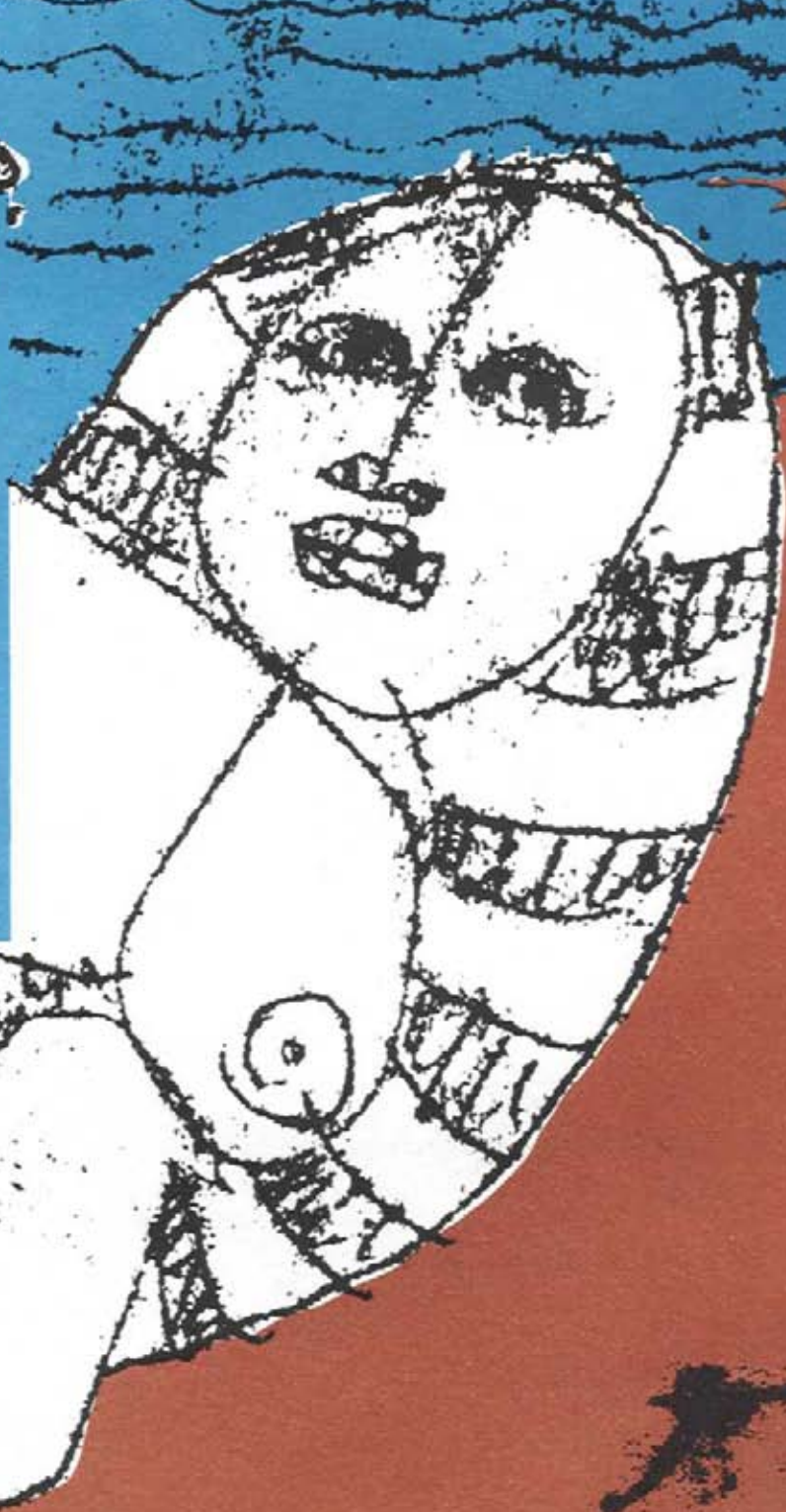


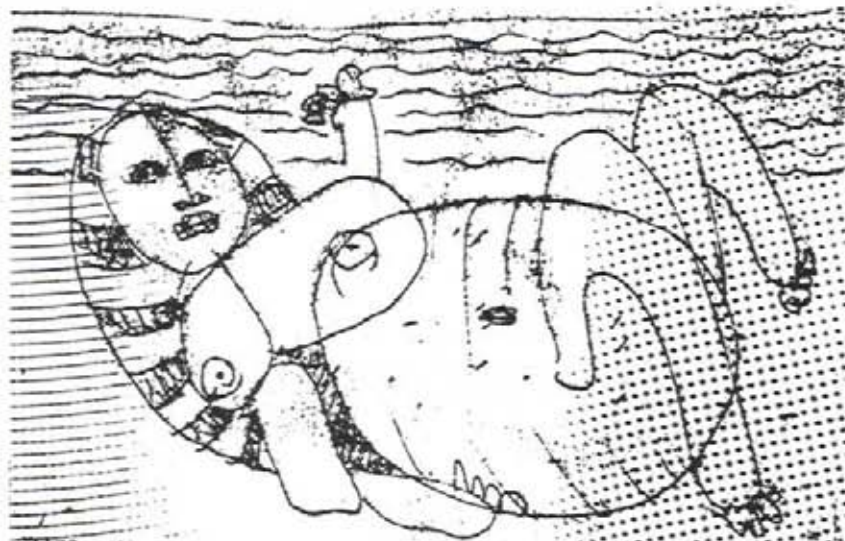
Halperin Donghi: Argentina en el callejón
Borges • Saer • Godard • Hobsbawm
Gatica: filmar la exclusión
Bürger: declinación del modernismo

PUNTO
DE
VISTA

46

Revista de
cultura
6 \$
Agosto 1993





Con excepción de la fotografía de Walker Evans, todas las ilustraciones fueron realizadas especialmente para este número por Andrés Loiseau (Mendoza, 1954).

46

Revista de cultura
Año XVI • Número 46
Buenos Aires, agosto de 1993

Sumario

- 1 Marilyn Contardi, *Mirando una fotografía de Walker Evans: "Rincón de la cocina de Floyd Burroughs"*
- 4 Tulio Halperin Donghi, *A treinta años de "Argentina en el callejón". Comentarios de Carlos Altamirano*
- 13 Hilda Sabato, *Hobsbawm y nuestro pasado*
- 18 Dora Orlansky, *De la farsa a la tragedia más sombría. La tetralogía antisemita de Hugo Wast*
- 23 Raúl Beceyro, *La exclusión. Sobre "Gatica, el mono", de Leonardo Favio*
- 26 Rafael Filippelli, *Godard revisitado*
- 28 Beatriz Sarlo, *La condición mortal*
- 31 Emilio de Ipola, *Borges y la comunidad*
- 40 Peter Bürger, *La declinación del modernismo*

Consejo de dirección:
Carlos Altamirano
José Aricó (1931-1991)
Adrián Gorelik
María Teresa Gramuglio
Juan Carlos Portantiero
Hilda Sabato
Beatriz Sarlo
Hugo Vezzetti

Directora:
Beatriz Sarlo

Diseño:
Estudio Vesc

Este número recibió el apoyo económico de la fundación Pablo Iglesias

Suscripciones
En Argentina:
18 U\$S (tres números)
En el exterior:
Vía superficie: 35 U\$S (seis números)
Vía aérea: 40 U\$S (seis números)

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

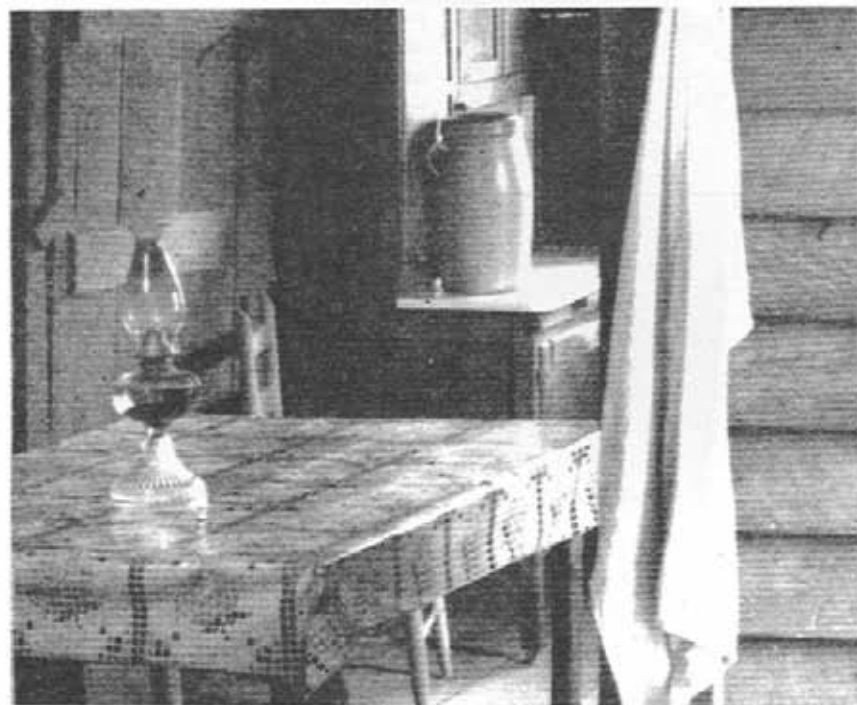
Teléfono: 953-1581

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

DE VISTA
PUNTO

Mirando una fotografía de Walker Evans: "Rincón de la cocina de Floyd Burroughs"

Marylin Contardi



"The great interest of man air and light, the joy of having a body, the voluptuousness of looking."

Mario Rossi

El momento de mirar una foto—como el de mirar un cuadro o leer un poema—es un momento intransferible que pertenece por entero a la foto—cuadro, poema—tanto como a quien la mira, y en él se establece la relación entre ambos. Ese momento de la mirada transcurre en una especie de perspectiva ideal de tiempo, cercana al tiempo "interior" de la foto.

La foto, sabemos, no puede registrar como el cine el movimiento, y, al no poder hacerlo, le está vedado mostrar el

tiempo real. Lo que sí reproduce la foto es un estadio del movimiento y, para hacerlo, lo inmoviliza, separándolo del tiempo. Por eso una foto que muestra, por ejemplo, el salto de un hombre, tiene algo de irreal, produce un corte en la realidad, ve lo que ningún ojo ve, o, más bien, sólo ve lo que el ojo vislumbra apenas: una ínfima fracción de segundo. Está a la vez más acá y más allá de lo real; fijando el cuerpo en una suerte de hechizo, lo detiene para siempre en el apogeo del salto, ni a punto de caer,

ni llegando al suelo sino "estando allí". Mirar la foto de ese salto es revivir ese instante único, asistir al retorno de un instante de otro modo invisible, liberado del antes y el después. La suspensión del movimiento y del tiempo es flagrante allí.

Cuando se habla de tiempo en una foto se lo trata de situar bajo otras apariencias distintas a las del movimiento.

Ante esta fotografía de Walker Evans se percibe una cierta impresión de tiempo, no del tiempo real, el tiempo "de reloj", que la foto es incapaz de reproducir, sí de un tiempo "sugerido" o "virtual" que la impregna—una "sensación" de tiempo—, de la misma manera que el espacio registrado en ella es un espacio virtual. Como si al tomarse la foto, el tiempo de ese lugar en que las cosas eran o estaban, el tiempo que las acompañó en ese instante de reposo, hubiese quedado fijado también en él, junto a las cosas, en estado latente. Y volviera a deslizarse bajo cierta mirada—como en los daguerrotipos las siluetas de lo fotografiado aparecen bajo cierta luz—adherido a las presencias de los objetos y la luz.

La fotografía—ser inmutable, silencioso—de algún modo condiciona, adecúa, a través de su composición, la mirada que la observa; la guía hacia ese tiempo suyo que subyace en su interior. En la coincidencia, el entrecruzamiento de los dos: el tiempo de la mirada y el tiempo "aprisionado", "atrapado", el tiempo de la foto existiría.

La idea de "abismarse" en la contemplación de una foto alude, en cierto

modo, a ese tiempo virtual, que el recorrido de la mirada percibiría como un componente de la foto.

En esta foto del rincón de la cocina de F. Burroughs, ese "ahondarse" de la mirada es casi literal, y es inducido por el espacio fotografiado, "hacia el fondo", por lo que se ve y por lo que no se ve, pero se intuye. Esa "entrada de la foto" tiene que ver con el "fuera de campo", eso que estando más allá de los límites del encuadre nos atrae, por la construcción en perspectiva del espacio, no "a lo ancho", sino "hacia el fondo". Mirar la foto es penetrar en ese espacio. Además, la mirada desde "un más acá", señala

inequívocamente una intromisión.

El fotógrafo mira, fotografía el interior, parado a escasa distancia de la puerta. Poniendo la cámara en posición vertical, toma el marco entero de la puerta y construye el espacio en profundidad, ese pasaje por donde fluye la luz y se sitúan los ordenados objetos en el campo de la cocina; de ese modo, los que observamos esta fotografía es como si estuviésemos mirando desde atrás del hombro de Evans.

La presencia del fotógrafo es puesta en evidencia por esa puerta abierta a escasa distancia que señala claramente: alguien está parado "más acá", observando.

Hay otra foto de Evans, tomada presumiblemente el mismo día, en otro rincón de esta cocina, en la que su presencia no ha sido delatada de manera tan nítida porque en ella no existe la fuerte referencia de un "marco" desde la cual fue tomada —que aquí es casi literalmente el marco de la puerta— y que denunciaría la presencia del fotógrafo.

Hay otra ausencia-presencia a la cual remite esta foto, y es la de quien —o quienes— habitan este lugar.

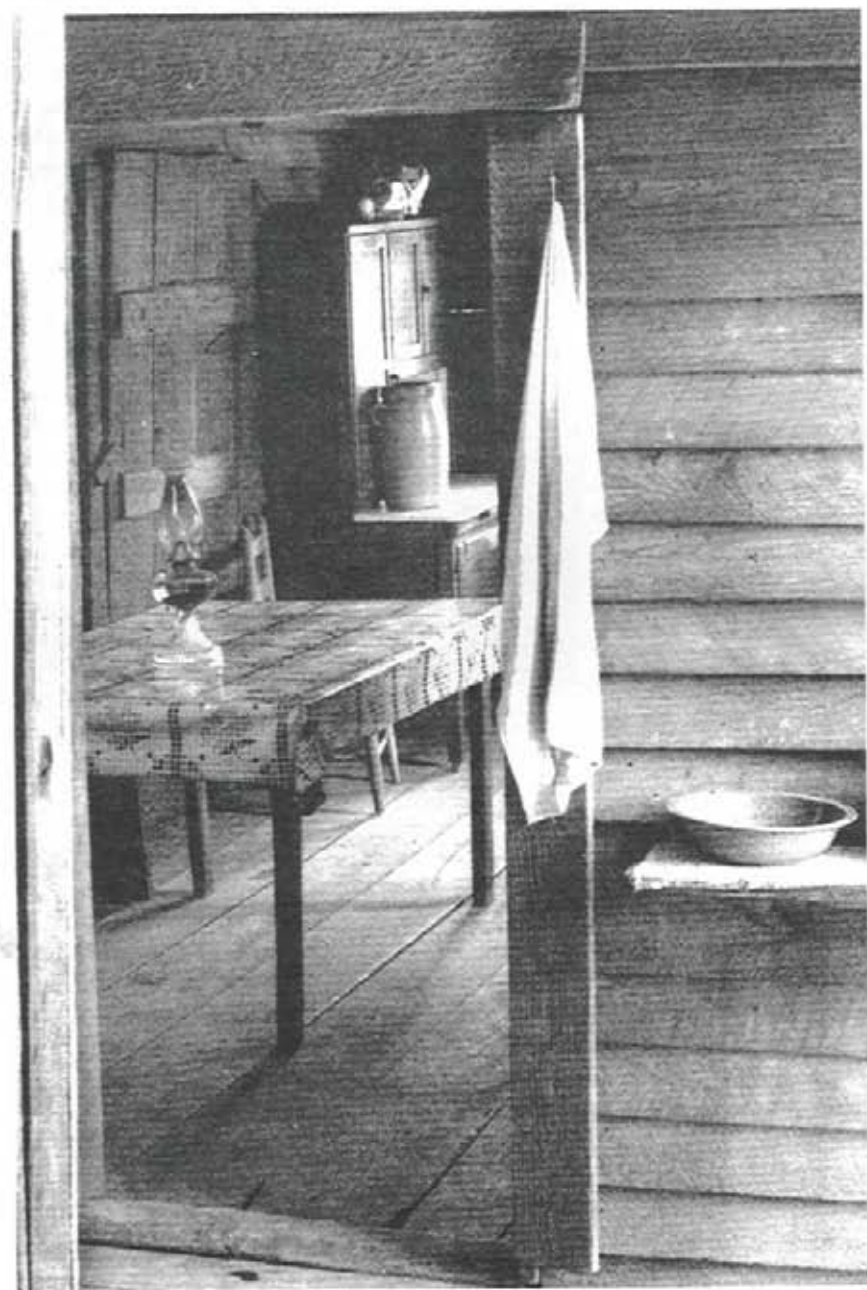
Todo lo que se ve en la foto, desde la palangana y la toalla en primer plano, la mesa con su mantel de hule brillante, la lámpara sobre la mesa, el piso de madera gastado por el uso y el cepillado, la pulcritud y el orden en que cada cosa descansa en su lugar, remiten al disponedor de esos objetos, que, podemos imaginar, se mantiene discretamente fuera de campo, mientras se toma la foto de este calmo lugar que habita. El lugar habla de reposo, de orden, de tiempo apacible, "que no pasa" —a la manera en que habla de orden, reposo, pulcritud, el poema "Nantucket" de W. C. Williams, que rezuma, como la foto, un "smell of cleanliness"; tampoco en el poema se menciona a los habitantes, pero su presencia está implícita en cada detalle.

Así como las personas están ausentes, hay algo más que no aparece en la foto pero que sabemos que está, por así decir, ahí nomás. Si el fotógrafo se hubiera colocado más de frente a la puerta, veríamos ese fondo por donde entra la luz.

Tiene que haber una puerta trasera que se abre al patio, ahí atrás, en la prolongación del rectángulo oscuro de la pared contra la cual apoya un costado del aparador. La cocina debería tener una salida al patio por una puerta situada poco menos que simétricamente a la puerta que aparece en primer plano, si ésta fuese la puerta que da a la galería —y aquí juega el imaginario compuesto a partir de películas, fotos, lecturas, que deja suponer una cierta disposición de las habitaciones en la casa de un granjero del sur de los Estados Unidos.

La luz que dibuja la hendidilla brillante sobre el rectángulo oscuro del fondo, junto al aparador, es, siguiendo este

2





Nantucket

Amarillo y espliego
flores tras la ventana

por visillos blancos
tornasoladas —Olor

a limpieza —Poniente
tardío —La jarra de vidrio

y el vaso de vidrio
en la bandeja de vidrio,

al lado una llave —Y
la cama immaculada.

Trad. Octavio Paz
W. C. Williams, *Veinte poemas*, Era,
México, 1973.

imaginario, la luz del patio. Ese es el otro elemento sobresaliente de esta foto, la luz.

La luz que viene del fondo entra por esa puerta trasera abierta, entonces, al patio. Corre desde el piso hasta arriba como viniendo realmente desde una puerta. Pero las patas de los muebles proyectan dos sombras, hay que imaginar otra entrada de luz, y probablemente ésta sea una ventana, en la pared transversal a la de la puerta.

La luz que entra por esas dos aberturas invisibles toca, delinea objetos, pone de relieve texturas, transparencias. Es la gran componedora de esta foto.

Lame literalmente lo alto del aparador, marca dos líneas de sombra en las salientes de sus puertas que de ese modo quedan esbozadas, baña el mármol, modela el cuerpo de la vasija, realza el asa, diseña las aperezas de los tabloncillos del piso.

La luz que llega desde la derecha y un poco desde atrás del fotógrafo —no alcanza a entrar a la cocina, y sólo lame el umbral— modela a su vez las tablas de la pared en primer plano, marcando la línea oscura en el borde horizontal de cada tabla, el marco de la puerta, la palangana sobre el reborde, los pliegues de la toalla. El canto de la puerta abierta en primer plano queda convertido en una línea blanca, atravesada a lo largo por la línea oscura de la hendidura, con la traba de madera que es, en la foto, una línea blanca, vista también de costado, que flota, en diagonal, entre el canto de la puerta y la línea oscura, uniforme, que corre a todo lo largo del borde izquierdo de la foto.

Pero la luz tiene también cuerpo, un cuerpo diáfano, suspendido en esa especie de pasillo que va desde el marco de la puerta hacia el interior.

Ese volumen luminoso, que flota, transparente, lo percibe el ojo aun antes de pensar que esas cualidades están íntimamente ligadas a su contacto con los objetos y que es su relación con ellos la que lo convierte en uno de los principios constructores de esta foto.

Las líneas oscuras se tienden desde el primer plano y forman ese enrejado que pondera el paso de la luz. Verticales y horizontales en la pared de la palangana. Diagonales del entablado del piso.

A treinta años de Argentina en el callejón

Tulio Halperin Donghi

4



En junio de 1993, Tulio Halperin Donghi expuso, en el Club de Cultura Socialista José Aricó de Buenos Aires, la síntesis de un trabajo escrito, mucho más extenso, sobre las últimas tres décadas en Argentina. La propuesta que el Club realizó a Halperin Donghi fue recordar y celebrar Argentina en el callejón, libro publicado en 1964 donde se interpretaba nuestra historia desde los años treinta. Reproducimos las partes centrales de su exposición y los comentarios realizados por Carlos Altamirano.

Argentina en el callejón tuvo una historia curiosa. En realidad, empezó como un artículo muy extenso del número aniversario de los treinta años de *Sur*; luego tuvo su primera actualización por sugerencia de Angel Rama y adquirió su título cuando lo publicó, en 1964, Arca de Montevideo. Por lo tanto, esta es una falsa celebración de los

treinta años: son sólo veintinueve. El libro creo que ahora goza de la simpatía general que tiene todo lo que se produjo en esa época que aparece rodeada de un brillo un poco sorprendente para quienes la vivimos. Más sorprendente aún fue el destino que tuvo en su momento, porque un trabajo que comenzó bajo el patrocinio, desde luego muy dis-

tante pero real, de la señora Victoria Ocampo, y prosiguió por invitación de Angel Rama, se colocaba bastante lejos de las posiciones muy polarizadas de entonces: era esperable que se lo recibiera unánimemente mal; misericordiosamente no pasó eso. Lo acompañó el silencio público y una gran cantidad de asentimientos casi secretos. Eso se debía no a que el libro tuviera la fuerza maciza de lo verdadero, sino a que reflejaba bien no lo que la gente quería creer sino lo que efectivamente creía: que se estaba dentro de una crisis irrefrenable. La mera narración tenía una gran eficacia porque, siguiendo a través de ella ese proceso, se percibía que algo muy dramático estaba avanzando. Hoy es imposible continuar *Argentina en el callejón*, porque ya ha pasado la tormenta que veíamos venir entonces. A casi tres décadas de ese libro, voy a hacer, en cambio, un planteo un poco diferente.

Trataré de analizar la larguísima agonía de la sociedad que se creó en la Argentina bajo el signo del peronismo que fue efectivamente una revolución social. Lamento decirlo porque eso ofende a mucha gente y hace años era una especie de blasfemia, cuando se creía que revolución social había una sola, y ésa desde luego no podía ser la revolución peronista. Sin embargo, la experiencia de cualquiera que vivió el peronismo es la de un cambio vertiginoso y dramático, aceptado por la mayoría de la sociedad argentina porque en el fondo era muy agradable para la mayoría, aunque, al mismo tiempo, se fundara

sobre una base material (para usar un lenguaje que ha pasado de moda) que no tenía ninguna posibilidad de perdurar: se trataba de crear una sociedad para los decenios y no para los siglos sobre la base de una coyuntura que duró exactamente tres años. Lo que siguió fue un esfuerzo desesperado por mantener vivo algo que no podía seguir viviendo. Hoy creo que vemos eso, pero vemos también la tendencia más profunda que hacía más compleja y más difícil la crisis: una lenta agonía atravesaba ciclos cada uno de los cuales empezaba un poco más abajo que el anterior.

El plano político-ideológico era escenario de un grave choque de legitimidades: no se trataba simplemente de que los antagonistas políticos y sociales desconocieran la legitimidad del otro sobre la base de un criterio de legitimidad común a ambos; por el contrario, lo que ocurría era que cada uno de ellos tenía un criterio de legitimidad diferente.

Ese conflicto de legitimidades hunde sus raíces en el período radical, entre 1916 y 1930, cuando coexisten dos criterios de legitimidad que vienen de la etapa anterior donde mal que bien habían logrado convivir, aunque eran obviamente contradictorios (la gente se las arreglaba para rendir homenaje a ratos a uno y a ratos al otro). Uno de ellos caracterizaba a la política como un ejercicio de virtud republicana en el marco de una república representativa, donde esa representación era ella misma un ejercicio de virtud. El otro era, más modestamente, una noción de política como administración de un estado que fuera un instrumento eficaz de perfeccionamiento social y económico. El radicalismo recupera esa tradición de "religión cívica", que había sido realmente la tradición común de todas las facciones argentinas.

¿Por qué se da esa escisión? Encuentro una respuesta en las condiciones en las cuales se dio la democratización. Se decía que Yrigoyen hubiera preferido que una salida revolucionaria liquidara el antiguo régimen y que autoridades surgidas del sufragio libre hubieran tomado el poder simultáneamente. Eso, aparentemente más disruptivo, quizás lo hubiera sido menos. Yrigoyen no tuvo más remedio que organizar su

avance político de una manera contra la cual Maquiavelo había advertido con toda razón: cuando se le quita al enemigo lo que tiene hay que sacarle todo y de un solo golpe: poder, prestigio, riqueza. Yrigoyen, en cambio, se vio obligado a una lenta pero implacable conquista de posiciones; después de diez, quince años de vivir esa experiencia, a los pobres conservadores les resultaba muy difícil conservar ninguna lealtad respecto de una democracia representativa que los condenaba a una suerte de inacabable tortura china, en cuyo transcurso perdían siempre.

Esta dicotomía se mantuvo durante la década del treinta, que iba a llamarse infame (siempre me intrigó el hecho de que se consagrara ese adjetivo a esa década, hay varias que merecen la denominación con méritos comparables). Cabe preguntarse por qué se llama así, y creo que hay varias razones. Una de ellas es, desde luego, que la crisis creada por la supresión del gobierno realmente elegido, el gobierno radical, no encuentra solución en ese período; se establece un régimen indefendible, un régimen ilegítimo que además se sabe ilegítimo: para el general Justo la legitimidad debía llegar luego, cuando tras una larga navegación la Argentina volviera a una práctica real del sufragio. Elegido primero, si no fraudulentamente, por lo menos gracias a la impuesta abstención radical, esa redención política tendría lugar cuando él fuera elegido por segunda vez como salvador de las instituciones libres con el agradecido voto radical. Su programa quedó inconcluso y, así inconcluso, no podía asignar legitimidad alguna a esa primera etapa.

Por otra parte, esa situación que deslegitimaba la justificación de un gobierno por su eficacia, también quitaba relevancia a la solución alternativa, impulsada por la religión cívica del radicalismo. Obligado a abroquelarse en ella porque inesperadamente volvía a vivir la ausencia de la libertad electoral que lo había alimentado en el pasado, el radicalismo ofrecía una visión obviamente anacrónica, que no podía satisfacer las aspiraciones de una sociedad más compleja. Peor aún: mientras formulaba una legítima protesta, revelaba al mismo tiempo su total incapacidad

para actuar en consonancia. Lo que empezaba como protesta terminaba como quejumbre, y ésta era en realidad una reacción muy poco gallarda: unos versos de Francisco Urondo (que antes de ser peronista fue radical y, en cierta medida, fue montonero porque había sido radical) se refieren a un tiempo en que se vivía la triste cobardía del coraje sin destino.

Este contraste va a ser redefinido pero no resuelto por el peronismo. Y no va a ser resuelto porque el peronismo significa algo más que el enraizamiento de la vida política en el contexto social, cosa que los radicales en cierta medida habían hecho aunque habían tenido el talento de no tematizarlo. (En efecto, uno de los secretos del éxito radical fue negar que existieran, en Argentina, fisuras sociales que, sin embargo, el radicalismo conocía perfectamente: Yrigoyen sabía tocar la sociedad argentina como se toca un piano, conocía dónde estaban las fisuras, cómo usarlas, las manipulaba admirablemente.) Con el peronismo todo eso implícito pasa a primer plano. Los dos slogans de la elección del 46 tenían que ver con el cambio social: por una más justa distribución de la riqueza y por que la tierra deje de ser un bien de renta para ser un bien de trabajo.

Pero la fuerza del peronismo no sólo venía de allí. Era también la solución que el ejército —al que la habilidad del general Justo había obligado a ser responsable de un proceso que en el fondo no controlaba, y al que su propia inhabilidad, torpeza o algo peor, lo había dejado en una situación muy cercana a aparecer identificado con los que estaban perdiendo la segunda guerra mundial— podía considerar salvadora justamente cuando parecía no tener ninguna. Esa alianza, al mismo tiempo tan fuerte (porque tiene bases en la sociedad y en el estado) y tan heterogénea, crea el problema inicial del peronismo y hace que su nacimiento sea tan traumático porque se produce en un marco caracterizado por dos imágenes deslegitimadoras. La primera es la imagen antifascista, en la medida en que el peronismo viene a ser el heredero de un gobierno militar profascista, que se había encontrado en una posición demasiado visible en el momento menos

oportuno: mientras sus impresiones digitales quedaban a la vista de todos, sectores no militares del *establishment* estaban pasando de un consistente filofascismo a enrolarse entre sus impugnadores.

Por otro lado, encontramos otra recusación deslegitimadora que viene de la primera visión retrospectiva de la década infame. Cuando tratamos de imaginarnos cómo se armó la noción de década infame, nos parece que en los treinta esa noción era mantenida por minorías muy marginales, muy contestatarias de la opinión dominante; apenas se examina lo que se decía y se escribía en esa época se ve que no es así.

6 La literatura de Scalabrini Ortiz, y más todavía la literatura de denuncia inmediata que era mucho más popular, como la de José Luis Torres, ofrecía una suerte de eco de lo que podía encontrarse en los editoriales de *La Prensa*, en tono desde luego mucho más pontificio, y de lo que, por otra parte, adoptaba un tono todavía más elevado en la *Historia de una pasión argentina*: una especie de consenso acerca de la "degeneración" no sólo política sino moral del país durante ese período. Uno de los puntos fuertes del peronismo consistió en proyectar esa imagen sobre los que la habían propuesto antes y ahora se oponían a la primera fuerza política que se manifestaba dispuesta a actuar según las premisas de esa visión; y para oponerse mejor a esa fuerza política recibían con verdadera alegría el apoyo de todos aquellos que antes habían condenado.

Pero si esto explica que el momento del 45-46 haya sido muy traumático, no explica por qué esa situación traumática se mantuvo. Creo que hay que tener en cuenta la alianza peronista (que luego iba a descubrirse que era interclases, pero que el entonces coronel Perón definió como la alianza entre los obreros, el ejército y la policía, y se supone que él sabía de qué estaba hablando) que no sólo tenía gran fuerza, sino también una enorme capacidad para atraer antipatías: el ejército no era, después de su trayectoria anterior, una institución enormemente popular; y la aparición de la clase obrera organizada en el centro de la vida política presentaba una novedad que no todos iban a recibir con alegría. El panorama se complicó todavía más

por la noción personal que tenía Perón de la política y de la organización política: la decisión de dar a su fuerza una estructura totalmente inédita en el país, una estructura sólidamente personalizada, basada en una ideología que José Luis Romero definió muy acertadamente como ideología de estado mayor, que aspiraba a una "sociedad organizada" pero incurría en prácticas políticas lejanas a esa noción, porque el secreto de Perón no era organizar sino, por el contrario, desorganizar: mantener a su movimiento y a las fuerzas que lo apoyaban en un estado tan cercano al caos como para que necesitaran constantemente de su intervención salvadora. En el fondo, era un estilo de manejo político muy afín al del general Roca, pero se distinguía de aquél por el uso y la exhibición del poder político. El general Roca se caracterizaba por no dar cinco discursos diarios y por negar que él tuviera ningún poder, mientras que Perón se presentaba como el líder indiscutido de una sociedad que unánimemente lo seguía. Visión totalmente falsa y además falsificada en cada ocasión electoral: incluso las victorias más contundentes eran deslegitimadoras porque una mayoría del 65 % es una mayoría asombrosa si sólo se persigue una mayoría pero, con la unanimidad como meta, es evidentemente un fracaso.

Ese fue, en mi opinión, el problema de la Argentina peronista. Se creó, por un lado, una suerte de legitimidad, la legitimidad peronista, basada en un estilo de autoritarismo plebiscitario, que, por otro lado, produjo una suerte de involución en la religión cívica radical. A medida que el radicalismo pasaba a ser, cada vez más, el canal político de gente que, a decir verdad, nunca había sido particularmente radical, se transformaba en una versión que justificaba la práctica política menos por su eficacia que por su satisfactorio nivel institucional. El radicalismo constantemente decía "las cosas no se hacen así", "existen tres poderes" y otras observaciones por el estilo; algo que, en el fondo, a los radicales antes no les había interesado tanto, porque sabían que existían tres poderes, pero quizás éste no fuera un descubrimiento que los satisficiera del todo.

La caída de Perón abre una situa-

ción nueva donde la tradicional religión cívica pierde casi totalmente su legitimidad. Si, en el pasado, quienes mantenían esa religión cívica eran las víctimas de la situación, en las condiciones creadas después de la caída de Perón parece necesario restaurar el sufragio libre porque efectivamente el país ya no toleraba fraudes, pero al mismo tiempo se opera para canalizar o neutralizar el sufragio libre porque, como decía un peruano en la década del treinta, "a mí me gustaría que hubiera elecciones libres, pero cómo va a haber elecciones libres si las ganan los apristas". Esa era precisamente la situación argentina: tenía que haber elecciones libres, pero las elecciones debían ser manipuladas, y todos los participantes debían hacerse cómplices de esa distorsión violenta del proceso electoral. Todos practicaban ese juego, no había fe cívica que pudiera sobrevivirle por mucho tiempo, y eso se refleja en el anquilosamiento progresivo de la fuerza política, el radicalismo, que se había identificado con él. Después de la escisión frondizista, la Unión Cívica Radical, una de las creaciones más admirables de la historia argentina, la única institución surgida al margen del estado que ha sobrevivido un siglo y que tiene un 20 % de votos haga lo que haga y cualquiera sea el candidato, se encerraba cada vez más porque era cada vez menos atractiva pero también porque era cada vez menos hospitalaria. También la idea de que se entraba a la Unión Cívica Radical por herencia (en la época del doctor Alfonsín, políticos que habían militado en la Unión Cívica Radical desde los dieciséis años eran considerados advenedizos por ser radicales de primera generación), contribuyó a la transformación de lo que había sido iglesia en una verdadera secta. Eso reflejaba lo que parecía ser la muerte definitiva de todas las tradiciones políticas anteriores, y también el súbito éxito de la teoría de los factores de poder, que, por esas vías misteriosas que tiene el avance de las ideas, había llegado de Lasalle, el gran rival de Marx en la socialdemocracia alemana, por vía de la derecha nacionalista y a partir de ella se había transformado en una suerte de sentido común político. La teoría sostenía que una constitución sólo puede funcionar si crea un

marco institucional que refleje relaciones reales de poder.

En la Argentina, esas relaciones reales incluían a cuatro actores: el ejército, la iglesia, el empresariado y los sindicatos. Ahora bien: ¿qué clase de gobierno representativo podía haber en la Argentina, cuando el acto electoral que lo hacía representativo no le confería ninguna legitimidad? Detrás de la teoría de los factores de poder también estaba la idea de que la Argentina no tenía conflictos sociales insuperables; de modo que la política electoral volvía insolubles conflictos que en el plano social parecían poder resolverse perfectamente.

to insoluble está en el plano político.

Entonces se pensó que, si se lograba aislar a la política, se podría alcanzar un equilibrio: y ése fue el programa de la Revolución Argentina que fracasó no sólo porque ese equilibrio social que se creía alcanzado era frágil y la transformación continuaba, sino porque básicamente la teoría de los factores de poder era falsa, ya que entre ellos había uno, el ejército, que era más factor que los otros. Y los sindicatos (también un factor), cuya fuerza provenía de un sistema electoral falseado (y precisamente porque estaba falseado), poseían también una influencia temible. Cuando los sindicatos contribuyeron a poner en

Todo eso llevó a la crisis de la Revolución Argentina, que fue muy seria porque, por primera vez después de la caída del primer peronismo, quienes no se encontraban cómodos en la situación existente comenzaron a temer que ella pudiera consolidarse. En mi opinión, eso explica porqué las tácticas violentas que iban a adoptarse luego pudieron encontrar un camino fácil, fundado, para empezar, en la protección que les concedía Perón, un hombre todavía muy resistido por los no peronistas y que, como todos podían advertir, en el exilio, mucho más que cuando había estado en el poder (en el que había hecho tonterías suficientemente serias como para perderlo), se había transformado en un incomparable táctico. Cuando Perón recibió el apoyo de los jóvenes convertidos al peronismo revolucionario que, con la muerte de Vandor y Aramburu, un par de víctimas bien elegidas, le suprimieron los principales obstáculos para su retorno triunfal, encontró muy pocos motivos para no acogerlos más que con cortesía con entusiasmo.

Encontramos también una coincidencia catastrófica entre una coyuntura mundial y una coyuntura local. La lucha armada tenía un prestigio enorme, y no se percibía el hecho de que, en el fondo, el éxito de los movimientos insurreccionales en la Argentina no era el éxito de la lucha armada, sino de movimientos que habían introducido el asesinato de víctimas cuidadosamente elegidas entre los procedimientos políticos juzgados aceptables.

Esa etapa pareció terminar en el retorno de Perón y la instauración del nuevo conflicto de legitimidades. Sin embargo creo que no fue así, porque la guerrilla nunca tuvo enjundia suficiente para ofrecer una alternativa. Lo que hizo fue imposibilitar el funcionamiento de la legitimidad que había surgido con el retorno de Perón.

Esta legitimidad fue una de las más curiosas de la historia argentina, porque lo que se había producido con ese triunfo final del sufragio universal era su pérdida total de relevancia. Perón nunca había considerado que el sufragio universal lo legitimara: lo que lo legitimaba era su genio, una de cuyas manifestaciones consistía en ganar las elecciones a las que se le permitiera concu-



El proceso político anterior al golpe de Onganía muestra precisamente esto. El plan de lucha de los sindicatos, por ejemplo, incluye ocupaciones de fábricas con demandas que son más apropiadas a la clase industrial que a la clase obrera: se reclama un buen golpe de inflación que active la economía, y ello coincide exactamente con lo que, en ese momento, quieren los industriales; al mismo tiempo, la operación por el retorno de Perón muestra que el conflic-

to del poder al general Onganía, lo creían una especie de gerente de cooperativa, en la cual los sindicatos figuraban entre los mayores accionistas que serían recibidos con la más exquisita cortesía. Descubrieron en cambio que habían entronizado a un monarca absoluto, que no era represivo porque en su escasa imaginación ni siquiera entraba la posibilidad de lesa majestad, pero que no tenía la menor inclinación a escuchar a nadie, y mucho menos a los sindicatos.

rrir. Al mismo tiempo, si iba a haber paz en la Argentina, había que admitir que Perón era el dueño del sufragio universal, y en la medida en que lo fuera, éste no significaba absolutamente nada: era parte de su capital político. Esto es lo que advirtió muy bien Balbín: aceptó de entrada la posición de perdedor permanente no sólo porque la idea de ganarle a Perón parecía entonces medio ambiciosa, sino porque era el precio de la paz. Perón había adquirido exquisitos modales, había aprendido finalmente que con abrazos se neutraliza a los enemigos mucho mejor que mandándolos a la cárcel de Olmos, pero siempre que quedara bien claro quién era la mayoría y quién la minoría. En el fondo, Balbín aceptó una situación como la de Mitre al comienzo del roquismo: estaba permanentemente disponible para que lo abrazaran; cuando Perón necesitaba consejo sabía perfectamente qué consejo necesitaba y se lo proporcionaba, porque uno de los principios básicos era que nunca podían estar en desacuerdo. En esta situación Perón tenía un doble papel: por un lado, era una suerte de maestro de ceremonias en esta resurrección de nuestra *belle époque* política y, por otro lado, era el jefe feroz de una represión contra los elementos díscolos de su movimiento. Constantemente señalaba cuán irritado estaba por la falta de concordia, pero agregaba siempre: "No me refiero con esto a la oposición, que no podría conducirse mejor". Se refería, en cambio, a ese grupo de jóvenes imberbes a quienes disparaba amenazas terribles que ellos preferían no entender, aunque hay que reconocer que, en ese sentido, no podía ser más claro.

También en eso parecía que la Argentina estaba volviendo a algunos de los aspectos menos agradables del pasado, cuando, en medio del progreso institucional, no se ahorraba en el uso de la ferocidad eficaz. Pero lo que no aprendió la Argentina de la década de 1970 fue el secreto de la Argentina decimonónica, que se arregló para mantener un equilibrio entre su lado sombrío y la construcción institucional. En este momento, en cambio, nada se salvó. El cono de sombra terminó por tragarlo todo, y eso fue, efectivamente, el Proceso.

Creo que el Proceso marca (no es demasiado original decirlo) la degradación final de la estructura política argentina. No voy a señalar todas las razones por las cuales esto es así: la aplicación al mismo tiempo feroz y torpe del terror; la incapacidad del ejército, ya muy maleado por las experiencias anteriores, que de pronto tenía por tarea imposible salvar la vida política desde fuera, cuando había estado dentro de la vida política por medio siglo; la situación insolublemente fragmentada de esas fuerzas armadas, cuyos diferentes sectores empiezan a arrojar cadáveres unos a otros; la disgregación, la feudalización del estado, que acompañaba a la descentralización del terror.

Y ahora quisiera volver muy rápidamente hacia atrás para examinar algunos rasgos socio-económicos de la etapa, aunque sea de modo muy abreviado.

A partir de 1950 todo el mundo, de Perón para abajo, advierte que la sociedad peronista, tal como fue creada en esos años locos (permítaseme la expresión) del 46, 47 y 48, no puede durar. El problema es qué rescatar de ella. Poco a poco, no de una manera deliberada, se entra en un complicado juego de choques y coincidencias donde los que chocan también coinciden (basta pensar, por ejemplo, que lo que el doctor Alfonsín definió, quizás exagerando pero no inventando, como la alianza militar-sindical tuvo sus comienzos cuando el general Aramburu mandó interventores a los sindicatos para que liquidaran a su dirigencia, iniciando, en muchos casos, una bella amistad), en un proceso de choques que son, en realidad, acuerdos y acuerdos que, en realidad, son choques.

Pero finalmente se llega al sacrificio de algunos elementos de la sociedad peronista y la conservación de otros. Se elige la plena ocupación sobre el nivel de salarios. Entre 1950 y 1963, si se cree en las cifras (nadie cree, pero, en fin, algo indican), la parte del salario pasó de ser el 125 % de la parte del capital, a ser el 75 %. Hay altos y bajos: el momento más alto del salario real curiosamente no se dio bajo el peronismo sino en 1958, cuando el doctor Frondizi subió el 60 % los salarios antes de que la inflación equilibrara la situación. Pe-

ro, de todas maneras y dejando de lado esos altibajos, la tendencia general es muy clara. La parte del salario descendió de todo el tiempo, mientras se trata de no alterar la plena ocupación. Esto llega a ser, si no una ideología, parte integrante del sentido común.

Por otra parte, mientras la clase obrera estaba evidentemente peor en 1963 que en 1950, el liderazgo sindical estaba infinitamente mejor: políticamente, porque en 1950 si se atrevía a tener opinión propia sobre algo, la señora Eva Perón todavía vigilaba, y en 1963, en cambio, representaba una fuerza política un poco infatuada, que creía seriamente que era un factor de poder al mismo nivel que el ejército. También estaba mejor desde el punto de vista material: buena parte del sistema de salud, que es en realidad la savia económica del movimiento sindical y, por muchos años, del movimiento peronista mismo, fue creado después de la caída del peronismo. Podría decirse que fueron éstas las bases materiales de la teoría, ya aludida antes, sobre los factores de poder, que habrían estado en condiciones de acordar porque, en el fondo, aunque no coincidieran en todo, reconocían ciertos parámetros dentro de los cuales se movían sus disidencias.

Ahora bien, mientras esto sucede, la sociedad comienza a cambiar en todos los niveles. Primero en el sector rural pampeano, dato que me parece importante en sí mismo, pero también por su carácter profético, ya que lo que primero cambió en el campo terminó por cambiar en la sociedad urbana después, en un proceso que cohesionó a los sectores altos y medios, y disgregó a los sectores bajos por la gradual eliminación del arrendatario que había sido el grupo social más numeroso, y comenzaba lentamente a ser marginado. En los sectores urbanos encontramos primero una transformación en las clases propietarias, vinculada con la transformación de la relación del estado con esas clases que comienza con el desarrollismo.

El desarrollismo no intenta abrir la economía. Por el contrario, se apoya en una economía que tiene que seguir cerrada, y ofrece rentas de monopolio que convienen a las grandes empresas para que se radiquen en la Argentina y ven-

dan acá más caro que en Europa los autos que no pueden vender desde Europa. Una vez que el estado comienza a funcionar así, la noción según la cual el estado arbitra entre fracciones de clase, por vía legislativa, impositiva, noción que supone un estado bastante menos particularista que el estado argentino, cambia totalmente: nos encontramos con un estado más parecido al del siglo XVII, que no arbitra entre fracciones de clase sino entre empresas y grupos de empresarios. El resultado es una mezcla totalmente nueva de conflictos políticos y conflictos de intereses y también nuevas articulaciones entre estado e intereses sectoriales.

Por otra parte, el consenso que pone a la plena ocupación como tema central es tan fuerte que obligó a sostener un nivel de actividad, si se quiere artificial, mediante constantes inyecciones de recursos desde el estado al sector privado. Incluso los que introdujeron el terrorismo de estado tenían tanto miedo a la desocupación (afortunadamente para los obreros argentinos, nunca entendieron que la desocupación no genera huelgas) que, aun en esa época, el doctor Martínez de Hoz tuvo que arreglárselas sin crear desocupación masiva. De tal manera que, mientras el sector privado no se cansaba de protestar contra las empresas del estado, el estado gastaba tanto en subvencionar empresas privadas como en mantener las propias. Aparte había subvenciones activas, realmente positivas, generadas por la enorme importancia del estado como adquirente de la producción del sector privado.

Esto impulsó una estrecha intimidad, que inducía a imaginar que el estado tiene influencia sobre el sector privado. No es así, en parte por la decadencia de un estado con el que no se identifican sus propios administradores. La Argentina tuvo una brillante tradición de administradores de alto nivel; hoy, si se observa la carrera de sus funcionarios, se advierte que no pueden identificarse con el estado, porque tienen que moverse del estado al sector privado, algunos para hacer más dinero, y otros simplemente porque los echan. El estado termina siendo de nadie; y el sentido del estado (que poseían aun los más corrompidos dirigentes del *ancien régime*) ha desaparecido. La otra razón que

desautoriza a imaginar una influencia del estado sobre el sector privado es que el estado se debilita precisamente porque tiene que fortificar al sector privado, de manera que el desenlace que ahora vivimos, en el cual sus parásitos se están transformando en sus herederos, es un desenlace lógico.

Esta especie de crisis final fue vista como la ocasión de un nuevo comienzo, que dio lugar, en efecto, al triunfo inesperado del partido que había parecido una suerte de momia política, la Unión Cívica Radical, que no había sino perdido votos en los últimos decenios y que, de pronto, se transforma, mucho más que el peronismo, en partido mayoritario. Porque uno de los rasgos secretos del genio de Perón era que él manejó la política argentina luego de haber perdido una mayoría absoluta que nunca recuperó una vez desalojado del poder en 1955. Por su parte, el doctor Alfonsín sacó, desde abajo, más del cincuenta por ciento de los votos, hecho más que admirable, milagroso. Y sucedió así porque la situación era vista (y Alfonsín tuvo la habilidad, quizás inadvertida por él mismo, de presentarla de este modo) como el fin de toda una etapa histórica.

Pero lo que el doctor Alfonsín veía como el fin de la crisis argentina terminó no siéndolo. ¿Por qué no lo fue? En parte, porque la solución que él quería darle a esa crisis pasaba por una suerte de adecentamiento institucional: la creación de un marco institucional y estatal decoroso, para una sociedad que tenía que ser la de siempre. En esto no era original: creo que si no hubiera sido ése su punto de vista simplemente no hubiera ganado la elección. Pero creo, al mismo tiempo, que era un punto de vista equivocado. Alfonsín tenía una suerte de confianza casi sonámbula en sí mismo: puesto que la sociedad argentina sólo podía salvarse reduciendo el flujo excesivo de lo que llamaba las corporaciones, en realidad el ejército y los sindicatos, esas corporaciones iban a estar totalmente de acuerdo y se enmendarían espontáneamente. Estaba convencido de que el ejército entendería la necesidad de autodepurarse, separándose de un pasado que ahora el resto de la nación veía como totalmente

horrendo; eso no ocurrió de ninguna manera. En cuanto a los sindicatos, que en el fondo tenían mucho menos sentimiento de culpa, la situación era todavía más desesperada: un senado donde el radicalismo no tenía mayoría debía destruir las bases políticas del peronismo, porque eso era lo que para el doctor Alfonsín necesitaba la nación; naturalmente eso no ocurrió. A partir de ahí se desarrolló una especie de batalla permanente con esas fuerzas que había excitado pero no había logrado vencer, y que desde entonces se dedicaron a jaquearlo.

Al mismo tiempo, el país ya no era la Argentina peronista sino una sociedad muy percutida, muy transformada, que, mientras Alfonsín llevaba adelante estas batallas, mantenía en profundidad la relación habitual con los nuevos actores económicos importantes, ya no las corporaciones sino los grupos empresarios, que tuvieron en esta etapa oportunidad de consolidar y avanzar sobre lo que ya se había consolidado en la etapa anterior. El resultado fue una especie de continuidad ritual del conflicto político argentino, en el cual hubo (como todos los radicales no dejan que se olvide) trece huelgas generales. Este ritual tradicional y cada vez más vacío reflejaba un conflicto nuevo entre el estado y sus empleados, mientras en el sector privado no se producían conflictos laborales importantes. En esa situación en la cual, sonámbulicamente, el casi cadáver de la Argentina peronista seguía caminando, y Alfonsín seguía pactando y rompiendo con una CGT que era una superestructura de algo cada vez más chico, se llegó al momento final, resolutivo: la hiperinflación.

Creo que la hiperinflación explica la resignación que caracteriza al momento actual; esta sociedad advierte que ciertos resortes que en el pasado estaban a su disposición ya no pueden usarse, porque la Argentina ya no es la que fue. Se tolera, entonces, no sólo una exhibición insolente de riqueza por parte de un sector próspero reducido y particularmente interesado en que se admire su prosperidad, sino que también se toleran los aspectos más extravagantes de nuestra vida política que en otros tiempos hubieran despertado reacciones un poco más vivaces.



Carlos Altamirano

10 La exposición que acaba de hacer Tulio Halperin Donghi tiene, como en general todos sus trabajos, tal complejidad y tal conjunción de planos y perspectivas, que uno teme extraviarse, elegir la pista equivocada, porque una idea, un tema o una imagen expuestos una vez son retomados luego y redimensionados. Pero ése es el riesgo que asumí al aceptar el papel de comentarista; por lo tanto voy a tratar de evitar tomar las pistas equivocadas y para eso seguiré más o menos las líneas esbozadas en su exposición.

Pero antes de hacer referencia a la exposición que acaba de hacer esta noche, se me ocurre una comparación con el texto que inspiró esta reunión, *Argentina en el callejón*, que aparece en 1964 pero del que estrictamente se cumplen los treinta años, porque el trabajo se cierra, si no me equivoco, en 1963; es decir, la fecha de edición del libro es 1964, pero el trabajo termina su reconstrucción con el advenimiento al gobierno del doctor Illia. Por lo tanto, lo de los treinta años no está del todo mal.

Si bien ese trabajo tiene la característica que definió Halperin Donghi al comienzo: un texto en el que la narración histórica es lo dominante, sin embargo su breve introducción adelanta una serie de rasgos que no son reductibles a la crónica. Esa introducción tiene todas las características del texto que se escribe después, cuando se contempla con cierta perspectiva de conjunto aquello que se ha narrado. Es tentador pensar cuáles son los elementos que en aquella introducción inmediatamente llamaban la atención al lector, y cuánto ha cambiado respecto de la perspectiva que hoy acabamos de escuchar sobre estos otros treinta años.

Lo que se reitera en este no muy ex-

tenso texto introductorio, es la crisis permanente como dato llamativo de la Argentina: no se trata de algo más o menos ocasional, sino de un rasgo repetido de la vida política desde 1930 hasta los años sesenta. La otra cuestión que aparece es algo así como un centro problemático: la imagen de un país que no encuentra su rumbo, y con esto quiero decir que no encuentra una alternativa al agotamiento del programa en torno al cual se construyó la Argentina moderna, esquemáticamente, el programa que va de 1880 a 1930. Por último, una imagen que va a resultar, vistos los acontecimientos posteriores, profética: la idea de una guerra civil larvada, esa tormenta que ahora, podemos decirlo, quedó atrás. Recuerdo haber leído el libro no inmediatamente, pero sí en los años sesenta, y confieso que me resultaba un poco enigmático lo de esta guerra civil larvada que, después, cuando volví a leer *Argentina en el callejón*, mostraba esa capacidad profética. Pero había un elemento, tanto en la introducción como a lo largo del libro, que ahora no está presente y para mí es un problema que no lo esté. Se trata de la gravitación local de la guerra fría, no porque la guerra fría fuese vista como la causa o el agente de los acontecimientos locales, sino porque proporcionaba referencias, datos y elementos con los que era frecuente que se enlazaran los conflictos de la vida política.

Esta perspectiva ha cambiado y también la problemática ha cambiado. Si tuviera que resumir bajo qué signo se colocaba aquella introducción, y yo diría el conjunto del libro, era el de dos ejes de lectura: la temática del desarrollo y la temática de la dependencia. En la exposición que acaba de hacer Halperin Donghi esta noche, no sólo los acontecimientos son otros sino que la problemática es otra. Yo logré ver cla-

ramente dos líneas. El argumento pareciera poder resumirse en los siguientes términos: a lo largo de estos treinta años que van de 1964 ó 1963 hasta hoy, hemos asistido al proceso de desarrollo de dos lógicas conflictivas: una, la del conflicto entre principios o criterios antagónicos de legitimidad, es la de más larga data, porque se remite al efecto que produce el triunfo del radicalismo en 1916, es decir, al momento en que la Argentina ingresa en la era de la democracia ampliada, para usar los términos de Germani; y la otra línea conflictiva es la del proceso de la lenta agonía, la liquidación de ese esbozo de sociedad que surge en muy pocos años, durante la guerra y la inmediata posguerra bajo el signo del peronismo. El argumento de Tulio Halperin Donghi es que estas dos líneas no se reducen la una a la otra, pero tampoco han meramente convivido, ni han sido simplemente contemporáneas, sino que se han realimentado. Este me parece que fue el curso seguido por esta exposición en el pasaje de un plano al otro; comenzando por aquello que él llamó el plano de la superestructura para continuar con el de la estructura, aunque este plano de la estructura aparece también bastante complicado en el conjunto de imágenes que Halperin Donghi nos proporcionó.

No creo que sea necesario extenderme mucho en la temática del conflicto de legitimidades. Si bien es la instauración del predominio radical el que parece abrirlo entre 1916 y 1930, y a partir de 1930 convertirse en el gran tema (¿qué es lo que en la Argentina confiere los títulos legítimos para gobernar: la capacidad de hacerlo de manera racional y eficaz, o el voto?); si bien ya está planteado entonces, yo creo que Halperin dice: a este primer conflicto se van a añadir otros, porque van a aparecer

otros principios de legitimidad, incompatibles con éstos y van a ir sumándose hasta incluir en el último capítulo a la violencia, en el sentido de que el poder nace del fusil, lo que supone también un principio de legitimación, en cuanto a qué es lo que da título para gobernar. Así se establece una línea interesante y rica de análisis sobre la que creo que no es necesario insistir porque la exposición ha sido clara.

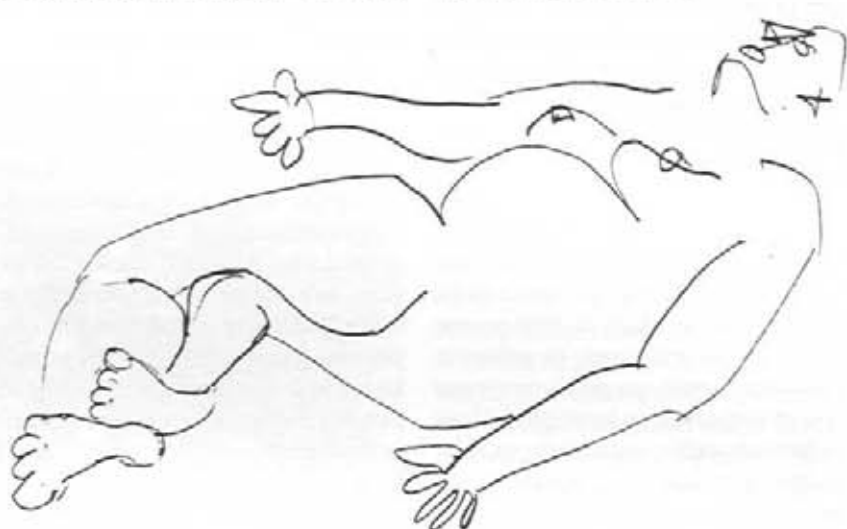
Más complicada es la otra instancia, no sé cómo llamarla muy bien, el otro elemento conflictivo. Pareciera decir Halperin Donghi lo siguiente: en muy pocos años, esto es entre 1940 y 1947, bajo el peronismo, se esboza un tipo de sociedad, se generan unos actores sociales y una imagen moderna de la Argentina, que tienen sin embargo una reducida base material. La gran cuestión, a partir de 1948 dirían algunos, 1950 dice Halperin Donghi, es cómo salir de ese tinglado de la manera menos dramática y traumática posible. El primero que tiene ese desafío por delante es el propio Perón, que ve sin embargo que sus movimientos son limitados porque una parte de su base social y de su popularidad están asociados al mantenimiento de ese tinglado que es social, que ha engendrado actores, pero también un conjunto de imágenes: una cierta idea de la buena sociedad. En este sentido, acá vuelvo al libro *Argentina en el callejón*: también allí el eco de una imagen de la buena sociedad —pero, en ese caso, la buena sociedad estaba de 1930 hacia atrás— es muy fuerte en los actores políticos y sociales. Luego surge otra imagen de la buena sociedad posible: un perfil de sociedad moderna, que se parece a la de los países desarrollados, y tiene, sin embargo, una frágil base material. Sucesivos actores políticos se van a proponer modificarla, pero, en ningún caso, logran llevar las cosas hasta el final. Aun cuando, en 1976, se van a emplear los medios más brutales, existen una serie de límites para dismantelar ese tinglado. Creo que es la interacción entre estas dos lógicas conflictivas lo que a los ojos de Halperin Donghi marca los rasgos del proceso entre 1963 y 1993.

Hay algunas cuestiones que a mí no me resultaron completamente claras en cuanto a las razones del fracaso. No me

resultó claro por qué fracasa el experimento de la Revolución Argentina cuando, según la descripción que hizo el propio Tulio Halperin Donghi, nace bajo los mejores auspicios. ¿Por qué fracasa este experimento, que parece en principio contar con el apoyo de los sectores empresarios, casi sin distinción, con una buena disposición de los sindicalistas autorrepresentados como factores de poder, cuya tentativa de resistencia a comienzos de 1967 se liquida muy rápidamente? Y aquí aparece el tema de cuánto de los problemas argentinos se aloja en la instancia propiamente política; cuánto de lo que ocurre en la propia cúspide del poder —de aquel

factor que es más factor que los otros, como dijo Halperin— erosiona la posibilidad de ese proyecto.

Tampoco me resulta claro después por qué la otra alternativa, planteada en otros términos, la que se va a llevar a cabo bajo el gobierno de Perón vuelve a fracasar. Y aquí aparece el tema del carácter de esta discordia radicada en el plano más propiamente político, que, a mis ojos, tiende a poner en cuestión que pueda encontrarse en lo social o en lo económico la explicación del extravío argentino; es decir, que haya sido necesaria la hiperinflación para que finalmente aquel tinglado pudiera ser no liquidado sino reformado.



Tulio Halperin Donghi

Una de las razones por las cuales me negué a reeditar *Argentina en el callejón* cuando me lo ofrecieron hace unos años, fue porque temía que el libro hablara todo el tiempo de dependencia. Después descubrí que no, pero Altamirano es un lector demasiado sagaz: sí, habla de dependencia. Creo que no es necesario explicar por qué no hablamos más de dependencia; no porque no crea que haya dependencia, sino porque las recetas para escapar de la dependencia resultaron todas malas y quejarse de la dependencia es más o menos como quejarse del régimen de lluvias.

La observación sobre las razones del fracaso de la Revolución Argentina, creo que tiene una respuesta superestructural y sencilla: el general Onganía era un tonto. Alguien que realmente

creía lo de las "tres etapas", que realmente creía que podía tener congelada a la política hasta que él decidiera que había llegado el momento, estaba condenado a que le fuera mal. Creo, de todas maneras, que ese fracaso político de la Revolución Argentina, obvió el fracaso del programa de Krieger Vasena: traer dinero al país sobre la base de estabilizar el cambio y pagar intereses de la época de inflación, es algo que no puede funcionar a largo plazo. Cuando Roosevelt decía durante la depresión que quería cebar la bomba, era una tentativa de cebar la bomba de la inversión; es decir, primero venía ese capital que corre adonde se puede ganar intereses altos y después está listo para escaparse, y detrás venía el otro capital. Pero ¿cómo iba a venir el otro capital? ¿cómo se puede invertir en producir si se tienen que pagar intereses del 30 %

con dinero estable? Ahí había un problema a un plazo no demasiado largo, que el doctor Krieger tuvo la suerte de no tener que resolver, porque no sé cómo hubiera podido hacerlo. Mientras tanto, él había inventado otra cosa muy ingeniosa que muestra que la base de la Revolución Argentina era más limitada: él hizo la primera devaluación que no le dio nada al campo, y eso realmente era una insolencia excesiva; de tal manera que eso le permitió por un tiempo ir salvando el problema fiscal, porque en realidad cobraba un impuesto a las exportaciones. Así, como estos, hubo una serie de trucos de corto plazo basados en la idea de que si se hacía mover la economía argentina, en algún momento iba a entrar en régimen y moverse en serio. Ese es el problema que tuvo Krieger, ese es el problema que tuvo Martínez de Hoz, y ese es el problema que tiene ahora Cavallo.

Pero diría que, sí, la crisis era superestructural. En el fondo, la Argentina de Onganía era un poco parecida, salvando las distancias, a la Francia de De Gaulle: hubo un Mayo de 1968 porque de Gaulle no tenía crisis de gabinete; cualquier cambio que podía resolverse con un reajuste, si no había posibilidad de reajuste tenía que provocar un zafarrancho. Entonces, acumulando presiones, aunque menores, se da algo como el cordobazo. ¿Qué se junta en el cordobazo? La idea totalmente estúpida de quitarle a los obreros un reglamento de sábado inglés que era distinto al del resto del país, es tomada por los jefes sindicales de SMATA de Córdoba como

un insulto personal, porque lo es: al fin y al cabo ellos son los que le dieron apoyo político a Onganía y ahora ni siquiera Onganía, sino el gobernador de la provincia, les hacía esto. Los estudiantes, que ya están en contra por otras razones, los radicales que en Córdoba son muchos, y aun todos los conservadores peleados con el gobernador, porque los conservadores cordobeses están siempre divididos, confluyen a una situación donde estallan todas esas presiones. Y el general que tenía que reprimir tarda tres días en llegar a Córdoba. De tal manera estamos frente a una conjunción de hechos superestructurales que sólo fueron posibles gracias a que el general Onganía había manejado la política según su modalidad tan peculiar.

Creo que el caso de Perón es totalmente diferente. En primer lugar, Perón pensaba que la economía era algo tan manipulable como la política. A Albert Hirschman le gusta citar una frase de Perón (no porque profese particular admiración por su genio) cuando Ibáñez ganó las elecciones en Chile: Perón le dijo a Ibáñez que inmediatamente empezara a gastar dinero, que los economistas le iban a decir que no se puede, pero él a sus economistas, cuando le dicen que no se puede, les contesta que sí se puede, "y usted me lo hace o yo lo echo"; después de lo cual el economista descubre que sí se puede. Perón vivió toda su vida manejándose como si la matemática fuese una opinión. Decidió que podía haber inflación cero mientras doblaba la masa monetaria. Por otro lado, no podía hacer cosas muy diferen-

tes: eso es lo que la gente le requería, y en este demasiado largo escrito que esta noche he sintetizado, se menciona que la crisis final del peronismo se entiende mejor no recordando el primero de mayo en que los Montoneros se van de la plaza, sino la última vez que Perón aparece en público, cuando les dice a los obreros que se contenten con lo que tienen, porque si no renuncia. Y los obreros, claro, son más educados que los Montoneros: lo aplauden, pero no se contentan y están dispuestos a hacer lo necesario para que les suban el sueldo.

Ese es el problema del peronismo, el problema de una sociedad que no quiere morir. Y cuando uno lo ve, no es tanto lo que se pedía porque, en el fondo, la aspiración peronista era bastante modesta. Las clases trabajadoras argentinas están convencidas de que tienen un derecho histórico a vivir con el mismo nivel de vida que los obreros de Francia, el norte de Italia, Europa occidental. Y por mucho tiempo fue así. ¿Por qué de golpe no puede ser así? Recuerdo que un líder sindical de la izquierda peronista, que en aquel tiempo había sido proclamado teórico por toda la izquierda, cuando comenzaba el rodrigazo, en una reunión académica, decía: "El problema es que ahora los obreros quieren la Fiatina", como si querer la Fiatina fuera algo terriblemente pecaminoso; era una aspiración bastante modesta. Pero el problema era que la economía argentina ya no daba. Y de ese problema creo que murió la Argentina peronista.

DIARIO DE

POESÍA

Nº 27 / invierno de 1993

Dossier: Marianne Moore
Reportajes a Fogwill y Henri DeluySUSCRIPCIONES: (4 números, 1 año)
US\$ 40CHEQUES A LA ORDEN DE DANIEL SAMOILOVICH
Bartolomé Mitre 2094, 1º (1039) Buenos Aires

La Ciudad Futura

Revista de cultura socialista
Número 37/agosto 1993Octubre del noventaitrés: C. Alvarez,
J. Godio, H. Polino, J. Rodríguez, F. Storani

Izquierda = Esperanza: A. Martinelli y M. Salviatti

Bmé. Mitre 2094 - 1º p. (1039) Capital - Tel.: 953-1581

Hobsbawm y nuestro pasado

Hilda Sabato



A la memoria de Leandro Gutiérrez, quien nos enseñó a leer a Hobsbawm de tantas maneras...

Para los historiadores que nos inscribimos en una tradición de izquierda el nombre de Eric Hobsbawm reviste una significación muy especial. Quizá como ningún otro historiador descubierto y celebrado por la izquierda argentina en la década de 1960, Hobsbawm no solamente inspiró los trabajos y estudios de muchos de quienes entonces abrevábamos en las fuentes más clásicas del marxismo, sino que continuó influyendo sobre nosotros en los tiempos de incertidumbre, de renova-

ción teórica y cuestionamiento político que siguieron. Todavía hoy su voz sigue siendo insoslayable.¹

No se trata, sin embargo, de alguien que haya cambiado radicalmente su enfoque desde sus años iniciales de producción en el seno del renombrado Grupo de Historiadores del Partido Comunista, ni que muestre rupturas bruscas en su trayectoria.² Por el contrario, si bien Hobsbawm ha renovado muchas de sus preguntas y búsquedas, sus trabajos conservan núcleos duros de con-

tinuidad que remiten al marxismo clásico. En ese sentido, se ha subrayado más de una vez como uno de sus motivos marxistas más persistentes su "perspectiva brillantemente iluminadora, pero en última instancia bastante ... ortodoxa, del viejo problema de la relación entre 'base' y 'superestructura'".³ Puede sorprender, entonces, la vigencia de la obra de Hobsbawm, la vieja y la más nueva, entre historiadores que desde hace tiempo cuestionan esa forma de aproximación al pasado y ensayan maneras muy diferentes de explorar la historia. Esa vigencia ha sido tematizada en varios trabajos de la última década, que buscan y encuentran razones diversas para explicarla.⁴

Me interesa aquí reflexionar sobre la influencia de Hobsbawm entre nosotros en el momento en que comenzaron a ponerse en crisis las convicciones y certidumbres que habíamos abrazado en los años 60 y principios de los 70 y que marcaron nuestra orientación como estudiantes o estudiosos de la historia, actividad que fundamos sin mayores mediaciones con la práctica política. Porque, como dije, aunque Hobsbawm fue primero leído aquí como alguien que contribuía a reafirmar aquellas convicciones, si bien de manera original, muy pronto sirvió para alimentar también el trabajo de quienes comenzaron a distanciarse de ellas, planteándose nuevas preguntas y buscando nuevos caminos para encontrar las respuestas. En particular, sus ideas, pero sobre todo su concreta manera de hacer historia, incidieron decisivamente en el te-

rrero hasta entonces poco explorado de la historia social de los trabajadores. Se abrió un campo problemático, donde la óptica y los tópicos propuestos por Hobsbawm no solamente inspiraron un conjunto de trabajos sobre el tema, sino que constituyeron el sustrato historiográfico sobre el cual se incorporó luego una perspectiva diferente pero sin duda emparentada con la de Hobsbawm, que en los últimos diez años marcó buena parte de la producción argentina. Me refiero al llamado materialismo cultural inglés, cuya figura principal en el terreno de la historia fue E. P. Thompson.

14 Historia y marxismo

Si bien la influencia de Hobsbawm entre los historiadores y estudiantes de historia de la década del 60 puede parecer lógica, pues se trataba de alguien que combinaba una fuerte adhesión teórica al marxismo, una militancia política clara y una práctica historiográfica múltiple, el atractivo que ejerció requiere algunas consideraciones adicionales.⁵

En primer lugar, en el contexto de los debates marxistas locales de principios de la década de 1960, Hobsbawm formó parte del conjunto de autores que sirvieron a las vertientes críticas del stalinismo en sus duras polémicas con la línea oficial del Partido Comunista Argentino. Sus primeros textos llegaron en versión italiana, a través de *Rinascita*, revista que por entonces proveía de materiales e inspiración ideológica y política a los sectores revisionistas del comunismo argentino. Se trataba de artículos cortos, de discusión teórica y de análisis político, que se leían en el marco profundamente crítico que brindaba la revista.⁶ Pancho Aricó ha analizado la significación que tuvo la incorporación de "la cultura italiana de izquierda" (y en particular de Gramsci) en el proceso de revisión que él y otros comunistas llevaron adelante por esos años en la Argentina. Por esa vía entró Hobsbawm y ya en el número 2-3 de la revista *Pasado y Presente* se traduce del italiano su "Para el estudio de las clases subalternas", que retoma el concepto gramsciano para enfatizar su productividad académica y política.⁷ Luego lle-

gó su Introducción a *Precapitalist Economic Formations*, publicada en Londres en 1964, texto clave en el esfuerzo por desmontar el determinismo y el evolucionismo propios de la ortodoxia interpretativa del comunismo oficial. La discusión sobre las "formas que preceden a la producción capitalista" y acerca de las clases subalternas (o, dice Hobsbawm, en los países subdesarrollados y coloniales, los pueblos subalternos) tuvo, además de interés teórico en el debate marxista, importancia histórica y política para el análisis de las sociedades latinoamericanas. Hobsbawm venía así a contribuir a esa "búsqueda de la realidad" que Aricó señala desvelaba a esos grupos de comunistas argentinos que querían entender su historia.⁸

Precisamente en el terreno de la historia concreta, Hobsbawm también aparecía abriendo nuevos caminos, que servían a la revisión de los historiadores de izquierda. Desde fuera de ese campo, ya en 1962 Tulio Halperin señalaba la originalidad de su artículo sobre "La crisis del siglo XVII" en el contexto de los análisis marxistas, tanto por su búsqueda de "lo que hay de peculiar en la situación inglesa" como por "la extrema libertad" con que Hobsbawm se maneja con respecto a la tradición marxista pero también a la de la historia económica no marxista. Más aun, apuntaba Halperin, frente al clásico trabajo de Dobb sobre los orígenes del capitalismo (1946) que es "primordialmente una historia de la larga duración", Hobsbawm relaciona cambios coyunturales con procesos estructurales.⁹

Esta perspectiva es tematizada por el mismo Hobsbawm cuando propone hacer la historia de *la sociedad*. Si bien considera a la sociedad como un todo estructurado, advierte que la definición misma de qué es una sociedad y de cómo ella se estructura varía en cada caso y que lo que interesa al historiador son precisamente las diferencias. "Los historiadores, dice, intentarán... escoger una relación particular o un complejo de relaciones y considerarla como central y específica a la sociedad (o tipo de sociedad) en cuestión... Una vez establecida la estructura, hay que observarla en su desarrollo histórico, o como dicen los franceses, la 'estructura' en la

'coyuntura'". Y para que no queden dudas subraya: "La historia de la sociedad es *historia*, o sea que el tiempo cronológico es una de sus dimensiones. Además de interesarnos en las estructuras, sus mecanismos de continuidad y cambio y sus pautas de transformación también nos concierne lo que de hecho sucedió".¹⁰ De esta manera, Hobsbawm combinaba la idea de la globalidad de lo social con un énfasis fuerte en la especificidad de cada sociedad, de sus estructuras, pero también de la manera en que éstas se transforman a partir de un conjunto complejo y siempre diferente de factores.

Esta propuesta le permitía distanciarse del economicismo reinante a derecha e izquierda, que limitaba el foco de interés por el pasado a las transformaciones económicas, reducía la historia a una tipología de etapas que marcaban el paso hacia el crecimiento económico y se interesaba casi exclusivamente por los caminos hacia el capitalismo y la industrialización.¹¹ Aunque su historiografía se apoyaba fuertemente en las nociones de proceso y progreso, y en ese sentido sintonizaba perfectamente con las ideas predominantes en la época, su visión compleja acerca de la naturaleza, estructura y mecanismos de transformación de las sociedades concretas se adaptaba mejor al análisis de las historias locales de América Latina que otros más rígidos modelos disponibles.

Finalmente, esta perspectiva de la historia social propuesta por Hobsbawm se relaciona asimismo con otro de los atractivos de sus textos en ese momento: su capacidad para combinar el empirismo y la maestría en el oficio de historiar con las proposiciones generales de la teoría marxista por un lado y los métodos y técnicas de las ciencias sociales por el otro. Todo, además, exquisitamente bien escrito.

El impacto entre los historiadores argentinos de izquierda fue, entonces, creciente. Si hacia 1960, el centro de atención estaba en autores como Dobb y en menor medida Pierre Vilar, hacia mediados de la década Hobsbawm empezó a considerarse lectura obligada. *Las revoluciones burguesas*, publicado en castellano en 1964, comenzó a circular profusamente en el ambiente estu-

diantil y un poco después la Cátedra de Historia Social tradujo "La crisis general de la economía europea en el siglo XVII" que se publicó en la renombrada serie de Estudios Monográficos de esa cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.¹²

En suma, Hobsbawm por una parte se inscribía muy bien en el clima de ideas vigente en los años 60, pero a la vez ofrecía novedades y caminos de apertura en el estudio del pasado, que brindaban a los historiadores argentinos la posibilidad de usar su oficio sin renunciar a los planteos globales y a la vez de indagar de manera más libre en el pasado universal y local, sin la compulsión por encontrar los hitos y las etapas prefijadas por un modelo. Este no era solamente un atractivo historiográfico sino también político, en tanto lo que estaba en discusión eran los caminos posibles de la transformación social y del cambio revolucionario para el presente y hacia el futuro.

En este sentido, otro libro de Hobsbawm pronto tuvo eco en la izquierda argentina: *Rebeldes primitivos*, publicado por primera vez en castellano en Barcelona, en 1968. En el clima político e ideológico de la América Latina de fines de los 60, cuando se debatía ardientemente acerca de las posibilidades de la revolución socialista en sociedades cuya naturaleza capitalista estaba en discusión, el tema de las formas "arcaicas" de rebelión social tenía una actualidad política obvia. Hobsbawm descubrió, en los "bandidos al estilo Robin Hood, sociedades secretas rurales, movimientos revolucionarios campesinos de tipo milenarista, 'muchedumbres' urbanas preindustriales y sus disturbios...", la rebeldía de sectores que hundían su origen en formas precapitalistas de organización social frente a un orden capitalista que buscaba imponerse. La dimensión política de esa lucha era reconocida, aunque también se subrayaba el carácter pre-político de grupos que "aun no han encontrado, o solo han comenzado a encontrar, un lenguaje propio en el que expresar sus aspiraciones acerca del mundo".¹³ Estas formulaciones despertaron adhesiones y rechazos en el ambiente local, ya entonces muy cruzado por los debates que involucraban no solo a los diversos grupos

de la izquierda originariamente comunista sino también a los que se identificaban políticamente con el peronismo. A pesar de la fuerza que pareció tener en algún momento la discusión sobre este texto, su repercusión fue menor que en otros países de América Latina donde resultaba más evidente la relevancia presente y pasada de las rebeliones "arcaicas". Si bien el mismo Hobsbawm alguna vez había usado el ejemplo de Mate Cosido y Roberto Carri aplicaba el modelo al caso de Velázquez en el Chaco, las preocupaciones centrales del debate político e ideológico eran otras, y también lo eran las de los historiadores. Sin embargo, si la



temática misma del libro iba a tener efectos limitados sobre la producción historiográfica local, la forma en que Hobsbawm analiza allí a los sectores subalternos y sus luchas sociales no dejarían de influir en los estudios sobre el pasado de los trabajadores argentinos, como veremos enseguida.¹⁴

La historia de los trabajadores

En 1969 Eric Hobsbawm visitó la Argentina y dio dos conferencias, una en el Instituto Di Tella y la otra en un teatro céntrico. El público llenó la sala. Se trataba de un intelectual que, si bien era un militante político del comunis-

mo y un participante de los debates teóricos del marxismo, era ante todo un historiador. Y su historia había ocupado un lugar en los debates de la década.

Muy pronto, sin embargo, la historia pasaría a un segundo plano para la izquierda. En el terreno de la práctica política, las urgencias de la intervención activa en la militancia, que requería un compromiso literalmente vital, restaron todo sentido a las preocupaciones más intelectuales acerca del pasado. En el plano de la discusión teórica, en un momento en que la revisión de izquierda encontraba en la propuesta de Althusser adhesiones crecientes en el marxismo local, se ponía seriamente en

cuestión el papel de la historia y los historiadores.

Entre éstos, Hobsbawm abría otra perspectiva y tenía credenciales fuertes para hacerlo, ofreciendo una alternativa al estructuralismo francés en ascenso. Una veta de su obra que hasta la década de 1970 había tenido poca repercusión local, comenzará a ejercer una atracción que estaba destinada a perdurar e incluso a acentuarse cuando la crisis política e ideológica que se desató en la izquierda argentina a partir de 1976 puso en cuestión muchos de los nombres rutilantes de la década anterior. Me refiero a los textos sobre los trabajadores. Ellos constituyeron un material decisivo en la definición de una

problemática nueva, que algunos historiadores comenzaron a desarrollar de manera aislada, en el marco de un espacio de producción y debate intelectuales muy fragmentado y con escasos vasos de comunicación interna. En esa tarea, Leandro Gutiérrez cumplió un papel central. La productividad de su labor y de la perspectiva inspirada en los trabajos de Hobsbawm fue solo visible más tarde, una vez que comenzaron a reconstruirse los ámbitos de intercambio y formación para los historiadores.

En un artículo reciente, Juan Carlos Torre destaca que en el terreno de la historia de los trabajadores argentinos entre fines del siglo XIX y 1930: "la historia social 'desde abajo' ha comenzado a ofrecer sus novedades, iluminando la experiencia de los trabajadores desde el contexto del trabajo, la vivienda, el vecindario, la actividad cultural, los contrastes étnicos, las condiciones de la vida material". Torre cita una serie de artículos publicados en la década del 80 en este campo, en los que descubre un enfoque común marcado por la perspectiva interpretativa de E. P. Thompson.¹⁵ Esa orientación reconoce, sin embargo, la influencia anterior de los trabajos de Eric Hobsbawm que contribuyeron a abrir un campo problemático sobre el que luego operó la obra de Thompson.

Labouring Men se publicó en Inglaterra en 1964, pero los artículos que contiene en su mayoría habían sido publicados en los diez años anteriores.¹⁶ Algunas traducciones circulaban en Buenos Aires a fines de los años 60 y se conocía el debate sobre el nivel de vida de los trabajadores durante la Revolución Industrial. Los textos no tuvieron, sin embargo, mayor repercusión hasta la década siguiente. A principios de los 70 Leandro Gutiérrez comenzó a trabajar sobre condiciones materiales de vida de los sectores populares del Buenos Aires finisecular, decididamente inspirado por Hobsbawm. Pero fue sobre todo después de 1976, cuando alguna actividad intelectual comenzó a renacer en el seno de grupos pequeños y fragmentados, que avanzó en su trabajo y además, organizó núcleos de discusión de los textos de Hobsbawm, contribuyendo a la formación de historiadores

que luego se inscribirían en esa tradición al estudiar a los trabajadores argentinos.

Me referí más arriba a la persistencia de ciertos núcleos duros de la teoría marxista clásica en la obra de Hobsbawm. Podría parecer paradójico, entonces, que en una etapa de revisión teórica y política como la que iniciamos muchos a partir de 1976, hayamos encontrado en ella nuevos motivos de inspiración. Pusimos en duda primero y luego rechazamos una filosofía de la historia que otorga un sentido preciso y progresivo a la marcha de las sociedades, así como el postulado de la existencia de sujetos portadores del cambio histórico. Pero al mismo tiempo, seguimos viendo a la historia como *proceso*. Más aun, retomando a Hobsbawm, para nosotros se trataba de hacer la historia de las sociedades, "como un todo estructurado", y donde si no había sujetos privilegiados o clases destinadas de antemano a realizar la transformación, sí podían detectarse grupos, sectores y clases cuya dinámica y cuyos conflictos constituían el nudo de nuestro interés retrospectivo.

En ese marco, entonces, que dejaba atrás todo esencialismo, se abordó el tema de la historia de los trabajadores, y Hobsbawm adquirió una relevancia nueva y diferente a la del período anterior. Su influencia se dio principalmente en tres planos. En primer término, se incorporó su perspectiva de la historia social "desde abajo". En su artículo sobre las clases subalternas, Hobsbawm retoma el programa que Georges Lefebvre había definido como esencial para la historia social: "determinar con precisión cuáles pueden ser las necesidades, los intereses, los sentimientos y sobre todo el contenido mental de las clases populares".¹⁷ En sus artículos reunidos en *Labouring Men* ese programa se convierte en historia concreta, y allí surgen las diferencias con otras maneras de hacer historia de las clases populares y en particular con la perspectiva populista, que siempre descubre la capacidad de lucha y de resistencia de esas clases, subraya su sistemática oposición a las prácticas y los valores de los opresores, e insiste en el desarrollo de una cultura autónoma, pura e incontaminada. Hobsbawm, en cambio, se ins-

cribe en una perspectiva compartida por otros historiadores marxistas británicos contemporáneos a él, que no se limitan a hacer historia *de* los de abajo, sino historia *desde* abajo. En palabras de un estudioso de esa corriente: "(ellos) llevan adelante sus estudios históricos en el contexto de relaciones y confrontaciones de clases históricamente específicas", relaciones de clase que "son 'políticas' pues siempre involucran dominación y subordinación, conflictos y reacomodamientos".¹⁸ Este enfoque resultaba muy atractivo para quienes, como Leandro Gutiérrez y otros historiadores sociales argentinos de izquierda, buscábamos formas de estudiar a las clases populares sin mistificar su historia.

En esa búsqueda, la compleja forma de aproximación al tema de las clases y la lucha de clases que Hobsbawm practica en sus trabajos históricos sir-

Notas

1. No solamente en la Argentina la obra pasada y presente de Hobsbawm mantiene su vigencia. En Inglaterra, su herencia es reivindicada por distintas vertientes de la historiografía entolada en la tradición de izquierda. Ver, por ejemplo, Raphael Samuel y Gareth Stedman Jones (eds.): *Culture, Ideology and Politics. Essays for Eric Hobsbawm*, Londres, History Workshop Series, Routledge and Kegan Paul, 1982; y Pat Thame, Geoffrey Crossick y Roderick Floud (eds.): *The Power of the Past. Essays for Hobsbawm*, Cambridge y Paris, Cambridge University Press/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1984.
2. El Grupo de Historiadores del Partido Comunista de Gran Bretaña funcionó entre 1946 y 1956 y reunió a varios de los grandes historiadores ingleses contemporáneos, entre ellos a Maurice Dobb, Rodney Hilton, Christopher Hill, E. P. Thompson, Eric Hobsbawm.
3. Raphael Samuel y Gareth Stedman Jones: "Preface" en *Culture, Ideology...* (cit.), p. x.
4. Ver, entre otros, los volúmenes citados en la nota 2 y Harvey J. Kaye: *The British Marxist Historians*, Cambridge, Polity Press, 1984.
5. En lo que sigue, agradezco muy especialmente a Enrique Tandeter y Luis Alberto Romero que me brindaron información muy importante sobre la influencia de Hobsbawm en la década de 1960 en la Argentina.
6. Entre 1963 y 1965 Hobsbawm escribió veintidós artículos sobre la actualidad política en *Rinascita*. Cf. Keith McClelland: "Bibliography of

vió para acercarse de manera novedosa al mundo de los trabajadores argentinos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. La insatisfacción frente a las interpretaciones clásicas hechas tanto desde el marxismo como desde los militantes del movimiento obrero, que unificaban el universo popular bajo la categoría de proletario o lo subsumían en el mundo estrictamente obrero, fue desembocando en una visión mucho más compleja de ese universo caracterizado por la heterogeneidad, la fragmentación y el cambio constante. La noción misma de "trabajadores" (*labouring men*, precisamente) parecía mucho más adecuada que la de obreros a secas y el concepto gramsciano de clases subalternas, retomado por Hobsbawm para el análisis histórico, servía mejor que el de proletariado a la hora de explorar esa sociedad en plena transformación y construcción capitalista que era la ar-

gentina de hace un siglo. Se ensayó productivamente con esos conceptos.¹⁹ Finalmente, Leandro Gutiérrez junto con Luis Alberto Romero adoptarían y desarrollarían una categoría algo diferente, la de sectores populares, en cuya definición conjugarían influencias diversas que los llevaron a revisar tanto teórica como empíricamente el concepto de clase.²⁰

La influencia de Hobsbawm fue también fundamental en otro plano, el de cómo hacer la historia de los trabajadores. Frente a una tradición de historia institucional del movimiento obrero, que ponía el énfasis en las organizaciones y sus líderes, su preocupación central remite a la totalidad de la experiencia de las clases trabajadoras: sus formas de lucha y organización, pero también sus condiciones de vida y trabajo, sus costumbres y tradiciones. Además, le interesan las diferenciaciones inter-

nas y, por supuesto, la dinámica siempre específica de las relaciones con las demás clases de la sociedad. En la Argentina también existían las historias del movimiento obrero que ponían el énfasis en las instituciones y sus dirigentes. La apertura hacia temas vinculados con las condiciones materiales de existencia de las clases populares urbanas marcó un giro decisivo en los estudios sobre el tema, a partir del cual se fue definiendo un campo problemático original.²¹

Los tópicos y enfoques de Hobsbawm fueron, pues, fundamentales en el desarrollo de ese campo cuyos productos escritos comenzaron a conocerse en la década de 1980. Para entonces, otro historiador inglés estaba influyendo de manera muy profunda en los estudios sobre las clases populares. Me refiero a E. P. Thompson, y en particular a su libro sobre *La formación de la clase obrera en Inglaterra* que, aunque escrito en 1968, comenzó a circular aquí casi diez años más tarde. Su definición de clase y sus concepciones sobre la cultura tuvieron un impacto grande en la producción local, muy marcada hasta hoy por esa influencia que a veces parece opacar la que ejerció la obra de Eric Hobsbawm. Se puede pensar que esa influencia alimentó un momento de ruptura en el universo conceptual vigente hasta entonces, dado que la noción de clase propuesta por Thompson difiere de manera sustantiva de la de Hobsbawm y no puede considerarse como una simple ampliación de ella. La revisión de los trabajos sobre los sectores populares en la Argentina que se han hecho en los últimos años podrían contribuir a reafirmar esa idea, en tanto se abren a núcleos temáticos nuevos que se inscriben decididamente en la línea de Thompson. Sin embargo, también se puede pensar que fue la obra de Hobsbawm la que abrió el camino para la recepción posterior de Thompson. A pesar de la distancia que puede descubrirse entre las concepciones de uno y otro, los acercan una tradición historiográfica, un conjunto de preocupaciones y preguntas, tópicos concretos que ambos exploran una y otra vez, y la capacidad increíble que los dos muestran para escribir la historia.

the Writings of Eric Hobsbawm" en Samuel y Jones (eds.): *Culture, Ideology...* (cit.).

7. *Pasado y Presente*, Año 1, Nº 3, jul.-dic. 1963, traducido de la versión italiana publicada en la revista *Società*, Nº 3, may.-jun. 1960.

8. José Aricó: *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina*. Buenos Aires, Puntosur, 1988, p. 69.

9. Tulio Halperin Donghi: "Historia y larga duración: examen de un problema" en *Cuadernos de Filosofía*, Año 1, Nº 3, 1962, pp. 90-9.

10. "De la historia social a la historia de la sociedad" en Eric Hobsbawm: *Marxismo e historia social*, Puebla, 1983, p. 29 y 33. Publicado originalmente en *Daedalus*, vol. 97, Nº 1, 1971.

11. Tulio Halperin Donghi: "La historia social en la encrucijada" en Oscar Corbelli (comp.): *Dilemas del conocimiento histórico: Argumentaciones y controversias*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

12. *Las revoluciones burguesas*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1964 (la primera edición inglesa es de 1962). "La crisis general de la economía europea en el siglo XVII", Serie Estudios Monográficos de Historia Social, Fac. de Filosofía y Letras, Univ. de Buenos Aires, Buenos Aires, 1967 (es traducción de "The Crisis of the Seventeenth Century" publicado en 1954 en la revista *Past and Present*).

13. *Primitive Rebels*, Manchester, Manchester University Press, 1963, p. 2 (mi trad.).

14. El impacto fue mayor entre sociólogos y antropólogos que entre los historiadores.

15. Juan Carlos Torre: "Acercas de los estudios

sobre la historia de los trabajadores en Argentina" en *Anuario IEHS*, Nº 5, 1990.

16. *Labouring Men. Studies in the History of Labour*. Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1964. La primera edición completa en castellano es de 1979, Editorial Crítica, Barcelona.

17. Citado por Hobsbawm en "De la historia social..." (cit.), p. 46.

18. Kaye: *The British...* (cit.), p. 228.

19. Ver, entre otros, los artículos de Leandro Gutiérrez: "Trabajadores y marginales en Buenos Aires: 1880-1914" en José Luis Romero y Luis Alberto Romero: *Buenos Aires, cuatro siglos*, Buenos Aires, 1980; "Condiciones materiales de vida de los sectores populares en Buenos Aires, 1880-1914" en *Revista de Indias*, Nº 163-164, 1981, Sevilla; "Condiciones materiales de vida de los sectores populares en el Buenos Aires finisecular" en *De historia e historiadores: homenaje a José Luis Romero*, México, Siglo XXI, 1982.

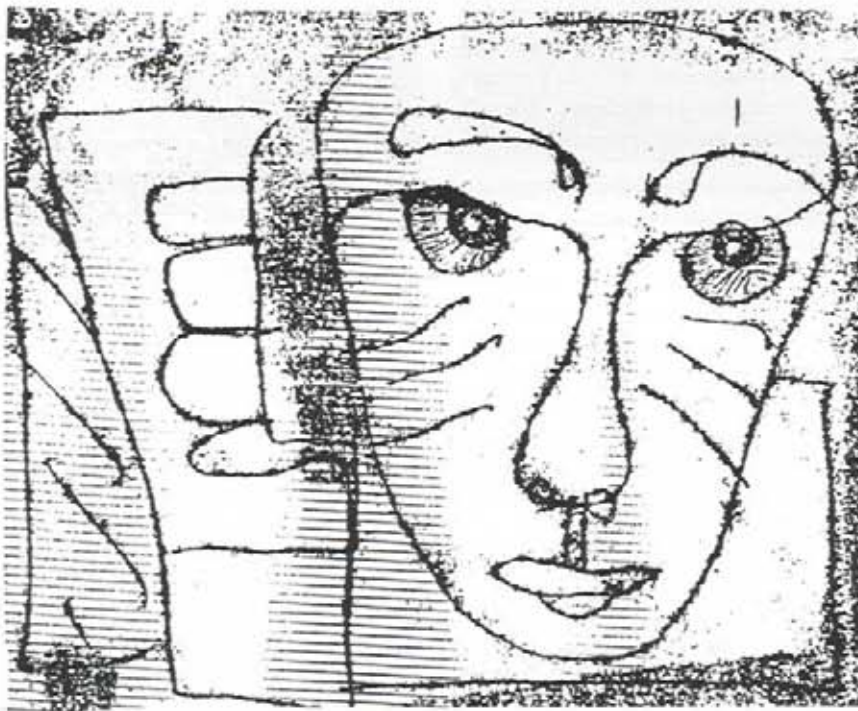
20. Ver, entre otros, L. Gutiérrez y L. A. Romero: "Sociedades barriales, bibliotecas populares y cultura de los sectores populares: Buenos Aires, 1900-1945" en *Desarrollo Económico*, vol. 29, Nº 113, 1989 y L. A. Romero: "Los sectores populares como sujetos históricos" en *Sociología*, Año 4, Nº 10, México, may.-ag. 1989.

21. Ver Torre: "Acercas de los estudios..." cit. y Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero: "Los sectores populares y el movimiento obrero en Argentina: un estado de la cuestión" en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana, Dr. E. Ravignani*, 3ª serie, Nº 3, 1991.

De la farsa a la tragedia más sombría *La tetralogía antisemita de Hugo Wast*

Dora Orlansky

18



La inauguración de la nueva Biblioteca Nacional en 1992 sirvió para recordar que una de sus salas lleva el nombre de Gustavo Martínez Zuviría (1883-1962), una figura que hoy ha caído en el olvido. Más conocido en su momento como Hugo Wast —un anagrama de su nombre en suceso, Ghustawo—, fue un prolífico escritor que recibió un Premio Nacional (1925) y una designación como miembro de la

Real Academia Española; fue diputado por el Partido Demócrata Progresista de la provincia de Santa Fe (1916); director de la Biblioteca Nacional (1931-1954); interventor de la provincia de Catamarca (1941); ministro de Justicia e Instrucción Pública (1943).

A muchos lectores el nombre de Hugo Wast les evoca seguramente al autor de textos escolares obligatorios, lecturas piadosas recomendadas por la Iglesia: *Flor de durazno*, *La casa de los cuervos*, *Valle negro*, *Desierto de piedra*, etc. En 1983, en las postrimerías del gobierno militar, al cumplirse cien años de su nacimiento, el entonces ministro de Educación Cayetano Licciar-

do rindió homenaje a Hugo Wast destacando su forma de “sentir la Argentina, amar la hispana progenie de nobleza...”.

En cambio, un discreto manto de olvido se ha desplegado sobre las cuatro novelas que constituyen la tetralogía antisemita: *El Kahal y Oro* (1935) y *Juana Tabor y 666* (1942). Como el propio Apocalipsis se hallan al final de sus escrituras; textos inhallables en las principales bibliotecas públicas; destino inexplicable para los cientos de miles de ejemplares editados.

Volver a Hugo Wast hoy suena como una tarea de cirujeo cultural, como si se tratara de revolver en el tacho del pasado revisando aquellos desechos que ya no interesan más a nadie. ¿A nadie? Para algunos que nacimos a principios de los 40 —descendientes de padres judíos de Lituania, de Bielorrusia, o de cualquier lugar de Europa— nuestra existencia se debió pura y exclusivamente a la oportuna emigración de nuestros antecesores a América; de otra manera, nuestras probabilidades de nacer y sobrevivir luego del Holocausto hubieran sido, obviamente, ínfimas. Pero acá estamos, lo que no es poco, aunque algunas veces hayamos tenido que aprender a disimular las molestias ocasionadas por un cierto remedo de razzia a la SS cuando nos concentraban a los de Moral (como materia alternativa obligatoria a Religión) en una misma aula, o por el exhibicionismo obsceno de literatura antisemita en cualquier quiosco de subte. Por obra y gracia, sea dicho, del entonces ministro y escritor Martínez Zuviría. Para los que recorda-

La frase del título, “De la farsa a la tragedia más sombría”, está tomada de *El mito de la conspiración judía mundial* de Norman Cohn. Alianza Editorial, Madrid 1983.

mos ese clima amenazante, acometer un repaso de Hugo Wast es hoy una po-grata asignatura pendiente.

¿De qué trata la tetralogía?

Para un lector desprevenido las cuatro obras de Hugo Wast son novelas teñidas con los prejuicios antisemitas difundidos en su época. Pero, en realidad, el proyecto wastiano fue mucho más trascendente: Hugo Wast elaboró una exhaustiva traslación al contexto local de un texto seminal del antisemitismo, *Los protocolos de los sabios de Sión*. Fue un emprendimiento ideológico de gran envergadura que recibió una rápida y efectiva circulación internacional, y que le otorgó un reconocimiento mundial nada desdeñable. La prueba es que apenas dos años después de la publicación de *El Kahal-Oro*, Hugo Wast fue honrado con una referencia bibliográfica en la introducción de 1937 a la edición italiana a *Los protocolos* —al menos así consta en la traducción al español que circula entre nosotros; la frase citada dice irónicamente “los *Protocolos* son falsos pero ... se cumplen maravillosamente”.

Para tener una idea de la importancia del proyecto wastiano es necesario recordar que *Los protocolos* (1905) es un texto fraudulento encargado por la policía secreta del Zar que sirvió como justificación y fundamento al antisemitismo de principios del siglo XX, convirtiéndose en lectura obligatoria en la Alemania nazi, juntamente con *Mi lucha* de Hitler y *El mito del siglo XX* de Rosenberg —el ideólogo alemán que desarrolló la teoría de la pureza de la raza germana—. A la luz de las investigaciones recientes es posible afirmar que existió una agencia apoyada por el Ministerio de Propaganda y el Partido Nazi, la *Weltdienst (Servicio Mundial)*, encargada de la difusión internacional de los libelos antisemitas, y que muchos de quienes se ocuparon de propagar *Los protocolos* y el mito de la conspiración judía internacional fueron los mismos que organizaron y ejecutaron el genocidio.

No es casual que Hugo Wast al concluir en 1935 el prólogo a *El Kahal* sos-

tuviera que la expresión “¡muera el judío!” fue acuñada como sinónimo de “¡viva la Patria!”.

Las dos primeras partes de la tetralogía, *El Kahal* y *Oro*, son un simulacro de novela naturalista a la manera de las sagas de la literatura francesa, en las que sucesivas generaciones de diversas familias se entrelazan en momentos históricos cruciales. *El Kahal* arranca en 1887 con datos extraídos del censo de Buenos Aires; describe las rápidas transformaciones sociales de fin de siglo y se encuadra finalmente en el marco de la crisis del 30, escenario propicio para la aplicación de los siniestros delirios de *Los protocolos*. “Esta crisis es una vasta maniobra judía, para ahogar la civilización cristiana”.¹

No es el primer antecedente de antisemitismo en la literatura argentina. En 1892 Julián Martel trasplanta en su novela *La bolsa* el rol conspirativo y las diatribas contra los judíos basándose en *La France Juive* (1886) de Edouard de Drumont, así como más tarde Martínez Zuviría, a su vez, se inspira en *Los protocolos*.

Los mecanismos de producción de la literatura antisemita se basan en el plagio, la imitación, la recontextualización y los entrecruzamientos referenciales; operan repetitivamente reforzando y confirmando los argumentos antisemitas hasta instaurar su verosimilitud y respetabilidad cultural.

La fuente de Hugo Wast, *Los protocolos*, simula un compendio de planes secretos verdaderos que se han filtrado de una organización de rabinos. Pudo probarse fehacientemente —y hace relativamente poco— que es una yuxtaposición de textos de diverso origen; por un lado, de *El discurso del rabino*, un simulacro de documento conspirativo, producto de sucesivas transformaciones a partir de una novela de ficción, *Biarritz* de Goedsche (1868); y por otro lado, de la reproducción de la estructura y parte del contenido deformado de una sátira contra Napoleón III, *Discurso en el Infierno* de Joly (1864), donde se consigna una discusión imaginaria entre Maquiavelo y Montesquieu.

El procedimiento de creación de *Los protocolos* es representativo de otro de los modos de generación de la literatura antisemita: la trasposición de tex-

tos originariamente de ficción a la forma de textos documentales apócrifos, simulacro que pasa por auténtico.

Pero en el caso de la tetralogía de Hugo Wast el mecanismo es simétricamente inverso puesto que consiste en la impostación de una ficción seudonaturalista basándose en los cánones de *Los protocolos*. Contextualizada en la Argentina de los 30, la crisis parece haber incitado a Hugo Wast del mismo modo que la crisis de 1889 inspiró a Julián Martel la primera novela argentina antisemita. En *El Kahal*, la nostalgia social, la causa del empobrecimiento de los ganaderos, está en boca de “un magnífico señor alto y recio” candidato a “futuro presidente de la República”,² quien afirma que “un paso más, y la serpiente simbólica cerrará su círculo. Y cuando el círculo esté cerrado, rodeará a todas las naciones con cadenas indestructibles”.³

La imagen de la serpiente proviene literalmente del epílogo de Sergyei Nilus a *Los protocolos* (1905), ícono que simboliza el peligro judío en Rusia; pero Hugo Wast se ha permitido una licencia geográfica sobre el recorrido del círculo que en el original no incluía a la Argentina y sólo bordeaba los mares de Europa. La peligrosidad de la serpiente se sustenta en su metodología: la concentración del oro, la organización de los kahales (colectividades) y ... el sufragio universal. “¿Y qué les importa a los judíos que los pueblos cristianos se gobiernen de un modo u otro?”, pregunta un personaje. “Les interesa que adopten formas de gobierno que los lleven a la anarquía y a la revolución”, es la respuesta.⁴

Desde la perspectiva de Hugo Wast, ‘su lucha’ contra la serpiente implica el contraataque a la modernidad; en el plano político, la reivindicación nostálgica del antiguo orden (oligárquico), y en el plano tecnológico y económico, la vuelta fraguada a la alquimia merced a la cual el plomo se convierte en oro y se desbarata el sistema patrón oro. Aunque el recurso delirante recuerde la rosa de cobre artiana, una ideología diametralmente opuesta los separa; en el caso de Arlt, se trata de una invención descabellada en el contexto marginal del anarquismo fallido de *Los siete locos*, mientras que en Hugo Wast es una

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

DIRECTORA:
NELLY RICHARD

SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES
1 año, 3 números, vía aérea

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

LULU

Revista de teoría y técnicas musicales
Nº 4 - Agosto 1992

Entrevista a Arturo Tamayo
Stockhausen: estructura y tiempo vivencial

Dossier: la música y el cine

20

vil patraña pergeñada por la clase gobernante para desinformar y confundir a la opinión pública —tramoya con la que él manifiestamente simpatiza—. Eran los tiempos en que Goebbels enseñaba el uso manipulador de la mentira con propósitos propagandísticos. Así, el ardid plomo-oro encubre con ingenio criollo la emisión de moneda para salvar a un banquero de la clase gobernante, que “veía sobre el mapa avanzar la serpiente que en sus crudos anillos apretaba a las naciones” y “cómo, en el fondo de la crisis, iba cuajando la enorme guerra que acabaría con la civilización cristiana”.⁵ “Destruído el sortilegio que defendía al oro, la cristiandad comprendió que la firma de un gobierno en un billete es mejor garantía que el oro”.⁶ La novedosa política de emisión monetaria convierte al banquero —el héroe de Hugo West— en un descarado proveedor de papel para el estado. “Sí, un papel especial para billetes de banco... He vendido la producción del año entero... te guardarás de decirlo porque el ministro de Hacienda quiere conservar el secreto de la nueva emisión...”⁷

Corría el año 1934. Como en una comedia de enredos, las conversiones y desconversiones se suceden frenéticamente: el peso en oro, el plomo en oro, el banquero en papelero, el judío en católico y, como gran *finale* de las dos primeras obras, se describen las conversiones masivas en ocasión del Congreso Eucarístico. En fin, se opera el milagro convertivo.

En la realidad, Martínez Zuviría fue encargado de prensa del Congreso

Eucarístico celebrado en Buenos Aires en 1934.

Se cierne el apocalipsis

Las últimas partes de la tetralogía, *Juana Tabor* y *666*, fueron terminadas de escribir en 1941. La Guerra Civil Española y la Segunda Guerra impregnaron la obra. La guerra mundial es presentada como la contienda “entre las naciones que se llamaban a sí mismas del Nuevo Orden y las que se decían de la Democracia”,⁸ término peyorativo que —para nuestro autor— equivale a “demagogia” o a “soberanía popular”. “En Rusia reinaba el sindiosismo,” —referente a “sin dios”— “ateísmo militante que Stalin quiso difundir en el mundo mediante la revolución. La primera nación sindiosista después de Rusia debió ser España, dentro de los planes del Soviet, mas la victoria nacionalista la salvó y acorraló al sindiosismo en Rusia”.⁹ *Juana Tabor* y *666* son un delirio futuroológico que anticipa el período que trascurriría entre 1978 y el fin de siglo; incluye la puesta del apocalipsis en la escena local. Una vez más se basa en la argumentación antisemita de *Los protocolos*, en este caso en su variante demonológica. El motivo central está claro: “Porque Buenos Aires será en el año 2000 la capital del Anticristo”.¹⁰

En el marco de la intrincada teoría conspirativa, los signos de las “visperas” del apocalipsis se manifiestan en la creación de las condiciones atribuidas a

los judíos, cuyos “escritores han descompuesto la sangre del mundo cristiano inyectándole el veneno del liberalismo. Liberalismo en finanzas, que es la doctrina del oro y del libre cambio, liberalismo en política, el sufragio universal; liberalismo en religión, es decir, enseñanza obligatoria y atea, para que los niños aprendan lo que a nosotros (los judíos) nos conviene”.¹¹ En cambio, los “tiempos” del apocalipsis habrían llegado a partir del momento en que el “Anticristo nació en 1966”.¹² *Juana Tabor* es una densa hojarasca milenarista de cientos de páginas desarregladas —el autor confunde nombres y parentescos de los personajes—, que contiene disquisiciones satanísticas, arrebatos místicos y pasiones apóstatas hasta alcanzar un insoportable paroxismo. El colmo es la consagración del anticristo por los rabinos en un Banco Internacional de Compensación en Roma, con el sacrificio de un niño católico en la cruz, típico ingrediente de la demonología antisemita de inspiración medieval. Fiel a su obsesión constante, la mascarada de conversiones sigue a la orden del día, ahora con la trasmutación del oro en energía y del (anticristo) judío en (anticristo) musulmán. “En aquel fin de siglo los hombres usaban polleras y las mujeres pantalones”.¹³

Buenos Aires en plena ficción apocalíptica (1978-1995) exhibía los innumerables signos de su maldición. He aquí la gran síntesis paranoica de Martínez Zuviría. En el plano cultural, “el cinematógrafo hablado y los radioteléfonos de bolsillo habían reemplazado

completamente los libros";¹⁴ en el plano político, "el gobierno anarcocomunista de Buenos Aires"¹⁵ "se mantenía fiel a los principios del liberalismo económico y ... reinaba lo que se llama libertad de comercio ... el juego regular de las instituciones libres".¹⁶ La moneda era el 'marx', el calendario era el hebreo, y las plazas públicas se llamaban Lenin, Stalin, Pasionaria. Ejercía la presidencia de la república (una mujer y judía): Hilda Kohen de Silberman; "la vigilancia de las fronteras se adormeció" y "las fábricas que producían cañones fueron transformadas en estudios cinematográficos o gigantescas salas de diversiones populares". Corría el año 1995. "La juventud abandonó alegremente los cuarteles y volvió a los cabarets, de nuevo las preocupaciones de comités y de clubes llenaron el corazón de los patriotas de 1995. ¿Quién sería presidente? ¿Quiénes serían senadores? ¿Diputados, concejales?".¹⁷ (Por esas increíbles coincidencias paranoicas, 1995 sería un año electoral!!!).

En la ficción wastiana estas preguntas jamás se respondieron; las elecciones de 1995 quedarían en suspenso. En la última parte de la tetralogía, 666, los acontecimientos se precipitan en un pandemio creciente. Una protesta salarial de las costureras degenera en una persecución contra los judíos. Dice Hugo Wast, "¿Qué leyes ni qué decretos antisemitas a la manera nazi! ¿Cuánto hubieran dado las víctimas de 1995 por que todo se resolviera con romper algunos escaparates o cobrarles algunos miles de millones o acorralarlos en algún campo de concentración! ¡Bah! Eso que huele a papelería y burocracia al pueblo le repugna, cuando no lo atajan con una buena fila de bayonetas y ametralladoras".¹⁸ La alusión desfachatada a la 'noche de los cristales' y la mirada cómplice hacia los instrumentos de la persecución antisemita nazi revelan las preferencias de Hugo Wast a favor de un aparato de represión burocrático-militar. Su aversión al pueblo connota, entre otras cosas, el repudio a las milicias populares en la Guerra Civil Española. Volviendo a la Argentina conjetural, "fueron treinta días tenebrosos, en que toda doctrina se redujo a levantar el puño y a matar judíos".¹⁹ La evocación de la Guerra Civil Española persiste

con la imagen del puño, aunque en la adaptación local los perseguidos son los "comedores de semilla de girasol".²⁰ El paralelismo continúa cuando un grupo militar nacionalista, los "camisas celestes", la "quintacolumna", los "enemigos irreconciliables del gobierno anarcocomunista", toman el poder en la Argentina ante la inminente invasión militar masiva iniciada por Chile. La presidente depuesta huye en subterráneo, ilustrando así el inefable papel subversivo que se le otorgara a este medio de transporte en *Los protocolos* (quizá sea ésta una de las razones para comprender la distribución privilegiada que tuvo el libelo en los andenes de

Hugo Wast, 'su lucha'

El fundamentalismo religioso de Hugo Wast llegó muy lejos. Parafraseando una vez más *Los protocolos*, sostuvo que "nuestro país, según todos sabemos, está inundado de musulmanes y de judíos. Estos han venido buscando un refugio contra las persecuciones; aquéllos obedeciendo el plan de mahometización del mundo".²²

Las simpatías de Hugo Wast hacia el Nuevo Orden (como se designaba entonces a los regímenes políticos de los países del Eje) se expresaron con total claridad: "Existían en el país tres partidos enemigos a muerte: los anarcomar-



subte, como muchos pueden recordarlo).²¹

La tetralogía se cierra con la llegada del sombrío fin de los tiempos. Ya en algún lugar el anticristo reina, el antipapa (argentino) oficia, y una multitud que adhiere exhibe en su brazo la marca satánica del 666. Así termina la ficción.

Curiosa, escalofriante coincidencia con la tragedia de millones de seres a quienes también en 1942 se les impuso la inscripción de un fatídico número sin retorno.

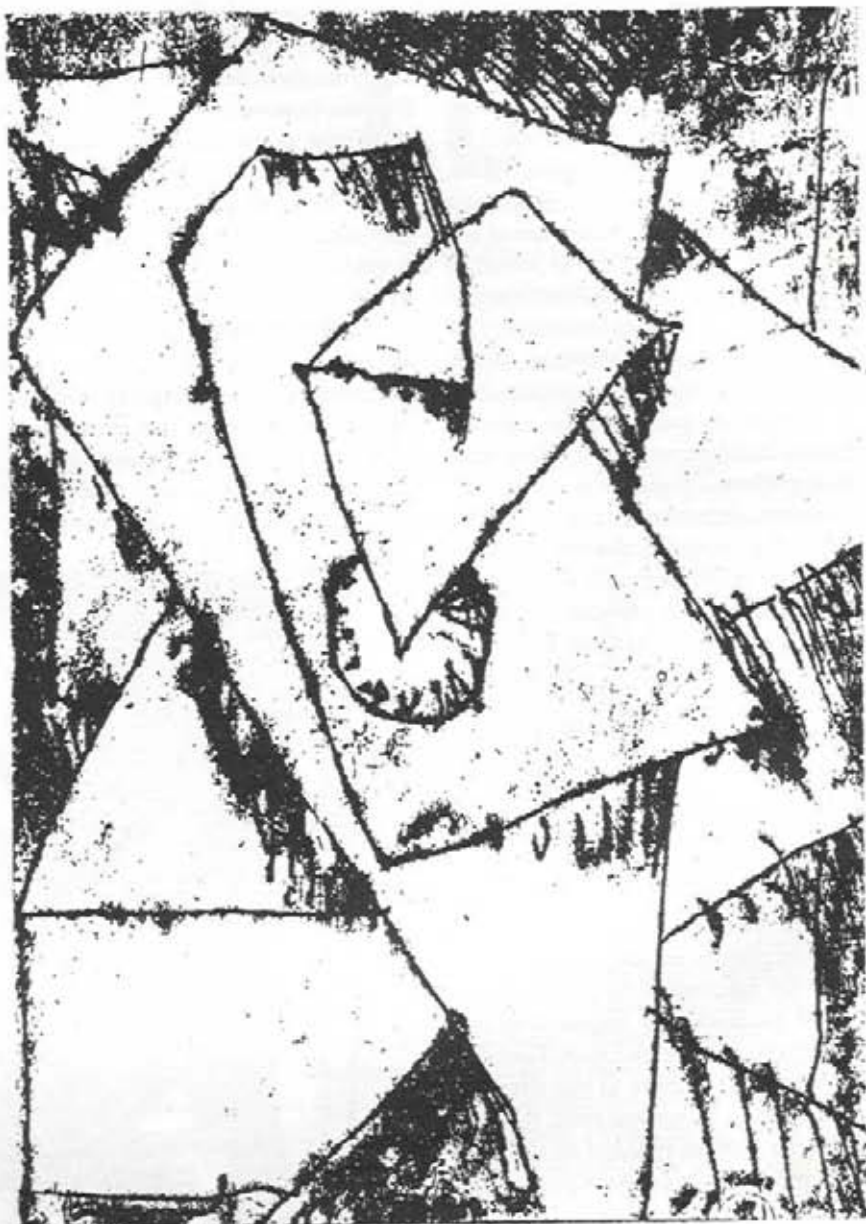
xistas, los judíos y los nacionalistas".²³ "Los anarcocomunistas (eran) en su mayoría inmigrantes venidos de otras naciones ... La urna electoral era su arca de alianza".²⁴ Pero, en cambio, "para los nacionalistas ... una espada ... valía ... más que un millón de votos",²⁵ porque "el verdadero pueblo tiene asco de la política y una romántica debilidad por esos jefes que suprimen la política. El gran caudillo, que no debe su autoridad al comité, es siempre un hombre superior; sana el ambiente y libra al pueblo de

los infinitos caciques de barrio",²⁶ "porque un gobernante apoyado en unas cuantas divisiones no se deja manejar".²⁷ Finalmente, citando una vez más casi literalmente a *Los protocolos* afirmó que "el judaísmo es un Estado dentro del organismo de muchas naciones, a todas las cuales rige y domina secretamente."²⁸

22 No deja de ser estremecedor aún hoy recordar que en la Argentina esas caracterizaciones políticas trascendieron la ficción literaria y se incluyeron entre los fundamentos ideológicos del G.O.U. (*Grupo Obra de Unificación*), la logia militar que derrocó al presidente Castillo el 4 de junio de 1943, en la que el entonces coronel Perón ejerció un destacado liderazgo. La recopilación de los documentos, publicada por Potash en 1984, *Perón y el G.O.U. Los documentos de la logia secreta*,²⁹ permite constatar las inquietantes afinidades ideológicas de esos documentos con las ideas wastianas. Más allá de que algún memorandum (secreto y anónimo) hubiese sido redactado, inspirado o meramente compartido por el propio Martínez Zuviría, el nexo es evidente: Martínez Zuviría fue designado ministro de Justicia e Instrucción Pública, cargo al que en los documentos del G.O.U. se le otorga enorme importancia política. Sobre su gestión no nos extenderemos aquí; digamos, eso sí, que fue consistente con sus ideas.

El final es más o menos conocido. Pocos meses después, al principio de 1944, el general Ramírez se vio obligado a romper relaciones con el Eje; el G.O.U. se disolvió y Martínez Zuviría renunció como ministro. De su cargo vitalicio como director de la Biblioteca Nacional fue removido en 1954 como consecuencia del enfrentamiento de Perón con la Iglesia. El rumor afirma que mientras se desempeñó en la Biblioteca se dedicó a fichar a los lectores sospechados ideológicamente por el material bibliográfico solicitado.

No parece necesario agregar más a lo expuesto. Que su nombre en la hemeroteca de la nueva Biblioteca Nacional sirva, entonces, como ambiguo homenaje para recordar a una de nuestras figuras que condescendieron al espanto de la banalización del mal.



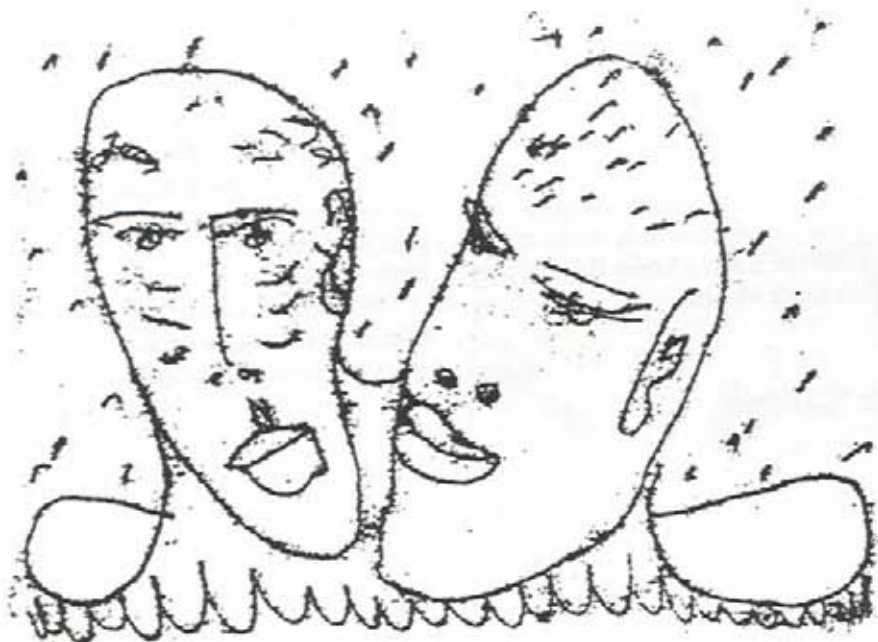
NOTAS

1. *El Kahal-Oro*. Editores de Hugo Wast. Buenos Aires, 1935, pág. 95.
2. *EK-O*: pág. 91.
3. *EK-O*: pág. 97.
4. *EK-O*: pág. 140.
5. *EK-O*: pág. 202.
6. *EK-O*: pág. 302.
7. *EK-O*: pág. 324.
8. *Juana Tabor-666*. Ediciones Thau, Buenos Aires, 1983, pág. 37.
9. *JT-666*: pág. 49.
10. *JT-666*: pág. 101.
11. *EK-O*: pág. 254.
12. *JT-666*: pág. 28.
13. *JT-666*: pág. 79.
14. *JT-666*: pág. 81.
15. *JT-666*: pág. 168.
16. *JT-666*: pág. 198-199.
17. *JT-666*: pág. 194.
18. *JT-666*: pág. 209.
19. *JT-666*: pág. 209.
20. *JT-666*: pág. 214.
21. *Los protocolos de los sabios de Sión*. Editorial Temas Contemporáneos, Buenos Aires, 1988, pág. 81.
22. *JT-666*: pág. 139.
23. *JT-666*: pág. 236.
24. *JT-666*: pág. 236-238.
25. *JT-666*: pág. 237.
26. *JT-666*: pág. 241.
27. *JT-666*: pág. 115.
28. *JT-666*: pág. 41.
29. *Perón y el G.O.U. Los documentos de una logia secreta*. Compilación, introducción y comentarios de Robert A. Potash. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1984, págs. 227 a 247.

La exclusión

Sobre *Gatica*, el mono, de Leonardo Favio

Raúl Beceyro



1. La exclusión

Para ver *Gatica* es necesario, antes, mostrar el carnet. No me refiero sólo al del partido peronista: finalmente, y tal como aparece en el film, reducido a ciertas imágenes, vaciado de todo significado estrictamente político, el peronismo es una peripecia de algo mayor que lo engloba, y que podría llamarse populismo o nacionalismo, si uno piensa en la última, inolvidable, imagen del film, con *Gatica* y, de fondo, banderas argentinas. Me refiero también a algo más global, que es político en parte, pero que es fundamentalmente ideológico, visceral, imposible de reflexionar.

El espectador de *Gatica* que no comparte la ideología del film, su posición política y sus valores, estará excluido. Asistirá entonces a la proyección, sin conmoverse ante nada de lo que se le muestra durante las dos horas y media, en cuyo transcurso se suceden, metrónomas, secuencia de pelea, secuencia de cabaret, secuencia de pelea, secuencia de cabaret.

Ese espectador excluido advertirá, sorprendido, que junto a él otro espectador verá el film extasiado, conmovido. No me refiero tanto en la sala (no he tenido la impresión de demasiada comunión del público con el film, en la función en que lo vi, en la ciudad de

Santa Fe), sino en la prensa, donde alguien comparó a *Gatica* con *Rocco y sus hermanos*.

Tomemos al pie de la letra la comparación. Nadie puede afirmar que, para poder establecer un vínculo pleno con el film de Visconti, el espectador deba adherir al partido comunista o ser homosexual. En un caso el monólogo final de *Ciro*, que explicita el credo político de Visconti, por un lado define el lugar desde el cual se habla (establece la "posición" de Visconti), pero por otro lado define al personaje de *Ciro*, quien de esa manera está incluido en un contexto que lo excede, está incluido en una trama, el texto del film, que no se agota en ese monólogo.

En cuando a la homosexualidad, todo lo que concierne al personaje del *manager* interpretado por Roger Hanin, el relato de "sua debilità", amplía el marco de las relaciones entre las personas, que no quedan limitadas a las relaciones homosexuales. Es exactamente lo contrario de lo que pasa con *Gatica*.

El arte, el cine, no procede por exclusión, no se dirige a públicos previamente convencidos de que lo que la película dice es cierto. Justamente el mecanismo que se pone en movimiento cuando un film accede a la zona del arte, lo que sucede muy rara vez, ya que por lo general los films deben resignarse a merodear los dominios de la ideología o del comercio, supone la posibilidad, virtual, de dirigirse a "todos", no a los que ya saben lo que el film va a decir. Porque si no, Tarkovski sólo podría dirigirse a los creyentes, Eisenstein a

los bolcheviques, Bresson a los católicos. Sería algo ridículo. Incluso el último film de Tarkovski, *El sacrificio*, de manera evidente, amplía el campo de los espectadores virtuales ya que su propia anécdota estructura dos construcciones posibles, en una de las cuales existe, literalmente, un milagro, pero en la otra lo que hay es un sueño, del cual el personaje de Alexander se despierta, la segunda vez que se despierta. Tarkovski trabaja la anécdota para destruir la telaraña que, por el contrario, Favio teje pacientemente. Favio se asegura la adhesión de los que piensan como él; Tarkovski, dirigiéndose a "todos", plantea una relación con el espectador sin ninguna clase de sobreentendidos, guiños o complicidades. No hace falta creer en Dios para ver *El sacrificio*; hace falta creer en el pueblo y en la patria para ver *Gatica*.

2. El anacronismo

Se ha comparado *Gatica* con el film *Juan Moreira*, también de Favio, señalándose una diferencia básica. *Moreira*



contaba la historia de un rebelde del siglo pasado y se producían resonancias que el espectador del film (el argentino de comienzos de los 70) percibía; de esa manera, *Moreira* hablaba también de los rebeldes del presente de la película, de los Montoneros. Por el contrario, *Gatica* explicita lo que en *Moreira* estaba implícito.

La relación Moreira-Montoneros se establecía en la cabeza del espectador, gracias al film, por algo que estaba fuera del film, más allá del film. La relación Gatica-peronismo está en el film: Favio yuxtapone imágenes de Gatica y de Perón, secuencias de las peleas de Gatica y de los avatares del peronismo

(mediante noticieros de época y reconstrucción de algunos hechos históricos, como el bombardeo de junio del 55). No hay entonces resonancias o ecos de los hechos contados por la película en otros hechos, en otros momentos de la historia argentina: el film establece conexiones directas. El espectador puede dejarse llevar por el film, puede dejar de pensar.

Hay algo más grave: el anacronismo de *Gatica*. Favio establece vínculos directos entre la vida de una persona y un movimiento político, haciéndolos coincidir en sus apogeos y caídas. Pero el peronismo al cual Favio se refiere es el de su época original: el primer gobierno de Perón, el período 46-55, del cual se habla utilizando la iconografía habitual: Perón sonriente y saludando, Evita doliente, ómnibus en llamas en Plaza de Mayo. Ese peronismo pertenece a una historia lejana y omite todo lo demás, incluso lo que *Moreira*, veinte años antes, en parte ya incluía: el peronismo de los Montoneros, el peronismo del segundo gobierno de Perón, el peronismo de Isabel y López Rega, el peronismo de Menem.

Gatica es una regresión respecto de *Moreira* no sólo porque explicita, fijando un sentido unívoco, lo que antes se desplegaba en un juego, más complejo, de ecos y resonancias, sino porque, mientras *Moreira* hablaba de su presente (el comienzo de los 70, los Montoneros), *Gatica* omite totalmente su presente: los comienzos de los 90, el peronismo de Menem. ¿Qué eco puede producir lo que *Gatica* dice del peronismo del 50, cuarenta años después? Reiterando las imágenes de la historia oficial del peronismo (Evita se muere, Perón sonríe, los marinos bombardean), *Gatica* ancla el peronismo en el pasado, deja intoca-

do el presente, cuenta una historia remota.

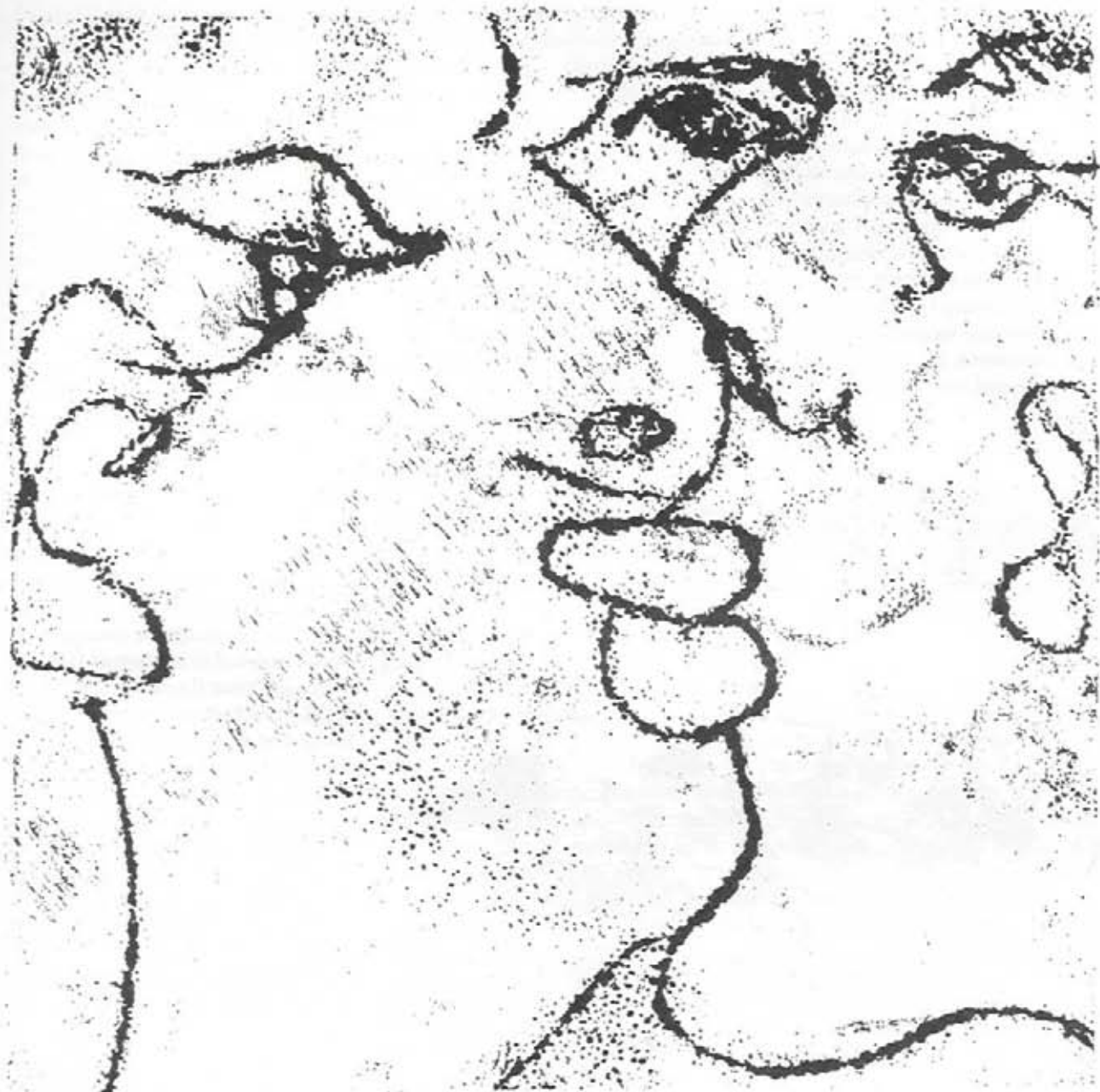
3. El fracaso

Vi *Gatica* la noche antes de leer la primera "Opinión" de Beatriz Sarlo sobre el film de Favio, publicada en *Página 12*. Sin la referencia de los dos textos de Beatriz Sarlo (ni de las respuestas que originaron), viendo *Gatica* de una manera, digamos, ingenua, lo primero que se me ocurrió es que a Favio el film "no le había salido bien".

Esta impresión, que conducía a tener una actitud más bien benévola con el film, confirmaba las informaciones de las que se disponía: el año que Favio había dedicado al montaje de *Gatica*, los inconvenientes que habían desembocado en problemas de salud, las fechas de estreno que habían sido postpuestas. Al parecer abrumado por los problemas, ante una gran cantidad de material filmado o ante las dificultades para estructurar el material filmado, Favio había sido excedido.

Veamos dos ejemplos de los problemas de *Gatica*: su duración y el final. La película llega a las dos horas y media acumulando secuencias muy parecidas que, al menos para un espectador "excluido", parecen reiterativas. El film busca, y me parece que no encuentra, el hilo que vaya enhebrando las secuencias: podrían ponerse más secuencias, podrían eliminarse algunas, todo es igualmente posible, todo es igualmente arbitrario.

Además *Gatica* no puede resolver su final. Después de la muerte de Gatica atropellado por el ómnibus (que es un final posible), vemos una especie de síntesis de la vida de Gatica. La inclusión de alguna toma en esa síntesis (pienso en la panorámica con teleobjetivo siguiendo al amigo de Gatica, el Ruso) es tan incomprensible, la toma es tan larga, que uno se pregunta qué bache está llenando la toma ahí. Esa síntesis no es, en realidad, el resumen de la vida de Gatica, sino una repetición de tomas que ya hemos visto a lo largo del film. Aquí tenemos otro final posible. Pero no, como final se ve a Gatica chorreando sangre con banderas argentinas al fondo, toma que finalmente se congela. Ahora sí, fin.



Resulta curioso que un film que cuenta la vida de un hombre que muere de una muerte violenta, no logre "concluir" el relato y que hacia el final tenga una especie de triple rebote que culmina en la imagen congelada. Esta búsqueda de final indica, me parece, la búsqueda infructuosa de un eje que organice el film y que estructure también su final. ¿Cómo terminar la larga acumulación de secuencias de *Gatica*? Cada secuencia que podría ser el final (su muerte, el resumen del film) es sólo "otra" secuencia más, incapaz de cerrar el film. Y la sobrecarga retórica de la toma final (*Gatica* y las banderas), su carácter abstracto y generalizador (esa to-

ma no lo muestra a *Gatica* en ninguna situación concreta, sino en el mundo de las, llamémoslas, ideas) concluye el film como podría hacerlo su protagonista, a puñetazos.

Me parecía tan evidente que la película había salido mal, que Favio no había podido materializar su proyecto, que hasta creí advertir en alguna de sus declaraciones una pizca de autocrítica verdadera, lo que me hizo pensar que el propio Favio se había dado cuenta, que en el fondo Favio percibía su fracaso. Supongo que, aun si en algún momento Favio pensó en su fracaso, hoy ya no lo hace. Cuando escuchó la catarata de ditirambos que lo equiparaban a Felli-

ni, Visconti y Eisenstein debe haberse dicho que la película no le había salido nada mal.

Los espectadores "incluidos" que ven *Gatica* y perciben semejanzas con Visconti, llegan a ver cosas que les parecen inconcebibles a los espectadores "excluidos"; y se asiste a una especie de discusión entre creyentes (de *Gatica*) y ateos. Esta discusión se hace difícil, o imposible, y pruebas de esa imposibilidad son las respuestas directas o indirectas que recibieron las dos "Opiniones" de Beatriz Sarlo. Ella y sus interlocutores parecían hablar idiomas distintos, habitar planetas diferentes.



El teatro Municipal General San Martín y la Fundación Cinemateca Argentina, con la colaboración de la Cinemateca del Servicio Cultural de la Embajada de Francia presentaron, durante el pasado mes de abril, un ciclo denominado *Jean-Luc Godard, una revisión*. La selección fue de Luciano Monteagudo.

Hacer una revisión de Godard no es una tarea sencilla y mucho menos en la Argentina. De su obra (tal vez la más vasta de la segunda mitad del siglo) que reconoce varios períodos signados por sucesivas rupturas, hay en el país muy pocas copias disponibles. Por lo mismo, el mérito del suceso es mayor y la

voluntad y decisión de Monteagudo merecen el reconocimiento de los que pensamos que era una tarea imprescindible. La Sala Leopoldo Lugones estuvo prácticamente llena en todas las funciones y con un público fundamentalmente joven.

En el ciclo se vieron *El soldadito* (1960), *Una mujer es una mujer* (1961), *El nuevo mundo* (episodio de *Rogopag*, 1962), *Vivir su vida* (1962), *Los carabineros* (1963), *Alphaville* (1965), *Pierrot el loco* (1965), *La chinoise* (1967), *Carmen, pasión y muerte* (1983), *Detective* (1985), *Nouvelle vague* (1990) y *Allemagne année 90 neuf zéro* (1991).

La revisión omitió la etapa com-

prendida entre 1967 y 1983, y esto se explica por el hecho de que durante esos años —salvo *Tout va bien* (1972)— Godard no hizo películas destinadas a los circuitos habituales de distribución. En realidad el retorno al circuito comercial se produce en 1980 con *Sauve qui peut (la vie)*. Entre 1968 y 1980, su período de cine netamente político, con un grupo que llamó Dziga Vertov, sólo filmó películas en 16 milímetros. Sus títulos son significativos: *Pravda*, *Vent d'est*, *Vladimir et Rosa*, *Luttes en Italie*. En la segunda mitad de la década del 70, Godard trabajó fundamentalmente en video.

Las notas que siguen son algunas reflexiones deshilvanadas suscitadas por esta revisión de la obra de uno de los grandes artistas del siglo XX.

1.

Mostrar a una persona cuando sale de la casa: esa podría ser la consigna de todo el cine moderno y lo que más le importa a Godard. Menos preocupado por las peripecias de la acción, Godard, desde sus primeros films, omite todos los momentos transitorios y elimina, prácticamente, los elementos sintácticos del cine. Como si su elección consistiera en suprimir todo lo que no es esencial, para mantener en cada secuencia sólo un mínimo de planos que se convierten en privilegiados y autónomos al mismo tiempo.

Probablemente en esta decisión se explique el hecho de que sus films se basen en permanentes rupturas de tono. En *Una mujer es una mujer*, Jean-

Claude Brialy se interroga en varias oportunidades: "¿Esto es una comedia o una tragedia?", y ni siquiera la música que acompaña estas escenas nos permite decidir a nosotros. Anna Karina llora, luego se ríe y entre un estado y el otro no hay nada: en los planos de Godard no hay suma sino fracturas, hiatos. Su cine no se basa en la continuidad armónica sino en la fractura: sus planos no son el resultado de los anteriores sino más bien su negación o, si se prefiere su olvido. Los falsos empalmes no son un capricho narrativo de Godard, por el contrario son el punto de partida de su poética.

2.

Simplificando, Godard privilegia en el cine su función documental. *Sin aliento* y *El soldadito* son documentos sobre París y Ginebra respectivamente, en el mismo sentido que *Una mujer es una mujer* lo es sobre una mujer (Anna Karina), *Nouvelle vague* sobre todos los personajes que Alain Delon interpretó en el cine, y *Allemagne année 90 neufzéro* sobre los últimos días de la vida del actor Eddie Constantine.

Pero la idea de documental en Godard es más amplia. Su esfuerzo para lograr un gesto imprevisto en los actores, una mueca incontrolada, una entonación diferente, es la búsqueda de verdad de la propia situación representada y filmada. El diálogo que recitan los actores precisa aún más el sentido de esa búsqueda. Muchas veces esos diálogos no pretenden decir nada, sólo mostrar al personaje.

Cuando Karina en *Una mujer...* le dice, en varias ocasiones, a Brialy "pobre boludo", o en *Vivir su vida*, a André Labarthe, "voy a ir al cine" con diferentes entonaciones sucesivas, lo que se pone en evidencia es que la importancia de esas escenas radica menos en la significación de las palabras usadas que en la manera en que son dichas, o sea, en la forma. Es más, los gags en Godard cumplen la misma función: no están para causar risa; su eficacia es destruida, ya sea por su banalidad o su alargamiento.

3.

Verdad y realidad son constantes de la obra de Godard. Si bien no se va-

nagloria de predecir, algunos de sus films fueron anticipatorios de la realidad. Pienso en *La chinoise*, donde en 1967 se narraban los acontecimientos de mayo ocurridos un año más tarde en Nanterre, precisamente; por eso, los parlamentos de Anne Wiazemsky cobrarían luego un inquietante valor profético. También pienso en *Week-end*: los automóviles que ardían en la Ile de France un año después contagiaban su fuego a otros autos en París; y los hippies del Frente Nacional Seine-et-Oise, canibales devoradores de turistas, aparecerían tiempo después bajo otra forma. Lo que se mostraba como sueño delirante se convertía en anticipación de los futuros noticieros de televisión. De pronto, la realidad se ponía a copiar films de Godard. Jean-Pierre Leaud tenía razón cuando, en *La chinoise*, afirmaba que el verdadero realizador de noticieros era Méliès y no Lumière; que yendo a fondo en lo imaginario se logra un objeto riguroso que se relaciona mejor con la realidad que la presentación directa de esa realidad.

4.

El arte de Godard consiste en hacer vivir al film y morir al espectáculo, en romper las tentaciones de la fascinación y evitar la complacencia.

Hay en su obra un principio básico: ver y decir lo justo, como si el propio Godard dijera sólo hay que ver en profundidad, todo está ahí. Es evidente que esto no ocurre sin choques, retrocesos, vacilaciones (fundamentalmente por esa cualidad, cierta perspectiva crítica lo acusa de provocador). Sucede que, en sus películas, cada réplica, cada plano o secuencia montada sucesivamente se obstina en romper con la armonía que un momento antes parecía que acababa de nacer. Dicho de otro modo, siempre hay algo que pone en cuestión la idea de organicidad narrativa; siempre hay algo que va más lejos de lo esperado, o es más largo de lo usual, o viene de otra parte pero siempre supone una armonía en tránsito, confusa, ambigua. De ahí algunas de las frases y carteles que pueblan sus films: "Hay que confrontar ideas vagas con imágenes claras" en *La chinoise*; o "Película haciéndose" en *Week-end*; o Belmondo diciéndole a Jean Seberg, en *Sin aliento*: "Gentil y

dulce Patricia" y ante el silencio de ella: "Bueno, entonces, cruel, idiota, despreciable Patricia...". Estos choques, estas ideas e imágenes lanzadas unas contra las otras, los encuentros y rupturas, ascensos y descensos, son la búsqueda radical de una armonía superior. El propio Godard se arroja así en cada film, se abandona a su propio movimiento y obliga al espectador a hacer el viaje del propio film. Pero para eso, para poder permanecer ahí, el espectador debe tener no sólo paciencia sino confianza. La confianza en ese acrecentamiento que hace que un film de Godard sea más que un film.

5.

A partir de *Pierrot el loco* el cine de Godard representa una tentativa límite y progresiva de relacionar la expresión cinematográfica con la esencia misma de la poesía.

Si la poesía compone, fuera del tiempo, cierta armonía de cosas y seres, palabras convertidas en imágenes, imágenes lanzadas hacia palabras, a partir del sueño de Belmondo-Ferdinand en *Pierrot...*, que quiere aprehender la vida como un poema, todo el cine de Godard se convierte en un arte que sólo existe en el espacio. Y esta es la novedad de su estilo radical de los últimos veinte años. Los lenguajes de la pintura, la música y la poesía entran en su cine siempre como componentes para detener el tiempo, como Belmondo-Ferdinand en la última escena de *Pierrot...*, cuando intenta apagar la mecha que causará la explosión y su propia muerte.

La vieja atracción que Godard mantenía con el montaje cedió su lugar a la presencia insistente de planos fijos, donde los movimientos de los personajes que cruzan el cuadro y desaparecen constituyen la vibración misma del espacio concebido como invasión. En *Pierrot...* se dice: "hacia el final de su vida Velazquez ya no pintaba cosas definidas; pintaba lo que había entre las cosas definidas". Se trata entonces de apuntar a la inmovilidad y a la fijación, de encuadrar personajes contra las paredes, de encuadrarlos en los paisajes o usar transiciones en afiches y cuadros. Se trata de reencontrar menos el efecto de la poesía que su estructura.

La condición mortal

Beatriz Sarlo

28



"El año anterior, en mayo, Washington ha muerto de un cáncer de próstata; en junio, el Gato y Elisa, que estaban viviendo juntos en la casa de Rincón desde que Elisa y Héctor se separaron, han sido secuestrados por el ejército y desde entonces no se tuvo más noticias de ellos. Y para los mismos días, aunque se haya sabido un poco más tarde, Leto, Angel Leto, ¿no?, que desde hacía años vivía en la clandestinidad, se ha visto obligado, a causa de una emboscada tendida por la policía, a morder por fin la pastillita de veneno que, por razones de seguridad, los jefes de su movimiento distribuyen a la tropa para que, si los sorprende, como dicen, el enemigo, no comprometan, durante las sesiones de tortura, el conjunto de la organización".

Juan José Saer, *Glosa*.

Se sabe que fueron los novelistas del siglo XIX quienes, como respuesta a las preguntas abiertas por la ficción ante el lector, sintetizaban en clásicos capítulos finales los destinos de sus per-

sonajes. Esto es bien cierto para Dickens, para Jane Austen, para Stendhal; Balzac lo respetó a lo largo de sus grandes ciclos, permitiendo el reencuentro y el cruce de carreras diferentes. La nove-

la realista cumple de este modo una de sus promesas: la de la fundación de mundos alrededor de sujetos o, para decirlo brevemente, escena y personaje. Estas dos dimensiones, cuyo conflicto articula, a su vez, el conflicto novelesco, se presentan con la hipótesis de que parezcan completas, y las elipsis narrativas son una estrategia que hace paradójicamente posible la ilusión de lo pleno.

Desearíamos que Julien Sorel no muriera; sin embargo, incluso su muerte es más tolerable que la idea de un abrupto vacío final en el que se nos hubiera confinado a la ignorancia sobre el desenlace de esa vida, que habíamos seguido en los repliegues más escondidos. Siempre supimos más que Mathilde de la Mole y que Mme. de Rênal; el desenlace no podía dejarnos sabiendo menos. En ese punto, la novela cumple lo prometido. La muerte sorprende a los personajes de ficción como a los hombres y mujeres: es indeseada, pero también inevitable. Cierra el mundo de la ficción pero, desde mucho antes, este mundo se había cerrado, porque los actos de Julien conducían paso a paso a un desenlace: cuando irrumpe en la iglesia de Verrières y dispara sobre la que había sido su amante, produce un hecho que no admite retroceso. A partir de él, sólo podría haber variantes de un final que la ficción ya convocó de manera irremisible.

Por eso, los personajes de las grandes novelas realistas acumulan sus actos como un pasado que define, en cada giro del relato, sus posibilidades. Este

efecto forma parte de lo verosímil realista: la consistencia de los destinos es una ley narrativa, por la que los lectores aprendemos a esperar (nos guste o no nos guste) ciertos desenlaces y a desechar otros. La invención se atiene a regulaciones. Y una de ellas (ley de hierro, si las hay) es la del desenlace. Tiene sentido leer una novela del siglo XIX desde su desenlace (aunque no siempre lo aconseje la teoría literaria), porque allí la ficción se estabiliza. No tiene sentido leer una novela contemporánea desde ese lugar que puede ser tan inestable como cualquier otro: el desenlace no goza de mayores prerrogativas que las del resto del texto. De una novela contemporánea puedo olvidar el desenlace sin que la narración se desarticule por completo. Por el contrario, si olvido la muerte de Julien Sorel, olvidaré también una conclusión que es fundante y que reordena toda la ficción: no hay posibilidad ninguna para el pequeño ambicioso bonapartista en la sociedad de la restauración. La sociedad no se engaña, aunque quien le muestre su verdad sea precisamente el ambicioso apasionado que hubiera querido ocultársela; y, al mismo tiempo, el sentimiento triunfa, no porque el amor pueda vencer ningún obstáculo sino porque es el único obstáculo insalvable: lejos de aniquilarlas, la pasión exacerba las diferencias. Sobre este doble conflicto, la ejecución de Julien Sorel enseña todo lo que, en el curso de la novela, Julien no quiso reconocer nunca del todo. En este régimen novelístico, el desenlace es siempre inevitable.

Las novelas de Saer no pertenecen obviamente a este régimen. Construidas, como lo hubiera deseado Borges, sobre la paradoja de Zenón, muestran lo que puede hacerse fragmentando y expandiendo el tiempo: en *Glosa*, una hora es el tiempo que pasan juntos Leto y el Matemático, caminando a lo largo de veintidós cuadras de la calle San Martín, en la ciudad de Santa Fe. Esos, más o menos, sesenta minutos transcurren sobreimprimiéndose sobre otros tiempos: el de la fiesta de cumpleaños de Washington Noriega que el Matemático glosa, según otras glosas, para Leto que, como el Matemático, estuvo ausente del festejo, es sólo uno de esos tiempos pasados. Interrumpiéndolo, hay

otros pasados y, sobre todo, otros tiempos que, para el narrador y para el lector, son futuros pasados: Leto y el Matemático caminan una mañana de primavera de 1960 ó 1961, pero un narrador sabe que dieciocho años después el Matemático recordará esa mañana, y sabrá que un año antes, cosas terribles sucedieron con Leto, con uno de los mellizos Garay, con Elisa. Y ese futuro ya pasado irrumpe en el recorrido de 1961 por la calle San Martín, cortando el tiempo e introduciendo otra temporalidad de calidad diferente porque, en ella, los destinos de algunos hombres y mujeres ya se han jugado.

Lo imborrable, la última novela de Saer publicada en 1993, se inicia con esta frase: "Pasaron, como venía diciendo hace un momento, veinte años: anochece". Pasaron veinte años desde la mañana en que Leto y el Matemático conversaron con Tomatis interrumpiendo su caminata por la calle San Martín. *Lo imborrable* empieza, entonces, en 1981, como lo indica su primera frase que cita e invierte la primera frase de otra novela de Saer, *El limonero real*: "Amanece". El lector lee, reconoce, pero también se pregunta: ¿qué "venía diciendo, hace un momento" Tomatis? Ese "hace un momento" es cuando la novela todavía no había empezado. ¿Dónde está ese momento que *Lo imborrable* no incorpora sino como blanco que precede al comienzo del texto? ¿Dónde está el tiempo que no ha sido todavía escrito? ¿Qué hizo en ese tiempo Tomatis, el narrador y personaje de *Lo imborrable*? La novela encuentra a Tomatis pocos meses después del final de *Glosa*, mejor dicho pocos meses después de que sucedieran los hechos que ni Leto ni el Matemático conocen, pero que el narrador de *Glosa* reveló a sus lectores. *Lo imborrable* abre el abanico y deja ver franjas de tiempo que todavía no conocíamos: si *Glosa* anticipa las muertes de Leto, el Gato y Elisa, mostrando hechos que pertenecen a la temporalidad de *Nadie nada nunca*, cortando el pasado de 1961 con el futuro pasado de 1976, *Lo imborrable* narra hechos contemporáneos a la temporalidad de *Glosa* y de *Nadie nada nunca* pero que esas novelas no habían mostrado cuando desplegaron su propio abanico de tiempo. Los personajes, en este

caso Tomatis, aparecen bajo una luz desconocida porque se mueven en franjas de tiempo inscriptas en el pasado por las que las novelas anteriores no se habían detenido.

En la paradoja que amaba Borges, los lectores sabemos que Aquiles no alcanzará jamás a la tortuga: cada paso de Aquiles abre la posibilidad de que se intercalen otros pasos. La literatura pone en evidencia las ilusiones del tiempo y el espacio, subraya su cualidad subjetiva, nos dice que su materia es el recuerdo. Las veintidós cuadras recorridas por la calle San Martín son tiempo y espacio que se parcelan para que entren otros tiempos futuros, en otros espacios diferentes: entre un extremo y el otro de la calle San Martín se incrustan anchas franjas del mundo narrativo de Saer. A veces, son simplemente menciones: *Relación de abandonado*, del padre Quesada, que Washington Noriega ha recibido de Marcos Rosemberg (Saer cita así *El entenado y Cicatrices*); otras, son trabajos sobre la misma materia narrativa, pero levemente modificada, como Saer acostumbra hacer casi desde un comienzo.

Y, según lo que me interesa seguir ahora, también son síntesis fulgurantes de algunos recorridos: años después de esa mañana de 1961 el narrador sabe que Pichón Garay y el Matemático se encuentran en Europa, afincados definitivamente; Tomatis sobrevive, abstraído en una especie de embrutecimiento banal; Washington Noriega ha muerto; el Gato Garay y Elisa (los personajes de *Nadie nada nunca*) han desaparecido, en 1978, secuestrados por el ejército; Leto se suicida para no caer vivo en manos de la policía.

Si la experiencia de lectura tiene algún sentido, debería anotar que esa información, someramente puesta en la página 154 de la primera edición de *Glosa*, fue reveladora de hasta qué punto una categoría en crisis, *el personaje*, había afectado mi recorrido por la obra de Saer. En el párrafo breve y severo de *Glosa*, se clausuraban tres destinos que hasta entonces (desde mediados de los años sesenta, cuando aparece *Cicatrices*) estaban abiertos. En una obra que nunca ha desmentido su radicalidad estética y cuya perfección se funda en la coherencia de la experimentación na-

rativa, de pronto, como un golpe de timbales que se destaca por su brevedad de relámpago, el pathos de la probable muerte del Gato y Elisa, de la segura muerte de Angel Leto, irrumpe clausurando una historia que es anterior a *Glosa*. La soleada mañana de octubre o noviembre en la que Leto y el Matemático se entregan a la glosa de la fiesta de cumpleaños de Washington Noriega, se ensombrece no sólo con la muerte de Noriega (fatal y predecible, inscrita en el curso de la naturaleza) sino con la violencia de las desapariciones (inscritas en el curso desfigurado y monstruoso de lo social).

30 ¿Quiere decir (me pregunté al leer la página 154 de *Glosa*) que durante años yo había pensado equivocadamente que el Gato y Elisa y quizás Leto seguían viviendo en un tiempo, es verdad, sin existencia narrativa? Saer no había vuelto a ellos, pero tampoco había narrado o mencionado su muerte: estaban, por lo tanto allí, en un abstracto tiempo virtual, totalmente subjetivo, interiorizado por los lectores. En *Nadie nada nunca* se sabe que el Gato y Elisa están cercados por un peligro (real y alegóricamente), pero no hay más anuncios que ese cercamiento; y de Leto, era difícil imaginar que su destino iba a cumplirse en el momento que mordiera su pastilla de veneno, durante la noche de la emboscada. Sólo un breve "Argumento", de *La mayor* (1976), incitaba a pensar que Leto moriría de esa forma en *Glosa*. Desconocer estos destinos mantenía la ficción abierta: había futuro narrativo en Elisa y el Gato y Leto. El cumplimiento de sus muertes, cierra la ficción como invención de un futuro y sólo la puede hacer posible como relato de un pasado: lo que otros recuerden de ellos, lo que un narrador pueda escribir sobre esos años blancos que transcurren en las vidas de los personajes cuando las novelas no se hacen cargo de ellos.

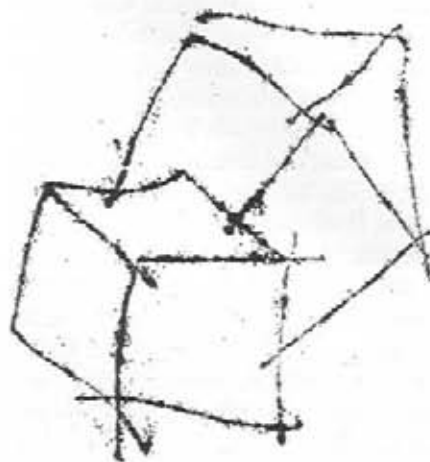
Es cierto: en *Lo imborrable* Saer dispuso algunas de esas astillas de tiempo que antes permanecían ocultas y hoy forman la trama de la vida de Tomatis; mañana un nuevo texto podrá decir lo que desconocemos sobre Leto, Elisa o el Gato. En esa línea infinitamente divisible que es el tiempo saeriano, siempre habrá un punto por el que todavía no ha

transcurrido un relato. ("Ese grumo, pensaba Leto, tenía una sola cualidad: era imborrable".) Se puede imaginar la expansión de un punto y la inclusión de otros tiempos pasados y futuros dentro de los círculos que, como una piedra que cae en el agua, se forman alrededor de ese punto que la ficción activa dándole el espesor de una temporalidad densa por la que el relato se desplaza como si fuera un espacio. Sin embargo, hay un saber que ya no puede ser eliminado: Leto ha muerto, Elisa y el Gato han desaparecido: lo que ellos fueron, queda resignificado por estos datos duros, que en *Glosa* aparecen comprimidos, en ese párrafo de la página 154, como indicadores de una voluntad: lo que el Matemático sabe sobre ellos debe ser conocido por el lector de manera rápida, brutal, eficaz como información transmitida. El relato dice lo que tiene que decir, en una sola frase, donde se mezcla la muerte natural de Washington Noriega y las formas de la muerte política de Leto, el Gato y Elisa. Dice entonces lo que tiene que decir y calla, sin más. Por la precisión comunicativa de la frase, no hay posibilidad de distraerse de la información que transmite: esa frase, justamente, no tiene expansiones mayores, sólo un par de incidentales, dos comentarios intercalados. La comunicación de la desaparición y la muerte tiene, en un texto arborescente como el de *Glosa*, el tono concentrado de los enunciados que desnudan lo que comunican.

De Tomatis todavía podemos esperar todo, ya que ha quedado allí, suspendido en el final de *Lo imborrable* cuando ha decidido tomarse la primera copa después de meses de abstinencia; ha logrado abandonar la inmovilidad, ha enterrado a su madre y ha salido de su casa en la que se había encerrado, en el final de *Glosa*, para beber vino, mirar televisión y murmurar obscenidades. De Leto, el Gato y Elisa, en cambio, sólo podemos esperar lo que en sus vidas de personajes ya se ha cumplido con el carácter clausurado y definitivo de lo que ha tocado la muerte o la desaparición. Quizás, alguien podría decir, Elisa y el Gato no han muerto: son *desaparecidos*, su cuerpo ha sido sustraído a la vida de un modo más perverso que el del asesinato o el suicidio durante una

emboscada de la represión. Pero la radicalidad del *desaparecido* (esa condición siniestra que amontonó a hombres y mujeres en un limbo subterráneo) los ha dejado marcados para siempre.

Recordar (releer) *Nadie nada nunca*, implica, después de *Glosa*, un saber sobre el Gato y Elisa que no puede dejar de afectarnos: es, en parte, una historia donde dos desaparecidos se encuentran en una casa sobre el río, intercambian algunas frases, se aman, comen un asado con Tomatis. Las acciones que el Gato realiza, esos movimientos distendidos y ausentes con los que se desplaza en el aire tórrido del verano, no tenían inscripto necesariamente ese final



hasta que, en la página 154 de *Glosa*, leo que él y Elisa han desaparecido. Si todo parecía amenazarlos (desde la alegoría de los caballos muertos hasta los sueños de una ciudad asolada por la peste), esa amenaza no había terminado de cerrarse sobre ellos en *Nadie nada nunca*; se cierra, en cambio, con el chasquido seco de un dato (algo que debe saberse duramente, fuera, casi, del régimen moroso de la ficción saeriana) en *Glosa*. La desaparición no estaba inscrita en los actos del Gato y Elisa que conocí en *Nadie nada nunca*: pasaban cosas extrañas a su alrededor, cifras de hechos que transcurrían muy cerca, pero ellos estaban allí en la casa sobre la costa del río que todavía era un lugar solamente rodeado, no penetrado, por la violencia. Lo que supe del Gato y Elisa era, leyendo *Glosa* me doy cuenta, muy poco. Lo que ahora sé, después de *Glosa*, es casi tan poco como antes pero la desaparición lo ilumina de modo defi-

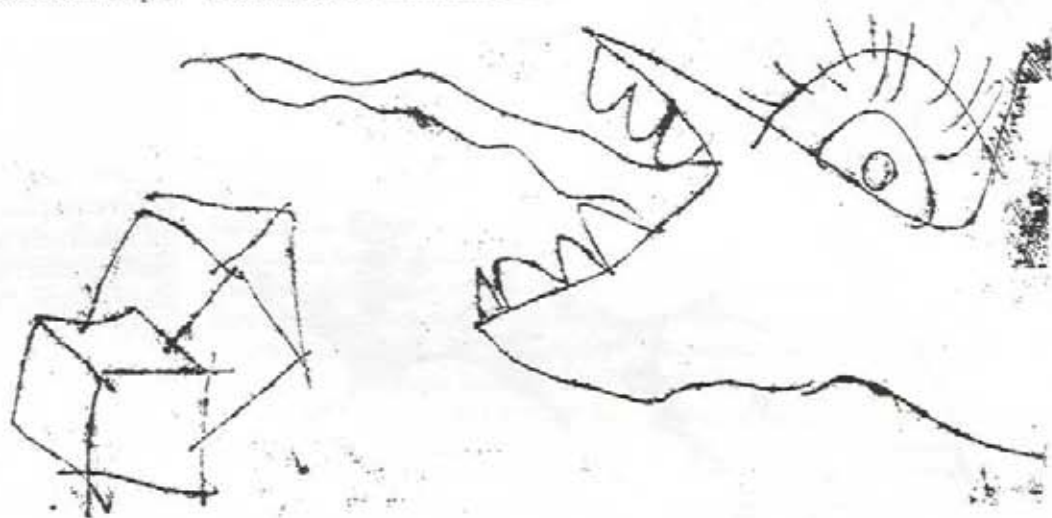
nitivo. Una sola frase de *Glosa* me obliga a releer *Nadie nada nunca* de un modo en que antes no suponía que podía releerlo: para ver qué hubo en ese pasado, en ese mes de febrero durante el que transcurre la novela, que yo no vi, que Saer probablemente no ocultó pero tampoco dijo.

Con Angel Leto, las cosas son diferentes: el camino hacia su muerte está en *Glosa*. La muerte, entonces, tiene la necesidad de lo narrado. Si pocos hubieran previsto que el Angel de *Cicatrices* iba a recorrer el camino de la violencia política, tampoco este dato estaba ausente de los posibles narrativos: las elipsis en las que se ausenta el tiempo,

impida leer lo que leo). La ficción saeriana soporta esta lectura precisamente por la que es una de sus cualidades más firmes, sostenida en su apuesta de mayor riesgo: la imposibilidad de seguir narrando como se ha narrado hasta las primeras décadas del siglo XX, es un dato que Saer encara sin ninguna frivolidad. No se trata de celebrar la muerte de la novela y la desaparición del personaje, sino de trabajar en ese suelo estético inseguro. Si Borges pensaba que una trama perfecta era un deber ético del escritor, aun cuando su literatura afectaba el cuerpo de ideas respecto del cual se define precisamente una trama, Saer narra conociendo la imposibilidad

sensorial se aplica a materias efímeras: la reberberación de la luz, el movimiento captado como sucesivas instantáneas, los procesos que afectan a los cuerpos sólidos.

Esta nueva sensorialidad admite, al mismo tiempo, fuertes anclajes narrativos. Si es posible hablar, como lo ha hecho María Teresa Gramuglio, de la zona saeriana, también es posible hablar de sus personajes. Allí hay historias que, si no pueden narrarse como antes se había narrado, configuran sin embargo una sociedad ficcional cuyos destinos no son una escoria que la novela debe sufrir como programa minimalista. Por el contrario, si el sentido de la



desde *Cicatrices* hasta *Glosa*, pueden ser imaginadas a partir de materiales sociales. Saer podría, mañana, narrarlas, pero esa narración no afectaría a *Cicatrices*, porque allí no podrían estar las huellas de la conversión política de Leto, ni del suicidio frente a la emboscada policial. Leto, muriendo en *Glosa*, deja casi intacto a Angel en *Cicatrices*. Para Leto, entre *Cicatrices* y *Glosa* lo que pasó fue la historia de la Argentina.

Esto no sucede con el Gato y Elisa, quienes, desapareciendo en *Glosa*, me obligan a un re-conocimiento. La historia estaba allí, en *Nadie nada nunca*, pero no se había cerrado definitivamente sobre ellos.

Se dirá: la literatura de Saer soporta mal esta suerte de re-lectura, alejada de los protocolos críticos contemporáneos. No lo creo (y en lo que concierne a los 'protocolos críticos', no quisiera que una tendencia de la ideología académica, por más venerable que sea, me

de la narración clásica y al mismo tiempo reconstruyendo nuevas condiciones de narración.

Al fraccionar el tiempo y expandir los intersticios entre los cortes temporales, Saer explora una sucesión definida por micro-acontecimientos. De hecho, propone a la ficción actos insólitos: el cruce de una calle, la transformación de la luz bajo la mirada de un personaje, las gotas que se deslizan sobre la superficie fría de un vaso, el movimiento del agua en un balde. Estos hechos insólitos son la materia de un continuum donde los modos de la narración y de la descripción se muestran indiscernibles. Saer elimina la elipsis allí donde la narración clásica la convocaba, y repite los hechos narrados hasta demostrar que, al contrario de lo que podría suponerse, la repetición los vuelve literalmente inagotables. Puede hacerlo porque, como nadie en la literatura argentina, su sentido de lo concreto

materialidad es una cualidad saeriana, también lo es su construcción de personajes, su capacidad de entramar discursos para que se escuchen las inflexiones de voces diferentes. Saer sorprende precisamente con historias que, vaciadas de certezas representativas, persisten en el propósito de asediar la crisis de la narración en el acto doble de desconfiar y narrar. Cuando ya no pueden escribirse historias plenas, Saer de todas formas inventa historias, horadadas por elipsis tan sorprendentes como sus repeticiones, por descripciones que son aventuras tanto como son aventuras los diálogos sólo en apariencia inmóviles y reiterados. Extraño efecto de esta escritura es el reconocimiento y permanencia de sus personajes que, finalmente, a través de los destinos del Gato, Elisa, Leto y Tomatis nos ocupan con la misma intensidad, aunque distinta pasión, que los personajes de la gran tradición decimonónica.



¿Hay un pensamiento de la comunidad en Borges? La respuesta a esta pregunta convoca famosas dificultades que abarcan desde la pertinencia de la pregunta misma hasta la nada descartable posibilidad de que carezca de respuesta o tenga varias, incompatibles entre sí. En todo caso, la voluntaria deriva y el sesgo exploratorio de la aproximación que aquí intentaré autorizan a dejar en suspenso, para un eventual examen *a posteriori*, el tratamiento de esas dificultades.

En más de una ocasión refiere Borges el "Coloquio de los pájaros" del místico persa Farid al-Din Abú Talib. La primera versión de esa leyenda figu-

ra en una larga nota al pie—casi un epílogo—de "El acercamiento a Almotásim".¹ Con algunas variantes, la fábula reaparece en el capítulo dedicado al Simurg de *El libro de los seres imaginarios*² y, más concisamente, en "El enigma de Edward Fitzgerald" de *Otras inquisiciones* (OC:689). Porcierto, el relato se presta con facilidad a lecturas alegóricas. Borges señala esta circunstancia a propósito de "El acercamiento a Almotásim", pero la indicación es, si cabe, aún más válida para el "Coloquio...".³

Según la leyenda, fatigados de su anarquía remota y presente, los pájaros resuelven asumirse como comunidad acordando embarcarse en una empresa

colectiva: encontrar al Simurg, el rey de los pájaros, que habita el Kaf,⁴ cordillera circular que rodea la tierra. Comienzan, a pesar de la aprensión de algunos, su difícil trayecto. Padecen indecibles trabajos que provocan renunciadas y muertes. Sólo a treinta, sobre el fondo de una cantidad indefinida, pero que cabe suponer inmensa, les es dado acceder a la montaña. Al pisar la tierra del Simurg, al contemplarlo, descubren que el Simurg son ellos: cada uno de ellos y todos.

Hay pues en el inicio de la historia un pacto que es a la vez una apuesta. Ese pacto se concerta ante todo como una empresa de orden y es lícito inferir que sólo se consuma como tal en el momento en que los pájaros llegan a destino. En efecto, la travesía que los pájaros emprenden, si bien culmina en el hallazgo de una identidad común, es asimismo para cada uno descubrimiento de una singularidad.⁵ Los pájaros, que constituían al comienzo una vasta cantidad indistinta (casi un continuum) donde cada elemento era insignificante, han debido reducirse, por la penosa sustracción de quienes abandonaron o murieron, a una cantidad limitada (doblemente discreta, cabría decir) pero rica en significación, tanto desde el punto de vista del "todo" como del de cada "individuo". Todos los pájaros son desde ese momento iguales, pero la igualdad que los mancomuna también los enaltece: purificado y elevado por la empresa que llevó a cabo, cada uno de los pájaros es a la vez semejante a los otros y soberano.

No obstante, en este punto la escritura borgesiana se detiene, falta quizá de una referencia clara a la finitud: el "todo", coronado por el final perfecto de la búsqueda, tiende a la hipóstasis; la singularidad amenaza con difuminarse en identificación de cada uno, como *pars totalis*, al todo; el mito del acceso a lo absoluto acusa a la escritura y coarta su gesto de permanente recomienzo.⁶

Sin embargo, algunas aparentes digresiones intervienen en el texto y ponen obstáculos a la clausura mítica. Esas digresiones tienen por objeto la segunda edición de la novela comentada en "El acercamiento a Almotásim".⁷ El crítico la compara desventajosamente con la primera. La nueva edición impone una rígida interpretación teológica a la saludable apertura de la anterior; el protagonista, Almotásim, se vuelve emblema de Dios, "la novela decae en alegoría". Hay sin embargo un aspecto rescatable que, nuevamente, desbarata el cierre hermenéutico del relato; así por ejemplo, "la conjetura de que también el Todopoderoso está en busca de Alguien, y ese Alguien de Alguien superior (o simplemente imprescindible e igual) y así hasta el Fin —o mejor, el Sinfín— del Tiempo, o en forma cíclica" (OC:417). La búsqueda es interminable: imposible asignarle una finalidad o imponerle un sentido. Persisten, pues, los suficientes equívocos y puntos de fuga como para no dar por agotada la indagación.

"El acercamiento a Almotásim" data de 1935. El tópico de la búsqueda es retomado en la ficción "El inmortal" (1949). La inmortalidad convierte todos los actos en irrisorios; el único principio ético a que parecen atenerse los trogloditas es el de evitar agregar actos al mundo; sus corolarios, la inacción total, la multiplicidad insolidaria, la especulación y el tedio.⁸ El último símbolo al cual condescienden los inmortales es edificar una ciudad desatinada, una pseudo-ciudad que simboliza la pseudo-comunidad que ellos conforman. Ciudad tan ominosa como el infierno del Vathek de Bedford, tan siniestra que el narrador-protagonista (de quien luego sabemos que es uno de sus constructores) jura olvidarla —y cabe apostar que lo consigue, en el momento en que reco-

bra, al beber agua de un río, su pérdida finitud.⁹

En este lugar creo pertinente recuperar dos tópicos recurrentes, y parcialmente articulados, en Borges. El primero, a menudo frecuentado por los comentaristas, es el tópico del texto, y por tanto de la escritura, necesaria, no permeable a la contingencia. El segundo, también visitado por la crítica literaria, parece en principio una variante del anterior: me refiero al tema del texto "total", sin intersticios, ostensiblemente pregnante, omniabarcador. Borges teje alrededor de estos temas una variada gama de ficciones, ensayos y poemas.

¿Cómo concebir la factura de un texto impermeable a la contingencia? Diversas estrategias son concebibles:

Los cabalistas comenzarían advirtiendo que ese texto ya existe: es la Sagrada Escritura. La garantía de su condición de tal proviene del hecho de que su autor es Dios. Un texto en el que la colaboración del azar es calculable en cero sólo puede ser obra de una inteligencia infinita: para Dios, "el vago concepto de azar ningún sentido tiene" (OC:211). La escritura de Dios dará lugar por principio a un texto absoluto, conste éste de infinitos enunciados o bien de una sola sentencia de "catorce palabras que parecen casuales" (OC:599). De esta premisa, la Cábala concluye que la Sagrada Escritura es un conglomerado de marcas (semánticas, morfológicas, fonéticas, prosódicas) y de relaciones (sintácticas y hasta aritméticas) que abre a infinitas lecturas.¹⁰

Pierre Menard se declara incapaz de imaginar el mundo sin el "Bateau ivre", sin el "Ancient mariner" o sin tal exclamación de Edgar Allan Poe, pero capaz de imaginarlo sin el Quijote. Se trata de una "incapacidad personal", pero ella será el principal motor de su tentativa. "El Quijote es un libro contingente —dice Menard— el Quijote es innecesario" (OC:448). El escritor de Nîmes se propone entonces corregir esa condición. Las restricciones que el objetivo que se ha propuesto impone a su escritura son duramente opuestas: "Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de orden formal o psicológico; la segunda me obliga a sacri-

ficarlas al texto 'original' y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación" (OC:448). La finitud amenaza, pero también realza, la tentativa de Menard: "Esencialmente, mi empresa no es difícil, me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo (OC:449).

El tópico del texto "total" es planteado y elaborado en varias ficciones: □ En el Universo "que otros llaman la biblioteca" basta con que un libro sea posible para que exista. La biblioteca es total: la idea de posibilidad no tiene allí cabida, salvo si con ella se alude a la probabilidad, por parte de un bibliotecario, de hallar un determinado libro. Cabe agregar que esa probabilidad es nula.

□ ¿Qué se propuso T'sui Pen con su novela "El jardín de senderos que se bifurcan"? Quien aborda la tarea de escribir un relato está obligado paso a paso a decidir acerca del destino de los personajes y de la dirección de la acción, a optar por una trama, un orden secuencial de acciones en un tiempo homogéneo y unidireccional y, por ello mismo, a descartar toda otra opción posible; en cambio,

"En la [novela] del casi inexplicable T'sui Pen, opta —simultáneamente— por todas. Crea así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan" (OC:478).

En tal sentido, la estrategia de T'sui Pen disuelve lo que Borges, en uno de los ensayos de *Discusión*, define como el problema central de la novelística: el de la causalidad (OC:230). Según Borges, la solución que la novela ofrece a este problema emparenta a este género con el pensamiento mágico, en tanto este último, de acuerdo a una repetida convicción de la ciencia etnológica, exacerbaría, lejos de negar, el principio de causalidad. Pero el problema mismo se disuelve cuando, como ocurre en la novela "El jardín de los senderos que se bifurcan", todas las secuencias causales (y todos los "tiempos") concebibles figuran *ex hypothesis* en ella.

□ Una suerte de variante del caso anterior parece ser el "dilatado mapa" del Imperio construido por los Colegios de Cartógrafos ("Del rigor en la ciencia", OC:847): todo mapa es, en efecto, un simulacro reducido de ciertos aspectos de una región geográfica; aquello que

en él se registra cobra sentido sobre el fondo de incontables omisiones y simplificaciones. Quien confecciona un mapa está obligado a escoger —ante todo a reducir— y por tanto a eliminar posibilidades. En un mapa del Imperio que tiene el tamaño del Imperio y coincide punto por punto con él, no hay lugar —valga la expresión— para ningún problema ni, por tanto, para ninguna opción.

- 34 □ El tema del texto total reaparece en *El Aleph*. Tanto Carlos Argentino Daneri como "Borges" aspiran a transmitir lo que el Aleph les ha permitido contemplar: "todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos" (OC:623). Para ello, Daneri acomete un poema interminable en el cual procura registrar "científicamente" todos y cada uno de los hechos y cosas que ha visto. "Borges", sin desconocer lo imposible de su objetivo, condensa en una página su visión, o la imagen de su visión, del Aleph.

Por último, vinculado también a los dos precedentes (y al primero) quisiera convocar un cuarto tópico que completará, si cabe, este parcial inventario. Algunos nombres y situaciones me ayudarán a exponerlo:

- El de Jaromir Hladik quien, sin otros recursos que la imaginación y la memoria, logra dar forma, frente al paralizado pelotón de fusilamiento, a la obra que justificaría su vida;
- El de Isidro Parodi quien, confinado en la celda 273 de la Penitenciaría, resuelve los enigmas policíacos que le plantean sus visitantes;
- El del también encarcelado Tzinacán, quien logra descifrar la sentencia mágica del Dios escrita en las manchas de un jaguar;
- El de Averroes, bloqueado en la elaboración de su obra magna, el comentario de Aristóteles, por la imposibilidad de despejar el sentido de las palabras "tragedia" y "comedia";
- El del ya mencionado "Borges", afrontado a la tarea de plasmar en discurso el Universo que el Aleph le revelara.

En todos estos casos se trata siempre de crear o de descifrar un texto en una situación y con medios desmesuradamente precarios. De una a otra ficción, la naturaleza de la precariedad

cambia: Hladik debe reconstruir y concluir su poema teatral apelando exclusivamente a su actividad mental, pero a partir de la memoria de un borrador que le pertenece y que puede corregir y alterar libremente. Otros son los propósitos y los escollos de Parodi: también el detective en prisión se propone, como Hladik, llegar a un texto y también, como aquél, la materia sobre la que ha de trabajar es de naturaleza discursiva. Pero esa materia —constituida por los relatos que le confían personas relacionadas con el crimen a resolver— es, aunque indispensable, inmejorablemente inadecuada. El genio de Parodi consiste en descubrir la clave del enigma planteado a través y a pesar de las múltiples y divergentes versiones que de él le suministran sus propios protagonistas. El fracaso de la búsqueda de Averroes estaba, como quien dice, escrito, dado lo que podríamos llamar sin ironía la tragicómica situación del protagonista. El significado de los vocablos "tragedia" y "comedia" es inaccesible a quien ignora qué es un teatro y a quien sus creencias le vedan la representación de figuras y situaciones. La empresa de Tzinacán es la más difícil y la más ambiciosa. Los medios de que dispone el antiguo sacerdote de Qahalom son tan ínfimos y su propósito tan improbable que no sorprende la circunstancia de que su victoria, en vez de aparecer como el resultado lógico de su búsqueda, se presente más bien como una suerte de iluminación súbita que habría gratificado sus penurias. En fin, el propósito de "Borges" —describir su visión del Aleph— es previamente calificado por su protagonista como de ejecución imposible.

Las tentativas y situaciones que he recapitulado tienen notorios puntos en común y también diferencias entre ellas. De estas últimas quiero destacar una que, pese a no suministrar un principio de partición claramente exhaustivo, reviste para mi propósito un interés especial. Entiendo que existe un hiato profundo entre, por una parte, el sentido filosófico de la biblioteca de Babel y el mapa del Imperio¹¹ y, por otra (para mencionar sólo esos casos), el de la búsqueda de los cabalistas, el intento de "Borges" y la empresa de Pierre Menard. En el primer caso, nada irrumpe

para alterar o solicitar la estructura plenamente acabada de la Biblioteca o del Mapa.¹² La arquitectura monumental de la una, el estricto dibujo del otro carecen de grietas. En la Biblioteca ninguna acción, ningún proyecto son concebibles; en cuanto al Mapa, lo único posible y lo único sensato es destruirlo. Por el contrario, en el segundo caso la ficción nunca deja de advertir que aquello que construye se mueve en el registro de una experiencia constitutivamente abierta. En el primer caso no hay espera posible; en el segundo no puede no haberla.

La silenciosa vastedad de la Biblioteca despoja de sentido a toda acción, a todo proyecto (a toda escritura).¹³ El resignado bibliotecario consigna que ningún habitante de la Biblioteca "espera descubrir nada" y alude al efecto anquilador que produce saber que ya todo está escrito.¹⁴ Como sucede con la Ciudad de los Inmortales, mientras la Biblioteca exista (pero el primero de sus axiomas declara que ha existido y existirá siempre) nadie será feliz. Cada bibliotecario está solo con su letrina y su hexágono. La Biblioteca define un régimen total, en el que rige con pleno vigor un viejo axioma expuesto hace décadas por Jean-Louis Baudry en estos términos: "Si P el predicado, definido como la totalidad de los enunciados, tiende a infinito, el Sujeto, por su parte, tiende a 0".¹⁵

En otro registro, el paradójico Mapa del Imperio manifiesta la misma impulsión totalitaria que la Biblioteca. También la misma inutilidad, la misma sed de redundancia. Fantasía de un control omniabarcador y de un saber mimético, entera y literalmente territorializados, sólo en sus ruinas —habitadas por animales y por mendigos— se podrá reinscribir conatos de significación.

La Cábala, Menard, "Borges" se enrolan en causas que parecen de antemano perdidas, con devoción en el primer caso, con humor en el segundo, con melancólico fatalismo en el último. Así, aun revelado, aun constituido en otro lugar, la Cábala no prejuzga del sentido a develar y el desciframiento de la Sagrada Escritura puede ser y es a menudo una aventura colectiva y un pre-texto para la invención hermenéutica y criptográfica. Dios ha legado a los hom-



bres un tesoro infinito y difícil. Los cabalistas entienden que deben asumirlo con entusiasmo. Más allá de su devoción por el texto sagrado, más allá de su bizarra metodología, hay que rescatar su ancha libertad de interrogación de la Sagrada Escritura —no por azar se los tildó a menudo de heresiarcas— y su idea, compleja y nada inocente, según la cual si todo está escrito, muy poco ha sido realmente descifrado. La Escritura se convierte así en un palimpsesto al que los cabalistas no se privan de volver a interrogar y sobre el que, también, escriben.¹⁶

Pierre Menard acomete una empresa “de antemano fútil” y de realización imposible, pero esa futilidad y esa imposibilidad, lejos de desanimarlo, obran como alicientes. Lo bueno para él es emprender la travesía, no alcanzar la meta.¹⁷ Y siempre podemos, como el narrador, imaginar que la alcanzó.

Es innecesario precisar que todas estas tentativas implican de un modo específico la figura del otro. Una de las tesis que Borges atribuye a la Cábala dice que el Universo es obra de una divinidad deficiente que, además, “tiene que amasar el mundo con material adverso”. Y Borges concluye:

“Llegaríamos así a Bernard Shaw, quien dijo ‘*God is in the making*’, ‘Dios está haciéndose’... si nosotros somos magnánimos, incluso si somos inteligentes, si somos lúcidos, estaremos ayudando a construir a Dios... *Este mundo evidentemente no puede ser la obra de un Dios todopoderoso y justo, pero depende de nosotros. Tal es la enseñanza que nos deja la Cábala...*”¹⁸

Por su parte, es cierto que Menard se declara estimulado por una motivación personal (la idea de la “innecesaria” del Quijote), pero la factura de “su” Quijote sólo revela la riqueza que le es propia, así como sus eventuales fallas, a través de la mirada de los otros, sus contemporáneos.

En el caso de “Borges”, la invocación al otro como singularidad se marca al menos en dos momentos: al asumir la tarea de transmitir “a los otros” el Aleph; en la frase que mágicamente apunta al imposible lector real (“vi tu cara”).

Podemos ahora reiterar la pregunta formulada al comienzo: ¿Hay un pen-

samiento de la comunidad en Borges? Mi respuesta será deliberadamente restrictiva: hay al menos un bosquejo, que se franquea el paso entre el cierre mítico de la escritura y la apertura escritural del mito, inscriptos ambos tanto en la escritura borgesiana como en las "ficciones" que esa escritura pone en escena. Trataré, antes de concluir, de acentuar sus contornos.

Lo haré modificando el ángulo de visión y reinterrogando, esta vez en algunas de las inquisiciones borgesianas, la figura de la *alteridad*. El tópico, insinuado en otros ensayos, es abordado frontalmente en la parábola "Historia del guerrero y la cautiva" (OC:557-560). Borges asocia allí el destino de Droctulft, el guerrero lombardo que en el sitio de Ravena volvió la espalda a los suyos y murió combatiendo por la ciudad asediada y el de la inglesa capturada por los indios al sur de Buenos Aires que opta por el desierto y por la vida feral de las tolderías. Droctulft ganará el conmovido renacimiento de Ravena y la abominación de sus antiguos compatriotas. La inglesa que elige permanecer con sus raptos indígenas se ha convertido en la mujer de un capitanejo, a quien ha dado ya dos hijos y de quien afirma que es muy valiente. Habla un remoto y rústico inglés, entorpecido por locuciones araucanas o pampas.

La abuela inglesa de "Borges", de quien éste declara haber oído el relato, habla con la india, movida por la compasión y por un escandalizado sentimiento de reprobación ante ese destino que adivina monstruoso, e intenta con-

vencerla de que no retorne a las tolderías. La otra le responde que es feliz y vuelve, la misma noche, al desierto.

Así pues, la cuestión de la alteridad se formula en "Historia del guerrero y la cautiva" en su figura extrema: el contacto de culturas no sólo opuestas, sino también enemigas. La conversión de Droctulft, la de la inglesa, tendrán testigos y jueces que las condenarán, que verán en ellas traición y escándalo. ¿Qué ocurre sin embargo con el narrador, con "Borges"?

"Borges", cabe recordarlo, reproduce en la "Historia..." su recuerdo del relato de su abuela inglesa. Por razones culturales y familiares estará pues implicado por una de las historias, la segunda. El uso del estilo indirecto libre no logra dejar dudas acerca de quién es el responsable de ciertas apreciaciones: así, la "lástima" y el "escándalo" que provoca la india son claramente atribuibles a la abuela. En cuanto a "Borges", al tiempo que no escatima los juicios laudatorios respecto de Droctulft, se muestra más lacónico en lo que concierne a la india. En ocasiones, parece asumir juicios lo suficientemente equívocos como para alentar una interpretación suspicaz. Pero estos aparentes deslices no disminuyen lo que se hace oír con nitidez en el contrapunto de las dos historias.

"Cuando leí... la historia del guerrero — dice "Borges" — ésta me conmovió de manera insólita y tuve la impresión de recuperar, bajo forma diversa, algo que había sido mío... Encontré al fin [la memoria que buscaba]: era un relato que le

oí alguna vez a mi abuela inglesa, que ha muerto" (OC:558).

La particular emoción que siente "Borges" no proviene por cierto de las virtudes estéticas de la simetría; proviene ante todo de percibir que ambas historias, separadas por un océano y trece siglos, son la misma historia; que sus protagonistas, más allá de todo lo que los distingue, son fundamentalmente semejantes y que la experiencia del guerrero lombardo Droctulft, la experiencia de esa revelación, la Ciudad, que lo transfigura, es en lo esencial idéntica a la experiencia de la inglesa de Yorkshire, a la experiencia del ancho desierto libre y de la vida nómada e impetuosa del indio.

"Mil trecientos años — concluye "Borges" — y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irre recuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicas. Sin embargo, a las dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales." (OC:560).

¿Es eso todo? El igualitarismo cultural que insinúa Borges en la "Historia...", en cuyos marcos se comprende el tránsito y la conversión de Droctulft y de la cautiva, ¿es sólo una manifestación más del relativismo cosmopolita

Espacios

de crítica y producción

Publicación de la
Facultad de Filosofía y Letras - UBA

Comité de redacción: Jorge Dotti, Gladys Palau,
José Sazbon, Pablo Gentili

Secretario de redacción: Carlos Dámaso Martínez

Salió el número 12

ESTUDIOS SOCIALES

Revista Universitaria Semestral

Nº 4 - Primer semestre 1993

Escriben: Cheresky • Ansaldi •
Ruitort Serra • Macor • Mases • Ascolani •
Bertolo • Adagio • Fantoni • Márquez

Coeditores: Depto. de Extensión Universitaria y
CEDEHIS, UNL / CIESAL, UNR / GEHISO, UNC.

Sede editorial: 9 de Julio 2154 (3000) Santa Fe
Tel.: (042) 21881

que muchos, con sobradas buenas razones, le atribuyen? Entiendo que no. O, mejor dicho, que el problema es más complejo. Para sustentar y a la vez precisar esta hipótesis retomaré brevemente a algunas de las ficciones de Borges.¹⁹

"El informe de Brodie" aparece como una ostensible variante del viaje de Gulliver al país de los houghnhms, aunque cabe tener en cuenta que (como ha visto muy bien Beatriz Sarlo)²⁰ es en el desvío que opera Borges respecto del original donde reside el interés que el informe provoca —y el enigma que plantea. *Los viajes de Gulliver* es, como se sabe, una crítica sin concesiones de la humanidad en su conjunto. Una crítica despiadada, casi cruel, pero no siempre desesperanzada. Es que Swift tenía, más allá de su escepticismo respecto a las bondades del género humano, un agudo sentido de los alcances políticos del cuestionamiento ético que había emprendido. De ahí que en *Los Viajes* refiera a menudo acontecimientos de la política cotidiana, analice casos, proponga reformas y ofrezca soluciones puntuales. Sin duda, el reino de Brodningnag y el país de los houghnhms son ficciones utópicas, pero algunas de las normas que allí rigen están lejos de ser de aplicación inconcebible, incluso en la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII.²¹

El Informe por su parte carece de punto de referencia utópico; el narrador no puede recurrir, para juzgar a los que llama "yahoos", más que a los valores propios de las sociedades cristianas, de una de las cuales él mismo proviene. Los rasgos con que describe a sus yahoos hacen aparecer a éstos como bárbaros (algunas de sus características recuerdan a la versión borgesiana de los indios del sur argentino —aquellos por los que optó la cautiva—: la afición a lo fétido, la desnudez, el uso ritual o utilitario del estiércol). Sus costumbres suelen ser inhumanas; así, por ejemplo, uno de sus pasatiempos son las ejecuciones: se imputa de un delito a un inocente a quien luego el rey, como parte del juego, declara culpable. Entonces lo torturan atrocemente y lo lapidan.

Sin embargo, le ocurre al informante marcar similitudes entre los "yahoos" y los europeos. Más aún: en la conclusión del Informe, el tono reprobatorio

deja su lugar a una suerte de equiparación entre unos y otros. Los "yahoos", como los europeos, poseen instituciones, autoridades, un lenguaje basado en abstracciones, una religión, creen en la inmortalidad del alma, en la raíz divina de la poesía, en la verdad de castigos y recompensas. "Representan, en suma, la cultura, como la representamos nosotros". Por eso, escribe el narrador dirigiéndose a Su Majestad, "tenemos el deber de salvarlos". El Informe concluye con una demanda sibilina: "Espero que el Gobierno de su Majestad no desoiga lo que se atreve a sugerir este informe" (OC:1078).

El juicio de Brodie está pues afectado de inestabilidad: en el desarrollo de su relato campea una actitud escandalizada y condenatoria, con sólo fugaces intermitencias; hacia el final, un "relativismo cultural impecable"²² recupera y absuelve lo que parecía condenado.

No para resolver esta ambivalencia, sino para aportar nuevos elementos al debate, me permitiré, antes de concluir, convocar una última ficción de Borges. Se trata de un relato anterior al que acabo de comentar y lleva por título "El hombre en el umbral" (OC:612-616).

"El hombre..." tiene puntos en común con "El acercamiento a Almotásim" y también con "El informe de Brodie". Del primero rescata el tema de la búsqueda, invirtiendo los términos. El estudiante hindú conoce de antemano las cualidades de aquel a quien busca y sabe asimismo que se trata de un hombre virtuoso; por último ciertos índices inequívocos lo aproximan progresivamente a él. Christopher Dewey desconoce, al comienzo de su pesquisa, la calidad moral de su buscado; sólo al encontrarlo, luego de una averiguación donde abundan los índices equívocos, descubrirá que es un canalla.

Como "El Informe de Brodie", también "El hombre..." es el relato de un viajero inglés a una tierra y a una cultura lejanas donde el narrador hallará, como el misionero escocés del informe, una suerte de barbarie. Pero aquí paran las semejanzas. Dewey, que está a la búsqueda de un magistrado escocés de ilustre linaje, encuentra al cabo de semanas, acurrucado en el umbral de una

casa de un barrio humilde, a un hindú de barba blanca, encogido por los muchos años y vestido con harapos: una minuciosa contrafigura del buscado. Le habla, de antemano desesperanzado, del juez desaparecido y el anciano, como si no quisiera o no pudiera responder a la pregunta de Dewey, toma la palabra y narra una historia al narrador. Una historia con rasgos de leyenda y de fábula, que sitúa en su remota infancia y en la que también es cuestión de un juez. En aquel tiempo —cuenta el anciano— la corrupción había ganado a la gente y reinaban la blasfemia, el engaño y el fraude. No todos, sin embargo, habían sucumbido a la perversión: cuando corrió la noticia de que la reina enviaría un hombre para que aplicara en el país musulmán la ley de Inglaterra los menos corruptos la recibieron con beneplácito "porque sintieron que la ley es mejor que el desorden" (OC:614).

"...Llegó el cristiano y no tardó en prevaricar y oprimir, en paliar delitos abominables y en vender decisiones. No lo culpamos, al principio: la justicia inglesa que administraba no era conocida de nadie y los aparentes atropellos del nuevo juez correspondían acaso a válidas y arcanas razones. *Todo tendrá justificación en su libro*, queríamos pensar, pero su afinidad con todos los malos jueces del mundo era demasiado notoria, y al fin hubimos de admitir que era simplemente un malvado. Llegó a ser un tirano y la pobre gente (para vengarse de la errónea esperanza que alguna vez pusieron en él) dio en jugar con la idea de secuestrarlo y someterlo a juicio" (OC:614).

De la idea pasaron a los hechos. Y, sin creer que tendrían éxito, acabaron ejecutando lo que se habían propuesto. Raptaron al juez, lo sometieron a juicio y —ésta fue la decisión más difícil— "nombraron un juez para juzgar al juez". Faltos de un hombre recto y sabio, designaron a un loco "para que la sabiduría de Dios hablara por su boca y avergonzara las soberbias humanas" (OC:615).

En este punto del relato del anciano, Dewey objeta que encomendar la decisión final a un loco equivale a invalidar el juicio. El anciano responde que el acusado había aceptado ese juez, acaso porque "...sólo de un loco podía no esperar sentencia de muerte". (Entre-

tanto, circula mucha gente por la casa del umbral.) El relato del viejo hindú concluye: el criminal fue finalmente condenado y ejecutado...pero Dewey no tarda en descubrir que lo que el anciano narraba estaba sucediendo durante la narración y ahora acaba de finalizar. El venal juez de la historia no es otro que el hombre buscado por Dewey, quien encuentra su cadáver mutilado en los fondos de la casa.

No es difícil identificar en esta ficción algunas de las costumbres narrativas de Borges. Las trasposiciones temporales, los dobles, la inversión de roles, las correspondencias, la simetría.

Me interesan más, sin embargo, aquellos momentos—intermitentes pero decisivos—en que ese juego especular se interrumpe o se desplaza.²³ En "El hombre en el umbral" uno de esos momentos es aquel en que, por un movimiento concéntrico, otro relato se inscribe en el interior del relato principal. Cuando el anciano hindú toma la palabra, es una cultura otra y distante la que, en más de una acepción, "toma la palabra" a la cultura europea y cristiana. Pero, a la vez, la inestabilidad que marcaba el juicio de Brodie en el informe se escande en dos pasos y, en ese instante al menos, se disuelve.²⁴

El primer paso es una suerte de extrapolación de la tolerancia, una hipérbole del relativismo cultural. Los hindúes aceptan ser juzgados por la ley de Inglaterra y por un juez inglés, simplemente porque, como los pájaros del "Coloquio..." están "hartos de su antigua anarquía" y porque la ley es preferible al desorden. El segundo paso es la conclusión obligada de la ostentosa acumulación de infamias que acredita el juzgador. Es el momento en que el hindú, aun y sobre todo cuando se pone en el lugar del occidental, descubre que el relativismo tiene límites y que existe un nivel donde todo hombre es simple-



NOTAS

1. Jorge Luis Borges: *Obras completas*, Emecé eds., Buenos Aires, 1974, p. 418 (en adelante, citado en el texto con la abreviatura OC seguida del número de página correspondiente). "El acercamiento a Almotásim" narra "la insaciable busca de un alma a través de los delicados reflejos que ésta ha dejado en otras: en el principio, el tenue rastro de una sonrisa o de una palabra; en el fin, esplendores diversos y crecientes de la razón, de la imaginación y del bien" (OC:416). Un hombre, otrora un estudiante crédulo, se adapta a la convivencia con la gente más infame y compite con ella en ignominia. Súbitamente, capta con maravillado espanto un conato, un indicio, una aminoración o interrupción de la infamia en uno de sus semejantes: "Fue—escribe Borges citando textualmente—como si hubiera terciado en el diálogo un interlocutor más complejo". El antiguo estudiante razona que el hombre de quien proviene esa imprevista claridad es incapaz de la menor decencia. Piensa entonces que está reflejando a otro y éste a otro y así sucesivamente. Concluye que debe haber en el mundo alguien de quien procede esa luz, alguien idéntico a esa luz, y decide consagrar desde entonces su vida a encontrarlo.
2. Jorge Luis Borges: *Obras completas en colaboración*, Emecé eds., Buenos Aires, 1979 (en adelante, citado en el texto con la abreviatura OCC seguida del número de página correspondiente).

3. En *El libro de los seres imaginarios* se caracteriza sin más al *Coloquio de los pájaros* como una alegoría.
4. La versión de *El libro de los seres imaginarios* precisa que, antes de acometer la búsqueda, o en su principio, "algunos pájaros se acobardan: el ruiseñor alega su amor por la rosa; el loro, la belleza que es la razón de que viva enjaulado; la perdiz no puede prescindir de las sierras, ni la garza de los pantanos, ni la lechuza de las ruinas" (OCC:695).
5. El narrador y comentarista de "El acercamiento a Almotásim", texto donde, como dijimos, está incluido el *Coloquio de los pájaros*, insiste sobre la necesidad de que el hombre llamado Almotásim no sea un fantasma, una abstracción, sino un carácter real, dotado de "rasgos idiosincráticos, personales".
6. La leyenda del Simurg, tan cercana por su construcción al mito, reproduce además lo que llamaré el "mito de origen" de Borges (ver infra nota 23). Esta inherencia mítica parece confirmada por las curiosas analogías que vinculan este relato a los mitos Bororo, Tikopia y Ojibwa, analizados por Lévi-Strauss en *Le cru et le cuit*. Como a su modo lo hace también el "Coloquio...", dichos mitos tratan, y resuelven, el problema del pasaje de la cantidad continua a la cantidad discreta. Cf. Claude Lévi-Strauss: *Le cru et le cuit*, Plon, Paris, 1965, pgs. 58-63.
7. En la nota-epílogo de donde transcribí el "Coloquio..." se baraja la hipótesis, sugerida por la novela comentada en "El acercamiento a Al-

- motásim", de la identidad entre el buscador y el buscado. Esto—según Borges—aproximaría a ambos escritos.
8. Swift aborda el tema de la inmortalidad en uno de los relatos de Gulliver, mencionado en el ensayo "Historia de los ecos de un nombre" (OC:752). Los trogloditas de "El inmortal" tienen varios rasgos en común con los inmortales de Swift. La referencia a *Los viajes de Gulliver* es central en "El Informe de Brodie".
9. Así, la miserable comunidad de los trogloditas se erige sobre el fondo de un olvido sin tiempo, de un olvido misteriosamente voluntario, análogo al que Nietzsche describe y recomienda en *La genealogía de la moral* (65-66).
10. Importa señalar que, según Borges, el método de la Cabala es una suerte de recurso *ex post*. La originalidad de la doctrina de los cabalistas habría consistido en introducir elementos gnósticos en la mística judía. El *modus operandi* criptográfico habría sido creado para justificar la ortodoxia de esas innovaciones. Scholem destaca al respecto el carácter "extraordinariamente audaz" de las concepciones de la Cábala (Gershom Scholem, *Fidelidad et utopie (essais sur le judaïsme contemporain)*, Calmann-Lévy, Paris, 198, p. 237).
11. Y, quizás, en otro plano, el "poema" de Carlos Argentino Daneri.
12. En "La muralla y los libros" (OC:633-634) Borges refiere la historia del emperador chino Huang Ti, que ordenó la construcción de la muralla y la destrucción de todos los libros anterior-

mente una persona honesta o simplemente un canalla.

"La idea de la humanidad en el hombre — escribe Claude Lefort —, como la idea de la humanidad que engloba a todos los hombres, se sustrae a toda definición".²³ La falencia de la mayoría de los humanismos existentes consiste en imponer, como premisa o resultado de esa idea, una concepción determinada de la naturaleza humana que, en seguida, tal o cual anti-humanismo militante se hace un placer destruir, creyendo con ello destruir la idea misma. Pero ésta, en su contorno infigurable, persiste; la literatura, la creación estética, pueden, en

un destello, captarla. Se trata por cierto de una captura fugaz, una instantánea, en un recorrido inaprehensible e interminable. Pero merece nuestros desvelos (o nuestra celosa admiración), como los merecen la búsqueda obstinada de los cabalistas o los insomnios felices de Pierre Menard.

Concluyo brevemente. Encarada desde el espacio de la escritura literaria la idea de comunidad no se expone como secuencia de argumentos ni tampoco como "descripción" ni, menos aún, como ilustración de una teoría. Sin duda, puede ser objeto de una tematización explícita, como en "El informe de

Brodie". Pero interesa más buscarla en la textura misma de la escritura ficcional, en la experiencia de los límites que ella propone, en el modo en que marca y a la vez borra esos límites, en su búsqueda sin objeto y sin término. A través de los temas del texto impermeable a la contingencia y del texto "total", a través de las peripecias de Almotásim, de los avatares de la Cábala, del delicado horror de la Biblioteca y del Mapa, de la felicidad de Droctulft y las perplejidades de Averroes, la escritura borgesiana dibuja, con trazo tenue pero legible, una figura de la comunidad que, sin duda, no nos es ajena.



res a él. "Huang ti, según los historiadores, prohibió que se mencionara la muerte y buscó el elixir de la inmortalidad y se recluyó en un palacio figurativo, que constaba de tantas habitaciones como hay días en el año; estos datos sugieren que la muralla en el espacio y el incendio en el tiempo fueron barreras mágicas destinadas a detener la muerte." (OC:634). La simetría invertida de la doble operación de Huang Ti con la Biblioteca y el Mapa es notoria. Cabe añadir como rasgo en común, implícito en estos últimos, explícito en el proyecto del Emperador, el conjuro ilusorio de la muerte, el mito de la infinitud.

13. "Esta epístola palabrera e inútil ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles y cada uno de los incontables hexágonos —y también su refutación" (OC:470).

14. "La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma" (OC:470).

15. Jean-Louis Baudry: "Ecriture, fiction, idéologie", en VV.AA. *Théorie de l'ensemble*, Aux Editions du Seuil, París, 1968, p.136.

16. Como dice Scholem, "Il n'y a pas à l'intérieur de la révélation une unique chaîne perceptible de significations, mais une multitude de connexions d'où procèdent pour nous les subdivisions de la parole. En d'autres termes, le signe de la vraie révélation n'est plus la somme des déclarations prenant en elle forme de communication, mais le nombre infini d'interprétations dont la révélation est susceptible. Le caractère de l'absolu se reconnaît à cette ouverture à l'infini des interprétations auxquelles peut donner lieu la ré-

vélation. La révélation n'obéit pas à une signification spécifique; bien plutôt elle est ce qui se cache derrière la signification de chaque parole et qui par là prête à chaque parole révélée une signification d'une infinie richesse. Ou, pour employer le langage des kabbalistes, des lumières en nombre infini brûlent dans chaque parole... Sans abandonner la thèse fondamentaliste du caractère divin des Ecritures, ces thèses mystiques constituent néanmoins un stupéfiant assouplissement du concept de révélation. Ici l'autorité de la révélation est aussi ce qui justifie le jeu et la portée de la liberté" (Gershom Scholem, Op. cit., p. 237).

17. El parentesco de la tentativa de Menard con la búsqueda de los cabalistas es claramente sugerido por Borges. Cf. Jorge Luis Borges, *Siete Noches*, F. C. E., México, 1980, p.129.

18. Jorge Luis Borges: *Siete noches*, p.139 (yo subrayo).

19. Aunque ya en "Historia del guerrero y la cautiva" hay aspectos que, para decir lo menos, alteran la bella e inane simetría. Si la experiencia de Droctulft y la de la cautiva son esencialmente iguales, queda en pie que en esa experiencia, a través del trazo que remite de la historia de uno a la historia de la otra, está incluido el propio "Borges" como partícipe de la segunda y que esa inclusión desajusta sutilmente el juego especular de las identidades.

20. En su preciso artículo "Borges se pregunta por el orden", en *Punto de Vista*, número 43, Buenos Aires, agosto de 1992.

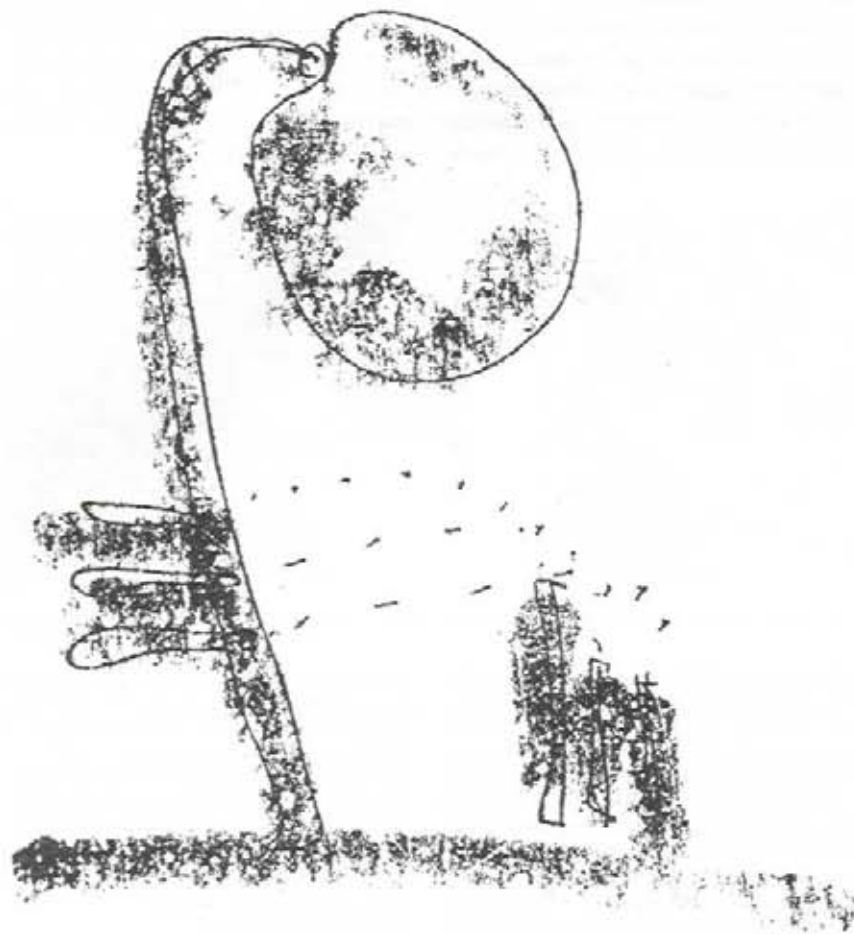
21. Por ejemplo, la sabia y perspicaz norma según la cual "escribir una explicación de alguna ley constituye un delito capital" (Swift:135).

22. Beatriz Sarlo, op. cit., loc. cit., p. 20.

23. "Borges no puede pensar la diferencia — me dice Ricardo Piglia en una conversación personal—. Síntoma de ello es el hecho de que su narración de fondo es siempre la misma, hecha de dobles, oposiciones y simetrías; en suma, de variaciones en torno a lo idéntico. 'Pasea' ese relato de inmutable estructura por los diversos géneros: policial, fantástico, realista, ensayístico, poético, testimonial, etc., como si intentara con ello capturar la diferencia que no logra concebir". Por mi parte, hago la hipótesis, diferente de la de Piglia pero inspirada en ella, de que, si bien hay un mito único en el origen, también mítico, de la escritura de Borges —un mito estructurado efectivamente en base a contrastes, duplicaciones y otras variantes alrededor de lo Mismo—, ese mito es interrumpido, de diversas formas e intermitentemente, por el trabajo de la escritura borgesiana. La literatura de Borges consiste precisamente en esa interrupción, en la cual la diferencia —y ésta es, quizás, mi diferencia con Piglia— logra exhibirse.

24. En ese instante al menos: poco antes de concluir su relato, el anciano hindú retoma las debidas distancias y llama con gozosa malignidad "perro infiel" al juez que acaba de ser ejecutado.

25. Claude Lefort: *Ecrire (à l'épreuve du politique)*, Calmann-Lévy, París, 1992, p. 39.



"No existe protección contra el mal uso de las consideraciones dialécticas con fines restaurativos."

Adorno

Desde hace tiempo, sociólogos y filósofos denominan "posindustrial" o "posmoderna" a la sociedad actual.¹ Es comprensible el deseo de separar nuestro presente de la era del capitalismo avanzado; sin embargo, los términos elegidos no dejan de presentar problemas. Se inaugura una nueva época antes de preguntarse siquiera si los cambios sociales han sido tan decisivos y si, de cualquier modo, exigen la erección de un nuevo límite epocal. Más aún, el término "posmoderno" acarrea la des-

ventaja de su abstracción. Pero presenta otra desventaja todavía más evidente. Los profundos cambios económicos, técnicos y sociales acaecidos después de la segunda mitad del siglo XIX son indiscutibles, pero el modo de producción dominante sigue siendo el mismo: la apropiación privada de un valor producido colectivamente. Los gobiernos socialdemócratas de Europa occidental han aprendido que, a pesar del peso creciente de la intervención gubernamental en cuestiones económicas, la maxi-

mización de la ganancia sigue siendo el impulso de la reproducción social. Por lo tanto, deberíamos ser cuidadosos al interpretar los cambios en curso y no convertirlos en signos prematuros de una transformación epocal.

En las artes, el discurso sobre lo "posmoderno" comparte los defectos del concepto sociológico. Partiendo de algunas observaciones acertadas, postula prematuramente un umbral epocal que, sin embargo, sólo puede ser definido de manera abstracta. No obstante, esta objeción general al concepto de "posmoderno" no impide reconocer que, en los últimos veinte años, han ocurrido transformaciones de la sensibilidad estética precisamente en los estratos que fueron y son portadores de la alta cultura: una opinión positiva respecto de la arquitectura *fin de siècle* y, en consecuencia, un juicio más crítico sobre la arquitectura moderna;² el ablandamiento de la rígida dicotomía entre arte alto y bajo, que Adorno todavía consideraba irreconciliablemente opuestos;³ una re-evaluación de la pintura figurativa de los años veinte (y, al respecto, la gran exposición de 1977 en Berlín); una vuelta a la novela tradicional practicada incluso por quienes antes representaron el experimentalismo narrativo. Estos ejemplos, que podrían multiplicarse, indican cambios. ¿Se trata de fenómenos culturales que acompañan al neoconservatismo político y que, en consecuencia, merecerían ser criticados desde una coherente perspectiva moderna? ¿O, por el contrario, no es posible plantear una divisoria política tan poco ma-

tizada, y los cambios nos exigen trazar un mapa más complejo que el dibujado por Adorno sobre la modernidad artística?

Si, a partir de la problemática posmoderna, regresamos a los escritos de Adorno sobre estética y, especialmente, sobre música, descubriremos, no sin sorpresa, que él también estaba muy preocupado por la declinación de la edad moderna, por lo menos a partir de la segunda guerra. La primera vez que Adorno enfrentó este problema fue a comienzos de la década de 1920: su primer maestro de composición, enemigo de la música atonal, quería que sus discípulos volvieran a la tonalidad y juzgaba la música atonal como pasada de moda. Adorno lo menciona en *Minima moralia*: "Lo ultramoderno [afirmaba su maestro] ya no es moderno, los estímulos que yo buscaba ya habían perdido su filo, las figuras expresivas que me excitaban pertenecían a una sentimentalidad pasada de moda, y la nueva juventud tenía más glóbulos rojos, para decirlo con su frase favorita".⁴ La idea, un poco absurda, de que el arte moderno estaba terminado hacia 1920, sin embargo hubiera podido, en esos años, reclamar alguna atención. Ya en 1917, Picasso había roto abruptamente con su período cubista al pintar el retrato de su mujer ("Olga en su chaise-longue") que olía a Ingres. En los años siguientes, pintó alternadamente cuadros "cubistas" y "realistas". En 1919, Stravinsky, que sólo dos años antes había escrito la vanguardista "Historia del soldado", volvía a la música del siglo XVIII en su ballet "Polichinela". Y, en 1922, Paul Valéry, con la colección de poemas titulada *Charmes*, intentaba restablecer el ideal de un clasicismo formal estricto. No eran sólo los artistas de segunda fila los que rechazaban su tiempo y se orientaban hacia el modelo clásico, sino Picasso y Stravinsky (el caso de Valéry es algo diferente), que ya habían contribuido de modo decisivo al desarrollo del arte moderno. Ello obliga a considerar la cuestión del neoclasicismo como una piedra de toque en cualquier interpretación de la modernidad artística.

Adorno no ignoró el problema pero —como sucede con él a menudo— hizo dos interpretaciones contradictorias.

La primera, que puede considerarse polémica, está en el texto ya citado de *Minima moralia*: "El neoclasicismo, esa reacción que no admite serlo y que presenta al elemento reaccionario como un progreso, fue la vanguardia de una vasta tendencia que, con el fascismo y la cultura de masas, aprendió muy rápido a prescindir de consideraciones refinadas respecto de la extrema sensibilidad de los artistas y a combinar el espíritu de Courths-Mahler con el progreso técnico. La edad moderna se volvía no moderna".⁵ Enteramente opuesto al espíritu moderno, el neoclasicismo es denunciado también como reaccionario en política. Sin duda, esta interpretación puede mostrar sus pruebas: de Chirico gira hacia el fascismo en correspondencia con su rechazo a la llamada pintura mítica.⁶ Pero los casos individuales no alcanzan para sustentar un juicio como el de Adorno, que excluye del todo al neoclasicismo de la modernidad.

Al propio Adorno no debería haberse ocultado el carácter problemático de un punto de vista tan sumario. De cualquier modo, en su ensayo posterior sobre Stravinsky, donde ya no lo presenta como las antípodas de Schönberg, propuso una interpretación completamente diferente del neoclasicismo: la música de Stravinsky no es la reconstrucción de un lenguaje musical limitante sino el juego soberano del artista con formas del pasado. El clasicismo de Winckelmann no se proponía como norma, pero "aparecía, como en sueños: estatuas de yeso sobre los muebles del apartamento paterno, bric à brac, vieja parafernalia. No un concepto de género. El esquema estaba afectado por la transformación de lo anteriormente esquemático en un espantapájaros; había perdido su poder a través de la composición fragmentaria propia de los sueños".⁷ Al ubicar explícitamente al neoclasicismo de Stravinsky, y al de Picasso, en las vecindades del surrealismo, Adorno le asigna un lugar dentro del arte moderno. Es obvio que las dos interpretaciones son incompatibles; también es evidente la superioridad de la segunda. Mientras que la interpretación polémica procede de manera globalizante al considerar al neoclasicismo como un movimiento unitario, la segunda busca establecer algunos prin-

cipios de diferenciación. Por lo menos, deja abierta la posibilidad de descubrir en las obras neoclásicas algo más que el crudo regreso a un orden de pensamiento reaccionario.

El juicio de Adorno sobre el neoclasicismo, sin embargo, no debe confundirnos por su alusión a un territorio común de éste con el surrealismo. Aunque compara el montaje de "Historia del soldado" con los montajes de sueños de los surrealistas, realizados a partir de restos diurnos,⁸ no modifica su juicio negativo. Con un argumento al que también recurrirá en su polémica con Hindemith, interpreta el elemento de protesta en "Historia del soldado" como regresivo y expresión de la posición ambivalente de quien sigue atenido a la autoridad contra la cual se rebela.⁹ "Muy cerca de la conducta más disruptiva está la identificación con aquello contra lo que ésta se rebela; el exceso mismo proclama la necesidad de la moderación y del orden, de modo tal que el exceso pueda terminar".¹⁰ Adorno establece una relación entre el giro de Stravinsky hacia el neoclasicismo y su previo cuestionamiento del lenguaje musical tradicional mediante referencias a formas triviales y su coherente desmontaje en "Historia de un soldado"; pero juzga negativamente a ambas como "música sobre música".¹¹ Al tomar y desintegrar formas previas tales como la marcha y el *ragtime*, Stravinsky capta "(literalmente) materiales musicales existentes" y los modifica (la música neoclásica de Stravinsky usa la misma estrategia). Tal procedimiento va en contra del principio postulado por Adorno de una completa hegemonía de la forma. Así como el *collage* surrealista se apodera del grabado en madera, con su descripción del interior burgués *fin de siècle* y lo trata como a un fragmento retrospectivo de la realidad, Stravinsky se apodera del tango o del *waltz*. Y si Max Ernst aliena el interior al dar a sus figuras humanas cabezas de pájaros de presa, Stravinsky aliena las formas de la música ligera. Este tratamiento vanguardista de lo dado, que no es una simple parodia de esas formas (como lo sugiere Adorno),¹² sino que apunta a un cuestionamiento del arte, se resiste, en cambio, al concepto adorniano de arte. Aferrado a la idea de que los

materiales artísticos reflejan el estado de desarrollo social sin que esta relación pase por la conciencia del productor, Adorno puede reconocer sólo *un* material en cada época. Más aún, llega a cuestionar el uso del concepto de material en el caso de Stravinsky: "El concepto, central para la escuela de Schönberg, de un material musical innato a la obra misma, no puede aplicarse, si somos estrictos, a Stravinsky. Su música está mirando siempre otra música, a la que consume por medio de una exposición de sus rasgos mecánicos y rígidos."¹³ El concepto de "material" usado en este caso, que elimina el rasgo dado del material y lo absorbe por completo dentro de la obra según el principio de hegemonía total de la forma, es revelador porque se opone al principio vanguardista de montaje. En esto reside lo que me parece que es el anti-vanguardismo de Adorno.¹⁴ Sólo en apariencia es paradójico que este anti-vanguardismo esté en la base de su rechazo (para decirlo con sus palabras) del "infantil" Stravinsky y también del Stravinsky neoclásico.

No se trata acá de salvar al neoclasicismo como un todo; esta sería la repetición de un error en la interpretación polémica de *Minima moralia*, sólo que con una valencia diferente. Si el recurso a esquemas formales del pasado sólo logra reproducirlos o si, por el contrario, los convierte en convincentes medios expresivos, sólo podrá decidirse después de un análisis meticuloso de obras individuales, y no de un recurso general a la teoría.¹⁵ La magnífica unilateralidad de Adorno reside, precisamente, en haber buscado una respuesta en la teoría. Por supuesto, una distancia histórica creciente contribuye a subrayar las consecuencias negativas que restringen el campo de la actividad artística posible. Esto vale especialmente para la tesis de la homogeneidad del material artístico. Pero también puede aplicarse al principio de totalidad constructiva de la obra, que asigna al concepto de montaje un lugar excéntrico dentro del sistema estético de Adorno, en la medida en que Adorno sólo puede asimilar este concepto si incluye motivos benjaminianos dentro de su propio pensamiento.

El abandono de la tesis adorniana

(basada en última instancia en la historia de la filosofía) sobre el "material artístico más avanzado" no sólo permite incorporar la yuxtaposición de diferentes clases de material (por ejemplo, la pintura de la *Nueva Objetividad* junto con la de Picasso o los surrealistas); también resguarda a la teoría de considerar *un* material como signo de *un* momento histórico. Al mismo tiempo, permite observar que los desarrollos posteriores de un material artístico pueden enfrentar límites internos. Esto último puede descubrirse en el cubismo. Se ha señalado muchas veces la coherencia con la que Braque y Picasso extraen y desarrollan ciertas conclusiones del último período de Cézanne. Sin embargo, no es difícil observar en la obra de Picasso a partir de 1914 cierta arbitrariedad cuyo rasgo más sobresaliente es el recurso a superficies puntillistas. Tal puntillismo volverá en algunos de los cuadros figurativos de 1917: en ambos casos es una idea técnica despojada de necesidad. No parece temerario afirmar que podía haberse agotado toda continuación coherente de las posibilidades inscriptas en el material cubista. Podría, incluso, demostrárselo con el desarrollo posterior de la obra de Braque y Juan Gris. Si se admite esto, el recurso de Picasso a materiales diferentes en cuadros como el retrato de su mujer, Olga, prueba una necesidad que la estética de Adorno nos impide reconocer. Ni podemos justificar estéticamente el recurso al material neoclásico (porque la cita debería justificarse fuertemente, lo que me parece imposible), ni podemos interpretarla históricamente de modo aceptable (porque varias posibilidades diferentes de interpretación se equilibrarían entre sí). Sin embargo, la necesidad de liberarse de un material único demuestra ser, precisamente, la actitud que el artista moderno parece obligado a adoptar.

A primera vista, la libre disposición de varias clases de materiales amplía inmensamente las posibilidades creativas. En un sentido esto es cierto, pero, al mismo tiempo, debe admitirse que restringe de manera drástica las posibilidades de logro estético. En ello radica el momento de verdad de las restricciones normativas que (en dirección opuesta) adoptaron Lukács y Adorno. Valéry

señaló lo mismo: la restricción del campo de posibilidades productivas puede aumentar las oportunidades de logro artístico, porque exige concentración. Pero Valéry pasó por alto el hecho de que la restricción no debe ser arbitrariamente postulada desde fuera, sino emerger como necesidad de la experiencia del artista. Precisamente porque la poesía de Valéry se somete a coerciones externas, está muchas veces más cerca de la artesanía que del arte. Sólo cuando la libre disposición de materiales de diferente tipo es aceptada no como una riqueza recibida sino como reflexión de la obra misma, el productor escapa a la ilusión de poseer posibilidades infinitas.

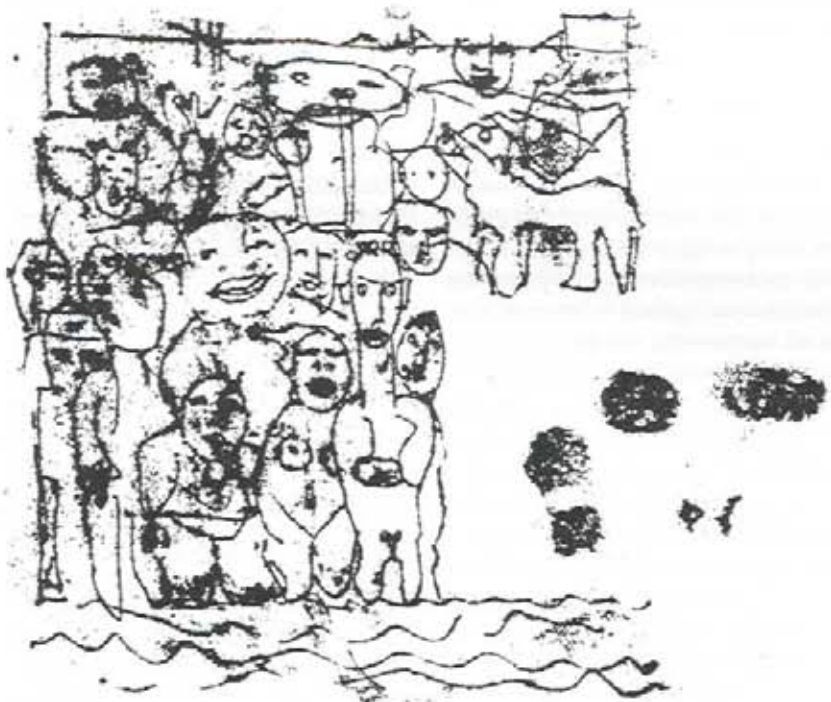
El primer maestro de composición de Adorno planteó falsamente el problema de la declinación de la edad moderna porque lo hizo postulando la obsolescencia de lo moderno como resultado del anti-modernismo neoclásico. Adorno, por lo menos en *Minima moralia*, acepta que el planteo del problema le sea impuesto por su oponente y se obliga a condenar en bloque como reaccionario al neoclasicismo. Tampoco en *Filosofía de la nueva música* procede de manera muy diferente, e incluye al Stravinsky vanguardista en su juicio negativo. Tanto el vanguardismo radical como el neoclasicismo son ajenos al concepto adorniano de lo moderno. Sólo en su ensayo de 1954 sobre la declinación de la nueva música se plantea (como lo hicimos más arriba en referencia al cubismo) el problema de los límites immanentes del desarrollo de la nueva música. "Declinación" no significa acá un proceso gradual de adaptación por parte de algún sector del público a la nueva música y, en consecuencia, el embotamiento de su fuerza disruptiva; afecta, más bien, a las categorías centrales del arte mismo. Lo que le molesta a Adorno es el conformismo modernista, caracterizado, en primer lugar, como una pérdida de tensión en las obras,¹⁶ y una ausencia de expresión. El fenómeno no se limita a la música. ¿Quién no ha visto esos cuadros abstractos que parecen convenir perfectamente a la decoración de oficinas? Todo lo que puede decirse al respecto es que no molestan. Traicionan lo moderno al mismo tiem-

po que pretenden pertenecer a la modernidad.

Adorno no adjudica esta pérdida de fuerza a un fracaso individual de los productores, sino al desarrollo objetivo de una tendencia del arte moderno que podría resumirse en el hecho de que la primacía moderna del material artístico se convierte en "fetichismo del material".¹⁷ Ello nos conduce directamente a la categoría central de su estética: el material artístico configura un núcleo de su interpretación histórico-filosófica del desarrollo del arte. Como contenido sedimentado se corresponde, subterráneamente, con la totalidad de una época. Por eso, sus transformaciones

no debe reconocer precisamente esas "tendencias hacia la racionalización total", que se combinan con una "difundida alergia a toda expresión",²⁰ como causa de la declinación de lo moderno. Incluso "la emancipación respecto de categorías y estructuras formales dadas",²¹ que señala como la realización ineluctable del contenido artístico a principios de este siglo, debe su contenido expresivo también al material tradicional del que el arte se separa. El modernismo, al no admitir que está obligado por la tradición a causa de su misma negatividad frente a ella, sucumbe a la "superstición de elementos significativos originales, que, en verdad, vienen

cios. En *Filosofía de la nueva música* afirma sobre Webern: "Descubrió la naturaleza derivada, exhausta e irrelevante de toda subjetividad, que la música ahora y aquí tiende a realizar: la insuficiencia del sujeto mismo"; y también: "El derecho del sujeto a la expresión ha sucumbido".²⁴ No menos categóricas, sin embargo, son las afirmaciones en "La declinación de la nueva música": "Toda objetividad estética está mediada por el poder del sujeto, que lleva a la cosa por completo hacia ella misma".²⁵ De allí que "los síntomas de la declinación de la nueva música" pueden interpretarse como síntomas de la "desintegración de la individualidad".²⁶ La con-



coinciden con las de la sociedad; ambas se inscriben en el principio de racionalización progresiva: "El concepto básico que pone en movimiento la historia musical reciente es el de racionalidad, unido inmediatamente al de dominación social de la naturaleza intra y extra humana".¹⁸ Esta fórmula es muy radical pero, precisamente por eso, ilumina sin piedad una constante de la estética de Adorno: su rechazo a "aislar, en el proceso del iluminismo, al arte como a una parte natural y protegida de una inmediatez humana invariable y también protegida".¹⁹ Esto significa una defensa sin compromisos de la racionalidad en el proceso de producción artístico. Ador-

de la historia y cuya significado es histórico".²²

El juicio de Adorno es bien duro: la actitud tecnicada de los productores, su "fascinación con el material"²³ los asocia involuntariamente con la industria del arte; incluso su racionalidad se convierte en la superstición del simbolismo directo de los sonidos y los colores. Sin embargo, se frustra nuestra expectativa de que Adorno extrajera las consecuencias de esta crítica radical del modernismo y de su propio concepto de modernidad. Por el contrario, llega a verse obligado a rehabilitar las categorías de expresión y de sujeto. Pero ello no lo impulsa a revisar sus propios jui-

tradicción no es sólo teórica; más bien, la teoría captura algo de la aporía que afecta al artista moderno, comprometido con una subjetividad en condiciones muy desfavorables para el desarrollo individual.

Pero estas perspectivas desarrolladas a propósito de la "declinación de la nueva música" no condujeron a Adorno a revisar en profundidad su estética. Lo más cerca que estuvo de hacerlo fue con la categoría de *mimesis* que, en su *Teoría estética*, asume una posición capital como contraparte de la racionalidad estética. Pero no queda claro de qué modo la *mimesis* es un impulso eficaz del proceso de producción. Esto, a su vez,

depende del hecho de que una teoría de la mimesis es, en sentido estricto, imposible, en la medida en que Adorno la define como "comportamiento arcaico", "posicionamiento frente a la realidad que se ubica del lado de acá de la oposición rígida entre sujeto y objeto".²⁷ Es cierto que algunos pasajes de la *Teoría estética* llegan a subordinar la racionalidad estética a la mimesis, de tal modo que el concepto de racionalidad deja de tener conexión alguna con el de Weber para pasar a significar meramente la intervención del artista: "Con los ojos cerrados, la racionalidad estética debe sumergirse en el proceso de la forma en lugar de timonearlo desde fuera como reflexión sobre la obra de arte".²⁸ Pero incluso esta relativización extrema del concepto de racionalidad estética (Adorno se refiere a él como "una tendencia cuasi racional del arte")²⁹ no cuestiona la versión del desarrollo del arte en la sociedad burguesa de acuerdo con la perspectiva abierta por el concepto weberiano de racionalidad. Tampoco revisa Adorno el teorema del material artístico más progresivo, ni su purismo renuente a considerar la posibilidad del recurso a materiales triviales.³⁰ El conformismo modernista no es, para Adorno, razón suficiente para admitir el empleo de materiales del pasado: "El hecho de que cuadros radicalmente abstractos puedan exhibirse sin molestia no justifica ninguna restauración del objetivismo, que es a priori consolatorio, aunque para la reconciliación se elija al Che Guevara como objeto".³¹ Vale la pena preguntarse si este golpe (innecesario) en el rostro del movimiento estudiantil no funciona como el ocultamiento de la debilidad argumentativa. Hoy, de todos modos, no parecen claras las razones que nos impulsarían al rechazo del neorealismo sólo a causa de que utiliza material objetivo, o la condena de la estética de la resistencia de Peter Weiss sólo porque acude a las técnicas narrativas de la novela realista.

Si buscamos las razones que le impiden a Adorno extraer conclusiones de su perspectiva sobre la declinación de lo moderno, tiene sentido que consideremos su pertenencia a la escuela de Schönberg. En su ensayo de 1960 sobre "Música y nueva música" intentó resolver el problema con virtuosismo: rein-

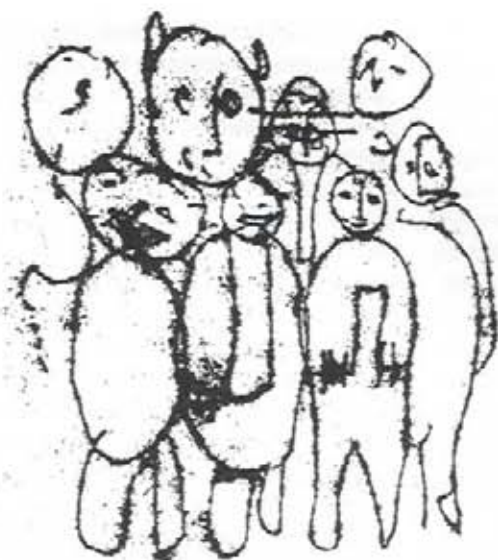
terpreta acá la declinación de lo moderno como el ascenso de un nuevo estilo epocal.³² "Su concepto declina porque, a su lado, la producción de otros conceptos es imposible, se convierte en *Kitsch*."³³ La restricción de la música actual a "una variedad que tiene un lugar en la escuela de Schönberg"³⁴ no debe explicarse sólo por el hecho de que la estética de Adorno se orienta hacia la producción. Tal interpretación tomaría muy a la ligera la pretensión de Adorno de haber formulado la estética de lo moderno. Hay mucho más que dogmatismo de escuela detrás de este innegable decisionismo estético. Adorno está tratando de conjurar el peligro del historicismo, "la caótica yuxtaposición de autores de festivales musicales que, en la misma época, toman diferentes posiciones históricas cuya coexistencia sincrética prolonga la mezcolanza estilística del siglo XIX".³⁵

Podemos ver ahora que el decisionismo estético y la yuxtaposición histórica son dos lados de la misma situación, en la medida en que no existe una instancia que legitime la decisión a favor de un material que pertenece a la tradición. Adorno intenta una legitimación al vincular el desarrollo artístico en la sociedad burguesa con el proceso de modernización (en sus propios términos: el iluminismo). El arte no debería convertirse en refugio de lo irracional en un mundo racionalizado. Sólo cuando el arte se corresponde técnicamente con el estado de desarrollo de las fuerzas productivas, puede ser instrumento de conocimiento y potencial de una contradicción. "Pero si el arte realmente desea cancelar el dominio sobre la naturaleza; si se aplica a un estadio en el que los hombres ya no ejercitan ese dominio por medio de su razón, incluso así sólo alcanza este punto si logra un dominio sobre lo natural".³⁶ Estamos tentados de acusar a Adorno de misticismo de la inversión dialéctica. De hecho, de su dialéctica del iluminismo no extrae la conclusión de que es necesario disminuir el ritmo del proceso de modernización. Más bien se mantiene sólidamente aferrado a la idea de la inversión dialéctica: "en una sociedad organizada racionalmente, la represión desaparecería junto con la pobreza".³⁷ Tales esperanzas (pocas veces expresa-

das por Adorno) son difíciles de compartir hoy.

El temor a la regresión es el motivo central del decisionismo estético de Adorno. Determina tanto su rechazo del Stravinsky vanguardista como del neoclasicismo. Este temor, comprensible por la experiencia del fascismo que supo cómo encauzar los deseos regresivos de las masas, despoja al modernismo de uno de sus modos esenciales de expresión. Diderot ya había percibido esto cuando escribía: "La poesía necesita de lo monstruoso, de lo bárbaro y salvaje".³⁸ La nostalgia de la regresión es un fenómeno eminentemente moderno, una reacción al proceso de racionalización. No puede ser congelada como tabú sino que debe resolverse. Vale la pena recordar la advertencia de Bloch acerca de no abandonar el irracionalismo a la derecha.

El pensamiento de Adorno sobre la declinación del modernismo fue formulado desde la perspectiva de la producción; deberíamos, en consecuencia, redimensionarlo a partir de cambios en el espacio de la recepción. Entre los jóvenes se observa hoy un modo de relación con las obras literarias que sólo puede definirse como 'bajo' desde una perspectiva adorniana. Me refiero a la difundida renuencia a toda discusión de las formas a favor de las normas y estructuras de comportamiento que constituyen la base de las acciones de los personajes. Las preguntas que se le formulan a las obras no versan sobre el modo en que forma estética y contenido se comunican, sino sobre las acciones correctas o incorrectas de los personajes e, incluso, sobre cómo se hubiera comportado uno mismo en situaciones parecidas. Esa modalidad de recepción puede ser despreciada por su inadecuación a la obra de arte y considerarse un signo más de decadencia cultural. Pero también podríamos preguntarnos si una lectura de una novela realista que sólo se interese en procedimientos formales no queda más acá de la estética de la obra. Más aún, podríamos preguntarnos si la novela no se convirtió en una obra autónoma, separada de la experiencia de los individuos, por el hecho de que un discurso específico la constituyó como tal. Lo que por momentos parece un vacío de cultura podría con-



vertirse en el punto de partida de una forma diferente de tratar las obras de arte que supere la fijación unilateral sobre la forma y, al mismo tiempo, coloque a la obra en relación con la experiencia de sus lectores.

¿Justifican estas observaciones la caracterización del arte actual como posmoderno? ¿Qué implicaciones tiene esto? Para intentar la respuesta a estas preguntas, quisiera plantear tres lecturas diferentes.

1. La lectura antimoderna. Se podría tomar el teorema adorniano de que cada época posee sólo un material progresivo, y volverlo contra el mismo Adorno. Los signos de la declinación de la nueva música que él señaló la alejaron de la música de doce tonos y la recondujeron a la tonalidad. Dado que procesos de declinación comparables pueden se-

guirse en la pintura abstracta y en la literatura, queda esbozado un camino de regreso hacia formas realistas y narrativas. Claro que no se podría atribuir validez metafísica a los géneros tradicionales; sin embargo, conservan su lugar como medios artísticos. Tal como lo mostrara varias veces Valéry, dificultades artificialmente erigidas (por ejemplo, escribir según un esquema métrico complejo) estimularon logros estéticos importantes. En síntesis, se podría imaginar una teoría del posmodernismo como defensa de un nuevo academicismo y recordar que el mismo Adorno lamentó la desaparición de las "virtudes pedagógicas del academicismo".³⁹

El argumento así expuesto no puede refutarse invocando el hecho de que Adorno estaba muy lejos de abogar por un regreso al academicismo ni a ninguna otra forma de moderación (el "ideal

de un modernismo moderado" le pareció siempre repugnante).⁴⁰ La fuerza del argumento reside precisamente en que extrae del razonamiento de Adorno las consecuencias que éste no quiso extraer. Tampoco es convincente el argumento que Adorno emplea en contra de Lukács sobre el carácter afirmativo de las formas realistas, dado que cuadros no objetivos se han convertido en decoración de oficinas gerenciales y en tapas de revista. Si no nos conformamos con una crítica política de la restauración estética, deberíamos tratar de probar su debilidad inmanente. Ella reside, a mi juicio, en una aporía típica también del neoconservadismo. Su punto de vista necesita practicar la negación abstracta del modernismo (la vuelta a la tonalidad, la objetividad y las formas literarias tradicionales). Pero esta perspectiva contradice su propia auto-explica-

Revista de crítica literaria latinoamericana

University of California - Berkeley
Department of Spanish and Portuguese
Berkeley, CA 94720. USA
Telf. (510) 642-6771
Fax. (510) 643-8245

HISPAMERICA

SAUL SOSNOWSKI

5 Pueblo Court Gaithersburgh
MD 20878 USA

Tarifas de Suscripción

Bibliotecas e Instituciones US\$ 21
Suscripciones individuales US\$ 30
Patrocinadores US\$ 30
(Excepción Año 1 N^os 1, 2 y 3 US\$ 25)

ción conservadora, que valoriza no los nuevos comienzos sino la conservación y el desarrollo. Dado que la versión antimoderna del teorema posmoderno no puede conservar nada del modernismo, contradice su propia tendencia conservadora. Queda desenmascarado como posición polémica que contribuye muy poco a la comprensión actual del arte.

46 **2. La lectura pluralista.** Podría formularse más o menos así: los teóricos del modernismo han sostenido la tesis objetivamente ilegítima de que sólo el arte moderno alcanzó las dimensiones de su propia época. De esta forma se disminuyó, implícita o explícitamente, la trascendencia de todo otro movimiento artístico. La declinación del modernismo muestra la unilateralidad de un concepto de tradición que reconoce en la música sólo a la escuela de Schönberg, y en literatura sólo a un puñado de autores como Proust, Kafka, Joyce y Beckett. La música y la literatura del siglo XX son mucho más ricas y variadas. La consecuencia de esta posición para el presente es que no existe un material en sí mismo más progresivo, y todos los materiales históricos pueden ser igualmente usados por los artistas. Lo que cuenta son las obras individuales.

Esta posición puede avalarse con una serie de argumentos. No hay duda de que la construcción de una tradición como la de Adorno es unilateral. De todos modos, no deberíamos olvidar que su unilateralidad le permite el reconocimiento de una gran cantidad de conexiones. El hecho de que hoy ningún ma-

terial pueda ser considerado como el más progresivo desde un punto de vista histórico se prueba no sólo con el abigarrado conjunto de cosas diferentes, tan confusas para el lego, que cualquier exposición de arte pone en escena. Se demuestra básicamente por la intensidad con la cual algunos de los artistas más concientes exploran el uso de los materiales de procedencia más diversa. Los grabados de Pit Morell unen reminiscencias de dibujos renacentistas con la expresividad directa de la pintura de los niños y los locos. Y Werner Hilsing realiza miniaturas que son, al mismo tiempo, surrealistas, expresionistas y cubistas, mostrando así la posibilidad de una multiplicidad de materiales. Si quisiéramos extraer conclusiones de esto, deberíamos pensar que la valoración estética actual tiene que abstenerse de privilegiar un nexo único con un material único. Menos que nunca, el material está en condiciones de garantizar la calidad de la obra. La fascinación producida por períodos de desarrollo coherente del material (por ejemplo, el primer cubismo) no conduce necesariamente al establecimiento de un criterio supratemporal de valoración estética.

La libertad de elección entre materiales de procedencia diferente no puede ocultarnos las dificultades artísticas que de ella emergen ni la problematización de la posición que he denominado pluralista. Adorno juzgaría casi toda la producción artística actual como deleznable, pero, en el otro extremo, el pluralismo termina por legitimar todo y cae así en un eclecticismo de gusto pa-

ra el que nada es discriminable. El arte corre el peligro de ser un insípido complemento de la vida cotidiana, algo que siempre fue en las versiones popularizadas de las estéticas idealistas.

En lugar de extraer la conclusión falsa de que todo es posible, deberíamos insistir sobre las dificultades que hoy enfrentan las obras de arte. Si se ha desvanecido la confianza en la relación entre el material artístico y la época, confianza que estaba en la base de la estética adorniana, la abundancia de posibilidades puede presentarse como arbitraria incluso para el artista más productivo. No estará en condiciones de enfrentarla si se somete a esta arbitrariedad, sino si reflexiona sobre ella de modos muy diferentes: ateniéndose, en una restricción radical, a sólo un material; o tratando de usar todas las posibilidades. La decisión encuentra su legitimidad sólo a posteriori, en la obra.

3. Hacia una estética contemporánea. Quisiera explícitamente sustraer esta tercera lectura a todo auspicio posmoderno, porque este adjetivo sugiere el final de la era moderna, final al que no puedo adscribir con razones convincentes. Por el contrario, diría que hoy todo arte relevante se define en relación con el modernismo. Si esto es así, una teoría estética contemporánea enfrenta la tarea de conceptualizar una continuación dialéctica del modernismo, afirmando categorías esenciales y, al mismo tiempo, liberándolas de su rigidez modernista para devolverlas a la vida.

La categoría central del modernis-

REVISTA IBEROAMERICANA

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA
IBEROAMERICANA

DIRECTOR-EDITOR: Keith McDuffie
SECRETARIA-TESORERA: Pamela Bacarisse

Suscripciones y ventas: Erika Braga
Canje: Lillian Seddon Lozano

1312 C.L. UNIVERSIDAD DE PITTSBURGH.
Pittsburgh, PA. 15260

REVISTA DE
CRÍTICA CULTURAL

EL OJO MOCHO

Nº 3

OTOÑO DE 1993

mo estético es la forma. Subcategorías tales como medios, procedimientos y técnicas convergen en la forma. Para el modernismo, la forma no es algo dado de antemano que el artista debe aceptar y cuya aceptación es controlada por la crítica y el público culto según un canon de reglas fijas. La forma es siempre un resultado individual que la obra presenta. No es algo externo al contenido; se relaciona con él (y esta base hace posible la interpretación). Esta concepción moderna de forma artística, que se origina en la edad moderna con la victoria del nominalismo, resulta irremplazable. Aunque es posible imaginar una obra de arte cuyos elementos sean intercambiables (de un cuadro de Pollock se puede cortar un fragmento sin introducir modificaciones esenciales; en una narración de construcción paratáctica las partes pueden ser reordenadas o, incluso, suprimidas), no podemos imaginar una obra en la cual la forma como tal sea arbitraria. Irremplazable quiere decir que en el acto de recepción aplicamos un concepto de forma que capta la forma de la obra como particular, necesaria dentro de ciertos límites, y semánticamente interpretable.

Pero irremplazable no debe confundirse con intercambiable. La estética idealista considera la obra de arte como una unidad de forma y contenido. "Las verdaderas obras de arte son tales precisamente por el hecho de que su contenido y forma son completamente idénticos", afirma Hegel en la *Enciclopedia*.⁴¹ Sin embargo, la historia no se ha detenido. Más bien, el desarrollo del arte burgués hizo estallar los elementos que el idealismo fundía en la unidad de la obra clásica. El concepto de obra en la estética idealista fue una respuesta al fenómeno moderno de la alienación de los individuos y del mundo. En la obra de arte orgánica, las contradicciones reales irresueltas aparecen reconciliadas. De allí la exigencia de una unidad de forma y contenido que genere esa apariencia de reconciliación. Pero, en la medida en que el mundo burgués se convierte en un sistema sujeto a crisis aunque, al mismo tiempo, cerrado, el individuo se siente impotente frente a la totalidad social. El artista reacciona tratando de probar, por lo menos en su pro-

prio campo, la primacía del sujeto sobre lo dado. Esto quiere decir, la primacía de una forma subjetivamente construida, la primacía del desarrollo del material. El primer resultado se alcanza en la poesía esteticista: la lucha por la pureza de la forma, que caracterizó la concepción idealista del arte desde muy temprano, amenaza con aniquilar el contenido. La novela, que puede absorber la amplitud de lo real, resistió durante largo tiempo a esa coacción de la formalización. Sólo con Robbe-Grillet y el *nouveau roman* el proyecto esteticista de "un libro sobre nada" se implantó en el género. También en este caso la emancipación de la materia en tanto algo dado y resistente al control del sujeto condujo a un vacío.

La respuesta más temprana —y no igualada hasta hoy pese a todas sus contradicciones— a las tendencias del arte en la sociedad burguesa fue la de las vanguardias históricas. La exigencia de una vuelta a la vida, la abolición de la autonomía del arte marcan el contrapeso de las tendencias que extrapolaron el estatuto autónomo de la obra. La primacía estetizante de la forma fue refutada por la primacía de la expresión. Los artistas se rebelaron contra una forma que los enfrentaba como algo alienado de ellos. Lo que debería dominar la facticidad de lo dado se había convertido en una coacción que el sujeto se infligía a sí mismo. El artista reaccionó contra esto.

¿Dónde estamos nosotros que somos, al mismo tiempo, herederos del formalismo estético y de la protesta vanguardista contra el formalismo? La respuesta a esta pregunta es más difícil en la situación actual donde se confirman la declinación de lo moderno (en el sentido de Adorno) y el fracaso del asalto vanguardista contra las instituciones del arte.⁴² Ni el antimodernismo ni el eclecticismo historicista son caminos adecuados para una teoría estética del presente. Pero aferrarse a la teoría de la modernidad estética, tal como la formuló Adorno, implica pasar por alto fenómenos relevantes de la producción artística contemporánea. En lugar de celebrar la ruptura con el modernismo bajo los estándares posmodernos, sería necesario impulsar su continuación dialéctica. Ello significa que el moder-

nismo estético debe reconocer como propio mucho de lo que hasta ahora ha rechazado: no más tabú sobre la tonalidad, la representación y las formas literarias tradicionales; pero, al mismo tiempo, mantener la desconfianza respecto de estos materiales y de la sustancialidad aparente que emana de ellos. El recurso a materiales del pasado debe ser reconocido como un procedimiento moderno que, al mismo tiempo, es extremadamente precario (el retrato de Picasso de su mujer Olga no es un cuadro especialmente logrado). Lo moderno es más rico, más variado y más contradictorio de cómo lo presenta Adorno cuando fija límites, movido por el temor a la regresión. El artista sólo puede confiar en aquello que se le aparece con la inmediatez de la expresión que, sin embargo, siempre es mediada. Desde el momento en que se reconoce la fuerza expresiva de la pintura de los niños y de los locos, es preciso levantar todo tabú contra la regresión. Pero sería un error creer que basta con imitarlos para producir gran arte. La dialéctica de la forma y la expresión debe ejecutarse como algo irreductiblemente particular, en la medida en que la expresión no remite a una situación individual sino a la experiencia social refractada a través del sujeto.

Ya Hegel pronosticaba la libre disposición de formas y objetos para después de la "muerte del arte". Esta perspectiva es convincente cuando ya no existen sistemas generales de símbolos que nos incluyan. A la pregunta de cómo detener la perversa riqueza del eclecticismo historicista puede responderse haciendo en primer lugar una diferenciación entre el jugueteo arbitrario con las formas del pasado y su necesaria actualización. En segundo lugar, después del ataque que las vanguardias históricas condujeron contra la autonomía del arte, la reflexión sobre su estatuto es un rasgo importante del arte mismo. En la medida en que esta reflexión se traslade a la práctica estética, encontrará el lugar histórico-filosófico del arte en el presente. Si esto es previsible, entonces la obra de Brecht tendrá el lugar en la literatura de este siglo que Adorno no le concedió.

Desde la recepción, la continuación dialéctica de la modernidad significa la

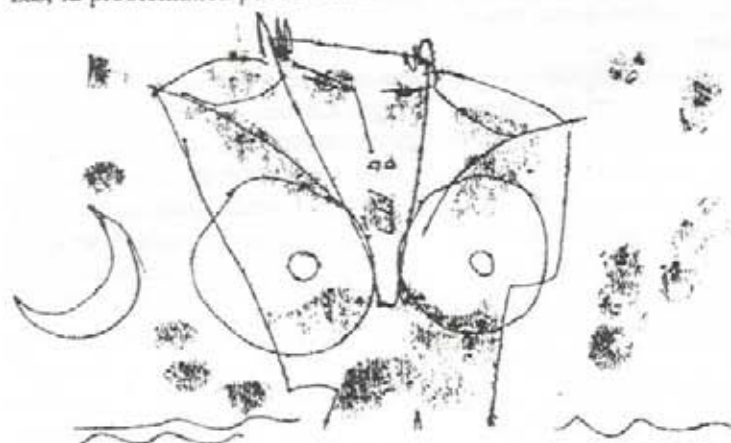
lucha por combinar una orientación hacia la vida con la sensibilización respecto de los logros formales. Quisiera que no se me mal entienda: deberíamos apostar a una resemantización del arte. El término puede parecer confuso porque no se remite a un apriori formal. Lo que Adorno critica como "fetichismo del material" tiene su complemento del lado de la recepción con la celebración de la tela monocroma como extraordinario hecho estético. Contra esto, enfatizo la dimensión semántica de la obra de arte.

Para terminar, permítaseme volver al concepto de "posmodernismo". Quizás, la problemática pueda delinarse

mejor si reconocemos que el concepto es, al mismo tiempo, demasiado amplio y demasiado restringido. Demasiado amplio, porque relega al pasado el moderno concepto de forma que me parece irremplazable. Demasiado restringido, porque limita la cuestión del arte contemporáneo a las decisiones sobre el material. Los cambios que están sucediendo afectan a todo el arte. Aunque haya fracasado, la consigna vanguardista de abolir la distancia entre el arte y la vida continúa definiendo la situación del arte actual. Enfrentamos, entonces, una paradoja en el sentido más estricto: si la abolición es posible, estamos ante el fin del arte. Si, en cambio,

se acepta como parte de la naturaleza de las cosas la separación entre arte y vida, también estamos ante el fin del arte.

Traducción de B.S. de "The Decline of Modernism", en *The Decline of Modernism*, University Park (Pennsylvania), The Pennsylvania State University Press, 1992. Originalmente publicado en: J. Habermas y L. von Friedeburg (comps.), *Adorno-Konferenz*, Frankfurt, 1983.



NOTAS

1. A. Touraine, *La société post-industrielle*, París, 1969; J.-F. Lyotard, *La condición posmoderna*, Madrid, 1983.
2. Véase, por ejemplo, P. Gorsen, "Zur Dialektik des Funktionalismus heute", en *Stichworte zur "Geistigen Situation der Zeit"*, Frankfurt, 1979, p.688.
3. Véase la crítica de Adorno en J. Schulte-Sasse y F. Jameson, *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, Frankfurt, 1982, pp. 62 y 114 y ss.
4. Th. W. Adorno, *Minima moralia*, Frankfurt, 1969, p. 291.
5. *Ibid.*, p. 291.
6. W. Rubin ha demostrado convincentemente que de Chirico, en su etapa metafísica, debe ser entendido como pintor moderno. Véase: "De Chirico et la modernité", en *Giorgio de Chirico*, catálogo de la exposición, Centro Georges Pompidou, París, 1983.
7. Th. W. Adorno, *Musikalische Schriften I-III*, ed. R. Tiedemann (*Gesammelte Schriften*, vol. 16), Frankfurt, 1978, p. 391.
8. Th. W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*. La cita corresponde a la edición norteamericana, 1973, p. 183.
9. *Ibid.*
10. Th. W. Adorno, *Impromptus*, Frankfurt, 1970, p.77.
11. Th. W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, cit., p. 182.
12. *Ibid.*, p. 186.
13. *Ibid.*, p. 184.
14. P. Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Aesthetik*, Frankfurt, 1983, p. 128.-35.
15. Debe también tenerse en cuenta la posibilidad de que el contenido de tal recurso no puede entenderse a partir de una obra sino de una serie de obras. Tal es el caso, por ejemplo, de la obra del pintor berlinés Werner Hilsing, cuya virtuosa readopción de materiales del pasado, alienados a través de un formato miniaturizado, acompaña la perpetuación del arte después de su fin a través del comentario irónico.
16. Véase Th. W. Adorno, *Introducción a la sociología de la música*.
17. Th. W. Adorno, *Disonancias. La música en el mundo dirigido*. La cita corresponde a la edición alemana, Gotinga, 1969, p.8.
18. *Ibid.*, p. 123.
19. *Ibid.*, p. 150. En este contexto no señalaré las inexactitudes del concepto adorniano de racionalidad estética.
20. *Ibid.*, p. 148.
21. *Ibid.*, p. 145.
22. *Ibid.*, p. 146.
23. *Ibid.*
24. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, cit., p. 112.
25. Adorno, *Disonancias*, cit., p. 157.
26. *Ibid.*
27. Th. W. Adorno, *Teoría estética*, p. 162 de la edición inglesa, Londres, 1984.
28. *Ibid.*, p. 168.
29. *Ibid.*, p. 98.
30. Sin embargo, en sus estudios sobre Mahler y Zemlinsky trató de articular la rigidez dogmática que afecta su teoría sobre el material más avanzado. Sobre el "elemento anacrónico" en Mahler afirma: "Por momentos el alejamiento respecto de lo más progresivo en arte representa la reliquia del pasado que lo acompaña" (*Musikalische Schriften*, p. 339). En el ensayo sobre Zemlinsky señala que perspectivas ulteriores "de lo que ha sido dejado atrás" pueden ser más permanentes "que el arte más avanzado del pasado" (*ibid.* p. 367). También reconoce en Mahler las citas de lo banal (*ibid.*, p.328).
31. Adorno, *Teoría estética*, cit., p. 315 y ss.
32. Adorno, *Musikalische Schriften*, p. 484.
33. *Ibid.*, p. 492.
34. *Ibid.*, p. 177.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, p.587.
37. *Ibid.*
38. D. Diderot, *Oeuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959, p. 261.
39. Adorno, *Disonancias*, p. 155.
40. *Ibid.*, p. 156.
41. G.W.F. Hegel, *Encyclopaedia* (sección 133).
42. Sobre éste y otros temas antes tratados véase mi *Teoría de la vanguardia*.

LETRA

INTERNACIONAL

Suscripción anual 1.400 Ptas.
Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30. 28010 Madrid



Suscripción anual 1.400 Ptas.
Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30. 28010 Madrid



NUEVA SOCIEDAD

MARZO-ABRIL 1993
Director: Heidulf Schmidt

Nº 124
Jefe de Redacción: S. Chejfec

COYUNTURA: Joaquín María Sosa. Venezuela 1989-1994. Cambios, elecciones y balas. Carlos Toranzo Roca. Bolivia. Tedios, desafíos y sorpresas. Guillermo Wakeman. Uruguay. La gran derrota de Lacalle. Carlos Eduardo Carvalho. Brasil. La caída de Collor. **APORTES:** Rodolfo Stavenhagen. Democracia, modernización y cambio social en México. Fabián Echeagaray. ¿Adiós al bipartidismo imperfecto? Elecciones y partidos provinciales en la Argentina. Carlos Iván Degregori. Guzmán y Sendero. Después de la caída. **TEMA**

CENTRAL: EL TRABAJO EN LA ENCRUCIJADA. María Berenice Godinho Delgado/Nilda Balção. Mujer y trabajo. Emilio Klein. El mundo del trabajo rural. Eliana Chávez O'Brien. El sector informal urbano. Estrategias de vida e identidad. **María de Paula Leite.** Innovación tecnológica, organización del trabajo y relaciones industriales en el Brasil. Julio Godio. Reestructuración del mercado laboral y estrategia sindical. Eugenio Díaz Corvalán. Nuevo sindicalismo, viejos problemas. La concertación en Chile. Ana María Catalano. La crisis de

representación de los sindicatos. Del esencialismo de clase a la función comunicativa. Gustavo Blanco D. El sindicalismo internacional en movimiento. Nuevos panoramas. Eduardo Rojas. La relación ciencia-sindicatos. Temas prácticos, técnicos y críticos. Arnold Wehmhörner. Rasgos estructurales y tendencias regionales de los sindicatos asiáticos. **POSICIONES:** Jaime Paz Zamora. La diplomacia de la coca.

SUSCRIPCIONES

(Incluido flete aéreo)

	ANUAL (6 núms.)	BIENAL (12 núms.)
América Latina	US\$ 30	US\$ 50
Resto del mundo	US\$ 60	US\$ 90
Venezuela	Bs. 1.000	Bs. 1.900

PAGOS: Cheque en dólares a nombre de NUEVA SOCIEDAD. Dirección: Apartado 61.712 - Chacao-Caracas 1060-A. Venezuela. Rogamos no efectuar transferencias bancarias para cancelar suscripciones.

ENTRE PASADOS

REVISTA DE HISTORIA

- Historia oral y problemática de géneros • Memorias militantes
- Memoria y Ciudadanía • Quinto Centenario y después
- Problemas del discurso colonial
- Construcción de la historia urbana: Buenos Aires antes de Caseros
- Entrevista a Reyna Pastor

signo & seña

Revista del Instituto
de Lingüística

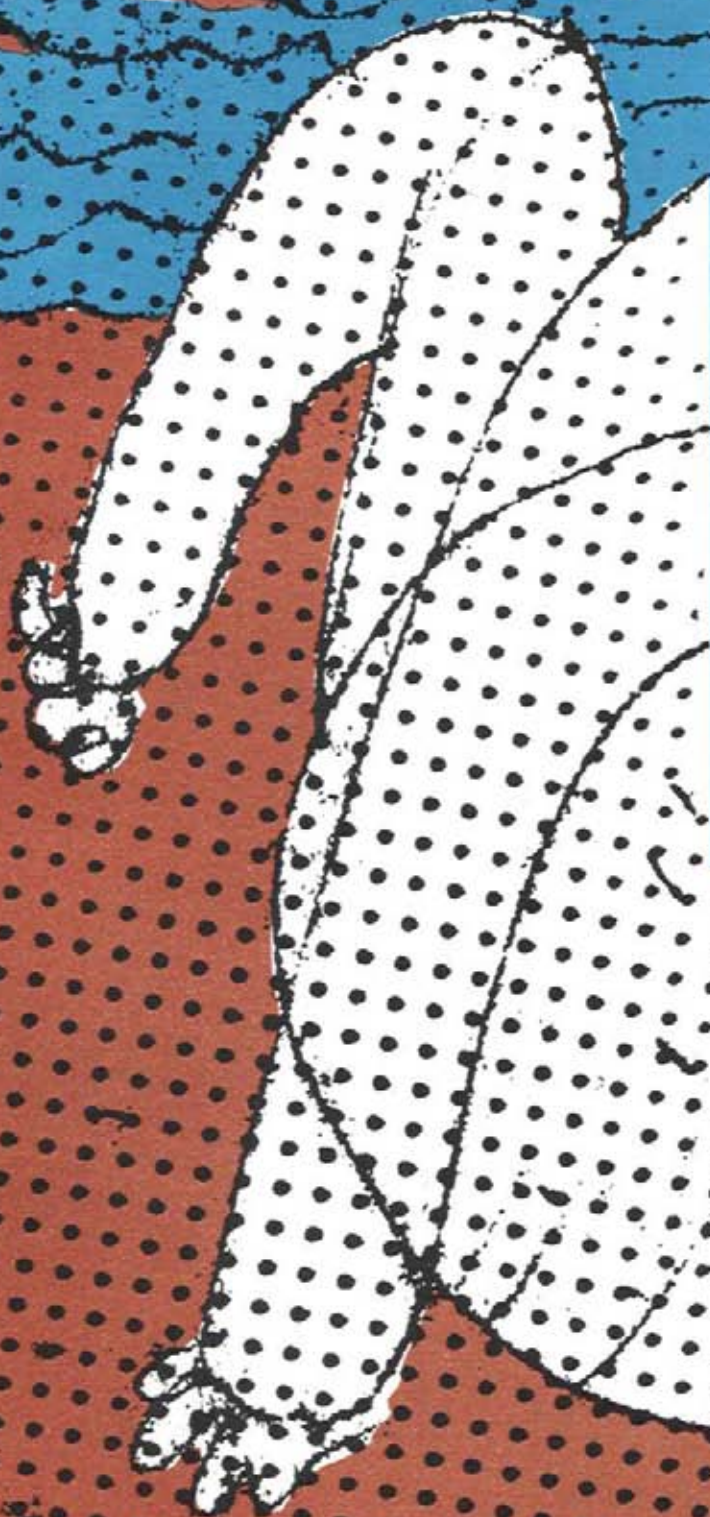
Discurso/Historia

Correspondencia y suscripciones:
Instituto de Lingüística
25 de Mayo 221 1º Piso

Suscripciones: en Argentina, u\$s 20.- (dos números).
En el exterior, vía superficie u\$s 25.- (dos números); vía aérea u\$s 35.- (dos números).

Argentina en el callejón / Borges • Saer • Hobsbawm •
Godard / Gatica: filmar la exclusión / La declinación del
modernismo / Escriben: Contardi • Halperin Donghi •
Altamirano • Sabato • Orlansky • Beceyro • de Ipola •
Filippelli • Sarlo • Bürger

Ilustra: Loiseau



46

Revista de
cultura
6 \$
Agosto 1993

DE VISTA
PUNTO