Goñi y Berlingheri en las dos versiones de "Quejas de bandoneón" por la orquesta de Troilo).



de Troilo. En cierta forma Galván pone la estructura del tango patas para arriba, y desarrolla un planteo de apertura en el más puro estilo de la música de cámara, confiado a la cuerda. Es como si no se tratase sólo de una evocación de la vida bohemia y como si efectivamente el recuerdo de Bohemia nos llevase a un paisaje centroeuropeo, al Moldava, con una introducción del violonchelo de exquisita ambigüedad tonal. La presentación del tema principal tampoco será del todo cristalina; la melodía permanece intacta, pero sostenida por armonías más bien ásperas, y ya en la primera reiteración de esa feliz frase inicial de dos compases⁸ los segundos violines introducen un tenso contrapunto. Las cosas parecerían estabilizarse cuando el bandoneón solista entra con la segunda parte, pero no es del todo así. Se seguirá oyendo una especie de obertura

orquestal, y muy para el final está reservada la entrada del cantor Alberto Marino. Uno no puede dejar de imaginar lo que pensaría no sólo Troilo sino, principalmente, el pobre Marino, a quien se le concede sólo una pasada de la segunda parte del tango, poco más de treinta segundos dentro de una interpretación de cinco minutos y medio, como si el modernismo del arreglo retrotrayese al cantor de orquesta, que vivía todavía su época de oro, al primitivo estadio del estribillista. Ya está en ciernes la expulsión del cantante que se concreta más tarde con Piazzolla.

Esa radical formulación de Argentino Galván pone de manifiesto que desde los cuarenta el verdadero laboratorio compositivo del tango es la instancia del arreglo. El tango se sigue componiendo no tanto en las piezas propiamente dichas como en los arreglos,

lo que por supuesto no quiere decir que músicos como Piazzolla o Salgán no siguiesen aportando algunas piezas magistrales. Los arreglos no necesariamente tenían que introducir la violencia de Galván; muchas veces eran estilizaciones que transformaban expresivamente los elementos del original. Surge el ejemplo de un maravilloso tango de Gobbi, "Orlando Goñi", en la versión de la orquesta de Pugliese de 1965, donde la sección del trío es reelaborada de una manera ampliamente lírica, no solamente por la intervención de los violines sino también por la suspensión de los bandoneones: primero uno y luego dos, que se bifurcan en el mejor estilo del sexteto de De Caro.

Salgán constituye un caso aparte. En Salgán lo escrito y lo no escrito se unifican, no sólo porque Salgán escribe todo y es el supremo codificador idiomático del género, sino porque en su caso el arreglador es al mismo tiempo el instrumento principal de la orquesta. Tanto por la cantidad de planos como por el aire que circula entre las voces, la orquesta de Salgán es única. Es tal vez la más aérea de todas las orquestas (así como Di Sarli dejó su sello en el grave, Salgán lo dejaría en el registro medio-agudo). Salgán escribe los arreglos que él mismo interpreta y en los que el piano lleva la voz cantante. Su arreglo de "Recuerdo", el tango de Pugliese, es un claro ejemplo del extraordinario efecto de planos. Retoma la bellísima variación para bandoneón tal como la había escrito Pugliese y agrega un acompañamiento para piano completamente sincopado, o mesuradamente dislocado, que es uno de los momentos más maravillosos de todo el tango instrumental y forma una pieza dentro de otra. La orquesta de Salgán tiene capas, que son también capas históricas, como en la contramelodía de naturaleza lírica que el músico superpuso al viejo tango rítmico de Mendi-zábal "El entrerriano".

Salgán diversificó la orquesta sin sacrificar el color del tango, con los efectos de percusión creados por los propios instrumentos, como la chicharra o el papel de lija en los violines, los golpes de arco, las batidas en la made-
8. "Fui tua-mor pri-me-ro tu Manón y tu Griseta / Fui laíns-pi-ra-do-ra de tus sue-ños de poe-ta".

ra del piano o en la caja del bandoneón; una percusión, por decirlo así, desde adentro de la orquesta, sin batería. En un momento Salgán resolvió incorporar el clarinete bajo, ya que este instrumento se funde bien con los bandoneones y aporta el espesor a la línea de bajos que requería su finísimo sentido de equilibrio. Nótese que el clarinete bajo no se oye en Salgán como un instrumento individual, sino en fusión con los bandoneones. Para Salgán el tango tiene un límite en la forma y también en el sonido. Su concepción orquestal se ubica en las antípodas de esa otra idea sinfonista que tiene su origen en Francisco Canaro y su culminación fáustica en Mariano Mores.

La cuestión del sonido en el tango merecería un breve apunte sobre Osvaldo Fresedo, quien también introdujo elementos un tanto extraños como vibráfono, arpa y redoblante. Suele afirmarse que el redoblante le permitió a Fresedo liberar el piano de la función rítmica, pero el redoblante en el tango no tiene tanto una función rítmica como un efecto de color, una intensificación de ciertos puntos culminantes, a la manera de un trémolo ampliado. El vibráfono –que Fresedo usaba casi como un armonio, con acordes tenidos– y el arpa proporcionaban, además de un fondo armónico, una atmósfera crepuscular en la forma martillada del tango. Es probable que a Fresedo lo guiase un sentido impresionista del color además de un humor particular, que tiene en los vanguardistas bandoneones-trenes de “El espíante” una culminación extraordinaria. Es un momento único en el tango, aunque algo de ese espíritu humorístico estaba también en el violín corneta de De Caro. Psicológicamente, tal vez no haya una orquesta más decareana que la de Fresedo.

III

A Salgán se le debe esa ocurrencia paradójica, según la cual él siempre había querido entrar en el tango, mientras que Piazzolla siempre quiso salir. No es una mala imagen la de Piazzolla como un león enjaulado. En Piazzolla, efectivamente, todo parece pro-



venir del tango. El solo de violonchelo de “Inspiración” en el arreglo que él hizo para la orquesta de Troilo suena poco convencional para la época, pero es esencialmente tango. Sus arreglos de 1947 para su propia orquesta con Francisco Fiorentino no introducían las extrañezas idiomáticas de Galván. En todo caso Piazzolla acorralaba al cantor con un exceso de actividad melódica orquestal, y la volátil contramelodía de los violines en la versión de “Viejo ciego” es un notable ejemplo en este sentido. En Piazzolla a veces se oye estallar el tango desde adentro. Hay un interesante testimonio sobre el rubro “influencias” que Piazzolla dejó en la contratapa de un disco con el Octeto: “En 1954, estando en París, tuve la oportunidad de ver y escuchar a muchos conjuntos de jazz moderno, entre ellos el octeto de Gerry Mulligan. Fue realmente maravilloso ver el entusiasmo que existía

entre ellos mientras ejecutaban, ese goce individual en las improvisaciones, el entusiasmo del conjunto al ejecutar un acorde, en fin, algo que nunca había notado hasta ahora con los músicos de tango. Como resultado de esta experiencia nació en mí la idea de formar el Octeto Buenos Aires. Era necesario sacar al tango de esa monotonía que lo envolvía, tanto armónica como melódica, rítmica y estética. Fue un impulso irresistible el de jerarquizarlo musicalmente y darle otras formas de lucimiento a los instrumentistas. En dos palabras, lograr que el tango entusiasme y no canse al ejecutante y al oyente, sin que deje de ser tango, y que sea, más que nunca, música”.

En su valiosa discografía crítica de Piazzolla preparada para Sony BMG, Diego Fischerman ha observado que por ese entonces Mulligan no tenía un octeto sino un conjunto de diez músicos, lo que vuelve el comentario de

Piazzolla bastante aleatorio. De cualquier forma, la influencia del jazz no sería tanto material como psicológica. Piazzolla envidia el humor del jazz porque la orquesta de tango le parece un poco amarga y reglamentada; hay evidentemente algo del jazz en la forma de los solos o en las imitaciones repentistas entre su bandoneón y el piano de Osvaldo Manzi en la parte central de “Revolucionario”, con el quinteto de 1970. Y es difícil establecer si también proviene del jazz o tan sólo de su formidable intuición el maravilloso detalle instrumental que Piazzolla introduce en el tango en 1955, con el octeto: la guitarra eléctrica, con su ataque punzante, su distinción en el contrapunto, su incomparable media voz y su flexibilidad para doblar los instrumentos sobreimpriéndolo un sutil efecto de electrificación en el conjunto acústico.

Es probable que del jazz Piazzolla también haya tomado cierto impulso rítmico, esa forma de avanzar un poco a los tumbos que es propia del *bebop* y que en la música argentina está más en la chacarera que en el tango. Pero la principal invención rítmica de Piazzolla tiene que ver con un desplazamiento del acento en el interior de la milonga, que deriva en su característica forma de ocho pulsos agrupados en 3 + 3 + 2, que introduce un principio de ambigüedad en la cerrada métrica del tango. Para decirlo un tanto esquemáticamente, el tango primitivo (o la habanera) dividía el compás en dos tiempos, el tango moderno lo divide en cuatro, Piazzolla lo divide en ocho. Hasta Piazzolla la rítmica del tango no presentaba demasiadas variantes en la métrica sino en el *tempo*, en los cambios de velocidad en el curso de la interpretación, donde por cierto el tango tiene uno de sus rasgos más fascinantes. Con Piazzolla, la rítmica se modifica en la composición misma, en la escritura. Piazzolla tal vez nunca haya conseguido salir del tango, pero sin duda se alejó de su coreografía. Le restó al tango un soporte material tan decisivo como el baile; eso que le producía horror a Troilo, el hecho de que las parejas dejaran de bailar y se acercasen a escuchar, era precisamente el punto de partida de la revolución piazzolliana, y

esto también la acerca a la revolución del jazz moderno.

La crítica tradicionalista sobre la ausencia de melodía en la música de Piazzolla nunca tuvo ningún fundamento. Toda la música de Piazzolla está concebida en un sentido fuertemente melódico, y no pocas veces esa música cobra la forma de varias melodías superpuestas, en contrapunto. Seguramente las tempranas transcripciones de partitas para violín de Bach y el estudio de las fugas otorgaron una consistencia y un brillo adicional al generalizado giro barroco de los años 50 y 60, al que nuestro músico no permaneció indiferente. Las huellas bachianas no se advierten solamente en la conducción polifónica de las voces sino también en los solos de bandoneón, cuyos diseños y, sobre todo, sus giros ornamentales, recuerdan ciertas melodías del barroco alemán tardío, de forma parecida a lo que ocurre con el Aria del Concierto para violín de Stravinski, fragmento que conserva afinidad idiomática con la música de Piazzolla. Un buen ejemplo de esta forma barroca puede encontrarse en la “Introducción al Ángel”, grabado con el quinteto en 1962. Hay otras veces en que la forma barroca degenera en algo demasiado edulcorado y convencional, especialmente en ciertas progresiones armónico melódicas; la coda de “Invierno porteño” en la grabación de 1970 con el quinteto es un ejemplo entre otros.

La melodía de Piazzolla tiene una naturaleza instrumental, no necesariamente cantable, y podría afirmarse que el estilo polifónico de sus conjuntos no fue sino una ampliación de su manera polifónica de tocar el bandoneón. Conviene volver aquí al ejemplo de “Introducción al Ángel”, que comenzaba con un contrapunto de bandoneón y violín sobre una línea de bajo; es precisamente esa forma alternada de solos, dúos, tríos, lo que Piazzolla establece a partir del octeto de 1955 y termina de definir con el quinteto de 1960, que fue en sí mismo una de las mayores revoluciones de toda la música argentina.⁹

El cantante tenía poco que hacer en este esquema. Piazzolla le restó al tango no sólo el soporte del baile sino también el del canto. El cantor es ex-

pulsado, aunque de tanto en tanto vuelve a entrar por la ventana. Héctor de Rosas representa una heroica resistencia del noble y viejo estilo, y es ilustrativo volver a oír sus grabaciones de piezas clásicas como “Cuesta abajo”, “Malena” o “Sur” en medio de los recargados arreglos del quinteto. Es la intensificación del conflicto que se vislumbraba con Fiorentino. Ya Daniel Riobobos o Roberto Yanés darán más con el giro de la época. La bombástica versión de “Cafetín de Buenos Aires” en 1962, con Yanés y la orquesta de Piazzolla, señala la irremediable decadencia del tango cantado. Es la época en que el tradicional cantor de orquesta se transforma en cantor solista, la pista de baile es desplazada por el café concert y el antiguo fraseo rítmico es reemplazado por el estilo de balada.

IV

El violagambista y director de música antigua Jordi Savall concedió al *Orfeo* de Claudio Monteverdi el puesto no sólo de ejemplar inaugural del género operístico sino de ejemplar insuperado, ni siquiera por la posterior *Poppea* del propio Monteverdi. “Créame –aseguraba Savall en una entrevista personal–, después del *Orfeo* la ópera empieza a declinar”. Sin caer en el inquietante fanatismo historicista de Savall, podríamos decir que el tango también tiene su fijación arcáica: Carlos Gardel estableció tan acabadamente el modelo y su voz se apagó en un estado tan perfecto, que es como si la decadencia del tango cantado no comenzara hacia fines de 1950, que es cuando realmente tiene lugar, sino en 1935, con el accidente de Medellín. Se trata efectivamente de

9. El otro caso de un músico que quiso modificar la tradición fue Eduardo Rovira. Bandoneonista, compositor y arreglador fue durante un tiempo la versión racional de la obra básicamente pasional de Piazzolla. Sin embargo, después de un período fecundo, marcado por una clara influencia de Alfredo Gobbi (su tango “El engobbiao” es la mostración más cabal de esa influencia), se fue perdiendo en una suerte de confusión originada en su obstinado empleo de la forma camarística. El título de algunas de sus composiciones es por demás elocuente: “Policromía”, “Sónico”, “Azul y yo”, “Opus 16” y así de seguido.

un ilusionismo.

Debe convenirse en que, si bien Gardel no es el único modelo posible en la tradición del tango cantado o, en todo caso, no es la única orientación, la mayoría de los grandes cantores posteriores fueron gardelianos. Ahora bien, cantor gardeliano quiere decir, por un lado, cantor con un importante caudal de voz y una cierta impostación que no olvida el valor de la letra, aunque sepa que lo que escande es la música; y, por el otro, quiere decir cantor “melódico”, capaz de cantar un poco por encima del tiempo marcado; para el cantor gardeliano la expresión es una cuestión de naturaleza musical, de dramaturgia mesurada.

Los cantores de Troilo son la mejor revelación de la amplitud del modelo gardeliano. Si los puntos de partida a comienzos de la década del cuarenta fueron Fiorentino y Marino, las sucesivas incorporaciones cubrieron lo que dejaban vacante alguno de los dos. Así, en la continuación de Fiorentino se sucedieron Floreal Ruiz, Aldo Calderón, Raúl Berón y Angel Cárdenas; en la de Marino, lo hicieron Edmundo Rivero, Jorge Casal, Roberto Goyeneche y Tito Reyes. Los primeros fueron la versión del cantor melódico, levemente canalla, que combinaba la fineza con un tono moderadamente arrabalero y, en algunos de los casos, una cierta imprecisión fonética.¹⁰ Los segundos se distinguieron por la claridad vocal y un mayor respeto por el contenido de las letras. De todas formas, son tan gardelianas la versión de “Bandoneón arrabalero” de Goyeneche, la de “Siga el corso” de Marino, y la de Rivero de “Carnaval” como las de “Sólo se quiere una vez” de Ruiz, la de Fiorentino de “Tristezas de la calle Corrientes”, la de Cárdenas de “¿Quién?” y todas las de Raúl Berón. Ser un cantor gardeliano no implica hacer las cosas como las hacía Gardel ni mucho menos copiarlo, como alguna vez hicieron Hugo del Carril y Horacio Deval. “El día que me quieras” tiene dos versiones extraordinarias: la de Gardel, obviamente, y la de Roberto Goyeneche; sin modificar demasiado la forma gardeliana, Goyeneche introduce allí un significativo matiz expresionista: mientras

Gardel piensa y desea que ese ‘día’ exista en un futuro inmediato, Goyeneche sabe y está convencido de que ese ‘día’ no llegará nunca.

Si el modelo gardeliano tuvo una encarnación tan plena en Raúl Berón, seguramente esto tuvo que ver con un profundo lazo de todos los Berón con las formas “débiles” de la música criolla, que corrigen naturalmente cierta grandilocuencia del tango ciudadano. Es conocida la reacción de Caló cuando Armando Pontier le presentó a Berón en 1939: “Yo necesito un cantor de tangos, no un folclorista” (el pianista Osmar Maderna convenció al director de que esa era la voz ideal para grabar “Al compás del corazón” y “El vals soñador”). En efecto, Berón cantaba como un folclorista fino por la tersura melódica y por el sentido de la ornamentación: el bordado justo en el momento justo.

Berón tenía una voz más oscura que Gardel —un barítono alto, que podía llegar cómodamente a las regiones de tenor—, aunque el timbre es un aspecto entre otros de un estilo. Es necesario detenerse un poco en la cuestión del timbre y el registro de las voces, que en el tango se maneja con comprensible imprecisión. La definición del registro en el tango no debería ser transpuesta directamente de la ópera, ya que en la ópera los roles y las tesituras se definen dentro de un sistema de oposiciones: el tenor se mueve en el registro alto pues se diferencia musical y dramáticamente del barítono. El amante ardiente deberá ser un tenor así como el bufón o el monarca sólo podrán ser un bajo o un barítono. Es, además de una cuestión de técnica vocal, una estructura musical, expresiva y psicológica, que hace que efectivamente los distintos roles se conserven como funciones específicas. El tango ha dado pocos tenores puros, aunque buena parte de los cantores hasta los años 50 tienen un color atenorado; son barítonos que suelen sonar como tenores, y por eso la expresión barítono atenorado, poco científica, es apropiada para el tango.

El registro constituye un punto de inflexión en el desarrollo histórico del tango. Con la desaparición del cantor de orquesta desaparece al mismo tiempo un tipo de registro (exigido natu-

ralmente por la orquesta, a la manera de un instrumento privilegiado). Y esa desaparición involucra una importante cuestión rítmica. Hay una expresión tradicional en el tango que es “cantar a compás”. Cantar a compás quiere decir no abandonar el ritmo de la orquesta; lo que no significa, por supuesto, que el cantor no atrase o adelante creando una contracorriente o un efecto suspensivo, que naturalmente en ciertos puntos de la pieza volverá a encuadrarse con la orquesta. Gardel era, entre otras cosas, un maestro de la precipitación, como lo revela ejemplarmente su versión con guitarras de “Viejo smoking”.

Y aunque sus voces no deban ser pensadas con las categorías de la ópera, es evidente que el tango también tendrá su página verista: a partir de los años 60 se reclaman voces en consonancia con la nueva sensibilidad. Raúl Lavié es un nuevo modelo expresivo, como también Yanés. Se prefiere el registro grave, pero en una dirección contraria a la tradición del bajo bufo que Rivero encarnó admirablemente. Se prefieren voces graves por la sencilla razón de que nadie habla a la manera de un tenor. Los cantores de tango se convierten en baladistas, con la convicción de que para cantar de una manera acorde con la vida ni siquiera se requiere mucha técnica; en lugar de la técnica aparece la gesticulación y una dudosa idea de buen gusto. En el tango *aggiornado* y la ideología del medio melón en la cabeza, el cantor gardeliano ya no tiene nada que hacer; es así como la expresión “cantor gardeliano”, que sin ser imprecisa era tal vez demasiado amplia en los cuarenta, se convierte en un término crítico frente a la ideología que exuda el tango a partir de los 60. Evidentemente la modificación del estilo de canto tuvo que ver con la modificación del escenario, de la pista de baile o el pasaje del cabaret al café concert, y la pérdida del baile segura-

10. Entre su decir compadrito y su débil dicción, por momentos a Raúl Berón no se le entendía demasiado lo que cantaba. Hay una ilustrativa anécdota en este sentido: a la salida del cabaret Marabú, se le acercó una persona diciéndole que esa noche no se le había entendido nada. A lo que Berón respondió: “¿A vos te gusta la letra? ¿Por qué no te comprás el *Alma que canta*?”

mente fue fatal para la tradición de cantor “a compás”.

La autocrítica del tango llegó al corazón de la forma cantada, y de este modo se vuelve necesario revivir antiguas historias. Sólo así puede entenderse que un crítico tan agudo como Jorge Andrés se lance a comparar el pase de orquesta del cantor Ariel Ardit con la ultracompetitiva situación profesional de los cantores del cuarenta.¹¹ Ardit es un cantor respetable, pero sus registros con orquesta dejan mucho que desear. En rigor, hoy nadie sale bien parado de esta experiencia, a no ser que se trate de esas simpáticas incrustaciones como las del cantaor flamenco Miguel Poveda en la orquesta de Mederos, precisamente por su excentricidad y por una temperatura emocional que ya no es posible transmitir con los medios retóricos del tango. Se ha perdido un equilibrio y recomponerlo es imposible. No están las orquestas, no está el ambiente; en algunos casos queda la memoria. Es muy seguro que cuando Cardei cantaba tuviese una vieja orquesta en la cabeza, generalmente la de Miguel Caló, pero también la de Ricardo Tanturi e incluso la de Alfredo De Angelis.¹²

La voz parece imposible de reconstruir, tal vez precisamente por ser el instrumento, el nudo o la vibración más emocional del tango. En los cantantes se siente doblemente la general condición espectral del tango hoy. El tango interpretado por las orquestas de los cuarenta y cincuenta, donde se desempeñaban como vocalistas veinte o

treinta cantores que iban de lo muy bueno a lo excepcional, ha sido junto con el jazz la mejor música popular del siglo pasado. Un conjunto de situaciones concurrentes fueron marcando su progresiva e implacable decadencia: ya a fines de los años cuarenta, la finísima interpretación de “Ninguna” de Alberto Castillo había cedido su lugar a la chabacana “Por cuatro días locos”, que fue su *hit* de los años cincuenta.¹³

De ahí en más, salvo la lucha desesperada de Troilo, Pugliese o Salgán, todo fue para peor. La conciencia de haber salido del centro de la industria cultural llevó a verdaderas caricaturas musicales. Una muestra de ello era el propio Castillo cantando “pa que sepan todos los mozos de ahora, cómo se hizo el tango canción de arrabal; esos que hoy prefieren los rockes y mambos...”, para no mencionar el mal gusto de prácticamente todos los tangos cantados por Alberto Echagüe en la orquesta de Juan D’Arienzo durante las décadas del cincuenta y del sesenta.

Un párrafo aparte merece el cantor Julio Sosa, apodado “el varón del tango”, que constituyó un gran malentendido. Después de pasar por las orquestas de Francini-Pontier, Francisco Rotundo y Armando Pontier, encasillado en una suerte de cantor de carácter, machista y arrabalero, decide a fines de la década del cincuenta y hasta 1964, fecha de su muerte, crear su propia orquesta dirigida por un músico muy fino: Leopoldo Federico. Su éxito fue fenomenal debido, entre otras cosas, a su participación en la televisión.

Para ese momento se vivió la ilusión de un renacer del tango, y es conocida la humorada de Goyeneche: “Si Sosa no hubiese muerto yo seguiría manejando un colectivo”. Lo más curioso del malentendido fue el hecho de que un conjunto de intelectuales que habían aprendido a jugar al truco en las playas de Villa Gessel fueron los más entusiastas defensores de un cantor tan vulgar que, como se dijo en algún momento, tosía mientras cantaba.

De ahí en más, y hasta hace unos pocos años, el tango desapareció de cualquier horizonte musical. Primero volvió con un revivido entusiasmo coreográfico que todavía perdura; más tarde, de la mano de unos jóvenes músicos que se volcaron hacia el género en dos direcciones: por un lado, conjuntos que incorporan saxos y baterías en una fusión híbrida y lavada; por el otro, nuevas orquestas que tocan los arreglos de Caló o de Pugliese de la década del cincuenta. En el mejor de los casos, el tango es hoy una bien intencionada arqueología.

11. *La Nación*, Buenos Aires, 2 de octubre de 2006.

12. En su versión de “Tarde gris”, Cardei no sigue la versión de Gardel sino la de Floreal Ruiz, con la orquesta de Basso. Del mismo modo que cuando cantaba “Bajo un cielo cubierto de estrellas” parecía escuchar la orquesta de Caló y cuando decía “Charlemos” oía a Di Sarli.

13. Ver Emilio de Ipola, “El tango en sus márgenes”, *Punto de Vista* N° 25, Buenos Aires, diciembre de 1985.

N°10 PURO GUSTO

OTRA PARTE

Escriben: Villoro - Pauls - García
Helder - Dalmaroni - Bishop - Wolf -
Schifino - Tabarovsky - Bernstein -
Fischerman - Moreno - Palavecino -
Mundo

Obras de Alejandra Seeber -
Richard Tuttle
Entrevista a Lucrecia Martel

Directores:
Marcelo Cohen
Graciela Speranza

Consejo Asesor:
Inés Katzenstein, Alan Pauls,
Martín Rejtman, Damiano
Tabarovsky, Guillermo Kuitca,
Vivi Tallas

REVISTA
CRITERIO
Fundada en 1928

Cultura - Política - Sociedad - Religión

Criterio le acerca cada mes una visión pluralista para entender lo que sucede en la cultura y en el mundo.

Suscribase ingresando a
www.revistacriterio.com

Políticas de la representación urbana: el momento situacionista

Adrián Gorelik



Proyecto
Documenta 12

¿Es la modernidad
nuestra antigüedad?



Es posible constatar que desde mediados de los años noventa el situacionismo tiene una presencia creciente en la alta cultura arquitectónica y artística internacional. Hasta entonces, apenas sobrevivía en la memoria del Mayo francés —especialmente por mérito de algunas de sus más célebres pintadas— y en la veneración de la figura de Guy Debord por pequeños cenáculos de anarquistas o de las figuras de Jorn o Constant por pequeños cenáculos de artistas y arquitectos, oficiantes del culto de una vanguardia eterna. Pero ahora el situacionismo, en sus conceptos y sus tácticas urbanas, se ha convertido en una moda teórica, co-

mo puede verse tanto en la escena artística como en los programas de los centros más sofisticados de la academia arquitectónica, donde la arquitectura se ha convertido en una rama de las artes digitales o performativas. Y como toda moda teórica, la emergencia actual de un momento situacionista podría informar acerca de la adopción de nuevos lenguajes, estilos y estados de ánimo más generalizados con los cuales se representa la ciudad y se imaginan intervenciones sobre ella.

Todo indica que el situacionismo ha sido recuperado como una retórica política sobre la ciudad más apropiada a la caída del optimismo urbano

que dominó los años ochenta: así como ese momento de celebración cultural y política de la ciudad funcionó bajo la advocación simultánea de la figura de la *flânerie* benjaminiana y de la categoría de espacio público, las remisiones al imaginario situacionista podrían verse emergiendo ante los primeros signos del fracaso de aquel culturalismo ciudadano, cuando se fue haciendo evidente que las apelaciones a la fruición urbana y el pluralismo público habían estado acompañando —cuando no fundamentando— los procesos de espectacularización mercantil y fragmentación social característicos de lo que hoy se denomina “ciudad archipiélago” en todo el mundo. Y así como aquellas figuras abonaron en los ochenta una idea reconciliada de ciudad, la deriva situacionista se presenta en esta nueva encrucijada como un discurso y una práctica apropiados para la ciudad del conflicto.

La fiesta urbana de los años ochenta

Si la *flânerie* benjaminiana y la noción de espacio público dieron el tono a los años ochenta, conviene comenzar aclarando que no funcionan en universos conceptuales muy sencillos de reunir (por ejemplo, Benjamin, como buen vanguardista, directamente carecía de una noción de espacio público). Como se sabe, ninguna de esas coagulaciones de sentido que son las modas teóricas funciona de acuerdo con

la precisión conceptual: se trata de comprenderlas en sus propias condiciones de producción, y si se las triangula con los motivos teóricos que reclaman es sólo porque también generan para ellos nuevas condiciones de recepción y lectura. En este caso, la *flânerie* y el espacio público no sólo fueron parte constitutiva de un mismo horizonte de representación urbana, sino que alimentaron un clima festivo respecto de la ciudad moderna tan poco afín a la percepción trágica de Benjamin como al pesimismo de cualquiera de los teóricos del espacio público, que, sea cual fuere el momento histórico ideal en el que inspiraran sus reflexiones, han escrito siempre para mostrar la imposibilidad de una esfera pública activa en las sociedades contemporáneas.¹

Fue Marshall Berman el primer autor que, en el famoso capítulo sobre la París de Baudelaire de *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, propuso esa reunión que marcaría la década. La gran originalidad de Berman en ese capítulo fue situar al *flâneur* en el espacio público y a ambos, en el *boulevard* haussmanniano. Basta con leer el libro de Richard Sennett, *El declive del hombre público*, escrito unos pocos años antes, para notar la novedad de tal reunión.² Apegado a definiciones teóricas e históricas más rigurosas, Sennett identificaba el espacio público con los hábitos de *representación* característicos de la ciudad ilustrada, extinguidos con el doble movimiento de masificación e individualización del siglo XIX: en esta perspectiva, el *flâneur* surge en una ciudad en la que ya ha caído toda posibilidad para el espacio público. Por otra parte, se sabe que la ciudad del *flâneur* era para Benjamin la inmediatamente anterior a la reforma haussmanniana que produjo la París metropolitana. El *flâneur* del *Passagenwerk* es una figura que “está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa”, ambas inminentes cuando Baudelaire escribe: una figura cuya forma de vida es el último “destello conciliador” antes de “la inminente y desconsolada del hombre de la gran ciudad”.³ Para Benjamin, Haussmann destruye la París onírica

del *flâneur*, sus últimos rasgos de autenticidad, para formar la metrópoli en la que ya no iba a tener más cabida la experiencia. De modo que es sencillo ver que el genial *tour de force* de Berman fue reunir tres edades urbanas que, aunque muy próximas, desde un punto de vista conceptual están tan incomunicadas como edades geológicas.

El espíritu optimista sobre las posibilidades al mismo tiempo culturales y políticas de la vida metropolitana fue lo que selló esa reunión de *flânerie* y espacio público en el *boulevard*. Mientras Sennett buscaba redimir las formas más clásicas de la sociabilidad urbana frente a las diferentes huidas de la ciudad (por derecha y por izquierda) que le habían puesto la marca rabiosamente antiurbana a los años setenta, Berman ya participaba de una discusión respecto de los contenidos que estaban asumiendo los diversos regresos a la ciudad que caracterizarían los años ochenta: sus ejemplos para la recuperación de Nueva York frente a la dinámica fáustica del urbanismo modernista del siglo XX presentaban en todos los casos la fruición callejera de un arte público, realizado por artistas comprometidos con sus comunidades locales. Berman reaccionaba frente a los diagnósticos más negativos sobre la modernidad con una posición pro-modernista y anti-vanguardista: las culpas no habían sido de la modernidad en sí, sino de la peculiar resolución que las vanguardias le dieron en el siglo XX a sus ricas contradicciones del siglo XIX, cuando volición modernista y rechazo crítico a la modernización se hallaban todavía productivamente imbricadas; la apuesta de *Todo lo sólido...*, contra las posiciones posmodernas, era que pudieran estarlo nuevamente. Ésa era para Berman la vitalidad política que la modernidad guarda todavía como potencialidad, y la ciudad, el ámbito específico en que podría volver a realizarse.

La resaca

Una de las paradojas de tal apuesta modernista –paradoja típica de los malentendidos del debate posmoderno en

los ochenta– fue que al levantar como ejemplo cumbre de la riqueza moderna la ciudad haussmanniana, Berman confluía con los modelos urbanos que estaban comenzando a poner en práctica los sectores más influyentes del posmodernismo arquitectónico: una recuperación de los patrones de la ciudad decimonónica, tanto en términos de diseño cuanto de gestión, ya que la idea de espacio público también suponía devolverle a la sociedad civil y al mercado un protagonismo en la gestión urbana que la planificación moderna había siempre intentado preservar para el estado. Esa fue la base conceptual de los modelos de la “ciudad por partes” y el “urbanismo de lo pequeño”, que se impondrían con la velocidad de los hallazgos que vienen a colmar una demanda latente: una ciudad ya no pensada “desde arriba”, sino desde cada sector de la sociedad urbana, y en la que la arquitectura recuperaba un rol protagónico como dadora de identidad, para la puesta en forma de ámbitos específicos –con “carácter”, otra figura de la tratadística clásica recuperada– en los que la vida social podía ganar autonomía y riqueza.

Toda la extraordinaria experimentación que se había venido desarrollando en la arquitectura y el urbanismo desde los años cincuenta y sesenta, producto de la crisis del modernismo, para superar sus rígidos esquemas urbanos mediante la incorporación de la historia, la memoria, la política, la cultura popular, la vida cotidiana, parecía encontrar el canal oportuno en la dinámica explosiva que recorrió las ciudades en los años ochenta, como escenarios y motores de la vida social, cultural y económica. La *flânerie* y el espacio público podrían pensarse, así, como figuras del imaginario social que, en esa novedosa irrupción de lo urbano,

1. Hice un análisis más desarrollado sobre estos temas de la cultura urbana de los años ochenta en “El romance del espacio público”, *Block* N° 7, CEAC, Buenos Aires, 2006.

2. La primera edición de *Todo lo sólido se desvanece en el aire* es de 1982; la de *El declive del hombre público*, de 1977.

3. Cfr. Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX”, en *Poesía y política. Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1998 (se trata del *exposé* redactado en 1935).

sirvieron para representarse celebratoriamente ese mundo vital y proyectar formas de intervención en él. Fueron *figuras puente*, en el sentido de que permitieron conectar y traducir prácticas sociales y culturales en formas urbanas.

Pero, a su vez, su generalización y consiguiente depreciación teórica no pudo sino ser funcional a la cristalización de esa experimentación en un modelo único —la ciudad decimonónica como panacea de la vida urbana moderna—, y en un repertorio todavía más limitado de esquemas formales —la “calle corredor” y el sistema de amanzanamiento— y de prácticas de gestión —la promoción de los fragmentos urbanos capaces de alentar grandes inversiones a través del *city marketing*, más allá de las necesidades generales de la ciudad consideradas desde un punto de vista público.

Un buen ejemplo de este deslizamiento de sentido aparece al comparar la experiencia de la IBA (Internationale Bauausstellung), en el Berlín de los años ochenta, con las realizaciones urbanas posteriores a la reunificación, cuando se intentó convertir a Berlín en un gran foco europeo —en términos culturales y, especialmente, económicos. La IBA podría pensarse como el contraejemplo perfecto que habría necesitado el libro de Berman para ofrecer una alternativa al modernismo del siglo XX en el propio terreno de la producción de la ciudad. A través de intervenciones en múltiples fragmentos puntuales, las más de las veces mínimos, los concursos de la IBA convirtieron a Berlín en un excepcional laboratorio de formas urbanas y sociales, con algunos de los principales arquitectos que habían protagonizado el debate teórico en las décadas anteriores (desde Aldo Rossi hasta James Stirling, desde los hermanos Krier hasta Alvaro Siza) actuando junto a pequeños grupos comunitarios en la definición de los espacios ciudadanos más aptos para su desarrollo.

Muy poco tiempo después, a comienzos de los años noventa, un cambio en la escala económica de las operaciones urbanas vino a mostrar que aquella experimentación desembocaba fácilmente en conservadurismo *pompier*. La búsqueda por relanzar el cen-

tro histórico de la Berlín de finales de siglo XIX y comienzos de siglo XX, aprovechando que la reunificación recuperaba para el mercado una enorme porción de tierras vacías estratégicamente situadas, implicó una serie de operaciones de alta visibilidad global. Como Potsdamer Platz, entre las más conocidas, todo un sector reurbanizado con manzanas compactas y paseos cumpliendo el gesto radicalmente superficial de apelar a una memoria urbana abstracta, sin referentes ni vinculaciones con memoria alguna de la ciudad, pero repitiendo todos los gestos de un historicismo devenido ya, sin retorno, argumento de *marketing* para los grandes negocios y el turismo —*marketing* del cual los arquitectos “de marca” habían resultado sorpresivamente una pieza decisiva.

Esta bastardización del urbanismo por cuenta de la generalización de los esquemas formales que se demostraron más convenientes y rentables requiere una salvedad. Porque lo habitual en la historia moderna de las relaciones entre arquitectura y mercado fue el aprovechamiento para la rentabilidad de la simplicidad repetitiva de los esquemas funcionalistas —la célebre adaptación del refinamiento miesiano para las tipologías de la más vulgar arquitectura corporativa—, que impuso la idea de que era en su propio éxito donde había que entender el fracaso del modernismo clásico. En este caso, en cambio, la nueva centralidad de la *cultura* en la economía urbana de la “ciudad archipiélago” —la identidad como clave de la competencia entre ciudades— hace que lo que se generaliza hasta el vaciamiento total de significados sea la búsqueda de originalidad arquitectónica como espectáculo urbano. Estos no son tiempos para la sobriedad de un Mies, sino para la exhuberancia de los museos de Gehry o los puentes de Calatrava —“a cada riacho su Calatrava”: una de las voces de orden del *espacio chatarra*, según el ácido *dictum* de Rem Koolhaas.⁴

La bifurcación del momento situacionista

La conversión de la ciudad en un territorio de primera magnitud econó-

mica, en directa relación con el reciclado historicista de sus fragmentos de valor patrimonial y la producción de operaciones urbanas y arquitectónicas espectaculares, encontró, como se sabe, su realización plena en diferentes ciudades españolas, desde donde se extendió a todo el mundo con el nombre de “planeamiento estratégico”. Por supuesto, este cambio no pasó desapercibido para los analistas críticos: la ciudad siguió siendo, como en los años ochenta, un foco principal para la reflexión cultural y sociológica, pero comenzó un nuevo ciclo de análisis contestatario sobre la realidad urbana contemporánea. Las nociones de “ciudad global”, “urbanismo revanchista”, “marketing urbano”, entre otras muchas, son el resultado plural y polémico de esa intensa renovación teórica que continúa en nuestros días, ante la evidencia de que los procesos urbanos más dinámicos —los del este asiático y algunas metrópolis norte y latinoamericanas— se instalan directamente en el punto terminal del pasaje de la “ciudad por partes” a la “ciudad archipiélago”, un espejo magnificado de la fragmentación que las propias ciudades europeas —a pesar de sus estándares sociales tanto más homogéneos— comienzan también a percibir como irreversible.

En la alta cultura arquitectónica y artística, por su parte, fue éste el momento en que la figura del *flâneur* dio paso a la deriva situacionista y se abandonó la idea de espacio público —que quedó desde entonces en manos de los funcionarios públicos y los empresarios urbanos— para adoptar la idea del caos como clave de interpretación del funcionamiento urbano. Pero más allá de la iracundia de los discursos —una especie de *aggiornamento* de *La sociedad del espectáculo* mediante los argumentos de la biopolítica y la multitud—, se ha producido una bifurcación de la reflexión estética de punta respecto de la cultura urbana crítica.

Quizás parte de esa bifurcación, que compromete la dimensión políti-

4. Ver Rem Koolhaas, “Espacio chatarra”, publicado en castellano como separata de *Otra Parte* N° 8, Buenos Aires, 2006.

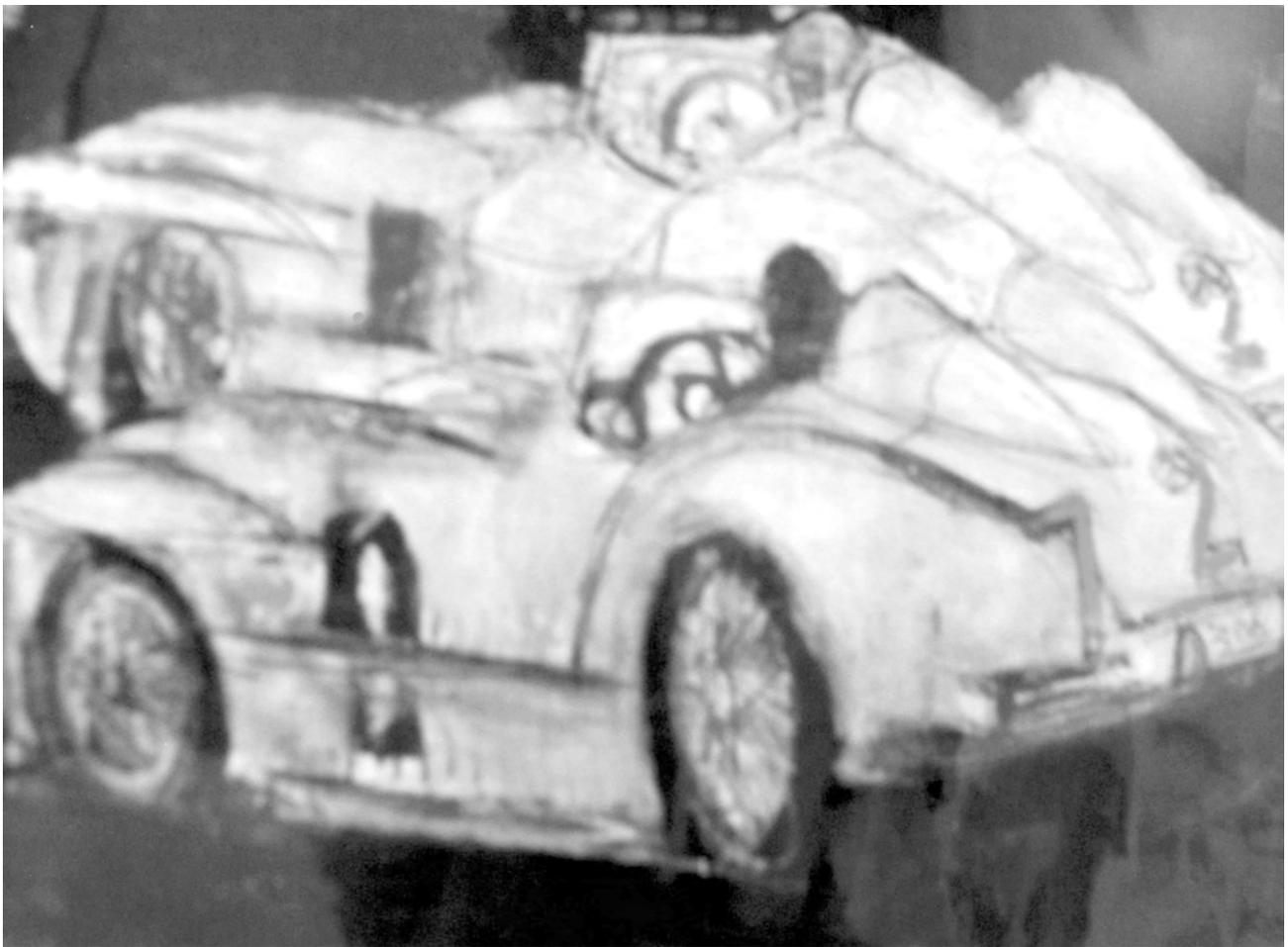
ca de los discursos situacionistas, pueda entenderse en los propios límites de esa inspiración en esta coyuntura urbana. Porque originariamente la deriva fue una táctica de intervención frente a los primeros signos de la gran transformación modernizadora que se avecinaba en la París de posguerra: una práctica de reivindicación de los últimos “bolsones de subdesarrollo” que estaban en proceso de extinción a manos de la homogeneización espacial.⁵ Es decir, la deriva podría pensarse como el resultado de una mirada nostálgica que ilumina la pobreza urbana como lugar de *redención cultural* frente a la modernización: esos ba-

va de esa ciudad, para violentar la normalidad expresada en la multitud consumista y producir un reencantamiento fugaz capaz de acumular fuerzas en su desestabilización. Pero lo que en la posguerra se presentaba como alternativa a la homogeneización modernizadora –los islotes de riqueza simbólica que relevaba el mapa psicogeográfico– hoy es el estado natural de una ciudad estallada, la forma misma de la modernización. Y cuando la reivindicación del fragmento da paso a la naturalización de la fractura, la ironía surrealista deriva ineludiblemente hacia el cinismo.

Hay un ejemplo local muy claro de

tenido en un cocktail vertiginoso cuyos ingredientes de base suelen ser Virilio, Agamben y Foucault, pero bien batidos con un inconfundible sabor de *reader* norteamericano, el discurso de este grupo ha encontrado un anclaje ejemplar en “Inundación!”, el juego de mesa que elaboraron en 2001 y que vienen difundiendo desde entonces.⁷ Se trata de un juego de simulación de una inundación en Buenos Aires, en el que proponen aceptar la catástrofe como algo inevitable de la vida urbana moderna y, a partir de ahí, en lugar de resistirla, abrirse a la exploración de las nuevas posibilidades urbanísticas que contiene.

26



rrios obreros y marginales “tan inapropiados para vivir como apropiados para derivar”, en palabras de Debord, que todavía ocupaban algunas zonas céntricas de París antes de la construcción de los *grands ensembles* que llevarían sus poblaciones a la periferia.⁶ Frente al uso utilitarista que impone la metrópoli, los situacionistas se propusieron una práctica subversi-

este nuevo deslizamiento ideológico de la cultura estética: las acciones de M777, un grupo de arquitectos que se viene proponiendo como recambio revulsivo de las coordenadas habituales de reflexión disciplinar, para lo que no es secundaria su inserción activa en círculos artísticos (han formado el “Club de arquitectura” en relación con el Proyecto Venus y la revista *Ramona*). Sos-

La remisión al situacionismo es explícita, en la propia idea de juego y en su humor cáustico, pero también en la traducción política sin mediaciones que le asignan –una característica notable en los textos de Debord: la combinación de virulencia, imaginación epigramática y rusticidad política–, ya que el juego estaría preparándonos para la actual realidad de la “política me-

teorológica”, que funciona como “un juego estratégico de poderes pero completamente interferidos por el azar”.⁸ Las zonas inundadas de la ciudad funcionan como los bolsones de potencialidad situacionista que le ofrecerían una salida política y cultural a la reflexión urbana, como instrumento para horadar las grietas de una cultura homogeneizante, representada básicamente por el estado y sus políticas públicas. Pero, ¿qué estado, qué políticas públicas en el archipiélago urbano y social que emerge de la crisis en Buenos Aires? La repetición ritual de ciertos *slogans* contestatarios se independiza, en la alta cultura artística y arquitectónica, de cualquier interpelación que ponga a prueba su mayor o menor capacidad de comprensión crítica de la realidad. Por supuesto, podríamos ver el carácter provocativo del juego y explicarlo como recurso irónico para escapar de los límites bienpensantes en que se clausuró buena parte del arte político desde finales de los años noventa y especialmente desde la crisis de 2001, con su epifanía conmovedora de fábricas recuperadas y cartoneros ambientalistas. Pero se necesita algo más para darle envergadura política a esta variante *chic* del situacionismo, para pensar que la reiteración mecánica de algunas de sus modalidades históricas de contestación sea más que una ocurrencia, el gesto teórico de moda para lograr, antes que una intervención crítica en la realidad urbana contemporánea, una inserción expectable en el circuito internacional del arte y la arquitectura.

La ciudad como guerra

Una experiencia más radical en este mismo sentido, porque lleva sus presupuestos a un nivel mucho más impactante de realización, es la de Arte/Cidade, una propuesta de experimentación artística y urbana que toma nada menos que la ciudad de San Pablo como su laboratorio a escala real. Organizada y curada por Nelson Brissac Peixoto, Arte/Cidade ha tenido cuatro ediciones desde que comenzó en 1994; funciona como un colectivo de artistas, arquitectos, ingenieros y técnicos

que selecciona sitios de la ciudad a través de una investigación geográfica y urbanística, realiza las gestiones necesarias para viabilizar las intervenciones, selecciona los artistas y arquitectos invitados a realizar los proyectos y acompaña su desarrollo para capitalizar colectivamente sus potencialidades estéticas y técnicas y sus implicancias urbanísticas y sociales.⁹ El programa teórico-político de Arte/Cidade apunta explícitamente contra las formas cristalizadas de la celebración urbana: la mercantilización del arte y la ciudad, las lógicas del “planeamiento estratégico” y las estrategias de monumentalización y espectacularización museográfica; y se propone superar los enfoques todavía vigentes de la *flânerie* que no hacen más que enmascarar esa situación, impidiendo ver la nueva realidad urbana.¹⁰

De todas las ediciones, fue la cuarta y por ahora última, realizada en 2002, la que se propuso ir más a fondo en estos postulados, porque tomó un área inmensa y muy comprometida de la ciudad, un sector industrial abandonado de 10 km² al este de San Pablo, y porque buscó intervenir en algunas de las problemáticas metropolitanas más generales (redes, habitación popular, pobreza urbana), invitando para ello a un conjunto de artistas y arquitectos de gran repercusión internacional. Voy a referirme a tres de

esas intervenciones que ilustran con elocuencia los límites del momento situacionista.

La primera es la de Antoni Muntadas, un veterano del arte político que en San Pablo realizó un característico amojonamiento situacionista del territorio: relevó un mapa de catástrofes producidas (por acción u omisión) por las políticas urbanas, levantó un monolito en cada sitio con placas recordatorias de cada catástrofe y editó una serie de postales conmemorativas. Hace ya unos años que Muntadas va por las ciudades como una especie de experto internacional en arte político urbano, realizando, con el soporte de artistas locales, manifiestos de pretendido impacto político local pero cuyo único impacto político se verifica globalmente, en los catálogos de su obra y en los textos críticos que la describen. Desde este punto de vista, el sentido de la eficacia que preside sus propuestas no es muy diferente del de M777, aunque el trabajo del catalán se instala más clásicamente en la denuncia (su ya ganada celebridad internacional le permite ser un poco menos ingenioso).

La segunda intervención que me interesa señalar es la de Krzysztof Wodiczko, artista polaco radicado en los Estados Unidos, conocido como artista político y activista desde que realizó unos vehículos para *homeless* neoyorquinos en la década de 1980; pre-

5. Sigo en este punto a Thomas McDonough, “La deriva y el París situacionista”, en Líbero Andreotti y Xavier Costa (eds.), *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*, Catálogo de la muestra homónima realizada en el Museu D’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, MACBA y ACTAR, 1996.

6. Guy Debord, “Arquitectura y juego”, *Potlatch* N° 20, París, 30 de mayo de 1955. Reproducido en *Potlatch. Internacional letrista (1954-1959)*, textos completos de la revista editados en castellano, Literatura Gris, Madrid, 2001.

7. Ver la página del grupo: www.m7red.com.ar. El juego “Inundación!” se presentó en 2001 como un programa de experimentación desarrollado en el CEAC de la Universidad Di Tella por M777, que entonces aparecía formado por Mauricio Corbalán, Gustavo Diéguez, Lucas Gilardi, Pío Torroja, Daniel Goldaracena y Santiago Costa (hoy en la página web figuran solamente Corbalán y Torroja). Como un dato bien elocuente de este giro cínico del discurso estético revulsivo, no es secundario señalar que en esa elaboración inicial M777 había recibido la colaboración del “Programa de creatividad

de Agulla & Baccetti”, la agencia del publicista que en esos años había protagonizado el más crudo desembarco de la lógica del *marketing* en la política a través del asesoramiento del gobierno de De la Rúa.

8. Ver “Política meteorológica”, entrevista a M777 de Jennifer Allen, publicada en *Artforum Magazine* en octubre de 2005 y republicada en el sitio web del grupo.

9. Ver la página web de Arte/Cidade: www.artecidade.org.br.

10. “Hasta ahora, se tenía por supuesta una relación con el mundo todavía típica del siglo XIX: la ciudad baudelaireana, campo de la experiencia, los trayectos, las miradas. Una relación establecida a escala del individuo. Hoy ya no es más posible hacer esos itinerarios urbanos como un paseo. Hace ya mucho que el dislocamiento ha llevado al transeúnte a perderse en el caos urbano”, escribió Brissac Peixoto en “Intervenciones a gran escala”, *Block* N° 1, CEAC-UTDT, Buenos Aires, agosto de 1997. Ver también, del mismo autor, “La ciudad en cuestión”, *Todavía* N° 13, Fundación OSDE, Buenos Aires, abril de 2006.

cisamente, en Arte/Cidade propuso la construcción de prototipos de vehículos de transporte y acopio para cartoneros. De todos los participantes, Wodiczko es uno de los que ha desarrollado más explícitamente un registro situacionista de crítica de las realidades metropolitanas y de la voluntad reformista de las disciplinas tradicionales de la ciudad. Para él, las masas de indigentes urbanos que recorren y ocupan las metrópolis no deberían ser pensados como un problema para la ciudad, sino como la fuente de su renovación, los agentes de la transformación: integran los flujos que cuestionan y horadan las divisiones clásicas de la ciudad moderna entre capital y trabajo. Perseguida y desconocida por los defensores del orden, la actividad de estos marginales transcurre en los bordes del sistema pero ocupa de hecho el centro de la vida metropolitana: esa lucha entre margen y centro, entre caos y orden, es descripta por Wodiczko como una guerra cotidiana contra las políticas urbanas, los sistemas de infraestructura y los emprendimientos inmobiliarios. Las fuerzas establecidas intentan preservar la ciudad estática y sedentaria de la modernidad, mientras las masas nómades de los marginales incorporan nuevas formas de percibir el espacio, la actualidad de una metrópoli concebida como intercambio constante y caótico de procesos y flujos. En ese conflicto entre lo formal y lo informal, los vehículos para cartoneros son definidos como “máquinas de guerra” para triunfar en una ocupación del territorio metropolitano.

Pero si este discurso se pretende *situado*, lo primero que salta a la vista es la enorme diferencia entre un vehículo para *homeless* en Nueva York y un carrito de recolección para los cartoneros en San Pablo. Lo que en Nueva York puede funcionar como una provocación y una denuncia —una máquina “inútil”, pero que vuelve visible un problema que la sociedad prefiere naturalizar—, en San Pablo sencillamente replica, en mejores condiciones tecnológicas, la infinidad de carritos de recolección realmente existentes. Es decir, lo que en Nueva York funciona todavía como obra de arte

conceptual (en su capacidad de producir una modificación en la percepción de un problema), en San Pablo se convierte en una propuesta técnica “realista” que no toca, ni de lejos, la realidad que busca afectar. Por no hablar de los cambios en la categoría de “guerra urbana”, como se vio en el “lunes negro” de San Pablo el último mayo: la relación entre lo formal y lo informal cambia de escala dramáticamente en las condiciones de marginalidad masiva de las metrópolis latinoamericanas. De este modo, seguramente sin siquiera saberlo —y en esta falta de conciencia hay un problema mayúsculo para un artista crítico—, el discurso situacionista, que se propone como un enfoque radical y vanguardista sobre el tema de la marginalidad, en su pasaje de Nueva York a San Pablo se convierte en un clásico discurso de populismo latinoamericano. Un cambio de sentido especialmente complicado para quien se propone interpelar críticamente los más variados contextos urbanos.¹¹

La frustración de la *entente* de los años ochenta entre análisis culturales urbanos, diagnósticos críticos y propuestas transformadoras, se ha traducido ahora en una completa desconexión: la fracción de punta de la reflexión estética sobre la ciudad, adoptando las poses más contestatarias, ha roto con toda voluntad crítica y transformadora a favor de una exasperación sarcástica de lo dado.

Jeckyll & Hyde

Finalmente, la tercera intervención de Arte/Cidade que interesa analizar es la de Rem Koolhaas, invitado estrella de la cuarta edición y mentor principal de buena parte de sus postulados de fondo, pero, especialmente, una de las figuras decisivas y sin duda la de mayor densidad para entender la renovación de los discursos sobre la ciudad desde los años noventa. En efecto, su lugar en la cultura urbana contemporánea podría pensarse como equivalente al que ocupó Marshall Berman en los años ochenta, con el agregado de que al mismo tiempo que produce insumos críticos sobre la ciu-

dad de gran impacto cultural, Koolhaas también produce algunas de las formas arquitectónicas y urbanas que componen su paisaje. Esto significa que, a diferencia de lo que ocurre con buena parte de la crítica cultural urbana, cuando él escribe sobre la “ciudad chatarra” o el “realismo de mercado” sabe muy íntimamente de qué está hablando, y esa doble cara lo vuelve una figura mucho más fascinante —esa fascinación por la transformación material del mundo que, en definitiva, sigue indicando en nuestros días la vigencia del *ethos* moderno.

Detengámonos un momento en la trayectoria de Koolhaas. A finales de los años setenta, participando de la cosmopolita vanguardia neoyorquina, escribió el que seguramente es el último gran manifiesto de la arquitectura moderna: *Delirious New York*.¹² Del modo más antagónico tanto con el clima antiurbano de esa década que terminaba, como con la inminente revisión que llevaría al “urbanismo de lo pequeño” en la década siguiente, el libro realizaba una de las más lúcidas reivindicaciones de la dinámica metropolitana. Uno de sus aciertos más difundidos fue reclamar para la alta cultura moderna un producto emblemático de la lógica inmobiliaria y la iconografía popular neoyorquina, el rascacielos *déco*, anticipando su recuperación masiva —ocho años después, Woody Allen dedicaría toda una larga

11. Con mucha más ingenuidad que Muntadas, Wodiczko expresó los límites de la búsqueda de inserción global del arte político en una entrevista en Barcelona: “Espero que algún proyecto se desarrolle en Barcelona. Tengo que trabajarlo más para aprender cuáles son los silencios de Barcelona. Y averiguar qué monumentos podrían aprender a hablar y quién los animaría. Es un proceso largo” (*Babelia*, suplemento cultural de *El País*, sábado 14 de julio de 2001). No es sólo que ya no se puede distinguir entre un artista político y alguien que pide una pasantía académica, sino que la única razón por la cual la ciudad de Barcelona —o cualquier otra— podría financiarle ese conocimiento sobre ella misma a un artista político global, sería porque aspira a convertir la intervención de ese artista en una “ocasión” más para el *marketing* cultural, en la típica operación del planeamiento estratégico contemporáneo que supuestamente el arte político urbano combate.

12. Ver Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan* (1978), 010 Publishers, Rotterdam, 1994 (hay edición en castellano).

secuencia de *Hannah y sus hermanas* a un *tour* por esos edificios guiado por un arquitecto que parecía haber leído *Delirious New York*. Y en ese sentido podríamos identificar un movimiento análogo al que antes habían hecho Venturi, Scott Brown e Izenour en *Aprendiendo de Las Vegas*: levantar la calidad específicamente arquitectónica de un producto especulativo que siempre había sido mirado con desprecio. Pero la gran diferencia es que la revisión de Koolhaas no se orientaba hacia el *pop* vernáculo norteamericano, sino a un gran tema de la modernidad clásica, la potencialidad cultural y estética de la concentración urbana: el rascacielo era visto como una *función* metropolitana, el resultado lógico de la flexibilidad abstracta y universal de la grilla; es la relación entre ambos lo que produce ese espacio delirante que debe celebrarse en Manhattan.

Durante los años ochenta Koolhaas estaba de regreso en Europa, trabajando a partir de las claves que había desarrollado en Nueva York, la gran dimensión arquitectónica y la congestión metropolitana, leyendo la ciudad como una multiplicidad caótica de flujos y secuencias que demolía cualquier ideal estático de recuperación historicista de las cualidades clásicas de la ciudad (su plan de 1990 para “Euralille”, un centro de negocios que buscaba capitalizar la confluencia de vías de alta velocidad, es una de las más claras refutaciones del paseo y el espacio público urbano). La agudeza con que advirtió muy temprano la mistificación implícita en esa recuperación quedó plasmada en un texto de comienzos de los noventa: “Para los urbanistas, el redescubrimiento demorado de las virtudes de la ciudad clásica al momento de su imposibilidad definitiva, puede haber sido el punto de no retorno, el momento de su desconexión fatal, el motivo de descalificación. Hoy son especialistas en dolores fantasmales: doctores que discuten las complicaciones médicas de una extremidad amputada”.¹³ Koolhaas no señalaba simplemente que el espacio público estaba funcionando como mera escenografía de la ciudad espectáculo; lo que advertía eran sus efectos

disolventes en la práctica del urbanismo: el espacio público convertido en fetiche, el talismán teórico mediante el cual parecen resolverse mágicamente los problemas de la ciudad, que quedan entonces doblemente ignorados.

Quizás nadie criticó de modo tan inteligente como Koolhaas la ceguera del urbanismo, su mistificación heroica y progresista. Siempre irónico, siempre ingenioso, él decidió jugar el rol ambiguo de quien conoce como nadie las reglas de la ciudad y la arquitectura del mundo global contemporáneo, lo que le sirve tanto para criticarlas con agudeza en sus escritos, como para ofrecer las respuestas más adecuadas a ellas en sus obras y, en el mismo gesto, criticar a los arquitectos que no terminan de comprenderlas o aceptarlas. Ya se han señalado muchas veces las “dos caras” de Koolhaas: escribe contra el consumo desenfrenado de la sociedad contemporánea, pero diseña los locales y la imagen de Prada (el mismo “Espacio chatarra”, seguramente el texto más exasperadamente debordiano de Koolhaas, apareció originariamente en *The Harvard Design School Guide to Shopping*, el primer libro de su serie “The Project of the City” realizado con sus cursos en Harvard sobre la arquitectura del consumo, traducido rápidamente en estrategias de intervención); escribe contra la arquitectura espectáculo pero acepta encargos de quien más la promovió en todo el mundo, el Museo Guggenheim; escribe páginas filosas sobre el fenómeno de la ciudad en China, pero no deja de hacer sus propios edificios-monumento cuando lo llaman, ni de fascinarse ante los aspectos más escandalosos de la urbanización en el Delta del río Pearl, apostando a radicalizar su “realismo de mercado” (Market-Realism© de acuerdo a los juegos de lenguaje de Koolhaas, en los que presenta sus categorías analíticas como marcas). Sin embargo, no habría que pensar simplemente en una actitud ambivalente, un caso de doble estándar o hipocresía, sino en el resultado de llevar hasta las últimas consecuencias ciertos presupuestos de lo que aquí llamamos el momento situacionista. Koolhaas no es sólo un arquitecto sin principios: el cinismo es el

resultado de la aplicación operativa del conocimiento crítico, llevado adelante por una de las mentes más lúcidas que dio la arquitectura en las últimas décadas.¹⁴

La presencia de Koolhaas en un lugar como la zona este de San Pablo no puede sino exasperar estas contradicciones, porque cuando viaja no deja nunca de ser una gran figura del *star-system* arquitectónico; un *enfant terrible*, en todo caso, pero de firme pertenencia a ese mundo glamoroso de los que un día se reúnen con empresarios en Shangai y otro día dan una conferencia en la Architectural Association de Londres (su participación en Arte/Cidade no podía dejar de recordar al presidente Lula cuando todavía asistía al Foro de Davos y al de Porto Alegre sin conflictos). Su intervención fue pequeña pero significativa: eligió el único edificio modernista

13. “What ever happened to Urbanism?”, en Rem Koolhaas y Bruce Mau, *S, M, L, XL*, 010 Publishers, Rotterdam, 1995.

14. Hal Foster es uno de los que ha mostrado esta “doble cara” de Koolhaas, en *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004 (ver el capítulo 4, “Arquitectura e imperio”, donde desarrolla algunos de los ejemplos que menciono aquí), pero se limita a señalar la ambivalencia de sus actitudes. *Great Leap Forward* –alusión irónica al Segundo Plan Quinquenal de Mao con que Koolhaas titula su segundo libro de la serie “The Project of the City” (Harvard, 2002) con los estudios para el proyecto del Delta del río Pearl–, está enmarcado por un gesto típico del giro cínico que estoy señalando. Koolhaas capta en la lógica de las ciudades chinas un rasgo clave de la ciudad contemporánea que llama “Coed©”, “City of Exacerbated Difference”, poniéndola como eje conceptual de toda la investigación y asumiéndola como fundamento para su propia intervención. En el polo opuesto de Foster, Michael Speaks ha celebrado a Koolhaas como el principal iniciador de la aproximación de la arquitectura al “nuevo gran romance” entre los negocios y la cultura corporativa, cuyo producto son una nueva generación de ejecutivos surgidos como “héroes en la batalla por dominar y dar sentido al complejo mundo lanzado por las fuerzas de la globalización”. Aunque, para Speaks, el esteticismo vanguardista de Koolhaas le impediría llevar su realismo a las últimas consecuencias: “Uno suele tener la impresión de que Koolhaas está paseándose por los bajos fondos, probando el sabor del degradado mundo del comercio para hacer que su vanguardismo se distinga de la ya pasada moda dominante de la vanguardia de los años ochenta y noventa”, en “Dos historias para la vanguardia”, *Block* N° 5, CEAC, Buenos Aires, diciembre de 2000.

de toda la región este de San Pablo, un enorme edificio abandonado y turgurizado por habitantes miserables, el São Vito, en el que propuso apenas construir el ascensor que nunca se había llegado a realizar. A diferencia de quienes hubieran aprovechado la "ruina modernista" para hacer una crítica explícita al modernismo (en *Arte/Cidade* hubo varios ejemplos, como el de un artista que construyó réplicas de la estructura dominó de Le Corbusier en refugios de *homeless*), Koolhaas hizo una intervención de lógica minimalista y al mismo tiempo estrictamente funcional: propuso instalar el ascensor en el mismo hueco que el edificio había previsto originalmente. Así, resumió en un gesto contenido de diseño de infraestructura un complejo y vasto discurso sobre la "ciudad genérica" y el "bigness", proponiendo una "estrategia flexible", basada en el compromiso de instituciones y grupos sociales: "crear un hecho movilizador, que aglutine a los habitantes, las empresas, el poder público, los arquitectos y los medios de información", para que el edificio se convierta en un elemento reestructurador de toda el área para su adecuación a las nuevas lógicas de funcionamiento urbano.¹⁵ En ese sentido, el ascensor emblemática para Koolhaas la idea de *verticalidad*, un tipo de conexión entre público y privado que establece la nueva relación mecánica de la arquitectura de gran escala.

Pero, al mismo tiempo, eso también supone una crítica al modernis-

mo, mucho más sutil: en el São Vito Koolhaas reescribe el modernismo como Pierre Menard el *Quijote*, con un apego hiperrealista a lo dado que en su absurdo señala con ironía los límites de la arquitectura. Lo que está criticando implícitamente es el heroísmo modernista, la larga historia de ilusiones reformadoras de la arquitectura y el urbanismo: ¿qué va a hacer ese edificio con un ascensor dentro de la propia lógica urbana que Koolhaas estimula? La propuesta no dice cómo va a hacer el São Vito para liderar un proyecto de reestructuración urbana de gran escala sin repetir las típicas alteraciones sociales que produce el "planeamiento estratégico" en las ciudades latinoamericanas cuando es exitoso (*gentrification*, entre otras). Eso no podría interesarle a Koolhaas: los discursos situacionistas sobre los flujos, la irrigación de territorios, la supresión de las fronteras, la intensificación de diversificaciones y corto-circuitos, pueden funcionar como descripciones críticas pero también como diagnósticos realistas de un mundo del que se acepta que no va a cambiar: ahí está la novedad respecto del modernismo, la crítica a su mesianismo se ha transmutado en renuncia a la dimensión ética y de compromiso social que históricamente lo marcó.

Durante los años sesenta y setenta, la historiografía crítica reveló el significado dialéctico del ciclo de las vanguardias históricas, mostrando que la experimentación negativa, destructiva, de las vanguardias artísticas de la dé-

cada de 1920, había terminado realizada en positivo por la arquitectura y el urbanismo de avanzada en la construcción metropolitana de la década de 1930: quedaba demostrado que, más allá de su autorrepresentación ideologizada, la arquitectura siempre es una variable del poder. Koolhaas aplica ese conocimiento y se hace cargo él solo del ciclo completo; critica el estado del mundo con virulencia, pero interviene a su favor descaradamente, afirmando con un guiño para entendidos: la arquitectura está condenada a construir el mundo real. La deriva situacionista le calza a la perfección al ánimo transgresivo del arte político actual y genera el exacto distanciamiento irónico respecto del finalismo constructivo de la arquitectura y el urbanismo, a los que sólo les deja la posibilidad del cinismo. Como una reencarnación de Jekyll & Hyde, Koolhaas exaspera las contradicciones de la metrópoli como artista de vanguardia por la noche, porque la misma exasperación lleva implícito un elemento corrosivo, mientras que como arquitecto del *star-system* las aprovecha para resolverlas en obras por la mañana. Una mecánica de funcionamiento de la ciudad y la arquitectura global que los discursos situacionistas no contribuyen a poner en cuestión.

15. Ver página web de *Arte/Cidade*.

)ENTREPASADOS(

REVISTA DE HISTORIA

Año XV - Número 29 - Año 2006

Dossier: Trabajo, raza, género y nación:
dimensiones históricas del Brasil
pos-emancipación / Galería: Modas y
continuidad en la investigación histórica:
Gallo / Artículos, lecturas y reseñas

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 39 - Primer semestre 2006

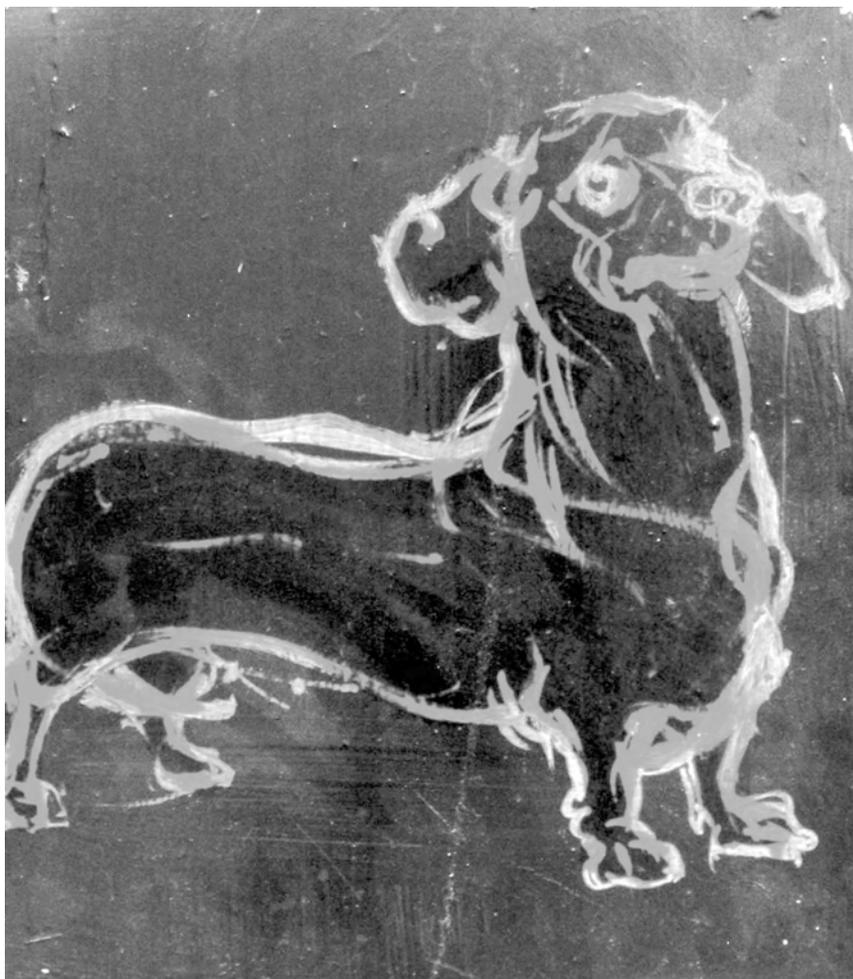
Escriben: Palermo - Girbal-Blacha - Aelo
Quiroga - Chiroleu - Bartolucci - Barros

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

El rostro oscuro de la comunicación

Entrevista a Paolo Fabbri, de Pablo Francescutti



Paolo Fabbri nació en 1939 en la ciudad italiana de Rimini, y transcurrió su adolescencia en un liceo militar, una “cárcel” de la que huyó para refugiarse en las palabras. Un refugio entendido en un sentido muy amplio, ya que de los estudios lingüísticos pasó a la semiótica, la comunicación de masas, la sociología y la filosofía del lenguaje, intereses que le llevaron a la creación del Centro de Semiótica y Lingüística de la Universidad de Urbino. Hoy, convertido en uno de los principales referentes europeos en el campo de la semiótica, ejerce la docencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Bolonia,

además de haber impartido clases en las universidades de Venecia, Florencia, Urbino, Palermo, París V y California (San Diego). Asimismo, ha ocupado los cargos de primer consejero de la embajada italiana en París y director del Instituto Italiano de Cultura en la misma ciudad.

Fabbri reconoce sus fundamentos teóricos en la semiótica generativa de la Escuela de París, una tradición lingüística que va de Saussure a Hjelmslev y llega hasta el representante más famoso de dicha escuela, Algirdas Greimas. Esta semiótica de cuño europeo se sitúa en relación de oposición respecto del correlato anglosajón

fundado por el estadounidense Charles Peirce. Las dos tradiciones se hallan representadas en Bolonia: la primera por Fabbri; la segunda por Umberto Eco; aunque ambos no se sienten del todo cómodos con tales etiquetas: Eco prefiere ser considerado una figura mediadora; y Fabbri se lamenta de que la Escuela de París no se haya abierto al pensamiento de Peirce.

A su juicio, la semiótica necesita refundarse. Sostiene que la disciplina cometió el “pecado” de nacer en París durante el auge estructuralista, y sufrió un eclipse debido al cambio de moda intelectual. También influyeron en su pérdida de actualidad razones de tipo interno (la deriva a la filosofía del lenguaje propugnada por Eco); y externo (la resistencia académica de corte “realista” a la investigación ségnica). A su modo de ver, la semiótica debe dejar de lado el afán taxonómico por las unidades mínimas de sentido y centrarse en los mecanismos de significación, postulándose como una “caja de herramientas” al servicio de las ciencias sociales para el análisis de textos culturalmente pertinentes. Esa estrategia pasa por un vuelco a lo corpóreo, lo sensible y lo continuo. Consecuentemente, Fabbri ha tomado como objeto de estudio las pasiones, Internet, la divulgación científica, el lenguaje de los sordomudos; y por esa vía pone en práctica el proyecto de semiótica cultural esbozado por Iuri Lotman: “un proyecto incluido en una antropología general que presta atención a los estilos semióticos de vida

—por ejemplo, a las pasiones dominantes— y sobre todo, a la autodefinición eficaz de las culturas”.

Algunas de esas ideas las ha ido desgranando en sus visitas a Madrid, que constituyen siempre un acontecimiento académico. En plena guerra de Irak, el salón de actos de la facultad de Ciencias de la Información se colmó para escucharlo hablar de la retórica de la guerra. Ante un público estudiantil sublevado contra la política belicista del gobierno de Aznar, Fabbri alternó el análisis de la política desinformativa estadounidense con la proyección de pinturas de batallas, deteniéndose en la importancia de las nubes en la representación bélica. La última vez que vino a la capital española lo hizo para participar en un ciclo de conferencias organizado en la Universidad Complutense por su colega Jorge Lozano, junto con Dominique Wolton y Derrick de Kerckhove. En esta ocasión embistió contra la clásica

noción de que el signo es diáfano. No, el signo no es nada diáfano, afirmó categóricamente, pues tiene pliegues, múltiples y distintos. La siguiente entrevista, realizada en ocasión de esa visita, pretende recoger las fascinantes sugerencias lanzadas en su intervención, sobre la opacidad inherente al proceso comunicativo.

Como todo marco conceptual, el suyo no escapa a las determinaciones del entorno; él mismo admite la afinidad de su visión de la comunicación con la especificidad del contexto italiano, distinguido por el lenguaje sibilino del clero, la astucia maquiavélica y la proliferación de sociedades secretas, desde la masonería y los carbonarios hasta la Cosa Nostra y la logia P-2. Una marca de origen que en modo alguno restringe el alcance de sus planteamientos, ya que, como él indica, las observaciones realizadas en el “laboratorio italiano” son perfectamente extrapolables al resto de las situacio-

nes de comunicación.

Fabbri ha publicado poco; en castellano disponemos de dos libros suyos, *Táctica de los signos. Ensayos de Semiótica* (Barcelona, 1995) y *El giro semiótico* (Barcelona, 2000), de ahí el interés especial de su conversación, de sus clases, de sus charlas, formatos en los que se expresa a sus anchas. Esa vocación dialógica hace de la entrevista un medio idóneo para captar las sutilezas de su pensamiento, tanto en lo referido al “rostro oscuro de la comunicación” —título de su conferencia—, como a las polémicas sobre la representación de Mahoma o a la política italiana, un punto preocupante para este intelectual empeñado en situarse frente a la realidad en una postura crítica, a la vez distante de la indignación —pasión intensa pero pasajera— y de la resistencia —actitud que deja la iniciativa al adversario.

P. F.

32



Pablo Francescutti: *En una exposición reciente, Dominique Wolton subrayó el modo en que las nuevas tecnologías podrían favorecer la transparencia de la comunicación. Wolton y otros, en la línea teórica de Habermas, apuestan por las formas directas del discurso, usted en cambio adopta el punto de vista opuesto, el de lo oculto, lo tenebroso...*

Paolo Fabbri: Mi posición es inversa a la de Habermas y a su idealización de la comunicación como un diálogo transparente y cooperativo, la conversación de personas sentadas en una sala sin demasiados rumores, dispuestas a entenderse y llegar a acuerdos; primero habla uno, el otro piensa, luego se expresa y así... Campo y contracampo, como en el cine clásico. A ello

se suma la idea de Grice de que, en cierto modo, practicamos con nuestros interlocutores un principio caritativo de comprensión. Tales enfoques no nos ayudan a comprender el orden social, ni la cuestión de la verdad ni la relación con el otro, problemas comunicativos de gran magnitud. No niego que en muchos aspectos Habermas, Grice y Apel tengan razón —es preciso ponerse de acuerdo para discutir—, pero insisto: su concepción nos oculta los mecanismos complejos de la significación. En la comunicación y en la relación con el mundo prima el conflicto, el desacuerdo, el engaño: el consenso es una tregua provisional. Partir de la claridad no nos sirve para entender, por ejemplo, la comunicación en tiempos de guerra, donde el objetivo no pasa por informar sino por convencer y vencer.

Si la transparencia y los preceptos racionales no nos entregarán la clave de los mecanismos de la comunicación, ¿cómo podrían entenderse desde la perspectiva de su opacidad y reversibilidad?

Convendría hacer como sugería Erwin

Goffman: observar el orden desde el punto de vista del desorden; vale decir, desde el ángulo del ladrón, del terrorista o del espía. Tomemos a este último, un personaje muy importante de nuestro tiempo; y no lo digo en un sentido figurado: días atrás, el jefe de la CIA reveló que tiene unos cien mil espías en nómina, y unos ciento cuarenta mil aspirantes. Para aprehender la complejidad táctica de la información es preciso partir del espionaje y el contraespionaje, formas típicas de una cultura —la occidental— que busca obsesivamente el código mítico que garantice el secreto absoluto. Asistimos a una extraordinaria proliferación de claves y lenguajes cifrados, mientras los sectores de la criptografía y la seguridad no dejan de expandirse y penetrar en todos los vericuetos de la sociedad. El caso de la mafia lo ilustra muy bien: de un lado estaba el *capo* Provenzano, un criminal muy difícil de espionar porque se comunicaba con los suyos mediante pequeños papeles escritos a máquina, prácticamente ininterceptables; del otro, sus perseguidores policiales, cuyos teléfonos tenían una codificación especial para no ser pinchados a su vez por los mafiosos. Italia es uno de los países con mayor cantidad de intercepciones telefónicas por orden judicial. Todos los grandes operativos, desde Manos Limpias a los arrestos de los *capomaffiosi*, se hicieron sobre la base de escuchas telefónicas. Esta democracia deliberativa funciona a golpe de intercepción telefónica y acaba volviéndose objeto de apropiaciones secretas y meta-intercepciones. Semejante paradoja choca frontalmente con los preceptos habermasianos y nos alerta que nos movemos en el centro de problemas estratégicos y tácticos, imposibles de entender sin una teoría compleja del conflicto. De ahí mi escasa afición por las teorizaciones en la línea de la paz universal de Kant. Me inclino por pensar que las deliberaciones se subordinan a consideraciones de orden táctico y estratégico. La máscara, el montaje, la duplicidad del lenguaje, fijan las reglas del comportamiento intersubjetivo.

De su énfasis en lo tortuoso y en lo

conspirativo parece deducirse un marco conceptual ajeno al paradigma de la Ilustración, que inspira el análisis de la comunicación de Habermas y sus seguidores...

Por el contrario, a mí el Iluminismo me fascina precisamente por las razones apuntadas. Su programa intelectual ha pasado a la historia como portador de una razón universal, triunfante, emancipadora; y, sin embargo, en su seno actúan personajes de la talla de Cagliostro y Casanova, y florecen sociedades ocultas como la masonería, las prácticas esotéricas y las escrituras secretas. Si observamos detenidamente a los hombres de la Razón no tardaremos en descubrir la condición de agentes dobles o espías de muchos de ellos. El propio Cagliostro era un agente doble; y Casanova, un cabalista experto en criptografía y un espía. Subrayar la dimensión críptica del Iluminismo —y no sólo la crítica— me parece un buen modo de introducir en un paradigma comunicativo racionalista una problemática capaz de dar cuenta de cosas que se le escapan.

Resulta notable que en estos tiempos de auge de las problemáticas de la identidad, a nivel sociológico, antropológico o incluso político, usted se preocupe más por la falsa identidad...

Sí, del problema de la identidad se habla mucho, pero a mí me interesa la duplicidad, la capacidad de tener dos o más identidades. Por eso encuentro atractiva la figura del doble agente, un espía al cuadrado muy frecuente en la literatura. Traidor por partida doble, traiciona a quienes espía y a quienes le encomendaron espionar. Fenómeno de las apariencias normales de los demás, y observador minucioso y malévolo de lo que a otros les resulta obvio, su doblez nos ayuda a captar las estratagemas de la comunicación. En el proceso comunicativo los agentes dobles resultan indispensables, porque llevan informaciones de una parte a la otra y viceversa, por encima de las lealtades oficiales. Una de mis colegas estudió a los marinos, viajeros y comerciantes que durante siglos actuaron como agentes dobles en una cuen-

ca del Mediterráneo dividida a muerte entre musulmanes y cristianos; demostró cómo, durante un largo período de tiempo, la posibilidad de entendimiento entre culturas antagónicas dependió de los traidores que hacían circular informaciones a través de fronteras cerradas. Valdría la pena reconstruir la historia de quienes pasaban esas informaciones: bastardos, renegados, tránsfugas. Eso nos conduce al régimen de funcionamiento del secreto. La circulación de informaciones se rige por las reglas del secreto. No hay una comunicación limpia sino distorsionada adrede. La cuestión fundamental consiste en dilucidar cómo, en un mar de tácticas, es posible construir y mantener una verdad siempre provisional. Como a los racionalistas, a mí también me interesa la verdad, pero para mí posee una definición estratégica.

Cabe pensar, entonces, que su rechazo a los postulados de la acción comunicativa lo conduce a pergeñar una semiótica de la sospecha.

En modo alguno. La sospecha se vincula con un pensamiento crítico que coloca a los sujetos en la posición eterna e inexpugnable de mirar al mundo con suspicacia. Pero el mundo, la globalización, ya no forman una totalidad sino una suma de compartimentos muy complejos y articulados. Lo que yo propongo es otra cosa. En lugar de una teoría de la sospecha, quiero promover una semiótica de la significación estratégica. Es verdad que los italianos somos muy proclives a ver la vida de esta manera, entre otras cosas porque vivimos en un país habitado por una sociedad secreta como la mafia; esa reflexión forma parte de nuestra práctica cotidiana. Algún psicoanalista dirá que somos paranoicos; pero no, no somos paranoicos sino que nos preguntamos por la táctica operativa detrás de cada discurso.

Cuando usted subraya la importancia de la ocultación en los procesos comunicativos no puedo dejar de pensar en Simmel y, en particular, en esa idea suya destacada por el semiólogo Jorge Lozano, de considerar el secreto como una de las mayores conquistas

de la humanidad. Se me ocurre que en el estudio de las estrategias discursivas, las figuras del secreto podrían conformar una subárea de enorme riqueza.

34

Coincido completamente. Simmel ocupa en mis reflexiones un papel central, ya que pensó los elementos fundamentales del conflicto de manera no hegeliana; y en eso radica su fuerza, pues en la era del consumo masivo y el riesgo global, la dialéctica del amo y el esclavo ha quedado fuera de juego. De ahí la vigencia de su gran estudio sobre la sociedad secreta, que introduce una problemática de la verdad entendida en términos de estrategia individual, una intuición que más tarde desarrollarían Goffman y T. Schelling, quien obtuvo el premio Nobel de Economía por sus trabajos sobre las morfologías de las estrategias. De Simmel rescato cómo concibe la comunicación en el seno de la sociedad secreta, cuya estratificación está gestionada por la lógica del secreto y no por la del saber. Dice, además, algo admirable: en el proceso de socialización, saber guardar un secreto se torna tan crucial como revelarlo. En las organizaciones clandestinas no es el secreto lo que define la pertenencia, sino el juramento de no revelarlo. No por casualidad Simmel pertenece al siglo XIX, testigo del auge de la masonería, la gran sociedad secreta de Occidente. A mí me interesa el estudio de los regímenes de funcionamiento del secreto. Otra de sus fórmulas afirma que en cada sociedad existe una cantidad estándar de secreto. Incluso en la ciencia, esfera característica del conocimiento público, los científicos guardan en secreto sus procedimientos hasta el momento de publicar sus resultados. Desde esa perspectiva la comunicación no tiene nada que ver con la sala de debates habermasiana y sus ocupantes dedicados a intercambiarse información sin reservas. Como decía Robert Frost: “Bailamos alrededor, pero el Secreto se asienta en el centro, y lo sabe”, si bien a esta imagen le haría una objeción: el secreto no posee una naturaleza estática. Todo lo contrario: es la circulación de secretos lo que realmente interesa.

Al revelar unos secretos aparecen otros. La revelación no lo destruye; sencillamente lo desplaza. Conforme avanzamos en el conocimiento descubrimos la existencia de nuevos secretos.

Usted promueve una semiótica escorada hacia la lingüística y la antropología. Esta semiótica cultural resulta especialmente pertinente en un contexto de “choque de civilizaciones”. Pienso en la crisis internacional suscitada por las caricaturas de Mahoma publicadas en Dinamarca: lo que para los occidentales se presenta como una cuestión de libertad de expresión, para los islámicos se reduce a una blasfemia. ¿Cómo analizaría esta discrepancia en la decodificación del mensaje?

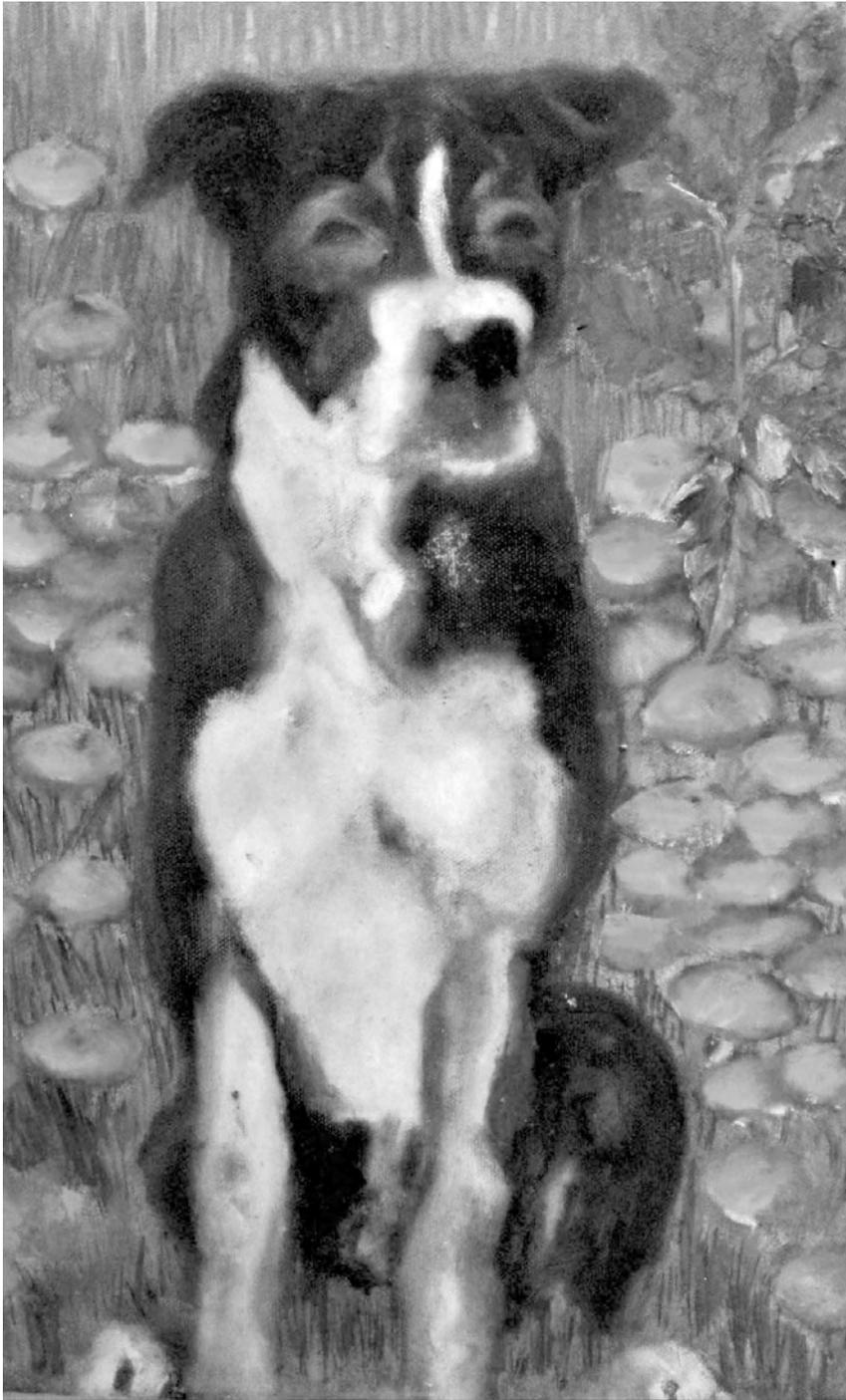
Para abordar ese asunto me remitiría al concepto de encuadre, en la acepción de marco discursivo establecida por Bateson y Goffman. La utilización táctica y luego la forma del mensaje son comprensibles únicamente en términos de encuadres provisorios y definitivos en la actividad de debate. Una vez más, los signos son legibles en el seno de una estrategia general: una caricatura es una caricatura cuando se la considera como tal. En nuestra cultura existen trazos específicos que nos permiten distinguir una fotografía de una caricatura: determinadas deformaciones, un énfasis del mentón, de la nariz o de las orejas. En cualquier caso, las caricaturas suponen una distorsión del lenguaje, sea por disminución o por ampliación; son una sistemática deformación retórica dentro de un encuadre distinto. Ahora bien: basta con no reconocer el marco cultural discursivo para que de inmediato un signo devenga insulto mortal. Un ejemplo lo tuvimos en Bolonia, cuando un grupo de islamistas se escandalizó al descubrir que un fresco del siglo XIV sobre el Juicio Final mostraba a Mahoma en el Infierno: se enojaron por algo de lo que ningún italiano se había percatado, porque ellos manejan otro encuadre. Tampoco nadie en Occidente ha reparado en que la bandera danesa quemada por algunos militantes islámicos se distingue por su cruz blanca, el símbolo de los cruzados, de in-

fausta memoria entre los árabes. También aquí hay un encuadre diferente: pocos daneses se acuerdan de que su bandera porta una cruz.

No olvidemos, por otra parte, que las caricaturas siempre se han hallado en el centro del conflicto. Cuando entran en juego también se tornan objeto de estrategias. Las viñetas sobre Napoleón eran un motivo dominante en los periódicos de la época. Por consiguiente, encuentro impecable que Bin Laden agite la cuestión de las caricaturas de Mahoma; resulta coherente con su estrategia, aunque él sabe perfectamente que no guardan ninguna relación con la religión. Y no actúa de esa manera porque los árabes tengan una actitud ingenua ante las imágenes; de hecho, han reflexionado mucho acerca de la fotografía. Su gran teórico y líder anticolonialista Abdelkader ya sostenía en el siglo XIX que la fotografía no era una imagen en el sentido condenado por el Islam, es decir, un ídolo, sino que, de alguna forma, constituía una reproducción de la realidad. Los árabes se han adaptado muy bien a los nuevos medios de comunicación.

La adaptación de los árabes a las nuevas tecnologías de la información se ha hecho patente en las decapitaciones de rehenes filmadas por sus secuestradores islámicos, y difundidas por Internet y la televisión a partir de la guerra de Irak: un hito en términos mediáticos.

Sin duda. Las páginas más vistas últimamente en la red son las pornográficas y las que muestran las decapitaciones: Eros y Tanatos. Destacaría en particular la forma con que se presentan las decapitaciones. Basta adoptar una perspectiva genealógica para ver en ellas la caricatura de aquello que los europeos conocieron de primera mano. La decapitación pública fue una práctica bien notoria en el viejo continente. No olvidemos que la guillotina funcionó en Francia hasta 1970, y que en el siglo XIX algunos carbonarios fueron guillotinado por orden del Papa. Con las ejecuciones transmitidas por Internet retorna aquello que Foucault subrayó en el primer capítulo de



Vigilar y castigar, referido al esplendor de la pena que encarnaba la justicia divina y humana. Hoy, las decapitaciones televisivas carecen del esplendor del espectáculo barroco. La pena retorna como una especie de *bricolage* artesanal, según el estilo microscópico de la pequeña pantalla. No faltan ni la confesión de la víctima, que dice: "Sí, es culpa mía y también de Bush y de América"; ni los verdugos de pie detrás de ella, armados y encapuchados. Hemos pasado de la socie-

dad barroca de los autos de fe, a la sociedad televisiva y su miseria de los *talk-show*.

En consecuencia, de la mano de las nuevas tecnologías regresamos a los suplicios públicos, que habían sido relegados a la oscuridad en nombre de los discursos penales humanistas.

Foucault decía que la pena de muerte, al aplicarse en la prisión, deja de ser visible. Sin embargo, hoy recupera la

visibilidad al mismo tiempo que cambia el régimen carcelario. Nuestro discurso judicial adolece de un desequilibrio congénito: se proclama humanista pero nuestras cárceles no lo son. La prisión se globaliza, deja de ser estatal. Se crean nuevas prisiones como la de Guantánamo, prisiones voladoras, internacionales, fuera de la ley, adonde se traslada a los secuestrados en distintas partes del mundo. En ese marco, la pena retorna, pero como una caricatura de la pena tradicional del Estado. En el marco de un poder estatal inexistente, las decapitaciones expuestas por Internet resultan un simulacro irrisorio de las espectaculares ceremonias de Estado. A su vez, tales caricaturas son combatidas mediante interceptaciones telefónicas, espionaje, secuestros, ejecuciones, prisiones globalizadas e incluso contra-simulacros: Bush decide que ha ganado la guerra de Irak y organiza una celebración a bordo de un portaaviones americano, tal como se hizo en la última guerra mundial con los representantes japoneses encargados de firmar la rendición. Pero aquí no había un Estado enemigo que viniese a firmar. El terrorismo de Al Qaeda es una nebulosa, una red irrepresentable en términos estatales.

35

Volviendo a la vieja Europa, a su país natal en concreto: allí el gran acontecimiento político de los últimos meses ha sido la derrota electoral de Silvio Berlusconi. ¿Qué reflexión le merecen las andanzas de este gran comunicador desde un punto de vista semiótico?

Lo interesante de este personaje radica en su adscripción al género de los políticos que plantean dificultades de legibilidad. Cuando llegó al poder todos lo asociaron con el fascismo, y se equivocaron: él no es un dictador totalitario; tiene la mentalidad opuesta, la de un *manager* que gobierna el país sobre la base de encuestas. No promulgó ninguna ley de censura ni lo intentó. Conoce demasiado bien a los medios como para hacerlo. Ciertamente, excluyó a algunos periodistas de la RAI, pero ello entra dentro de la pauta habitual de los gobiernos italianos. La izquierda organizó la resistencia a Ber-

lusconi al estilo antifascista, y erró completamente por su incomprensión del funcionamiento mediático. Berlusconi importó a la política los sondeos de la industria mediática; antes de él no se hacían encuestas de forma sistemática. El suyo es un modo de hacer política análogo a las relaciones públicas; él mismo es un sondeo viviente. Hasta no hace mucho, nos quejábamos de la excesiva autonomía de la clase política, la cual, una vez electa, se olvidaba de los electores por cinco años. Eso ya no es del todo posible a causa de los sondeos. No se trata de un "golpe de estado mediático" (Virilio) sino de un nuevo régimen comunicativo y político. Y fue Berlusconi quien lo introdujo, un individuo personalmente muy mediocre que fue transformado en una especie de genio del mal por la izquierda italiana. Podemos deplorarlo, pero no ignorarlo.

Esa satanización de Berlusconi me recuerda la invectiva lanzada por Victor Hugo contra Luis Napoleón, un personaje mediocre a quien acabó engrandeciendo al atribuirle un poder de iniciativa sin paralelo en la historia, según le criticaba Marx en El 18 Brumario.

Sin duda. Al magnificar a Berlusconi sus adversarios ocultan su propia debilidad. De ese modo evitan pensar que los éxitos de aquel tienen algo que ver con su debilidad. Prefieren considerarlo un genio político, capaz de golpes de efecto permanentes. Si la iz-

quierda no se replantea su relación con los medios y no cambia su organización interna y su dirigencia, nos veremos constreñidos a combatir a Berlusconi siempre en su terreno; y en vez de afirmar nuestros valores seguiremos hablando de los suyos, negándonoslos.

La victoria electoral de la Unión podría interpretarse como la prueba de que los líderes del centroizquierda italiano han tomado buena nota del régimen comunicativo señalado por usted, y que han aprendido finalmente las reglas de un juego dominado por Berlusconi.

En modo alguno. La clase política sigue pensando en categorías pre-berlusconianas. Los que ahora lo han vencido, Prodi, Rutelli, D'Alema, son los mismos que fueron derrotados por él hace cinco años. Hay una necesidad imperiosa de una renovación radical del pensamiento, de las estructuras y del personal político. Fijémonos en las listas electorales: quienes deciden quién va primero y quién va último, es decir, quién accede al parlamento, son los secretarios de cada partido. En Italia unos treinta líderes partidarios deciden la composición parlamentaria, y no son cargos electos; son funcionarios de partido. En términos más generales, debemos repensar la cultura política después de la era Berlusconi. De otro modo, a falta de verdaderas alternativas en los valores y la cultura, me temo que Berlusconi no tardará

en recuperar lo que ya es suyo. Por otro lado, subsiste el problema de los berlusconianos, entre los que se cuentan personas acomodadas, por supuesto, pero también jóvenes desempleados y obreros que han perdido la confianza en la política y los sindicatos; desgraciadamente tan teledictos como los votantes de la izquierda.

¿En qué medida la renovación del paradigma político que usted propone se conecta con su defensa de un cambio en el canon italiano?

La idea de modificar el canon la acuñó Italo Calvino, quien, con su extraordinaria inteligencia, había comprendido el límite del aparato de autorrepresentación canónica que la cultura italiana construyó durante el siglo XIX. En aquel marco nacionalista se juzgaba necesario crear un canon literario italiano con Dante, Petrarca o Bocaccio. Pero gran parte de la cultura italiana siempre ha sido bilingüe: latina y dialectal, es decir, internacional y local. Por eso Calvino juzgaba necesario repensar el canon literario y cultural introduciendo a Ariosto y Galileo como clásicos; es decir, introduciendo fantasía y rigor, ciencia y poesía, pero poniendo aventura en la ciencia y rigor en la aventura. Este modo de romper el canon constituye una manera rigurosa de pensar la contemporaneidad: elección y aventura también en la política, en la gobernanza o, como se dice hoy, en la composición del colectivo de los hombres y de las cosas.

La Intemperie Recíbala en su domicilio
Política y Cultura

5 números \$ 40
Todo el año \$ 70

Solicítela: info@revistalaintemperie.com.ar

La revista que instaló el debate "No Matarás"

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

DIRECTORA:
NELLY RICHARD

SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES
1 año, 3 números, vía aérea

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

Memoria histórica y memoria política: las propuestas para la ESMA

Hugo Vezzetti



¿Cómo debe recordar una ciudad o una nación los acontecimientos que han marcado su historia presente y perduran como núcleos duros en la elaboración del pasado? ¿Cómo tratar ese pasado y quiénes deberían ser sus agentes y sus destinatarios? ¿Cómo proyectar la duración de esa memoria hacia el futuro? Estas son las cuestiones básicas, si se trata de impulsar una memoria histórica y una deliberación pública sobre el terrorismo de Estado. En el impacto sobre la opinión, la escena judicial sigue siendo el espacio fundamental para la edificación de una conciencia histórica sobre ese ciclo y sus efectos. Lo demuestran las reper-

cusiones de las recientes condenas recaídas sobre criminales conocidos de esa etapa. Pero a diferencia de esa presencia de la cuestión en la sede judicial, otras escenas, como los memoriales (en el Parque de la Memoria) y la construcción de un museo nacional en la ESMA, permanecen en una suerte de invisibilidad para la esfera pública. Aunque en verdad hay una doble realidad de la ESMA: por un lado, el sitio reaparece periódicamente en los medios a través de la visita de algunos elegidos, ya que está cerrado para los simples ciudadanos; por otro, en un tiempo en que se multiplican las invocaciones de la memoria social, se man-

tiene una cierta opacidad alrededor de los proyectos para el museo: desde hace meses hay un conjunto de propuestas, difundidas en las páginas oficiales, que hasta hoy no han provocado ninguna discusión pública.

Pero algo de lo sepultado retorna de la peor manera en las rencillas que terminaron con la renuncia forzada de la ex Secretaria del área en la ciudad, Gabriela Alegre, alineada con Aníbal Ibarra en la disputa por el control político del distrito. Fueron las luchas intestinas las que expusieron fugaz y sesgadamente el tópico ante la opinión, asociado al manejo de la causa de Cromañón. ¿No hubiera sido oportuno, antes o después del incidente, una evaluación pública de las políticas desarrolladas en el área (que incluyen la construcción del Parque de la Memoria, que se prolonga por más de seis años, y la participación en el Museo de la ESMA), una rendición de cuentas, un programa mínimo, algún debate en la Legislatura?

Nada de eso se ha hecho antes, durante la gestión de Ibarra, ni ahora con el recambio conducido por Telerman. El tema pertenece, más que al estado porteño, al conjunto de agrupaciones de derechos humanos, que son no sólo los agentes mayores sino los protagonistas efectivos de ambas iniciativas. Es lo que pudo verse el 1 de abril pasado, en la ceremonia que inauguraba los primeros nombres en el monumento a los desaparecidos en el Parque de la Memoria. La nueva gestión de Telerman prácticamente se estre-

naba en ese acto que se realizó sin convocatoria pública; en él no participó ni la Legislatura ni el poder judicial de la ciudad, ninguna autoridad nacional y ningún representante de otras fuerzas u organizaciones sociales, ni de la Universidad de Buenos Aires, que ha cedido parte de los terrenos para el parque. Los organismos de derechos humanos eran en verdad los organizadores de ese acto destinado a pocos; las autoridades de la ciudad, el Jefe de Gobierno y su Ministra de Acción Social y Derechos Humanos estaban allí sobre todo para dar examen ante un público mayormente volcado al apoyo del ex Jefe Ibarra y la continuidad de Gabriela Alegre. La funcionaria ahora renunciante, más que un agente estatal responsable ante la sociedad, era la representante de una parte de los organismos aliada al ibarrismo; y el desenlace que finalmente la excluyó revela que las luchas políticas profundizan fracturas ya existentes en el movimiento de los derechos humanos. Lo que no ha cambiado es el vacío de una función estatal capaz de promover la deliberación pública, incluir otras voces y otras constelaciones de ideas, incluyendo las de los especialistas, en la fijación material del pasado. Entiéndase bien, el problema no es el protagonismo de los representantes de las víctimas (familiares y ex detenidos), porque esa presencia fuerte de los afectados directos es una constante y ha sido igualmente decisiva en los memoriales europeos; tampoco la diversidad de propuestas y alineamientos en el movimiento de los derechos humanos. El problema es que, en un proyecto que lo involucra necesariamente, el estado porteño resigna la representación del interés general y resiente su autonomía en la búsqueda de otros actores y en el trabajo sobre los destinatarios en la sociedad.

Qué hacer con la ESMA

En el otro gran proyecto institucional de memoria, el proyectado Museo de la ESMA, no ha habido escándalos públicos, pero la situación es semejante. La convergencia se da aquí con otros

agrupamientos de derechos humanos, que no participan de la iniciativa del Parque de la Memoria; pero la modalidad es la misma gestión estatal debilitada.¹ Ausente un marco político de deliberación, que no puede limitarse a la denuncia de los crímenes, ni mucho menos a la manipulación cruda del pasado para los fines de una política coyuntural, lo que se extraña es una base plural de debates capaz de discutir ese pasado, admitir la herencia que impone y procurar entenderlo en el tratamiento de los temas del presente. Es obvio que ese horizonte político incluye, sobre todo, una tensión hacia el futuro, a las esperanzas o los temores sobre la edificación democrática, un horizonte oscurecido en las formas dominantes de la política argentina. Esa apertura hacia el futuro es el fundamento de una política de la memoria, sin el cual las acciones sobre el pasado quedan reducidas a la expresión de grupos, a una fragmentación replegada y autorreferencial, rodeada de cierta indiferencia conformista que se sostiene en representaciones establecidas. Los límites de una memoria testimonial y reivindicativa de grupos y tradiciones, entonces, exponen cierto fracaso en la edificación pública de otras formas y de otras prácticas culturales y políticas.

Las propuestas para la ESMA, disponibles en Internet, puede ser tomadas como una muestra reveladora del estado de la deliberación, o más bien de sus debilidades.² Algunas son una expresión bastante clara de una reivindicación de grupos. Por ejemplo, COEPRA, una entidad que agrupa ex exiliados, propone instituir una “memoria del exilio” separada en un pabellón específico y se ofrece para construirlo y gestionarlo: “nadie mejor que nosotros mismos, los que sufrimos en carne propia el dolor del destierro forzoso al que se nos condenó, para hacernos cargo de la tarea de organizar ese sector...”. Otras ocurrencias sectoriales proponen sus propias memorias reivindicativas de un modo que difumina la idea potente de un espacio concentrado sobre el terrorismo de estado: hay un proyecto de un “Jardín de plantas nativas” que debe reunir y preser-

var plantas y animales de la región de Buenos Aires, y el Comité de Seguimiento de la Convención sobre los Derechos del Niño propone un recorrido histórico sobre la violación de los derechos humanos de los niños.

Ese espacio todavía virtual que, además, para la mayoría de las propuestas debe llenarse en su totalidad (17 hectáreas), funciona en la intención de esos proyectos como el mercado en la visión utópica de los liberales clásicos: la acumulación de demandas e intereses particulares llevaría, por sí sola, a plasmar una expresión del interés general. La propuesta del SERPAJ se orienta en una dirección a la vez similar y diferente. Similar, porque exaspera la voluntad de acumular memorias heterogéneas en un espacio multifocal. Diferente, porque la acumulación se produce en una única propuesta que buscaría responder a diferentes “olvidos” del estado y la sociedad. El organismo parece haber recogido demandas variadas y propone incluirlas a todas. Además del espacio dedicado a la ESMA, propone otros núcleos para el resto del predio: la deuda externa y el poder económico; los centros clandestinos de detención de todo el país; la historia de las violaciones a los derechos humanos en Argentina; los pueblos originarios; la niñez y la adolescencia. Además, decidido a llenar todo el lugar, agrega un centro de aprendizaje de oficios para jóvenes y

1. En la ley 46 (1998) de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, que crea el monumento en el parque costero, se incluyen representantes de diez organismos, entre los más conocidos: las Abuelas, las Madres línea Fundadora, el CELS y el SERPAJ. El Convenio 8/2004 entre el Estado Nacional y el gobierno porteño, para construcción del Espacio en la ESMA, si bien menciona la participación de los organismos no especifica cuáles. Sin embargo, una de las pocas (casi la única) exposición pública, realizada por el Secretario de Derechos Humanos de la Nación, Eduardo Luis Duhalde (8/03/04), mencionó siete organismos, la mayoría de los cuales no participa del otro proyecto; por ejemplo, la Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos, que acompaña a Duhalde y habla por los organismos en esa ocasión, no integra el grupo que apoya el emprendimiento de la ciudad. Véase www.derhuman.jus.gov.ar/disc-conf/08-03-04.html.

2. Pueden consultarse en: www.derhuman.jus.gov.ar/espacioparalamemoria.

un centro de estudios, de carácter continental, de investigación y formación para la Paz y los Derechos Humanos, que sería a la vez una Universidad de la Paz, con convenios con la UNESCO y la ONU y una entidad capaz de trabajar en la resolución de conflictos regionales.

Sobre el motivo central de la convocatoria, el terrorismo de estado, las propuestas significativas contemplan, en general, criterios similares para ser aplicados al *museo-sitio*, donde funcionó el centro de detención y tortura (el casino de oficiales); todos concuerdan en que debería ser preservado y eventualmente reconstruido para dar cuenta de lo que allí sucedía del modo más directo y testimonial. Pero algunos insisten en distinguir otro espacio (el edificio de las columnas) que completaría el “Espacio para la Memoria y para la promoción y defensa de los derechos humanos” creado por el gobierno nacional y de la ciudad.³ Es en relación con ese espacio mayor que surge el problema del relato o los relatos capaces de señalar nudos problemáticos de la historia reciente, presentar interpretaciones alternativas y favorecer los debates. A lo que se añade la cuestión sobre los agentes y los destinatarios de ese trabajo de memoria y conciencia sobre el pasado.

En ese sentido, las propuestas de la Asociación de Ex detenidos Desaparecidos (AEDD) y la del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) revelan el contrapunto de dos conceptos claros y diferentes sobre el destino del sitio. La propuesta impulsada por la AEDD, con el apoyo de otras entidades, apunta sobre todo a preservarlo como “testimonio material” de un “genocidio”. Debe ser la “representación histórica de su funcionamiento [del genocidio] y de la identidad de los detenidos desaparecidos que estuvieron secuestrados allí”. En sus fundamentos apela a los conceptos de “patrimonio cultural” y “conservación” y pone como ejemplo la preservación del campo de concentración de Auschwitz.⁴ Esa voluntad de fijación del sitio en el pasado se refuerza por la idea de que los crímenes continúan, “porque no se han esclarecido la situación y el destino de todos los desaparecidos”.

Ese testimonio material en verdad debe ser preservado dos veces. Primero, como prueba judicial, ya que los crímenes que allí se cometieron están bajo proceso; pero, además debe ser preservado como el fundamento mayor de la construcción de memoria. El argumento principal alega que la ESMA debe ser preservada en su totalidad (es decir las 17 hectáreas del predio con todos sus edificios y su campo de deportes) porque así operó para implementar la acción terrorista de la Armada. La propuesta incluye que no se realice ninguna modificación de los edificios hasta tanto la justicia haya llevado a cabo diversas acciones de relevamiento, y que, luego de asegurado el mantenimiento de la prueba, se reconstruya (especialmente el casino de oficiales) tal como funcionó como centro clandestino de detención y exterminio. Todo el predio debe quedar tal como estaba en el período de la represión clandestina y la operación de fijación comienza con la denominación propuesta: “Centro Clandestino de Desaparición y Exterminio – ESMA”; no se deberían admitir otras funciones o dependencias: ni instituciones educativas ni oficinas públicas, aun las relacionadas con los derechos humanos. En ese sentido, la propuesta rechaza “un movimiento rutinario cotidiano de alumnos, profesores, funcionarios, empleados [que] vaciarían de contenido” el sitio: no se admite que allí pueda instalarse el Espacio de la Memoria incluido en el convenio del Estado nacional y la ciudad de Buenos Aires. En el límite, el ideal de preservación busca un objetivo imposible: el retorno integral del pasado en un sitio sacralizado e intangible, que sólo puede representarse y explicarse a sí mismo: “Donde hubo muerte debe señalarse, recordarse, mostrarse, saberse que hubo muerte, quiénes fueron los que murieron, por qué murieron y quiénes los mataron. No debe pretenderse que ahora haya vida”. Finalmente, se propone que el terreno con todos sus edificios, incluyendo el campo de deportes, sea declarado Monumento Histórico Nacional y Área de Protección histórica, así como impulsar ante la UNESCO que el predio sea declarado Patrimonio de la Humanidad.

El proyecto de la AEDD define taxativamente todos los puntos que han estado sometidos a la discusión en el movimiento de los derechos humanos y que se expusieron sobre todo en la revista *Puentes*, de la Comisión Provincial de la Memoria. Los debates que se insinuaron, pero que no alcanzaron mayor repercusión pública, se refirieron sobre todo a tres cuestiones:

a) si debía usarse para el memorial-museo la totalidad o parte del predio;

b) si el contenido y las tareas en el sitio debían focalizarse en la experiencia de la ESMA o si debían abrirse a una dimensión nacional e incluir otras dependencias y otros recursos (como archivo, dependencias estatales o incluso instituciones educativas o artísticas, etc.);

c) si debía habilitarse al público por etapas, sobre todo teniendo en cuenta que el casino de oficiales (que es el espacio que se usó centralmente como centro de detención y tortura) está en condiciones de ser reconstruido y habilitado en un plazo cercano.

La propuesta de la Asociación toma una posición clara: hay que ocupar todo el predio y sólo para evocar el centro en la ESMA. En cuanto a la apertura del lugar, postula que no deberá abrirse al público hasta que el predio se encuentre “totalmente desalojado de presencia naval abierta o encubierta”.

Una propuesta que puede considerarse alternativa es la del CELS que retoma para el sitio la denominación definida en el convenio: *Espacio para la memoria y la defensa de los derechos humanos*. El CELS fue fundado por dos familiares de desaparecidos, Emilio Mignone y Augusto Conte, pero reú-

3. El Espacio fue creado por el Convenio N° 8/04 entre el Estado Nacional y la Ciudad de Buenos Aires, el 24 de marzo de 2004.

4. Un análisis de la comparación de la ESMA con Auschwitz, un lugar común de los discursos militantes de memoria, excede los límites de este artículo. En principio, si se toma en cuenta el análisis de James Young, que es de 1993, en Auschwitz no hubo ni conservación ni reconstrucción sino una enconada disputa entre memorias, a partir de la imposición de una memoria polaca y católica. Ver J. E. Young, *The Textures of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven and London, Yale University Press, 1993.

ne ciudadanos comprometidos con los derechos humanos en un sentido amplio, y no se focaliza sólo sobre el terrorismo de estado. En su página web informa que “trabaja en la detección de las violaciones a los derechos humanos que se producen en el marco del sistema democrático”. Además de la acción por la justicia retrospectiva aplicada a los crímenes de la dictadura, enuncia algunas cuestiones prioritarias: “la violencia institucional, el acceso a la justicia, las condiciones de detención, el acceso a la información y la libertad de expresión, la discriminación, la situación de los inmigrantes y la exigibilidad de los derechos económicos, sociales, y culturales”.⁵

La propuesta del CELS comienza por plantear la cuestión del *consenso* necesario en el desarrollo del proyecto; seguidamente, amplía el objetivo: si bien el foco del espacio debe estar en el terrorismo de Estado, también incluye “sus antecedentes y consecuencias” con el objetivo de promover “una cultura política democrática y el afianzamiento de los derechos fundamentales de las personas”. En cuanto a los *destinatarios* dice que “debe trascender a las víctimas directas, los familiares de las víctimas y las organizaciones de derechos humanos, sustentándose en toda la sociedad”. El ámbito de proyección del museo debe ser *nacional*; propone la inclusión de las instituciones educativas y la universidad en el desarrollo del proyecto, es decir, la incorporación de los especialistas; también señala la necesidad de construir políticas de estado que perduren. Y se ocupa de la cuestión de las autoridades y la gestión (algo que en general queda indefinido en los otros proyectos): se requiere de una instancia institucional que resguarde el emprendimiento de las coyunturas políticas, transparencia en la gestión, rendición de cuentas y concursos públicos para cubrir la mayoría de los cargos de dirección.

En ese punto y en su postura sobre la ocupación del predio se distancia de la idea del sitio intangible y la referencia única al centro clandestino: propone que el espacio comprenda sólo el pabellón central y el casino de oficiales. Correspondería a los esta-



dos (nacional y de la ciudad) decidir sobre el resto del predio, siempre con destino a emprendimientos públicos. La propuesta incluye otro argumento para justificar ese uso del predio: el proyecto debe ser austero porque “los proyectos desmesurados resultan inviables”. El núcleo de mayor disidencia se plantea con una opinión que parece prevalecer en los organismos (y en los funcionarios responsables) que respaldan la ocupación total, sin mayores precisiones sobre su uso. En verdad, la afirmación del papel estatal y la gestión a cargo de agentes públicos designados por concurso parece ir, hasta hoy, contra la idea instalada en la coalición de los derechos humanos y en el gobierno de que el predio ha sido “cedido” a los organismos. El CELS había avanzado más allá en algunas ideas previas sobre el destino del sitio: ha plan-

teado (y lo mantiene como un tópico que debe discutirse) la conveniencia de mantener allí algunas de las instituciones educativas de la Armada.

En efecto, hay una discusión que es central para el futuro del museo. Plantear la expulsión de toda presencia naval, sobre todo de los jóvenes en proceso de formación, como un *a priori* ideológico, previo a la discusión sobre el destino del sitio, implica desentenderse de una cuestión central: la educación democrática de quienes ingresan a la fuerza armada *debe* incluir el conocimiento y la reflexión sobre ese pasado. No se trata de sostener que los establecimientos educativos de la Armada deban indefectiblemente

5. Ver www.cels.org.ar/Site_cels/index.html.

permanecer allí; pero parece razonable que la decisión dependa de una voluntad estatal autónoma, luego de una consulta amplia y pluralista. Lo que es seguro es que una decisión de estado debe incluir objetivos que no surgen ni están entre las responsabilidades de los grupos que representan a las víctimas; por ejemplo, debe incorporar a las nuevas fuerzas armadas y de seguridad entre los destinatarios de ese espacio. La posición que de entrada las margina del predio parece expresar una exclusión más básica y radical respecto del proyecto mismo de una formación política ciudadana que debería dirigirse a la sociedad y a los funcionarios estatales. Con la exclusión se produce un encierro doble: se refuerza el ghetto en que viven y se forman las fuerzas armadas, desconectadas de la discusión necesaria de su

historia y sus responsabilidades; y se edifica en la ESMA un reducto cerrado, de los organismos y para los organismos. El riesgo, a la vista, es confundir la reivindicación de un grupo con la construcción de un espacio de conocimiento y reflexión colectivos.

Lo que está en juego es justamente la capacidad de edificar allí un artefacto de formación ciudadana, que recupere algunos marcos básicos de acuerdo respecto de lo que debe ser evocado y discutido y cómo debe hacerse. La propuesta del CELS postula algunas ideas básicas sobre las funciones educativas del lugar. Se propone “que no se convierta en un museo del horror” y que la recuperación testimonial del centro clandestino y los métodos empleados debe privilegiar “la perspectiva de la reflexión y transmisión sobre qué sucedió, cómo suce-

dió y por qué pudo suceder”. Es decir que la presentación de los crímenes debe servir para pensar sus condiciones a partir de ciertos criterios: la pluralidad de voces, la incorporación de la reflexión académica y el reconocimiento de la complejidad de un debate que debe ocuparse no sólo del terrorismo estatal sino de la experiencia de la lucha armada. Finalmente, sobre la autoridad y la gestión, propone que sea un ente público dirigido por un Consejo de Administración compuesto por un representante del Gobierno Nacional, uno por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y cinco personas designadas por concurso de antecedentes.

41

Ahora bien, la distinción entre el lugar testimonial y un espacio de reflexión y conocimiento lleva necesariamente a plantear cuestiones relativas a los objetivos, a la idea de representación y de “verdad” en juego, y a los agentes del emprendimiento. En principio la idea misma del “testimonio material”, que supondría que basta con exhibir el lugar y los objetos, sin relato, supone una noción simplificada del testimonio. Los lugares no dicen nada si alguien no cuenta o ha contado sobre ellos. Se puede y se debe preservar la base material del testimonio, pero no es posible borrar los testigos ni los relatos y las ideas. Sería deseable que pudiera abrirse una discusión sobre ese fundamento real y sobre los límites de la representación de un acontecimiento radicalmente único. Pero, por ahora al menos, se ven lejanas las condiciones para un debate sobre los criterios de una “verdad histórica” o sobre los riesgos de una “normalización” de ese pasado. En todo caso el problema reside en plantear y promover lo *pensable* de un acontecimiento límite. Por otra parte, la discusión sobre el papel del testimonio en el lugar no es simplemente teórica; tiene consecuencias directas, prácticas y políticas, sobre quienes tendrán responsabilidades mayores en las decisiones y la gestión de ese espacio. Cuanto más se afirma la idea del sitio, es decir del centro clandestino, y de la función testimonial, más queda consagrada la posición dominante de



quienes son testigos obligados, los sobrevivientes y en general las víctimas. Y si todo el sitio es definido como un “testimonio material”, son los ex detenidos desaparecidos (que realizan la propuesta) los que pueden llenar mejor esa función.

42 Al afirmar, en cambio, la idea del museo “histórico” o del espacio de conocimiento, enseñanza e investigación, queda destacado el trabajo de los especialistas, historiadores y museólogos, tal como sucede en los espacios semejantes en el mundo. El problema queda situado de otro modo si se piensa en conjunto la exhibición y el museo como un espacio de enseñanza, un artefacto para pensar el pasado en un sentido “ejemplar”, es decir, que tenga efectos duraderos en el presente. La función de enseñanza destaca ya no las imágenes crudas sino las bases: documentos, hipótesis históricas, debates, interrogantes abiertos. No hay banalización en ese trabajo intelectual de la memoria; por el contrario es el tópico de la reiterada exhibición del horror y el recurso que toca las fibras primarias de la sensibilidad lo que se ha demostrado una vía segura hacia la banalización de las imágenes de la tortura y la muerte. Así como la evocación idealizada y autocomplaciente de la violencia revolucionaria en los mitos de la heroicidad, desprovista de toda reflexión sobre sus condiciones y sus métodos, construye estereotipos para el consumo antes que tópicos para la intelección y la responsabilización.

Hasta aquí, someramente, un cierto estado implícito de la discusión que aflora en las propuestas más elaboradas. Pero existen debates más alejados de lo expuesto por los actores, que saltan a la luz cuando se proyectan ideas sobre lo que debe comprender ese espacio de educación ciudadana. El problema mayor es cómo incluir en el cuadro histórico la escalada de la violencia política sin afectar la imagen idealizada de los revolucionarios de los 70. Es evidente que no se trata de cargar al museo con la responsabilidad de proporcionar una interpretación de un ciclo histórico que desemboca en el terrorismo de estado; pero en la medida en que se admita que el museo debe ser un artefacto de for-

mación, comunicado con la investigación intelectual y académica, no puede dejar de ofrecer un marco, una agenda de los temas y las cuestiones abiertas al debate público. Por lo menos, debería proporcionar una información descriptiva de los acontecimientos de violencia de ese mundo heterogéneo y conflictivo, y alguna presentación de los debates actuales en la investigación y en el pensamiento. Y no hay que partir de la meta de una exposición definitiva: hay muchos ejemplos en el mundo de museos y memoriales que han revisado sus narrativas o que las amplían con muestras temporarias.

La exhibición del sitio, entonces, no debe ser pensada como un objetivo en sí mismo, a costa de oscurecer una función formativa en el plano intelectual y moral. Un problema análogo se planteó en el Museo-sitio de la Casa de Wannsee, en los alrededores de Berlín, sede de la Conferencia para la Solución Final, en 1942. La renovación de ese espacio, que fue reabierto este año, ha privilegiado las funciones pedagógicas con un criterio claro: no basta con mostrar los crímenes y los criminales ni mucho menos las imágenes del genocidio, sino que el propósito del lugar apunta a las condiciones y al papel de las instituciones y la sociedad. En los seminarios que se organizan con grupos homogéneos (maestros, alumnos, periodistas, académicos, funcionarios) y muy particularmente con agentes estatales (jueces, policías, militares o penitenciarios), una tarea central es estudiar y discutir cómo el respectivo grupo profesional actuó durante el período nacionalsocialista; a partir de ello el trabajo se focaliza sobre la significación y las consecuencias de ese pasado en el tiempo presente. En los cursos para docentes se incluye una discusión del propio programa educativo, en relación con una cuestión central: cómo encarar ese pasado. No hay un programa fijo o una línea armada y se procura partir de los intereses y del conocimiento previo de los participantes. En todos los casos el material de la exhibición se complementa con el trabajo de los participantes en el archivo documental, a partir de los te-

mas elegidos. Tampoco hay guías establecidas para las visitas de los grupos que se preparan previamente a partir de una discusión de los objetivos y los contenidos.⁶

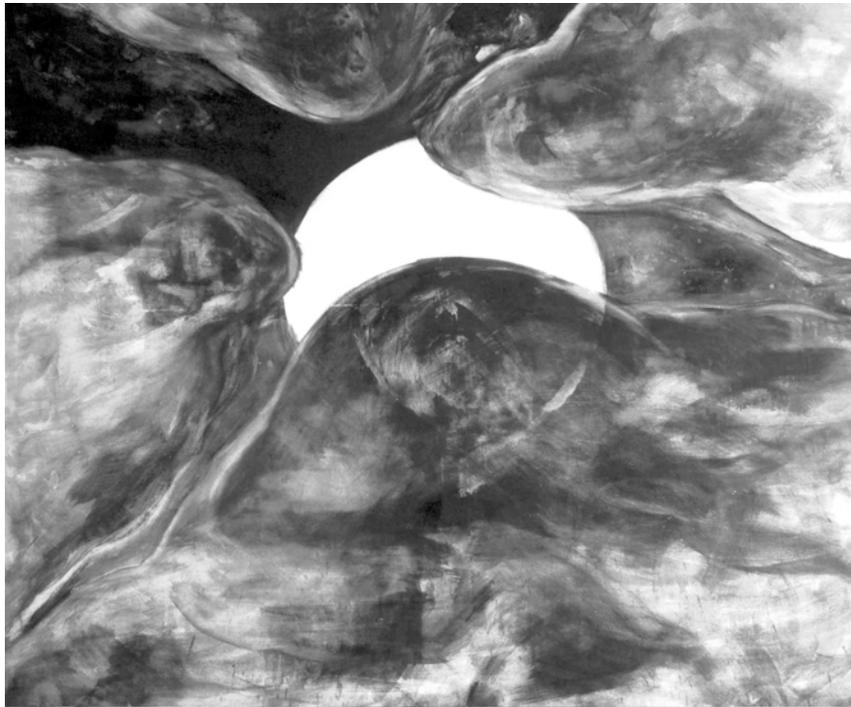
En fin, es sólo un ejemplo de los cambios que se introducen cuando, a la densidad material del sitio y al punto de vista de las víctimas, se incorporan las perspectivas de lo que debe edificarse en la sociedad y las instituciones. Una foto ilustra un caso ejemplar: se ve a un grupo de jóvenes soldados del ejército alemán de hoy, con uniforme, sentados en lo que fue la sala de la Conferencia; en las paredes están las fotos de los jefes nazis que estuvieron sentados en ese mismo lugar en 1942. Nada puede borrar la enormidad de los crímenes que allí se decidieron ni la responsabilidad de aquellos agentes estatales. Pero el trabajo de estos nuevos agentes, implicados en su propia formación y dispuestos a admitir y transformar esa herencia siniestra, abre un horizonte diferente.

Para terminar, proyectar la ESMA como un “lugar de memoria”, aun en una perspectiva que hoy parece lejana, exige tomar en cuenta una condición doble. Por una parte, no se puede borrar el peso de lo que allí sucedió, la carga tenebrosa de un pasado que convirtió la tortura y la muerte masivas en una rutina cotidiana; allí nace el primer mandato de reparación que exige honrar a las víctimas y reconocer en ellas los derechos agraviados de todos. Pero ese núcleo duro del acontecimiento no impone un destino a la representación; ninguna condena obliga a la pura reproducción del señorío compacto de la muerte sobre la vida y las libertades. La compulsión a la repetición no es el trabajo de la rememoración sino su fracaso; y el trabajo de memoria en la proyección del sitio reside, entonces, en las promesas que lo sostienen como un fundamento necesario: el deber cívico, político en el sentido más eminente, de transformar el pasado.

6. Una información detallada puede encontrarse en www.ghwk.de/engl/kopfengl.htm.

Imaginar pese a todo

Leonor Arfuch



Lo feliz de la imagen reside en que es un límite para lo indefinido. Cerco endeble, que no nos mantiene tanto a distancia de las cosas, como nos preserva de la presión ciega de esa distancia. Por ella, disponemos de esa distancia.

Maurice Blanchot

I.

Los 60 años de la liberación de los campos de exterminio nazis trajo aparejada en Europa una abundancia de imágenes: exposiciones de fotos, documentales, ficciones salieron a la luz como si se hubiera cumplido un tiempo de retención a partir del cual se

ampliara el margen de lo visible y lo mostrable. Y no es que ese margen fuera estrecho –la fotografía, sobre todo, ya había tallado su lugar en las retinas, configurando una mirada típica y traumática del siglo XX–, pero adquirió una nueva dimensión no sólo por el efecto de simultaneidad que produce toda efemérides sino también, podría pensarse, por la agudización de la sensibilidad perceptiva contemporánea que se enfrenta cotidianamente a la violencia global de la imagen.

En Francia este “salir a luz” provocó un debate encarnizado en torno de una vieja cuestión: la imposible representación de los campos, su irre-

ductibilidad a toda imagen, aun documental, lo inimaginable –y hasta obsceno– de ese límite de lo humano. Quizá contrariamente a lo que podría esperarse, una de las cosas que despertó mayor virulencia fue un texto que acompañaba ciertas imágenes en el catálogo de una exposición¹—cuando hay relativo consenso en considerar que la palabra es un recaudo ético ante la circulación irrestricta de la imagen en las sociedades mediatizadas—, aunque esas imágenes lo eran en verdad del límite, de aquello nombrado como *inimaginable*. El título que Georges Didi-Huberman, el autor de ese texto, pensó para el libro posterior que lo contiene, da cuenta de ello: *Imágenes pese a todo*.²

El libro, cuyo subtítulo, “Memoria visual del holocausto”, abre también espacio a la polémica, se centra en las cuatro fotografías que un día de verano de 1944 tomaron los miembros del *Sonderkommando* de Auschwitz, desafiando todos los peligros que esto entrañaba –muertes aún más horribles que la cámara de gas–, para dejar testimonio de la “solución final”, ese eufemismo que significó la matanza de seis millones de judíos de un modo hasta entonces impensable.

¿Qué muestran esas fotografías? Precisamente ese momento *entre* la cámara de gas y el crematorio, en que

1. La exposición *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration nazis* tuvo lugar en París bajo la organización de Clément Chéroux y dio lugar a una publicación *Photographies des camps de concentration nazis*, París, Marval, 2001.

los cuerpos recién retirados esperan, tendidos en una distancia próxima del ojo, su desaparición material ya anticipada por un telón de humo. Pero también hay otro momento, aterradoramente *anterior*, donde mujeres des-pavoridas corren, azuzadas, hacia su propia muerte. Esta extraña temporalidad, que la cámara registra con pulso apresurado, casi invirtiendo el orden del mundo –dos de las vistas son oblicuas y el cielo parece desplomarse como en un cataclismo–, suscita en Didi-Huberman una expresa voluntad narrativa: la de tratar de reponer, paso por paso, lo acontecido aquel día, el único en el que el horror de lo inimaginable iba a plasmarse, para una posteridad, en “cuatro trozos de película arrebatados del infierno”.

Sabemos así que los miembros de ese *Sonderkommando* –los equipos que las SS seleccionaban entre los propios judíos para el escarnio mayor: tener que manipular la muerte de sus semejantes, en todos sus horripilantes detalles, anticipando así la propia, que invariablemente los alcanzaba– habían recibido de la resistencia polaca una cámara de fotos y un mandato: registrar justamente aquello de lo que se tenía conocimiento pero no imagen, para ofrecer el testimonio más rotundo de su verdad, no sólo más allá del alambrado, en su inconcebible vecindad, sino “más allá”, quizás en Inglaterra, en ese ancho mundo que el campo había aniquilado por completo detrás de su perímetro.

La narración nos introduce entonces, a sabiendas, en la pesadilla de aquel día, donde el calor insoportable se agregaba a la insomne maquinaria de la muerte. Recrea el modo en que la cámara viajó hasta las manos de quien –secundado por la vigilancia de sus compañeros– apretó el disparador, y cómo ese trozo de película, escondido en un tubo de dentífrico, logró salir del campo. Imágenes que no son las que encontraron los liberadores de los campos³ sino *otras*, atravesadas justamente por su *actualidad*, por la temporalidad haciéndose bajo los ojos, la acción en su transcurso, de un lado y del otro de la cámara, en un instante irreplicable. Pero si bien el relato trata por momentos de llenar los espacios

vacíos de una trama, no es meramente *imaginario*. Se apoya en otros relatos de diversos vestigios, en otros textos, como el de J.C. Pressac⁴ –que a su vez fue soporte de una de las exposiciones conmemorativas en Francia–, en investigaciones y en cantidad de testimonios, algunos de los cuales sobrevivieron a sus propios autores. Porque si el lema rector de la “solución final” fue la desaparición de los cuerpos, de sus actores y de sus instrumentos, de modo tal que “nadie pudiera atestiguar de lo ocurrido” y en caso de hacerlo no pudiera ser creído justamente por la enormidad de los hechos, no logró por cierto constituirse en un “crimen perfecto”.⁵ Pese a que estaban destinados ineludiblemente a la cámara de gas, hubo sobrevivientes de los *Sonderkommando* –entre ellos, David Szmulevski, miembro del equipo que tomara las fotografías– y cantidad de testimonios que, a sabiendas de la muerte inminente, fueron enterrados en lugares cercanos a los crematorios como “botellas arrojadas a la tierra” para hablar a una hipotética posteridad. Perdidos muchos de ellos por el saqueo de los polacos en busca de “tesoros” al día siguiente de la liberación, otros fueron encontrados a lo largo de los años, formando un conjunto –los “rollos de Auschwitz”–, cuyas voces, desde la profundidad de ese “infierno peor que el del Dante” desmienten que el exterminio de los judíos sea del orden de “lo indecible”.

El relato de Didi-Huberman, que enmarca las cuatro fotografías en una densa trama significativa, no se propone solamente rescatar, para el acervo histórico, los instantes de heroísmo que hicieron posible, en ese día de agosto de 1944, imprimir un documento único –y *último*– del horror. Sí por cierto rendirle un homenaje a esa decisión a costa de la propia vida, a esa esperanza en el futuro de las generaciones, a ese gesto, en fin, donde la borradora de lo humano que era la más terrible realidad del campo encuentra también su límite, su fracaso: *imágenes pese a todo*, que lograron llegar tanto “más allá”, que siguen interpeándonos más de medio siglo después. Pero este homenaje es también un desafío teórico: el de contraponerse a la “comodidad”

–como en algún momento enfatiza el autor, en coincidencia con Agamben– de lo “indecible” o “inimaginable”.

Este camino está indicado desde el principio. “Para saber hay que imaginarse” dice la primera frase del texto, retomando los ecos de un poema de Filip Müller, sobreviviente de un *Sonderkommando* (...“Nunca nos acostumbramos a ello. Era imposible. Sí, hay que imaginarlo”).⁶ Se juega allí la contradicción veridictiva entre “realidad de los hechos” y “subjetivación”, entre el argumento racional y la irrupción de lo que aparece en la mente como imagen indisociable de la ensoñación, del engañoso fluir de la memoria y el olvido, de la fantasía inconsciente y también, por cierto, de esa refracción de las imágenes que nos sitúa siempre ante un espejo. Es quizá el relato de Didi-Huberman, que pide “imaginarse”, lo que desata la mayor polémica en relación con unas fotografías que, aun en su singularidad, eran conocidas e integran el acervo visual del Museo de Estado de Auschwitz-Birkenau.

A esa polémica el autor dedica el resto del libro –una segunda parte cuya extensión duplica la del relato mismo– respondiendo en particular a Gérard Wajcman y Élisabeth Pag-

2. Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004 (edición francesa: *Images malgré tout*, París, Minuit, 2004).

3. Los cameramen que tomaron las primeras imágenes de los campos a su liberación se encontraron con una realidad tan horrorosa que puso en crisis la noción misma de “realidad” y por ende, la manera de filmarla. Ante los rostros de los sobrevivientes, que habían perdido toda expresión, el cine se vio reducido a su estricto poder ontológico: la cámara, en encuadre frontal, sólo como un ojo testimonial, donde el orden de la “representación” quedaba cancelado como límite ético. Ver Nicolas Losson, “Notes on the images of the camps”, en *October* 90, otoño 1999, pp. 25-35.

4. J. C. Pressac, *Auschwitz: Technique and Operation of the Gas Chambers*, New York, Beate Klarfeld Foundation, 1989.

5. Los miembros del *Sonderkommando* estaban completamente aislados del campo principal, del “otro lado” del horror, sin retorno a las barracas después de su macabra tarea. Por otra parte, sólo los SS destinados a la vigilancia de las cámaras sabían lo que allí ocurría y estaban conminados al secreto absoluto, también bajo amenaza a su vida.

6. La cita es tomada de C. Lanzmann, *Shoah*, pp. 139.

noux –quienes publicaran sendos artículos críticos en *Les Temps Modernes*– pero también a Claude Lanzmann, el conocido autor del film y el libro *Shoah*, cuyas reacciones ante el ejercicio de imaginación propuesto varían solamente en intensidad.

II.

¿Poder de la imagen? Efecto-representación en un doble sentido: de presentación del ausente –o del muerto– y de auto-representación que instituye al sujeto de mirada en el afecto y el sentido.

Louis Marin

¿Cuáles son los ejes de esa polémica? Los argumentos en cuestión ponen en escena un viejo dilema: la desconfian-

za ante la imagen como pura apariencia, reflejo, espectáculo, y entonces el peligro de caer en la “idolatría”, y su contrafigura, la confianza en el logos, la palabra, el sentido, amparado por las estructuras formales de la lengua. Palabra contra imagen, en este caso, que reconoce el estatuto de testigo a quien *pueda hablar* pero no al documento –la imagen– que pretenda hablar ante la desaparición del testigo.

Tanto las acusaciones de Wajcman como las de Pagnoux giran en torno de esta cuestión: si es necesario *mostrar* lo que ya se conoce (“la foto no enseña nada que no sepamos ya”) y si no hay palabra suficiente ante una dimensión inalcanzable del acontecimiento, algo que no tiene imagen posible ni traducción posible: no hay imagen de la Shoah en tanto no hay testigos, nadie puede dar cuenta de la

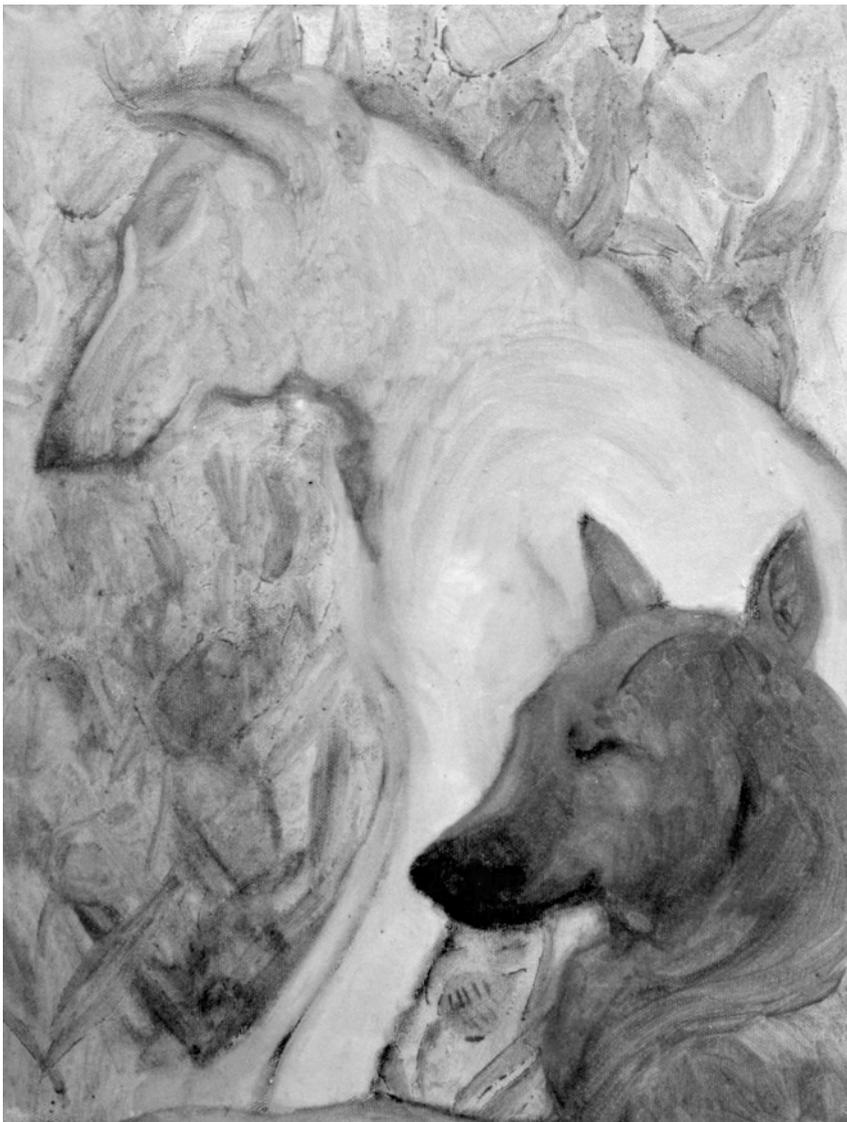
cámara de gas: “Auschwitz, un acontecimiento sin testigos”. Por eso el relato, la imaginación que despiertan las cuatro fotografías entra, para Wajcman, en una categoría casi sacrílega, por cuanto pretende “usurpar” ese vacío de la imagen, hilvanando su “antes” y su “después”: se obstina en colmar la nada en lugar de enfrentarla. Sobreinterpretación, alucinación, máquina de fantasías, identificación engañosa, exaltación infantil, sugestión hipnótica, fetichización religiosa de la imagen, adoración casi cercana a la perversión sexual, voyeurismo, idea abyecta, que asimila el verdugo a la víctima, goce del horror... el tono va subiendo hasta llegar incluso a la acusación de antisemitismo: Didi-Huberman sería una especie de renegado, cristianizado, devoto del culto de las imágenes.

45

El debate interesa más allá de su objeto. Vivimos en tiempos de expansión global de la imagen y justamente su exceso es considerado como potencialmente negativo –obnubila, cautiva, automatiza la mirada. La virulencia de la reacción crítica a *Imágenes pese a todo* señala una paradoja: al denunciar la superficialidad de la imagen, su inadecuación al acontecimiento, se denuncia al mismo tiempo su poder abusivo.

Poderes de la imagen que, según Louis Marin siguiendo a Benveniste, “la instituyen en autor, en el sentido más fuerte del término, no por incremento de lo que ya existe sino por la producción en su propio seno”.⁷ En esta óptica, el *ser de la imagen* no se conforma con ese estatuto “segundo” que le ha otorgado cierta filosofía occidental, ni su poder se define por lo que nos hace, o nos impide conocer de la cosa. Su virtud está en su fuerza de re-presentar –es decir, mostrar algo nuevo–, en el modo en que impacta los cuerpos que la leen, y por ende, en la direccionalidad de la *respuesta* más que en su ajuste a aquello que la inspira.

La “impresión en el receptor” articula también la refutación de Didi-Huberman, que se apoya fundamental-



7. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, París, Seuil, 1993, p. 10.

mente en testimonios de sobrevivientes –Primo Levi, Jorge Semprún– y también en textos de Benjamin, Arendt y Blanchot. De los primeros toma las propias impresiones ante la divergencia entre experiencia e imagen, el no-reconocimiento “literal” de los lugares donde se vivió, al verlos en el género del documental. Semprún relata la extrañeza de esa comprobación en una sala de cine poco tiempo después de haber salido del campo de Buchenwald: “Las imágenes grises, desenfocadas, filmadas con el tembleque característico de una cámara que se sujeta con la mano, adquirirían una dimensión de realidad desmedida, que mis recuerdos no alcanzaban”. Una comprobación que marcaba al mismo tiempo el pasaje de la intimidad al espacio de lo público –una especie de “desrealización”– y la necesidad de ese pasaje, en el sentido ético de la transmisión.

Este desdoblamiento entre el recuerdo vivencial y el espectáculo reconocible pero irremediamente *distante* es leído por Didi-Huberman como “un doble régimen de la imagen”, que por un lado es capaz de iluminar “un instante de verdad” –como diría Arendt– sin por ello hacernos creer que “estamos allí”. Aproximación no es apropiación ni identificación, sostiene el autor, y mucho menos “fascinación”: las cuatro imágenes nunca serán tranquilizadoras en el sentido de finalmente “haber visto”. Esta reflexión guarda seguramente relación con las “dos versiones del imaginario” que según Blanchot habitan la imagen como una ambigüedad constitutiva: o la imagen nos ayuda a recuperar idealmente la cosa y es entonces su “negación vivificante” o puede remitirnos con su propia pesadez no ya a la cosa ausente sino a la ausencia misma como presencia. Pero esta duplicidad no se resuelve en una opción entre “esto y lo otro” sino que actúa, en una temporalidad caprichosa, “a veces” como articulación con el mundo, “a veces” como inmersión fascinadora, “a veces” como el poder de “disponer de las cosas en su ausencia” gracias a la ficción pero con una gran riqueza de sentidos.⁸ Acontecimiento e imagen estarán así modulados por la distancia, que



no será intrínseca a la imagen sino al impacto que pueda generar en su receptor, a la *afección* que sea capaz de producir.

Y de *afección* se trata aquí sin duda, más que de un estricto aporte documental al profuso archivo de Auschwitz. Todo el tiempo se percibe, en el texto de Didi-Huberman, esa tensión emocional de los distintos “a veces” que van puntuando el trayecto de su lectura, el análisis de la imagen y de sus condiciones de posibilidad, la fluctuación entre el conjunto y el detalle, lo visible y lo invisible, el diálogo propuesto entre la imagen y las voces que no la sobrevivieron. Es verdad que por momentos su mirada parece abstraída, capturada por la profundidad del cuadro –ese fondo de ausencia, inimaginable, que Jean-Luc Nancy define como una veladura de la imagen que re-

mite tanto a la (propia) muerte como a la inmortalidad. Un fondo que toca justamente, en el caso de dos de las fotografías presentadas, el lugar imposible *desde donde* fueron tomadas: el “ojo del ciclón”, el interior de una cámara de gas. Atrevimiento imperdonable, según Wajcman, el aventurar que sea posible haber tomado una imagen siquiera *desde* el lugar del cual no existe ninguna imagen.

Si, según sus críticos, el relato de Didi-Huberman “usurpa” el lugar del testigo, haciendo “hablar” a las fotografías a la manera de la prosopopeya, también (según Lanzmann, que lo acusa de “insoportable pedantería interpretativa”) cede a la pulsión escópica y otorga a la imagen de archivo

8. M. Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992 (1952), p. 252.

un don de imaginación que no tiene. Refutando el argumento del autor de *Shoa*, Didi-Huberman vuelve sobre la singularidad de “sus” imágenes tomadas con riesgo de vida –aun de esa “nuda vida” del campo– y sobre lo que ellas merecen y le *piden* a su eventual perceptor: nada menos que un reconocimiento de su identidad acorde con su ontología. El rechazo de Lanzmann a toda imagen de archivo es visto entonces no sólo como un gesto, igualmente ampuloso, de absolutización de la palabra y el testimonio –entre las acusaciones de Wajcman estaba la supuesta pretensión de Huberman de “absolutizar” la imagen–, obtenidos en su más puro presente, desoyendo y en cierto modo “negando” voces e imágenes contemporáneas del horror, sino también como una negación de la concepción misma del archivo que, aun conformado, está siempre abierto a la multiplicidad de las lecturas, a una sintaxis innovadora de sus documentos, en definitiva, a la imaginación que conduce toda “representación historiadora”, como gusta llamarla Paul Ricœur.

III.

Esa fue justamente la tarea emprendida por Didi-Huberman al tomar del archivo las cuatro fotografías para presentarlas, leerlas en una clave contemporánea y personal. Su gesto, sin duda osado, remite a ciertas preocupaciones de gran vigencia en el escenario del presente: por un lado, esa tríada que Ricœur reunió en el título de su último gran libro: la memoria, la historia, el olvido. Por el otro, la cuestión problemática y a veces lacerante, de la imagen: la imagen transformada –o desnaturalizada– en *visibilidad*, exponiendo al mismo tiempo su fragilidad en el flujo continuo que nos asedia, y su poder, también avasallador. Un eje en particular pone en sintonía a nuestro autor con el libro de Ricœur: el de la imaginación, a la que el filósofo recientemente fallecido dedica un largo capítulo inicial, volviendo una vez más hacia los griegos –Platón, Aristóteles–,

quienes la consideraban la condición misma del recuerdo y la memoria, e interrogando también su devenir en la filosofía de nuestro tiempo –Husserl, Bergson, Sartre. La imaginación, lejos de la connotación negativa que la enfrenta a la veridicción, adquiere o reafirma en este trayecto una dimensión cognitiva, que aparece notablemente resumida en la primera frase de Didi-Huberman: “Para saber hay que imaginarse”.

Imaginación e imagen aparecen así religadas a la “representación historiadora”, que deberá articular comprensivamente la memoria –alimentada por el testimonio–, la prueba documental –donde la imagen tiene sin duda un



privilegio semiótico– y la interpretación de aquello que es, en tanto *pasado*, inaccesible en su dimensión de “realidad”. Una interpretación que para Ricœur es esencialmente narrativa, es decir, articulada en el eje de la temporalidad, donde la puesta en forma del relato es, al mismo tiempo, su puesta en sentido.

Es interesante notar que la interpretación de Didi-Huberman articula las “imágenes pese a todo” en una narración que precisamente las pone en forma y en sentido, uniendo, curiosamente, dos “momentos icónicos”: el propio de la imagen –que habla por sí– y el que emana del relato mismo, en esa lógica implacable de la lengua donde todo signo conlleva, con su “imagen acústica”, un concepto que es también una imagen. Esa doble iconicidad –esa licencia de poner palabra sobre imagen– es quizá lo que más ha molestado a sus críticos.

Este “abuso de imaginación” no llega sin embargo *hasta el final*, según afirma el propio autor. No pretende dar cuenta exhaustivamente de un acontecimiento límite que escapa a toda posible totalización ni rechaza lo inimaginable como experiencia. Lo que pide es, justamente, imaginar *pese a todo* el sufrimiento, la desolación, la aniquilación del ser –de los cuales brota sin embargo el gesto, casi inconcebible, de heroísmo.

También se trataría, después de Auschwitz, de pensar de nuevo la imagen –así como Hannah Arendt proponía pensar de nuevo la política y la antropología, o Primo Levi y Paul Celan, el relato, la memoria y la es-

critura. Pensarla justamente como iluminación parcial, “instante de verdad” necesario a la memoria, objeto sintomático que muestra tanto como oculta y por ello, no “agota” su propia significación. Así, el relumbrar terrible y malsano de las cuatro fotografías es lo que impacta y quizá subyuga, más allá de lo que aporten a un “saber”.

En esta óptica, el enunciado “No hay imagen de la Shoah” se presenta como doblemente problemático. Por un lado, porque supone que la única imagen válida sería aquella imposible del acto mismo de la muerte, desmereciendo así todo otro indicio en relación metonímica, como las fotografías en cuestión. Por el otro, porque de alguna manera abona el terreno de lo “inimaginable” con que los nazis creían protegido el secreto terrible de la “solución final” –y que las tomas de ese día de agosto vinieron justamente

a refutar.⁹ Pero además la polémica roza, en diversos momentos, la cuestión *cuantitativa*: ¿cuántas imágenes son necesarias –o suficientes– para establecer el rango de lo que se debe conocer frente a “lo que ya se sabe”?

Podría decirse que, ante la imagen traumática –como en general, ante el flujo indiscriminado al que nos somete la mediatización–, el problema no es tanto su proliferación como su naturaleza, qué se propone a la visión, qué tipo de interrogantes plantea, si agota el sentido o abre caminos al pensamiento. Aquí es tan relevante ese “ser de la imagen” al que aludía Louis Marin, como su contextualización, sus usos, sus frecuencias, ese vaivén sin pausa que va de lo especular al espectáculo y a esa refracción donde el propio mirar se transforma en pantalla. Imágenes de *voyeurs*, que quieren ver lo invisible –y ése es su goce– o imágenes-mirada, según Nancy, para quien las fotografías presentadas por nuestro autor se inscriben en esta última categoría: una mirada que deriva del espanto –una de sus formas posibles– y no del voyeurismo.

Pese a hablar de las fotografías, imágenes que se presentan a la mirada, es también la imagen vuelta hacia el interior, hacia la intimidad, la que atraviesa el texto que comentamos y por cierto, también el nuestro. Ese “fondo” donde queda fijado para siempre el contorno impreciso de lo “visto” en su doble inadecuación: respecto de lo real dejado a la distancia por la imagen y respecto de la imagen misma, despegada ya de su materialidad

para quedar en la memoria como una “una huella en la cera” –una afección en el alma– con esa potencialidad que señala la aporía aristotélica, de “hacer presente lo que está ausente”. En ese sentido la imagen “nos” habla en singular, íntimamente, aunque muestre lo que está a la vista de todos.

Por eso es también la relación entre imagen y memoria lo que está en juego, aquello que la conmemoración hace presente al revitalizar un momento de la Historia, siempre en la tensión entre repetición y diferencia. Las *imágenes pese a todo* apuestan justamente a la diferencia, no a mostrar lo ya visto en la modalidad pasiva de la exposición –la enumeración de escenas que intentan reponer la magnitud del acontecimiento– sino a hacer-ver de nuevo, a la luz de lo contemporáneo, unas pocas escenas cuyo espanto –inducido a su vez por otras imágenes, de signos y naturalezas diversas– nos es también contemporáneo.

La polémica fue entonces más *suscitada* que acogida como un “efecto secundario”, más una instigación que una respuesta, si bien seguramente no fue “imaginable” el grado de su virulencia. Algo de ese asombro puede percibirse en la contra-argumentación enfática y a veces recurrente, cuyo vaivén siempre trae *algo más*, sin aquietarse en el reflujó. En esa sumatoria se despliega, convocando a múltiples voces, una articulación conceptual donde la problemática de la imagen aparece como indisociable de la memoria –y de la memoria de los campos en particular. Después de discutir

con Lanzmann, Didi-Huberman se vuelve en la última parte del libro hacia Godard, una contrafigura emblemática en el tratamiento de la imagen, para encontrar en él, y sobre todo, en *Histoire(s) du cinéma*, un lenguaje más afín, donde el montaje altamente metafórico y la sobreimpresión de imágenes, tanto del archivo del cine como de la Historia, constituyen –lejos de toda pretensión veridictiva– no solamente un intento de “redención” del cine frente a su “culpa” ante las atrocidades de su siglo, sino una obra de potencia trágica que interroga la memoria y el pasado no para inmovilizarse en él sino para poder pensar otro presente y otros futuros.

Ese es asimismo el propósito –y el movimiento, la tensión– de las *Imágenes pese a todo*, cuya singularidad no impide que podamos leerlas en una clave propia y sintomática, para tratar de *imaginar* también ese otro límite de lo humano que se infringió aquí nomás, en nuestra tierra. Pero no solamente para lamentar su horror sino, como señalan algunas voces de este texto, para preguntarnos por aquello que lo hizo posible –y que sigue haciendo posibles tantos escenarios aterradores en el ancho mundo de nuestra actualidad.

9. Pese a la prohibición absoluta de la fotografía, los SS no pudieron resistir la tentación fatal de registro de las propias atrocidades; una especie de soberbia burocrática –que Jean-Luc Nancy (*Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003) llama “la auto-idolatría absoluta”– los llevó a acumular ingente cantidad de imágenes, de las cuales se salvaron en el campo principal de Auschwitz, después de haberse ordenado su destrucción total, cerca de 40.000 negativos, gracias a que fueron escondidos por prisioneros que trabajaban en los laboratorios.

DIARIO DE POESÍA

Nº 73 / Sept.-Nov. de 2006

Dossier: Aldo Oliva
Los libros de Picasso
Reportaje a Darío Cantón
Talvaz: confesiones de una Gioconda

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

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



Centro de Documentación e Investigación
de la Cultura de Izquierdas en la Argentina

BIBLIOTECA, HEMEROTECA Y ARCHIVO

Horario de consulta: martes, miércoles y viernes de 14 a 19 hs.

Administración y donaciones: lunes a viernes de 10 a 14 hs.

Fray Luis Beltrán 125

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. C1406BEC.

Tel: (011) 4631 8893

E-mail: informes@cedinci.org

www.cedinci.org

DOCUMENTA MAGAZINES



Documenta 12 Magazines es un proyecto de contacto e intercambio entre 70 revistas de todo el mundo, que finalmente será una sección especial de la Documenta de Kassel en el 2007.

Documenta 12 recogerá debates y reflexiones publicados en esas 70 revistas y proporcionará una plataforma de intercambio en Internet. Los temas propuestos a las revistas participantes son:

1. ¿Es la modernidad nuestra antigüedad?; 2. La nuda vida. Subjetivación; y 3. Formación. La institución local.

A partir de este número *Punto de Vista* comienza a publicar materiales encuadrados en el proyecto Documenta 12 Magazines, y los identifica con el logotipo del proyecto.

el sitio de
Punto de
Vista on-line

BazarAmericano.com

www.bazaramericano.com

FUNDACIÓN Szterenfeld

Los amigos de Alejandro Szterenfeld crearon la Fundación con su legado para prolongar el recuerdo de quien fuera durante más de cincuenta años un destacado animador de la cultura y un relevante empresario en el campo de la música, el teatro y la danza.

Nuestra finalidad es desarrollar y promover actividades en el amplio espectro de la cultura y el arte, en colaboración con las instituciones públicas o privadas que buscan la excelencia tanto en la tradición como en la innovación. En su segundo año de vida, la Fundación continuará auspiciando Festivales Musicales y la Academia Bach, el Teatro Colón y su Opera de Cámara y el CETC, asimismo la Scala de San Telmo y la temporada de conciertos del Templo de la Comunidad Amijai, entre otras entidades. Descontamos contar nuevamente con el favor de los artistas y el entusiasmo del público.

Carlos Kreimer
Presidente

Silvia Jáuregui
Vicepresidente

FUNDACION SZTERENFELD
Libertad 567, 10º piso. Buenos Aires
Tel/Fax : 4382-7433 / 4381



siglo veintiuno editores

Tucumán 1621 7º N
(C1050AAG) Buenos Aires
Tel/Fax (5411) 4373-8516

www.sigloxxieditores.com.ar



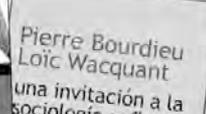
EL DISCURSO
CRIOLLISTA
EN LA FORMACIÓN DE



LOS AÑOS
DE ALFONSÍN
¿El poder de la democracia
o la democracia del poder?



DE ALEMANES
A NAZIS



Pierre Bourdieu
Loïc Wacquant
una invitación a la
sociología reflexiva

Adolfo Prieto

El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna
Colección Historia y cultura

Alfredo Pucciarelli

Los años de Alfonsín
¿El poder de la democracia o la democracia del poder?
Colección Sociología y política

Pierre Bourdieu Loïc Wacquant

Una invitación a la sociología reflexiva
Colección Metamorfosis

Peter Fritzsche

De alemanes a nazis
Colección Historia y cultura



PUNTO DE VISTA

86 Revista de
cultura
10 \$
Dic. 2006