Dos décadas

Cultura, sociedad y política en los 80 y los 90

Debate sobre la transición
Editar a Borges
Sokurov: cine y pintura
T. W. Adorno: teoría musical
Ciencia ficción: el juicio del siglo
Educación, sociedad y estado

PUNTO DE VISTA

65 Revista de cultura
8 $
Dic. 1999

Escriben: Altamirano - Dotti - Gorelik - Gramuglio - Monjeau - Sabato - Sarlo - Terán - Vezzetti - Cheresky - Cohen - Almeida - Parodi - Oubiña - Silvestri - Amor - Narodowski Ilustra: Scafidi

Las ilustraciones de este número son obras de Roberto Scafidi (Buenos Aires, 1963).

PUNTO DE VISTA

65

Revista de cultura
Año XXII • Número 65
Buenos Aires, Diciembre de 1999

Sumario

1 Carlos Altamirano, Jorge Dotti, Adrián Gorelik, María Teresa Gramuglio, Federico Monjeau, Hilda Sabato, Beatriz Sarlo, Oscar Terán, Hugo Vezzetti, *Debate sobre la transición*

12 Isidoro Cheresky, *El mensaje de las urnas*

17 Marcelo Cohen, *La ciencia ficción y las ruinas de un porvenir*

24 Iván Almeida, Cristina Parodi, *Editar a Borges*

30 Federico Monjeau, *Dificultades para pensar la música. A treinta años de la muerte de T. W. Adorno*

34 David Oubiña, Graciela Silvestri, *Sobre* Madre e hijo, *de Aleksandr Sokurov*

45 Claudio Oscar Amor, Mariano Narodowski, *Política educativa: entre el estado y la sociead civil*

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

Consejo asesor:
Raúl Beceyro
Jorge Dotti
Rafael Filippelli
Federico Monjeau
Oscar Terán

Directora:
Beatriz Sarlo

Diseño:
Estudio Vesc y Josefina Darriba

Suscripciones
Exterior:
50 U$S (seis números)
Argentina:
24 $ (tres 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: 4381-7229

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

Debate sobre la transición

Carlos Altamirano, Jorge Dotti, Adrián Gorelik, María Teresa Gramuglio, Federico Monjeau, Hilda Sabato, Beatriz Sarlo, Oscar Terán, Hugo Vezzetti

En la redacción de esta revista, el lunes 25 de octubre, pocas horas después de las elecciones nacionales, se reunieron el Consejo de Dirección y el Consejo Asesor casi en pleno para intercambiar ideas no tanto sobre los resultados electorales (que Isidoro Cheresky analiza en este mismo número) como sobre el paisaje político y social de la transición

.

Carlos Altamirano: ¿Cuál es el paisaje de la Argentina a fin de siglo? En un artículo que leí hace poco, Alan Wolfe hablaba de tres batallas para referirse a las tendencias que habían terminado por imponerse en la sociedad norteamericana de las últimas décadas. Según Wolfe, la batalla económica la había ganado la derecha, la batalla política, el centro y la batalla cultural, la izquierda. Creo que este esquema puede resultar útil para describir lo que ocurre en la Argentina desde hace diez años más o menos. También aquí el triunfo de la batalla económica ha sido del neoliberalismo. Nadie celebra tanto el curso que tomó la economía argentina como la derecha social. Hace poco el Consejo Empresario Argentino le hizo una cena de reconocimiento a Menem. El organismo que nuclea al corazón del mundo de los grandes negocios saludaba en el presidente el mérito de haber disociado economía y política, garantizando que cualquiera sea la administración lo que puede hacer ya tiene un cauce predeterminado. En ese molde, el del capitalismo globalizado o mundializado, se inscribirá la competencia para definir qué fuerza política puede ser la mejor administradora de un cauce que en el horizonte inmediato no tiene alternativas reales. En política, desde 1991, la lucha se libra *por* el centro y *en* el centro, con dos fórmulas. Por lado, un centro más republicano y liberal (ocupado ahora por De la Rúa), por el otro, un centro más conservador, próximo a lo que sería un partido católico popular que no existe en Argentina, pero cuyo lugar puede ser tomado por el peronismo. Después de 1955, el dirigente del viejo partido Demócrata Vicente Solano Lima había pensado que a través del partido Conservador Popular podía echar a andar una fuerza política de envergadura, que tuviera cuerpo peronista y cabeza conservadora. Hoy el peronismo parece ir en esa dirección, configurándose cada vez más como una fuerza con cuerpo populista y cabeza conservadora o neoconservadora. Por último, la cultura intelectual está hegemonizada por la cultura de izquierda: pensemos en la universidad o en la prensa escrita. Hay un diario de izquierda, *Página 12*, la sección cultural del diario que más se vende, *Clarín*, también aparece orientada hacia la izquierda, lo que es un recono-

cimiento del mercado de lectores al que está dirigida esa sección. Aun el diario de la derecha liberal argentina, *La Nación*, amplía su tolerancia hacia el discurso de izquierda en sus páginas culturales o de opinión.

Adrián Gorelik: Me parece que ese esquema es demasiado abstracto. Incluso aceptándolo, no arma un mapa que yo reconozca. Tal vez en Estados Unidos pueda tener más poder explicativo, pero me parece que en la Argentina esos tres ámbitos están atravesados por líneas difíciles de identificar con la izquierda o la derecha. El peronismo, por supuesto, no puede pensarse sólo como un cuerpo populista y una cabeza conservadora; en la izquierda cultural hay fracciones populistas y peronistas muy fuertes, que han sabido renovarse aunque sea para decir lo mismo. La existencia del peronismo (esto no es ninguna novedad) dificulta esa adjudicación de lugares. Además, dos rasgos específicos de los últimos veinte años enturbian el reparto que propone Wolfe. Por un lado, la cuestión institucional: en los países desarrollados, la discusión no incorpora, como lo hace en la Argentina, el tema institucional. Nosotros insistimos con ciertas preguntas: ¿terminó la transición? ¿podemos decir que las instituciones están consolidadas? ¿podemos dedicarnos a discutir, entonces, los conflictos entre libertad e igualdad? Por otro lado, está la cuestión de los derechos humanos que son una veta para pensar la transición y que sólo forzadamente se ubican en las dimensiones de izquierda, centro y derecha. Se podría pensar que la instalación del tema de los derechos humanos es una prueba del triunfo cultural de la izquierda; sin embargo, la impregnación en la sociedad de algunos valores relacionados con la problemática de los derechos, mostraría que hay sectores que sostienen estos valores sin coincidir con la cultura de izquierda. Las tres dimensiones son, a mi entender, un territorio más cruzado y menos nítidamente definido.

Carlos Altamirano: Seguramente, un esquema vale lo que vale y sólo sirve como un boceto aproximativo. Los derechos humanos, aunque teóricamente no son patrimonio de la izquierda, de hecho constituyen un tema de la izquierda. Esto se ve cuando llega la hora de la movilización (y no sólo de la callejera, sino también de las solicitadas o la protesta). Si nos fijamos en las declaraciones de Ruckauf, durante la campaña electoral, sobre la necesidad de meter bala a los delincuentes, sorprende, en efecto, lo débil que fue la reacción que no proviniera de la izquierda. Para no hablar de los votos, porque quizás recibió votos por esas declaraciones. Las declaraciones de Ruckauf, al margen del voto, prueban que no hay fuera de la cultura de izquierda una sensibilidad tal que las vuelva imposibles. La reprobación hacia los militares podría ser considerada solamente como prueba de esa amplia difusión de la problemática de los derechos humanos. Pero en esa condena hay cosas mezcladas. Se reprueba también a una dictadura que fracasó, primero, en su promesa de reordenamiento económico, y después en la guerra de Malvinas.

Hugo Vezzetti: En el tema de los derechos humanos, lo que parece consolidado es el rechazo de una experiencia histórica asociada con la dictadura y que, como dice Carlos, también está cargada con el peso del fracaso final. En principio, se puede aceptar que existe una afirmación relativamente generalizada del encausamiento institucional y jurídico de las acciones sobre el terrorismo de Estado. Evidentemente, el juicio a las juntas tuvo un gran peso en la consolidación de esa actitud. Me parece que eso ya está adquirido y puede ser juzgado diferentemente, como un saldo suficiente o insuficiente según lo que cada uno esperaba. Para cierto sentido común izquierdista, que domina algunas de las organizaciones de derechos humanos, es insuficiente porque debería ser acompañado por una movilización permanente de la sociedad, por denuncias y persecuciones militantes más activas que continúen los combates de aquellos años. Es claro que si se compara la transición argentina con la de otros procesos de dictaduras latinoamericanas, la argentina fue más favorable en términos jurídicos y en términos de los actores políticos: aquí los sostenedores a ultranza de la dictadura pasada carecen, en general, de un apoyo que les permita reivindicarla y celebrarla o, incluso, no han podido impedir que la vía judicial siga actuando. Pero también pueden darse coexistencias paradójicas, por ejemplo, entre la condena de los procedimientos de la dictadura y, a la vez, la convicción de que a los delincuentes hay que meterles bala. En la problemática de la seguridad se aloja una faceta de autoritarismo, que antes se proyectaba en la conformidad que siempre acompañó la implantación de las dictaduras y ahora parece restringida y delimitada. En fin, no sé si Ruckauf ganó porque la gente no escuchó su discurso o si precisamente ganó porque lo escuchó. En todo caso, si ganó porque fue escuchado hay que concluir que ese núcleo de incrustaciones autoritarias no está sólo en el peronismo, también se encuentra en votantes radicales. De modo que el balance es menos favorable si la causa de los derechos humanos no se limita al rechazo de la experiencia dictatorial y se la piensa como una construcción positiva, la implantación de una cultura de los derechos y las libertades. En ese sentido, no se puede separar la causa de los derechos humanos de la causa de la democracia, no sólo en términos institucionales sino también en términos de formas de la vida social, modos de pensamiento, valores incorporados, cultura ciudadana. Y quizás eso es algo que pesa en la derrota de Graciela Fernández Meijide, porque finalmente ella expresaba cierto progresismo democrático más extendido que el de la causa de los derechos humanos. Por lo tanto, una puesta en perspectiva del tópico de los derechos humanos muestra esta realidad compleja. Y estas cuestiones no se pueden separar de la pregunta sobre el arraigo de la democracia en la vida social.

Beatriz Sarlo: Para nosotros la cuestión de la justicia, la de los derechos humanos y la de la seguridad son inseparables. Pero su unión es tan inescindible como conflictiva. La libertad, la seguridad, las garantías en juicio de

los acusados entran permanentemente en colisión; la resolución nunca es permanente y necesita de un marco legal tanto como de una intervención consciente y activa de quienes están involucrados. Por supuesto, la preocupación por la seguridad no es una peculiaridad argentina. Hace poco leía un *dossier* sobre Italia. Allí no hubo violaciones a los derechos humanos ni remotamente tan espectaculares como las argentinas de la dictadura. Para pensar en represión habría que remontarse al fascismo; quizás la violencia de los años setenta, con las brigadas rojas y los secuestros pudiera ser vista desde ese ángulo, pero no lo fue en su momento, quizás porque los derechos humanos todavía no habían adquirido la centralidad ideológica, política y cultural que hoy tienen. En cambio, la cuestión de la seguridad echa mano, en Italia y en Argentina, de los mismo tópicos: culpabilización de los migrantes externos (como hace unas décadas se culpabilizaba a los que llegaban de Calabria o Sicilia); modelo "tolerancia cero", combinado o no con políticas de *welfare* y de promoción social. El discurso es casi idéntico. Como lo sugiere Hugo, ciudadanos dispuestos a votar de manera progresista en cuestiones de derechos humanos vinculadas con la persecución política, quizás cambian cuando ven comprometida la defensa de la propiedad y la seguridad privada. En ese caso, son capaces de separar las vetas con las que construyen sus opiniones políticas y electorales. La información interesante que proporcionaba este *dossier* italiano también salía de entrevistas a tres directores de periódicos. El director de *L'Unità,* viejo periodista, señalaba que la prensa había espectacularizado los temas de seguridad en los últimos quince años. Cuando pensamos en la historia del periodismo, tendemos a pensar exactamente lo contrario. Decimos: el periodismo moderno de masas, desde fines del siglo pasado, le da relieve a la noticia policial; en este siglo produce una nueva especie periodística, la llamada "crónica roja". Sin embargo, ese viejo periodista, director de *L'Unità,* afirma que el fenómeno de la espectacularización de lo policial ocurre en los últimos años. Lo mismo se podría decir del caso argentino. ¿Qué se está diciendo con la palabra espectacularización? Todos sabemos que la sección policial era tremendamente importante hace medio siglo, o hace treinta años. Pero el periodista de *L'Unità* dice algo nuevo: que la sección policial ha desaparecido de los diarios; lo que antes eran noticias policiales han pasado a ocupar un lugar en las secciones de información general, de vida cotidiana, o como se llamen en cada caso. La noticia policial como una información encapsulada dentro de los diarios, y también el hecho policial encapsulado dentro de la sociedad, han dado lugar a una difusión de los crímenes y la violencia que se resisten a permanecer encapsulados en una zona (de la vida o de los diarios, como se quiera). Cuando los diarios contaban los crímenes en su sección policial, tanto los periodistas como sus lectores creían que esos hechos estaban encerrados dentro de una zona de la sociedad: el mundo del delito, los bajos fondos, de donde los delincuentes salían en busca de sus víctimas. En los últimos años se produce un estallido: la célula rompe sus límites discursivos y reales, y desborda por todas partes. Esto, naturalmente, cambió la vida de la gente y así pudo influir no sólo en estas elecciones sino también en las de 1997 en la provincia de Buenos Aires, donde el tema de la seguridad también fue central. En estas elecciones, los temas de seguridad le disputaron el primer plano a problemas tan decisivos como el de la desocupación. La seguridad se convirtió en un tópico importante de las ofertas políticas y, por otra parte, obtuvo para los juristas, y especialmente para los criminalistas, un lugar bien visible en la campaña y en los diarios. Entonces decimos: rasgo positivo de la sociedad argentina de las últimas dos décadas, generalización de las preocupaciones sobre derechos humanos; pero, vinculado con esto y no actuando en la misma dirección, sensación generalizada de crisis de seguridad. Habría que agregar que, en muchos casos, los medios colocan el tema por delante del miedo de aquellos que verdaderamente sufren el problema en nuestro país: los villeros y los más pobres. Y para seguir con estos desplazamientos temáticos: tampoco puedo recordar en la prensa argentina un momento anterior en que los temas de la justicia hubieran ocupado un lugar tan relevante como el que ahora tienen. Hace años, me sorprendió mucho el peso que tenían, en la prensa norteamericana, las decisiones de la corte suprema. En esa época, en la Argentina, los cronistas de judiciales vegetaban en el palacio de justicia, redactando una que otra gacetilla por día. Hoy, la justicia, los jueces y sus sentencias, la composición de la corte suprema ocupan un lugar de primera línea. Esto sucede por varios motivos. Uno de ellos es, sin duda, la atención pública que reciben los hechos de corrupción. Pero lo más interesante es que se ha comenzado a prestar atención a los mecanismos institucionales y jurídicos que sirven para enfrentar los problemas de seguridad o de corrupción. Por supuesto, el protagonismo actual de la justicia, la importancia que se le da al desempeño de los jueces federales, cuyos nombres aparecen en todos los periódicos, dibuja un panorama que no puede ser rápidamente evaluado pero que, sin duda, es novedoso. La relevancia de la justicia como escena donde algunos conflictos podrían encontrar una resolución si todos los actores implicados se comportaran adecuadamente, es un rasgo nuevo, vinculado con lo que, en mi opinión, es el hecho clave de la transición democrática: me refiero al juicio a las juntas militares que, más allá de la voluntad de quienes intervinieron, más allá de la voluntad de Alfonsín y de las organizaciones de derechos, permite liquidar de buena manera la cuestión militar en Argentina. Porque Menem indulta a los comandantes, pero está precisamente obligado a eso: a otorgar un indulto a personas que fueron juzgadas y encontradas culpables. Hoy son candidatos a la conducción de las fuerzas armadas dos generales que profesan la "doctrina Balza" que condena la tortura, la desaparición y la muerte de personas durante la dictadura.

Hilda Sabato: Me parece que la actual relevancia de la justicia pone tam-

bién en primera línea la cuestión de los derechos. Hay una presencia nueva, más que renovada, de la noción del derecho. Con todos los matices que se podrían introducir en esta descripción, la democracia aparece no sólo como una serie de instituciones sino también como conjunto de valores que configuran una cultura ciudadana donde la idea de derecho está en primer plano. Es claro que hoy se está hablando mucho de la defensa de derechos y libertades. De allí también el lugar preeminente de la justicia en la escena pública. La gente critica a la justicia porque se interroga hasta qué punto está cumpliendo con la defensa del derecho de cada uno. La idea de que la justicia *puede* garantizar los derechos es, en la cultura política argentina, por lo menos novedosa.

Carlos Altamirano: No estoy seguro de que haya un lazo de continuidad entre el juicio a la juntas, que, además de las condenas, fue una simbolización de la ley, y esta nueva tematización. Yo diría que hasta 1989, en términos gruesos, se debatió si la democracia era un tema procedimiental o tenía una dimensión sustantiva. El triunfo de Menem estuvo asociado a la esperanza de una democracia que trajera consigo la justicia social y, también, la reivindicación de la nación. No voy a referirme al viraje que vino casi enseguida. Pero sí al dato de que es bajo Menem, no por decisión de Menem sino como efecto de su gobierno, que el tema de la justicia se instala en un lugar central. Esto sucedió por muchos motivos. Uno, seguramente, fue la crítica a la gestión menemista, rodeada casi desde el comienzo de una atmósfera de escándalo. Otro fue una creciente convicción, no siempre abiertamente formulada, de que no había muchas cosas diferentes que hacer en el terreno socioeconómico, lo que terminó colocando a la oposición en el campo de la moral pública y de lo que Hilda llama "de los derechos". Y, por último, una de las consecuencias de lo que se llama globalización: la temática de la justicia está asociada a un cierto "nuevo orden", presente en el eco que tuvieron los tratados internacionales en la definición sustantiva de derechos incorporados a la Constitución reformada en 1994. *Página 12* fue el órgano que se puso a la cabeza de este rol de primera línea de la justicia; a tal punto que un periodista como Horacio Verbitsky desempeñó el papel de contradictor público del menemismo basándose en las cuestiones atinentes a la justicia, el nombramiento de jueces, etc. En lo relativo a la cuestión militar, que también se mencionó en relación con la justicia, creo que hay que dar al César lo que es del César: Menem tiene en su haber tanto el indulto como la liquidación de los carapintadas, que descabezó al núcleo recalcitrante del nacionalismo militar.

Beatriz Sarlo: Yo creo que en el cierre de la cuestión militar juegan varios datos, inscriptos algunos en el período menemista y otros anteriores. Primero, el abandono de las hipótesis de guerra con países limítrofes, durante el gobierno de Alfonsín y con Dante Caputo como canciller, dio paso a una política que avanzó en el mismo sentido con Guido Di Tella, aunque su estilo resultara singularmente irritante, ya sea porque el Mercosur necesitaba la renuncia a esas hipótesis de guerra, ya sea porque se siguiera la política con Chile inaugurada por Alfonsín con el tratado sobre el Beagle que comienza a cerrar un siglo de disputas territoriales. Esto ocupa todos los años de la transicición y representa un corte muy fuerte con la política de la dictadura que se caracterizó por atizar los conflictos con Chile hasta poner al país casi al borde de una guerra. El segundo dato también atraviesa la transición ya que resulta de un compuesto de medidas: se trata del indulto, pero del indulto precedido por las leyes de obediencia debida y punto final, precedidas, obviamente por el juicio y condena de las juntas militares. El tercer dato que me parece importante destacar, vinculado con la cuestión de los derechos que Hilda menciona, es la repercusión que tuvo un caso que en otros momentos hubiera ocupado las últimas páginas de los diarios (y que para el ejército hubiera sido completamente menor): el asesinato del conscripto Carrasco. Y no digo que ese hecho hubiera sido secundario sólo durante la dictadura militar; tampoco antes, durante algún breve gobierno civil, hubiera merecido la atención que tuvo. Se movilizaron organizaciones sociales, abogados y expertos intervinieron con sus saberes y su trabajo. El desenlace quizás no trajo la verdad sobre los ejecutores y los responsables del asesinato. Pero, como suele pasar con los hechos importantes, trajo el fin del servicio militar obligatorio. Se podría decir que fue una decisión del gobierno menemista; de todos modos, se dio en un escenario convulsionado por la fuerza acumulada en el repudio al asesinato de Carrasco y la búsqueda, una vez más, de la verdad sobre la muerte. Estos tres datos me parecen importantes: a partir de su trama, ya no hay una institución cuya forma de funcionamiento quede garantizada por el secreto y la impunidad.

Hilda Sabato: En cuanto a la relación entre el juicio a las juntas y el problema de la justicia, aunque no se estableciera una relación directa entre una cosa y la otra, sí fue muy importante la idea de que *existía* una justicia para todos. Eso lo provocó el juicio a las juntas, porque el hecho de que los militares fuesen juzgados creó una igualdad en la idea de derechos. Ese énfasis en los derechos, además, fue recogido, desde el principio, por el discurso alfonsinista. El juicio a las juntas le permitió a la gente pensar que esos hombres, que habían tenido todo el poder, finalmente estaban sentados ante sus jueces. Excede el juicio a los militares. Es el juicio a los poderosos. En ese sentido hay una relación más indirecta, pero esa relación, como sea, existe.

Hugo Vezzetti: Efectivamente, se puso en escena por primera vez la idea de que los muy poderosos podían ser puestos en el lugar de acusados. Creo que no valoramos adecuadamente lo que el juicio estaba produciendo más allá del procedimiento jurídico y penal. En la medida en que eso aparecía acompañado por una intensa expectativa acerca de lo que podía alcanzarse en términos de condenas, creo que nosotros mismos pensamos los resultados mirando sobre todo las condenas,

a quiénes abarcaban y sus efectos sobre la corporación militar. Y parecía que la cuestión terminaba allí, mucho más cuando llegaron las leyes de punto final y de obediencia debida que interrumpían el curso de la justicia. Sin embargo, no fue así. Ahora me parece más importante el impacto hacia la sociedad. Hay cierta demanda social y por eso la justicia vuelve a ocuparse de estas cuestiones: se reabren procesos, incluso en el exterior, y todo eso está sostenido por el antecedente del juicio a las juntas. O sea que, si en un momento la cuestión pareció al borde de desdibujarse, luego se reactualiza, entre otras cosas porque ese camino de la justicia empieza a mostrar algunos resultados, incluso resultados en el interior de la institución militar: sin el juicio no habría nacido la llamada "doctrina Balza".

Adrián Gorelik: Sería interesante distinguir, en el tema de los derechos humanos, qué cosas nuevas fueron suponiendo, primero, la actividad de los organismos durante la dictadura; luego el juicio; y, finalmente, el efecto Balza. Cuando se compara Argentina con Chile, es fácil ver qué produjo el juicio hacia adelante, en tanto diferencias en el sistema político resultante. Pero también podríamos retroceder para preguntarnos porqué el juicio sucedió aquí y no allá. Las respuestas no son sencillas: como señaló Carlos, la condena a los poderosos se une en la sociedad argentina a la condena a los fracasados (después de Malvinas); la argentina es una sociedad mucho menos jerárquica, pero también más inclinada a volver la página sobre un pasado en el que no le gusta reconocerse y, al mismo tiempo, adoptar una nueva batería de reivindicaciones. Pero si sólo fuera eso, estaríamos frente a una sociedad veleidosa que podría rápidamente volcarse hacia otro lado. Sin embargo, me parece que ciertas actitudes y ciertas políticas fueron consolidando la cuestión de los derechos humanos que, después de más de una década, no se reduce sólo a los organismos, aunque siga teniendo fuerte vinculación con ellos. En primer lugar, se han ido definiendo fuertes diferencias políticas en el interior de los organismos y gracias al modo en que, por ejemplo, las Abuelas han encarado la cuestión abierta de la identidad de niños todavía desaparecidos, el reclamo ha ganado una institucionalidad y una aceptación social antes inimaginable; del mismo modo, la presencia de abogados de derechos humanos en los principales casos de violaciones, como el caso Carrasco, el caso María Soledad, señala que los organismos han generado un cuerpo de profesionales que excede las prácticas originarias, y todos estos factores han tendido, espontáneamente, a vincular los derechos humanos con otros derechos sociales, cuya separación, a partir de la excluyente y lógica centralidad del tema de los desaparecidos durante la dictadura, siempre preocupó. En segundo lugar, el juicio a las juntas produjo una verdad sobre un período; y esto no existe en Chile ni en los otros países donde se evitaron los juicios. En la Argentina, una y otra vez se puede recurrir a una verdad jurídicamente construida sobre lo que ocurrió: hay relato. No se puede volver para atrás, porque lo sucedido quedó asentado simbólicamente a través de la justicia. Finalmente Balza, que es una consecuencia del juicio tanto como de otras medidas de Menem, entre ellas la liquidación de los carapintadas, produce una transformación inimaginable en el caso chileno: los militares chilenos relevan cada una de las declaraciones de Balza como un espejo en el que jamás querrían reconocerse. Eso hace la diferencia entre Chile y la Argentina, donde la sociedad, después de 1983, rápidamente se aferró a un relato que también le convenía porque no la culpabilizaba, pero, quizá por primera vez, esa actitud pudo sostenerse en el tiempo gracias a novedosas acciones institucionales y del procesamiento de problemas cuyo trámite fue también novedoso.

Oscar Terán: El juicio no queda encapsulado como la demanda de una sociedad frente a un pasado que, de pronto, percibe como horrible. No queda sólo referido al terrorismo de estado. Afecta a otras violaciones cometidas por quienes tienen dinero o fuerza. Hay que pensar también en el caso de María Soledad o en Zulema Yoma pidiendo justicia y denunciando una conspiración de poderosos. Uno se queda pensando qué es lo que estos hechos dejaron, qué es lo que se interrumpió, qué es lo que ha sido radicalmente modificado. A mí me cuesta articular la reivindicación de los derechos humanos, el juicio a las juntas y el tema de la seguridad, porque me parece que pertenecen a categorías distintas. No podría decir que la preocupación por la seguridad, y sobre todo la forma de esa preocupación en muchos sectores, desmienta aquello que se había acumulado antes. Es posible, porque así pasa en todas partes, que determinados acontecimientos ético-políticos caigan o declinen. Pero creo que la cuestión de los derechos humanos no ha tenido una repercusión meramente coyuntural, sino que ha quedado allí, lista para ser reactivada. Por eso decía que me cuesta articular aquella demanda frente a la dictadura millitar y esta demanda actual de seguridad. Porque además la Argentina hoy pide seguridad en todos los terrenos; la sociedad se siente desprotegida, real y simbólicamente desprotegida. El riesgo es que esta demanda aniquile o contradiga fuertemente una batería de derechos adquiridos. Hay un solapamiento, un entramado complejo de estas dos líneas que, además, muestran un cambio muy importante desde 1983. Claro, en el medio pasó Menem, y para seguir jugando con la idea del "desencapsulamiento", podríamos decir que algo desbordó sus ámbitos digamos naturales. Y de repente se percibió que los delincuentes aparecieron en la casa de gobierno. Y entonces aquello que antes estaba en la página policial, pasó a estar en la política..., ya no se lo pudo recortar, porque, de hecho, ya no estaba recortado.

Jorge Dotti: Estoy de acuerdo con Oscar cuando dice que el problema de la seguridad se extiende a otros sectores de la sociedad y que los delincuentes aparecen en el gobierno, pero al mismo tiempo haría una observación que podría ayudar a que no se desdibuje la diferencia entre el juicio a las juntas y el reclamo generalizado de un poder judicial eficiente, aunque el logro de

tal eficacia lleve a tolerar o reclamar irregularidades, como el "gatillo fácil". Si adoptamos la perspectiva propia de lo político, diríamos que cuando los jefes de la dictadura conocen los tribunales civiles en calidad de acusados, el poder judicial no funciona con vistas a la recomposición de una normalidad simplemente amenazada por un fenómeno delictivo generalizado, sino que —más allá de la legalidad que lo respalda— realiza una acción política excepcional en nuestra historia. Y el criterio principal de este acto político no es la legalidad sino la legitimidad democrática. Al juzgar a la dictadura, el poder judicial se desempeña *ante todo* políticamente, generando un *plus* respecto a su funcionamiento como simple máquina administrativa, tal como lo hace el soberano que resuelve una crisis excepcional y que con su decisión sienta las bases para un nuevo estilo de vida. Con un gesto político-jurídico por excelencia que rompe el perímetro semántico de la legalidad, las autoridades judiciales de entonces fundaron un nuevo ethos, abrieron la posibilidad de una convivencia conforme a criterios republicanos novedosos en nuestro país. A su manera, y aun con todas las limitaciones que se quiera, instituyeron simbólicamente una nueva identidad republicana (o una connotación esencial de la misma). Por más que los discursos de Alfonsín inventaran una tradición democrática invocando nombres que una historia de las ideas algo más puntillosa dudaría en hermanar tan enfáticamente, los gestos del 83 representaron un fenómeno inédito, que mostraba la primacía de lo político en la fundación de la nueva normalidad así garantizada; esto es, hacían evidente la superioridad de la decisión política respecto de las otras esferas de la vida colectiva, pues éstas la presuponen para poder desenvolverse con regularidad en el contexto del orden constituido políticamente. En cambio, los actuales reclamos de seguridad, que por cierto son también sensatos y comprensibles (vivir en sociedad es, ante todo, estar protegido por una autoridad imparcial), responden sin embargo a otra lógica, que puede llegar a ser antitética a la de lo político si el soberano no la somete a la de la juridicidad estatal, reduciendo al mínimo el espacio para la *ilegalidad* del gatillo fácil y similares, de tan buena acogida en quizás la mayoría de la opinión pública. La seguridad personal es el problema despolitizante por excelencia, porque cuando el ciudadano se siente desprotegido se retrae en la salvaguardia *prepolítica* de su privacidad. En esa región vital y primigenia, *todo vale*. El reclamo impostergable de seguridad, entonces, se canaliza más fácilmente hacia la tolerancia de la ilegalidad, cuanto menos impere la política, esto es, cuanto más aislados permanezcan los tres campos o ámbitos existenciales mentados por Carlos, pues esta compartimentación neutralizante es el correlato de esa misma despolitización privatista que está en la base del anhelo de una presunta solución irregular o para-legal de la cuestión de la seguridad. Precisamente, ese modelo trisectorial, ilustrativo de la situación contemporánea y del tenor ideológico prevaleciente, es una suerte de fórmula *egipcia*, la fórmula de la estabilidad eterna y absoluta, de la naturalidad de un orden inmune a toda pretensión de cambios y reformas. Todo está bien, nada debe cambiar. La economía funciona racionalmente cuando no obedece otra ley que la del mercado; la política no es sino un nombre algo arcaico para las disputas entre quienes buscan manejar una maquinaria administrativa neutral, sometida a la racionalidad de la técnica y ajena a toda voluntad creativa; la cultura, finalmente, es el campo para el libre *divertimento* con ideas carentes de otra performatividad más que la que puedan alcanzar en el interior del perímetro que le trazan los otros sectores. En este sentido, las intervenciones culturales deben limitarse a circular como la bolita de un *flipper* en el marco del tablero multicolor: golpea contra un honguito metálico (Habermas), rebota contra una banda elástica lateral (Arendt), zigzaguea entre piloncitos (Benjamin, Rawls, Foucault, Jünger, Lacan, etc.) y produce así lucecitas y melodías. Las ideas, entonces, pueden cruzarse y combinarse de las maneras más variadas, con tal de que en su circulación y cruces no se salgan del compartimiento correspondiente. No quiero decir con esto que me opongo a intersecciones inesperadas o a contaminaciones poco habituales, sino que el problema de una cultura crítica en la situación actual es el de romper tal encasillamiento sistémico y vigorizar la dinámica de lo político. Es precisamente desde esta perspectiva que el nuevo gobierno debe asumir la responsabilidad de encarar acciones que inicien el camino de reformas sucesivas. Ignoro si lo hará, pero un gesto inaugural apropiado sería someter a juicio a los sospechosos paradigmáticos de la década menemista, y al en poco tiempo ex-presidente en primer lugar. Ello establecería una analogía, no una similitud, con el juicio a las juntas, de una envergadura histórica menor pero altamente democratizante. No estaríamos ante una decisión (re)fundadora, pero —además de representar el castigo al delincuente como impone la ley— revitalizaría un poder auténticamente soberano (y no meramente instrumental a los intereses corporativos y facciosos, como fue el menemismo), si es que se pretende efectivizar un política de cambios sensatos y de atención a la justicia social. La noche de la victoria electoral, los únicos momentos del discurso público de De La Rúa que despertaron fervor fueron las alusiones al castigo a los corruptos. Todo lo cual desemboca, entonces, en la cuestión de la *transición*: la no-crisis de la constitución y la continuidad del régimen por ella establecido permiten responder afirmativamente a la pregunta sobre el cumplimiento de la "transición democrática", pero este logro conlleva (debería hacerlo) la agudización del momento de las decisiones políticas, si la aspiración es algo más que la de un mero administrativismo.

Federico Monjeau: Debería esperarse algún hecho de esa naturaleza fundacional. El gobierno de Duhalde produjo en la provincia de Buenos Aires un hecho así, con la reforma policial. Fue una batalla sorda y solitaria de Arslanian, que no obtuvo ningún eco popular; y, sin embargo, fue un hecho político trascendente que, por supuesto, quedó rápidamente sepultado y mu-

cho más ahora, después de la victoria de Ruckauf. El problema es que esa reforma de Arslanian no despertaba entusiasmo en la gente; por el contrario, en el mejor de los casos se la observaba escépticamente. Y, como sabemos, el escepticismo en la vida pública produce catástrofes. De modo que ahora habría que tratar de pensar medidas de gobierno que resulten convocantes o que, por lo menos, puedan instalar cierta expectativa. Tocar los impuestos, por ejemplo, una reforma tributaria con sentido de redistribución progresiva. ¿Qué se puede hacer? Recaudar de otro modo, distribuir de otro modo. Al mismo tiempo, no lo imagino a De la Rúa haciendo una revolución tributaria, pero la presión impositiva es tan injusta que exige una intervención en ese campo. Tenemos que pensar no sólo qué es posible esperar sino qué es deseable, imperioso, que se haga.

Jorge Dotti: Me gustaría poder apostar a la iniciativa, aunque sea en puntos mínimos, que, sin embargo, pueden condensar un valor simbólico alto.

María Teresa Gramuglio: Entiendo y he seguido con atención lo que hasta aquí se dijo sobre el juicio a las juntas y sus repercusiones posteriores en la reforma del ejército. Pero, al mismo tiempo, quisiera que no olvidáramos algunos aspectos tenebrosos que hay incluso en figuras como Balza en relación con otros temas, incluido el caso Carrasco y la venta de armas. Deberíamos dosificar la complacencia. Se necesitan intervenciones políticas fuertes referidas al problema más grave que enfrentamos: la cuestión social. El país está destrozado, el interior nunca ha vivido bajo condiciones como las actuales, el desempleo se ve agravado por las políticas de flexibilización que prometen lo que no han cumplido en ninguna parte del mundo. En este marco, una reforma de la estructura impositiva, por ejemplo, requiere tan alta intensidad política, tanta voluntad, que no sé si De la Rúa va a tener esa fuerza ni si, de tenerla, querría emplearla. Se necesita un gesto político equivalente, en lo social, al que hizo Alfonsín con el juicio a las juntas.

Federico Monjeau: Un gesto político exige, cuando la situación es tan difícil y tan conflictiva, un fundamento moral: nada puede seguir como está en este momento. Me gustaría pensar que De la Rúa es capaz de ese gesto moral. La economía se ha convertido en un caballo que cabalga solo y cuya marcha nadie parece poder ni querer cambiar. Frente a esto, quizás pueda haber una actitud moral y también una intervención que se encamine o indique un nuevo pacto.

María Teresa Gramuglio: Entonces, los cambios que reclamamos los progresistas exigen condiciones dentro de las que, seguramente, está la cuestión moral, pero en especial, la voluntad política. Aquí es donde nosotros tendríamos que situarnos.

Adrián Gorelik: Hay un salto muy evidente entre la moral de De la Rúa y la posibilidad de que se le ocurra encarar una reforma impositiva redistributiva. Hagamos una comparación: si la herencia millitar dejaba el problema institucional como un problema clave de refundación, la amoralidad menemista no tiene el peso ni real ni simbólico como para que su sola contradicción produzca algo tan nuevo ni una intervención política tan fuerte. De la Rúa es un conservador y va a gobernar con una Alianza donde el ala Frepaso quedó debilitada y ése era precisamente el costado más progresista (con todas las dudas que ese adjetivo me suscita cuando pienso en el Frepaso). Esto va a acentuar matices conservadores, que ya quedaron de manifiesto en la gestión De la Rúa en Buenos Aires. Además están las transformaciones socio-económicas que tuvieron lugar durante la transición democrática, en un proceso que podría definirse como la latinoamericanización de la Argentina: la extrema polarización social con un estado que, lejos de desaparecer o volverse pasivo, ha funcionado como garante de los negocios privados y, en consecuencia, como sostén activo de la polarización. Por eso el fracaso o la caída de lo que fue la expectativa generada por el Frepaso tiene tanta relevancia. La mera posibilidad de que una nueva dirigencia política pensara una transformación al mismo tiempo realista y decidida de ciertos datos socio-económicos se disolvió antes de que esa dirigencia enfrentara los obstáculos que seguramente levantaría frente a ella el poder económico. Era obvio que iba a ser muy difícil sostener una gestión que impulsara cierta redistribución fiscal o se propusiera remover algunos de los factores que consolidan la polarización social, pero esa posibilidad se disolvió mucho antes de las elecciones, antes incluso de la campaña electoral. Con las razones de este hecho los progresistas vamos a tener que ajustar cuentas y aceptar nuestra responsabilidad, en absoluta ausencia, además, de cualquier expectativa progresista de cambio desde el gobierno.

Hilda Sabato: La polarización social de la Argentina es el escenario dentro del cual reflexionamos en este momento. La Argentina no está entre los diez países más ricos del mundo, pero tampoco entre los treinta más pobres. Tiene un ingreso per capita de 8500 dólares anuales, mucho más alto que el de la mayoría de nuestros vecinos y a la altura de varios países europeos. Al mismo tiempo hay 35 % de pobres, a los que se suma un 10 % de indigentes, es decir gente que se muere literalmente de hambre. En 1980 había un 8% de pobres. Lo que ha ocurrido, ocurrió muy rápidamente. En menos de veinte años se redistribuyó el ingreso de manera escandalosa y, al mismo tiempo, el país creció a tasas bastante altas, alrededor del 6,5 % anual en los últimos diez años, con la excepción de 1995 y 1999 cuando hubo recesión. También se modificó la estructura productiva, en un curso de alta concentración empresaria. Se creció, pero lo cierto es que, en un país que ha crecido, se distribuye cada vez peor. Salvo que se crea posible y deseable la revolución social, la única medida es poner al estado no al servicio de la concentración y la polarización sino de una redistribución positiva del ingreso. Cosa que es perfectamente posible en sociedades capitalistas, como lo demuestran muchísimos países y como lo demostró la misma Argentina durante cien años.

Tampoco se puede aducir la globalización de la economía como el factor que vuelve imposible la redistribución, ni apoyarse en el discurso de la globalización para decir "pobres hay en todos lados y miseria se ve en todas partes". Me alarma cuando los economistas de la Alianza proponen básicamente flexibilización del mercado laboral y profundización del ajuste. Cuando se piensa que hay mucha gente que no puede comer, todo lo que discutimos sobre cultura y política en ese marco, cambia.

María Teresa Gramuglio: A partir de ciertos indicadores es correcto decir que la Argentina no es un país pobre. Pero es un país empobrecido. Es necesario reconocerlo si se tienen en cuenta su estructura productiva, el déficit, la deuda, las empresas que quiebran. En esas condiciones plantear la redistribución del ingreso o una reforma impositiva nos exige una gran responsabiliad para no caer en declamaciones facilistas. Con todo, insisto: en ese punto referido a la cuestión social tenemos que intervenir nosotros; quiero decir, nosotros como grupo que proviene de una formación de izquierda, como hicimos en relación con los derechos y cuando nos pronunciamos contra la guerra de Malvinas.

Beatriz Sarlo: Esto nos obliga a pensar lo que haremos como oposición del próximo gobierno. En primer lugar, no hay otro modo de redistribuir, en un plazo corto, fuera de la vía impositiva. En este punto, quisiera desenmascarar una ilusión, que tienen o afectan tener muchos de los políticos de la Alianza. La ausencia de redistribución por vía impositiva, dicen, puede ser compensada por políticas redistributivas como la educación. Que la educación sea un instrumento redistributivo no es ninguna novedad en Argentina: fue un factor de la historia de ascenso de los últimos cien años. Ahora bien, los efectos redistributivos de la educación, en los que tanto confían políticos como Alvarez, son a mediano plazo. Pero la Argentina está viviendo un período de urgencia social que hace imposible pensar sólo en los resultados mediatos de la educación como factor de redistribución, factor que por otra parte no opera directamente sino a través del mercado de trabajo. Por lo tanto, frente a los problemas de quienes padecen una urgencia impostergable es completamente injusto descartar la vía impositiva como instrumento de redistribución. Ninguno de los países de occidente con los que nos gusta compararnos ha renunciado a ese instrumento, que inspiró incluso algunas de las moderadas políticas de Blair. Hay que hablar del impuesto a las ganancias, que los estratos altos de las capas medias argentinas pagan poco y mal si se las compara con las de otros países. Nosotros mismos pagamos impuestos ridículamente bajos. Y hay que hablar de la directa incidencia en la baja del costo de vida que significaría la reducción del IVA. De esto no hablan los radicales pero tampoco hablan los del Frepaso que, en materia impositiva, son completamente conservadores. No estoy diciendo entonces que si el Frepaso hubiera logrado establecer su dirección dentro de la Alianza (hecho, por otro lado, bastante improbable), las cosas serían muy distintas. En el Frepaso tampoco se quiso hablar nunca de impuestos. De este modo, la redistribución por vía impositiva no es una bandera de nadie. Quizás, entonces, deba ser nuestro tema, en el mismo sentido en que "juicio y castigo a los culpables" fue un reclamo levantado por las organizaciones de derechos humanos cuando ningún otro sector lo levantaba en la época de la dictadura. Esa reivindicación no estaba en ninguna otra parte. Entonces la redistribución del ingreso, que hoy nadie toca ni con la punta de los dedos, puede ser la reivindicación que tomen ciudadanos como nosotros. Que gente como nosotros diga esa parte del discurso que nadie dice.

Carlos Altamirano: Me parece que con la manifestación de nuestros deseos, le estamos escapando al análisis y dejamos de lado el hecho brutal de estas elecciones que han mostrado alineamientos y fracturas que también deben decirnos algo acerca de nosotros. Se ha reestructurado el mundo social en la Argentina, incluido el concerniente a las clases medias, y a esa reestructuración no es ajeno el hecho de que haya una parte que esté conforme, o acepte, o se resigne, a este patrón capitalista. Y no me refiero, por supuesto, a los privilegiados.

Federico Monjeau: Hace un rato hablamos del proceso de autorregulación del ejército, después del caso Carrasco. Quizás sea cierto lo que dice Carlos. Quizá no hay progreso. Pero al menos hay experiencia: podemos pensar que ciertas cosas no van a suceder: nadie teme hoy un golpe militar en Argentina.

Hugo Vezzetti: Es muy difícil ahora abordar el mediano o el largo plazo. El análisis necesariamente recae sobre los resultados de ayer y el horizonte son cuatro años, los cuatro años que gobernará De la Rúa. Y el problema social está en el centro de la coyuntura presente. La cuestión social es mucho más que los datos sobre la desocupación, sobre todo si se mira la situación en las provincias; conduce a un estado de desintegración, a la multiplicación de efectos de desorganización social. Y puede que esto le estalle a De la Rúa en un plazo no demasiado largo. Por otra parte, De la Rúa puede ser un conservador, pero ha despertado expectativas que no son necesariamente conservadoras. En los testimonios de los votantes aparece la demanda de un cambio, que ha marcado fuertemente el humor del voto antimenemista. Creo que frente a estas demandas y presiones una política conservadora va a enfrentar grandes dificultades. Entonces, no es cuestión de ideología, no se trata de la reivindicación de un grupo de izquierda o de un cónclave de intelectuales. Lo menos que se espera de un político es que quiera conservar el poder y para eso debe producir intervenciones, si ustedes quieren simbólicas, pero también materiales. No me voy a pronunciar sobre los instrumentos técnicos de la intervención. Pero de lo que estoy seguro es que tiene que hacerse algo, porque así como en 1983 la sociedad pedía democracia, hoy hay muchos (aunque no sean todos) que reclaman acciones y políticas que enfrenten es-

ta deuda social. Y cuando los economistas de la Alianza hablan de más ajuste, me parece que anticipan años de creciente desorganización del tejido social y de alta conflictividad.

Hilda Sabato: El capital político que tiene De la Rúa después de esta elección, aunque haya ganado por un margen amplio, es muy frágil. No sólo porque la oposición conserva muchísimo poder, sino porque el voto a De la Rúa es frágil en su propia configuración. Ha sido un voto en muchos casos emitido a regañadientes, más como protesta que como opción. Por lo tanto es un capital que tiene que construir, no es un capital adquirido.

Oscar Terán: Para volver a los clásicos. Aristotélicamente, los seres humanos siempre buscan el bien; aun aquellos que se destruyen en una guerra, no lo hacen porque buscan en ella su perdición sino porque creen que van a estar mejor. La única manera de que los seres humanos no incurran en actos que los perjudiquen es que conozcan un *bien mejor*. Podemos entonces preguntarnos cuál es el bien mejor que los pobres del Gran Buenos Aires pudieron vislumbrar en Fernández Meijide. Quizá para esos más que pobres el bien mejor al que pueden aspirar sea una cierta protección simbólica o material que creyeron encontrar en el justicialismo. En tanto, nosotros, que nos propusimos una conversación analítica, descriptiva, pasamos a tener discursos prescriptivos. Es un paso legítimo. Creo que hoy ser progresista es asignarle la prioridad a esa "cuestión social" que forma parte de nuestra tradición. Tal vez en ese camino nos reencontremos con viejas categorías, como la de clases sociales, imperialismo... Porque es absolutamente evidente que "Marx se hizo mundo"... Expectativas sobre lo que hará De la Rúa en este aspecto tengo muy pocas. Pero lo que me parece claro es que voy a juzgar su gobierno fundamentalmente a partir de la deuda social.

Carlos Altamirano: En lo relativo al horizonte que se abre para la izquierda intelectual de la que nos consideramos parte, le queda reservado por un tiempo, que no creo que sea sólo de cuatro años, el lugar de una izquierda moral, lugar que no subestimo, desde donde podrá intervenir en la esfera pública ya sea en lo relativo a cuestiones suscitadas por la lucha política o por injusticias flagrantes, ya sea más regularmente en la forma de un discurso que recuerde esta injusticia básica que ha ido cobrando una magnitud creciente en la Argentina y que acompaña al desarrollo del capitalismo según modalidades que no son parecidas a las que señalaba Marx, entre otras cosas porque la característica de este capitalismo es que reduce o liquida el proletariado. Pero que este capitalismo no produzca lo que Marx imaginaba tiene poca importancia para suscitar la indignación frente a los efectos que verdaderamente produce. Entonces seríamos una izquierda moral, confiando que eso tenga algún eco en el espacio político. Situándonos de hecho en este lugar, también podríamos procurar mejorar los argumentos que circulan en el debate. Volviendo al tema de la seguridad: toda sociedad le demanda a su gobierno seguridad, que le quite la incertidumbre y no tenga que temer por su vida ni por sus bienes. Esta no es una demanda de izquierda ni de derecha. Digo esto para evitar la idea de que el tema de la seguridad se presenta de modo ocasional o que es manipulado por la derecha. En los últimos diez o casi quince años se ha hecho un uso político-ideológico del tema de la seguridad. Neustadt lo planteó, en el comienzo de la transición, muy deliberadamente para oponerse a ciertos logros del nuevo orden democrático. Hay que dar una batalla cultural; es preciso combatir el uso político reaccionario de esta temática y, al mismo tiempo, no pasar por alto el problema que, sin duda, es sufrido mucho más por las clases populares.

Beatriz Sarlo: En efecto, el tema llama a una reflexión cultural. Tomemos, por ejemplo, la cuestión de la reunión de las pruebas. En el caso del juicio a las juntas militares fue un proceso muy extenso, que formó parte del mismo escenario y del mismo efecto revelador que luego va a producir el juicio y el veredicto. Por el tipo de prueba que se debía producir, si bien había urgencia, el proceso mismo iba acompañando, en cada uno de sus resultados parciales, esa urgencia. De modo que, cuando se llegó al veredicto, el proceso de reunión de la prueba ya había tenido, en sí mismo, un carácter político, de enseñanza ciudadana, de revelación y de refundación moral. Pero en el caso de la seguridad, las cosas son distintas, casi diría exactamente opuestas, porque la reunión de la prueba solamente interesa a los acusados; sólo ellos, los presuntos delicuentes, y no las víctimas, reclaman que ese proceso sea cuidadoso, exhaustivo, completo. Entonces surge un conflicto que no estaba planteado en ese otro gran escenario del juicio a las juntas. En los llamados delitos comunes, se hace evidente el problema de la temporalidad de las instituciones. Este país tiene urgencias que están en conflicto ineliminable con la temporalidad de las instituciones. La temporalidad de las instituciones va en contra de una demanda de seguridad ya. La temporalidad institucional entra en colisión con las demandas y le plantea un conflicto a aquellos mismos principios y garantías que deben ser sostenidos invariablemente. Hay una urgencia temporal que va en contra de la temporalidad de las garantías. En el caso del tema social, también es evidente que hay una temporalidad que no admite dilaciones. Y esto no tiene que ver simplemente con el hecho de que la situación sea horrible. También tiene que ver con el tiempo de vida de los seres humanos: quien a los setenta y cinco años no tiene lo suficiente para vivir, tampoco tiene plazo de espera. En este caso, la temporalidad está inscripta como dato básico del problema, es un tiempo de orden físico, corporal. Del mismo modo, se podría decir que quien no se incorpora al mercado de trabajo a una cierta edad, no puede esperar diez años. Después de diez años, no habrá ni siquiera un hipotético pleno empleo que lo lleve al mercado de trabajo. Muchos de los excluidos de los últimos diez años ya quedaron excluidos para siempre. Se trata de una temporalidad de orden vital y cultural. Si esto es así, llegamos

a un punto donde efectivamente corremos el peligro de que, para mucha gente, todo sea para peor. La política tiene que ser muy decidida y muy veloz para que todo no sea para peor. Pisamos un límite, inscripto en la materialidad de los cuerpos. La temporalidad de los reclamos entra en colisión con el tiempo de las instituciones y de la política.

Carlos Altamirano: Aunque se llegara a la conclusión de que la urgencia hace necesario un presidente decisionista, sería completamente ilusorio pensar que De la Rúa se va a convertir en eso. Todo su éxito está fundado en otro estilo, opuesto sin duda al de Menem que fue un maestro del decisionismo en todos los terrenos.

Beatriz Sarlo: Nadie puede creer que De la Rúa sea o se convierta en un decisionista. Por otra parte, salvo que un presidente se convierta en dictador no puede modificar la estructura impositiva sin una ley del congreso. Si lo hiciera, quedaría fuera de la Constitución, dado que el congreso debe votar todos los impuestos. Ninguno de nosotros querría eso. Pero quizás lo que podamos reclamar de los políticos es que encaren situaciones que son de conflicto, y que no se propongan gobernar complaciendo invariablemente a quienes más amenazadores pueden ser si se encara un conflicto con ellos. En los últimos doce años el conflicto se ha resuelto automáticamente a favor de la relación de fuerzas establecida. Quizás el lugar de nuestro discurso sea el de un abordaje del conflicto que no obedezca automáticamente a la relación de fuerzas.

Adrián Gorelik: Pero en ese caso volvemos a enfrentar el problema al que aludía Carlos en su esquema inicial. Cómo evitar ser, con estas propuestas, simplemente un fragmento de izquierda cultural frente a una sociedad que vota como vota y que toma las decisiones que toma también cuando vota en contra de Menem, porque evidentemente es una sociedad que no quiere conflictos. Y peor, que cuando hay conflicto elije del modo opuesto al que querríamos: la única nota conflictiva que tuvo la campaña electoral ocurrió en la provincia de Buenos Aires, y en ese caso la sociedad optó por la salida francamente derechista de Ruckauf. Se podría pensar que esto fue siempre así. Sin embargo, hubo un momento en que el Frepaso pareció ser la articulación entre una serie de reivindicaciones y la posibilidad de traducirlas políticamente a fin de que desbordaran los límites tradicionales de la izquierda. Eso es lo que se quebró. Y eso nos obliga a pensar, como en otros tiempos, lo que significa construir un discurso intelectual de izquierda que, en el paisaje actual, tiene pocas probabilidades de traducción política.

Carlos Altamirano: Entonces volvemos a mi esquema. La verdad, no me alegra. En relación a la experiencia del Frepaso se podría plantear esta pregunta: ¿construir una fuerza minoritaria, pero no insignificante, del 12 o del 15 %, es un hecho de poco valor y por lo tanto el esfuerzo tiene que estar puesto sólo en crear una fuerza capaz de llegar al gobierno? Vamos a ver ahora qué pasa con el fenómeno Cavallo, la novedad de estas elecciones: ¿cuánto va a durar como fuerza política independiente?, ¿se lanzará a buscar una coalición, que quizás no pueda soportar sin desaparecer? Hoy el fenómeno Cavallo está donde hace diez años estaba la UCD: una fuerza política de la derecha liberal con una inclinación autoritaria muy poderosa, tan poderosa que se representaba en su propio jefe, Alvaro Alsogaray. Sabemos como terminó ese experimento. Antes de la UCD, la fuerza en torno de la cual se podían hacer especulaciones fue el Partido Intransigente, que se deshizo, estalló. Cuando la UCD se licuó apareció el Frepaso. Fue muy importante en la política entre 1994 y 1997 y ahora presenta los signos de un desdibujamiento, al que va a contribuir la derrota de Fernández Meijide. Entonces se podría decir que asistimos periódicamente al surgimiento de fuerzas políticas terceras que a veces expresan a una derecha que se considera subrepresentada por los dos grandes partidos y a veces expresan a la izquierda, que también se considera subrepresentada. La pregunta es: ¿falta la voluntad política necesaria para mantener la fuerza y confiar en su crecimiento?, ¿o pesa más el reconocimiento de que es muy difícil alterar el esquema bipartidista y, entonces, hay que jugar dentro de él?

Adrián Gorelik: Yo agregaría que la licuación de la UCD obedeció a una tendencia irrefrenable a ocupar posiciones de poder dentro del gobierno menemista, al que le ofrecieron un elenco de funcionarios; y creo que esto vale también para el futuro del cavallismo. Parecen partidos cuyo único fin es mejorar las chances de potenciales ejecutores de políticas de derecha en gobiernos ajenos; mientras que la licuación del PI o del Frepaso sigue otras dinámicas. Por ejemplo, un dato a consignar es la imposibilidad de estructurar escenarios plurales dentro de los partidos de centro-izquierda: es como si la misma polarización política que lleva una y otra vez a la consolidación del bipartidismo se manifestara en el interior de los partidos nuevos impidiendo la formación duradera de corrientes diversas, tendiendo siempre a la conformación monolítica. Una de las razones por las que el Frente Amplio uruguayo pervive y puede incidir fuertemente en las elecciones, tiene que ver con la existencia aceptada de sectores completamente diferenciados, que pueden hacer políticas diferentes en los departamentos y en el parlamento. Mientras que en el caso argentino tenemos pequeños partidos que nacen con vocación monolítica, partidos que en lugar de sumar y fortalecerse gracias a la incorporación de patrimonios políticos y de ideas diferentes, expulsan o se anexan. Esta experiencia habla de la imposibilidad de la izquierda de armar frentes renovadores que puedan convivir en un espacio plural y a esa imposibilidad hay que remontarse para disolver la falsa disyuntiva con que hoy se analiza la trayectoria del Frepaso, entre ser un partido testimonial o ser un partido de poder. La irrupción del Frepaso no produjo efectos meramente testimoniales sino institucionales y políticos; por eso encarnó una gran oportunidad. Basta recordar la Asamblea Constituyente y la incorporación a la agenda

política de una cantidad de temas que no hubieran estado allí si las cosas dependían sólo del radicalismo.

Hilda Sabato: Pensando no sólo en los últimos tiempos, sino en el transcurso del siglo, lo que sorprende es el fortalecimiento relativamente reciente de las estructuras partidarias y el asentamiento del sistema bipartidista. Antes, lo que había era un partido hegemónico: eso fue el radicalismo en su momento, y el peronismo en el suyo. Ninguno de los dos se concebía a sí mismo como partido, sino que aspiraban a una representación movimientista y ampliada de la nación. De manera que la fortaleza de los partidos es una novedad, como también lo es la estructuración partidaria tanto del radicalismo como del justicialismo. Hoy son organizaciones tan sólidas que es difícil competir con ellas en términos nacionales. Fuera de la ciudad de Buenos Aires y otras dos o tres ciudades es muy difícil que un tercer partido pueda competir con las redes institucionales radicales y peronistas. Frente a esto se puede tener una actitud muy crítica, señalando que así se consolidan los grupos de poder y se impide la renovación; también se puede pensar que esto es parte de la democracia en todo el mundo. Y entonces surge el problema de la tercera fuerza. Estoy de acuerdo con Adrián en el señalamiento de que el Frepaso no fue testimonial sino que, desde el principio, se planteó intervenir e intervino políticamente; también estoy de acuerdo con el análisis de esa reducción a la unidad que imponen estos grupos al no admitir el disenso. Pero a estos argumentos quiero agregar la dificultad de construir un espacio de acción política en un país que se caracteriza por una vida política tan completamente federalizada. Nosotros tendemos a pensarnos desde donde estamos, pero no habría que olvidar que Buenos Aires es lo diferente. Es difícil armar un partido, que tenga vida política como tiene el Frente Amplio uruguayo, en una dimensión nacional. Los partidos de izquierda o progresistas tienen muchas dificultades para encontrar cuadros en lugares que no sean la capital y alguna otra ciudad grande. La patética figura del Frepaso en provincias y las dificultades que no puede resolver allí tienen que ver, entre otros factores, con el hecho de que los cuadros están en los partidos que tienen oportunidad de éxito electoral y que además, en los últimos quince años, han creado y desarrollado redes políticas muy densas. Verdaderamente valdría la pena tener un partido de minoría que pudiera poner cuestiones en el debate e incidir en el parlamento. Pero me parece que es una tarea bastante difícil que encuentra obstáculos no sólo en la voluntad o la actitud autoritaria de los dirigentes.

Carlos Altamirano: Vivir en Buenos Aires te vuelve ciego. Al poco tiempo de vivir acá se empieza a pensar que la Argentina es más o menos como Buenos Aires o algunas pocas ciudades del litoral. Se lo lamente o se lo celebre, las cosas no son así. Quisiera agregar un rasgo más de estos terceros partidos surgidos desde 1983 hasta ahora. En general, se han organizado alrededor de una figura, rodeando un liderazgo. Es lo que ocurrió con el Frente Grande. En sus comienzos, lo que hace del círculo de dirigentes medios, de origen peronista o socialcristiano, que confluyen en el Frente algo más que una nueva manifestación testimonial del populismo de izquierda, es la proyección de Chacho Alvarez primero, y de Graciela Fernández Meijide después, que son los que cuentan con el capital electoral. Lo que crece son estas dos figuras, depositarias de un capital obtenido en poco tiempo y que no deben a su partido. Hay una brecha entre ellos y el resto de los dirigentes, y los medios de comunicación, antes que el partido, fueron la base de ese crecimiento. A diferencia de lo sucedido en el Frente Amplio uruguayo, donde hubo una estructura política, la del partido comunista, que funcionó como marco de inscripción de otras tendencias en un arco que iba desde tupamaros o ex tupamaros hasta socialdemócratas, en el Frente Grande no hubo una estructura política que cumpliera esta función de reclutamiento y organización.

Beatriz Sarlo: Yo agregaría un dato allí, que posiblemente no fuera de peso cuando el Frente Amplio uruguayo se constituyó como esa federación de tendencias. En el momento de formación del Frente Grande, en cambio, el espacio mediático audiovisual ya está consolidado como espacio decisivo de la política. Y los medios eligen, de algún modo, según su lógica, cuáles van a ser sus estrellas políticas. El Frente Grande no tenía sólo a Chacho Alvarez. Durante bastante tiempo estuvo Auyero y no hubo forma de que los medios lo aceptaran como figura. Alvarez coincidió con la necesidad de los medios, proporcionándoles una imagen adecuada. Y también Graciela Fernández Meijide, por otras cualidades, fue desde el principio extremadamente afín a lo que los medios buscaban. Si pensamos en la construcción de cualquier fuerza política tenemos que tomar en cuenta que los medios son los que construyen los escenarios. Es muy difícil el surgimiento de un dirigente sin que, de alguna manera, ese hombre o mujer se gane a los medios, lo cual no quiere decir que diga las cosas que los medios esperan, sino más bien que su imagen y su discurso empalme en varios puntos con la estética mediática. Así como la prensa escrita fue fundamental en la época de la política de señores, el complejo audiovisual tiene una palabra poderosa en la política de masas. No estoy diciendo ninguna novedad; simplemente, estoy recordando algo sabido: la reorganización audiovisual de la esfera política.

Adrián Gorelik: Hay que reconocer que durante un tiempo muchos de nosotros acompañamos la lógica impuesta al Frepaso por el liderazgo de Chacho Alvarez, viéndola como la única lógica posible hasta desembocar en la Alianza como punto de llegada de su realismo político. Pero hubo un momento inicial, cuando el Frepaso comienza a romper con la tradición de izquierda al plantear una vocación de intervención fuerte y eficaz, en que el realismo político se piensa de otro modo. Ese modo era el de los *issues* y las administraciones: poner en circulación ciertos temas, gestionar una institución o gobernar una ciudad. Ese es el tipo de realismo que permitió la

permanencia del comunismo italiano en algunas comunas grandes y pequeñas durante el último medio siglo, o que explica la presencia de excelentes administradores provinciales o municipales del PT en Brasil. Pero el Frepaso rápidamente comenzó a identificar realismo exclusivamente con el acceso al gobierno nacional, en una variante de la vieja consigna vanguardista de que "el que no tiene todo, no tiene nada". Esta lógica del todo o nada marcó una serie de decisiones en el Frepaso, como cuando optó por no competir con su figura más prestigiosa por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires, eludiendo probar su vocación reformista en el sitio en que se concentraba su capital político y en en el que existían posibilidades ciertas para un gobierno de reformas. Ese también hubiese sido un modo del realismo, diferente del que se presenta como inevitable.

Hilda Sabato: Creo que eso también tiene que ver con una idea muy fuerte, presente en el momento de constitución de la Alianza. Esa idea es: ¿cómo ganarle al peronismo? ¿cómo garantizar un escenario donde el peronismo no sea el partido hegemónico para siempre? Para muchos radicales, que entendieron la Alianza inmediatamente, esto significó también convencer a un partido que se resistía a la coincidencia con el Frepaso. Me parece que desde ese punto de vista fue un acierto, porque es muy importante que el peronismo en el gobierno haya perdido por primera vez una elección nacional. Por eso, sería un poco más cautelosa en la evaluación de los movimientos que condujeron a la Alianza. Hoy muchos radicales quizás estén diciendo "hubiéramos ganado igual". Y yo creo que no. Por eso, desde el punto de vista de la construcción de una fuerza progresista, posiblemente la Alianza haya sido un camino equivocado, pero desde el punto de vista del escenario político general, y por lo tanto de la posibilidad misma de consolidación de una fuerza progresita, no lo fue.

Carlos Altamirano: Creo que Alvarez es el político más talentoso surgido en la transición democrática. Tiene sentido político y es dúctil, acaso demasiado. Desde el comienzo percibió que si se mantenía en el círculo del populismo de izquierda, que era su cultura de procedencia así como la de quienes estaban a su alrededor, no iría lejos. Entonces, ante el camino de resultados inciertos de una construcción política lenta, eligió la carrera hacia adelante. Yo hubiera preferido que hubiera tomado otro camino, el de navegar y armar el barco al mismo tiempo. Pero él tuvo claro su rumbo. En un momento dijo: si se quiere ganarle a Menem, hay que ganarle a Duhalde ahora, en las elecciones de diputados de 1997; y a partir de allí diseñó una serie de movimientos que se fueron cumpliendo paso a paso. Pero subsistía la cuestión de construir un actor político de centro-izquierda. El problema fue la incompatibilidad entre ambas cosas.

Adrián Gorelik: Es que en la disyuntiva que atravesó el Frente Grande y luego el Frepaso queda también al descubierto la ausencia de fuerzas sociales, de implantación territorial, que puedan respaldar el proyecto de construcción de un partido de centro-izquierda moderno. Las agrupaciones territoriales que tuvo el Frepaso, miríada de grupitos mayormente provenientes del peronismo de izquierda o la izquierda tradicional, eran un lastre para esa tarea, no un respaldo. Eso debía ser construido, pero el Frepaso, a partir de sus primeros éxitos electorales, comenzó a vivir cada nueva elección como la coyuntura donde se planteaba una tarea inexorable, y en campaña permanente no hay posibilidad de construir a largo plazo.

Oscar Terán: Ese partido pequeño, que se pensaba a largo plazo, existió en la Argentina: fue el partido socialista, y dejó una impronta fuerte en la legislación y en la cultura. Fue, es cierto, un partido fundamentalmente local, pero relevante. Sin duda, hablo de un pasado. Hoy, lo que el análisis parece verificar es que en el mar de la política argentina aparecen algunas olas que despiertan la atención y atraen esperanzas y, a veces, votos. Y los grandes partidos saben que hay que agacharse y esperar que pase la ola. Hasta ahora no se han equivocado al confiar en objetividades muy instaladas en nuestra cultura política. Pero todo depende de qué es lo que se quiera obtener con esa tercera fuerza de la que hablamos. Y Alvarez eligió un objetivo. En cuanto dijo: "hay que derrotarlo a Menem", lo demás fue inexorable. La decisión "hay que ganarle a Menem" tenía una dinámica propia, que luego Alvarez seguramente alentó. Entonces, ¿el Frepaso ganó, perdió o fue una victoria a lo Pirro?

El mensaje de las urnas

Isidoro Cheresky

El fin del ciclo político menemista se acompasa con el fin de siglo y nos arranca un suspiro de alivio al que sucede un estado de perplejidad. Las recientes elecciones generales han emitido un mensaje claro respecto del pasado menemista pero incierto y perturbador respecto del futuro.

Las razones de satisfacción son modestas pero consistentes. Se está produciendo una nueva alternancia en el poder sin la dramaticidad catastrófica del pasado que se aleja. Sin embargo, se trata de una transición que dista de ser la sucesión de una administración por otra; enfrentamos, más bien, la prueba de solidez democrática más temida: el peronismo deja la presidencia en manos de un adversario político. Al hecho de que la transición sea pacífica se suma una fluidez en las identidades ciudadanas que parece clausurar la época en que el peronismo aparecía como la encarnación "natural" del pueblo. Son tiempos entonces de competitividad política aceptada por todos.

La secularización de la política y

el respeto a las reglas de juego no ha sido el resultado inexorable de la continuidad democrática. La dudosa experiencia del pacto de Olivos, que hubiera podido fortalecer definitivamente la idea de que el poder logra todo lo que pretende, corrió el riesgo de prolongarse en el intento de Menem por obtener una segunda reelección burlando una estricta prohibición constitucional. Por razones diversas pero sustentadas en un férreo y novedoso legalismo de la ciudadanía, se produjo una convergencia transpartidaria que desembocó en una puja electoral donde se desbarató la pretensión hegemonista.

Estas elecciones muestran también que se ha salido lentamente del bloqueo provocado por la exitosa aunque discutible modernización del Estado y la economía realizada durante el gobierno de Menem. Ya no se reitera la necesidad de reconocer a los campeones de la estabilidad económica, ni prevalece la idea de que un cambio en el signo político de los gobernantes constituiría una amenaza para el ordenamiento colectivo, como sucedió en la anterior elección presidencial de 1995. Aunque esta campaña electoral ha sido de poca politicidad y deliberación y muchos de los apotegmas economicistas del "pensamiento único" siguen vigentes, sus principales protagonistas no han sido los economistas, como lo fueron en buena parte de esta década que se acaba.Todos estos factores si no despiertan entusiasmo, suscitan alivio y esperanza.

Pero el signo de los nuevos tiempos no se revela del todo en el rechazo al ciclo menemista que se aleja. Se trató de un proceso de elecciones generales (iniciado en diciembre de 1998 y que culminará el año próximo con la elección del jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires), donde se jugaban la presidencia y la renovación parcial de la cámara de diputados, pero también de las gobernaciones, las legislaturas provinciales, las intendencias y otras autoridades locales. En su transcurso, se puso particularmente de relieve un voto ciudadano variado cuya consecuencia ha sido una notable fragmentación del poder. Esta circunstancia dificulta una interpretación unificada de los resultados.

El desfasaje más notable se produjo entre las elecciones provinciales en las que la Alianza ganó en sólo siete distritos y la candidatura presidencial que se impuso en veintiuno. La realización de elecciones provinciales anticipadas favoreció la disociación del voto; también contribuyó a ello el armado de ofertas electorales locales distintas de las nacionales, como en la provincia de Buenos Aires y en Mendoza, donde algunas candidaturas justicialistas fueron incluidas en otras listas partidarias o se produjeron unificaciones de listas.[1] La realización de elecciones provinciales separadas de las nacionales se debió a que los candidatos justicialistas, temerosos de una tendencia nacional adversa, procuraron separar sus proyectos locales de la suerte del candidato presidencial Duhalde. Muchos electores votaron con criterio distinto según el nivel de representación. Así se puso de manifiesto un matiz de fluctuación del voto, resultado del peso creciente de los no adscriptos políticamente, que se definen según se presente la escena electoral.

En rigor, ha coexistido un voto nacional definido antes del inicio formal de la campaña con un voto provincial fluctuante. A la hora en que Duhalde fue consagrado candidato por su partido su desventaja frente al de la Alianza era considerable, y por esa circunstancia quedaba colocado en la paradójica situación de ser un candidato oficialista, sostenido con reticencias por sus compañeros de partido, obligado a una campaña electoral de *challenger* que cambiara en su favor las relaciones de fuerza.

El candidato De la Rúa fue el depositario casi inercial de la alternativa al poder justicialista; con un perfil mínimo de propuestas recogió el "voto retrospectivo", fuertemente negativo respecto del presidente saliente. Esa posición fue inexpugnable y no prosperó el desafío del candidato peronista que procuró politizar la campaña para reformular los términos de la competencia. Quizás el esfuerzo de Duhalde logró que su desventaja fuera menor de la que anunciaron las encuestas, pero aun así fue considerable.

La legitimidad del presidente electo es sólida. Se funda en el rechazo al estilo menemista de gobierno plagado de sospechas sobre negociados, teñido por la ostentación de un modo de vida que se identifica con el privilegio, y marcado por la omnipotencia de un Estado poco permeable a la vigilancia de una justicia independiente y de otras instancias de control constitucional. Tras este punto de mayor convergencia, el electorado mayoritario esconde una gama de descontentos y potenciales reclamos probablemente contradictorios.

Dos interrogantes principales se derivan del análisis más somero de estas elecciones. ¿Se propone este gobierno emprender una acción reformista y, si así fuera, cuál sería su alcance? La pregunta no apunta a la subjetividad de los nuevos dirigentes sino a lo que se puede entrever de lo prometido y de la disposición de la sociedad. ¿Tiene este gobierno recursos para emprender reformas y para gobernar dando a su acción una impronta propia? La pregunta alude a la medida en que el fraccionamiento de poder que deriva del resultado electoral puede llevar a un bloqueo de la acción gubernativa.

La campaña electoral

Aunque en el nivel presidencial la campaña electoral careció de la dramaticidad que hubiese tenido en una lucha más reñida, su observación puede ilustrar sobre cierta evolución en la vida política y sobre las condiciones de representación que encuentra el nuevo gobierno.

En términos generales puede sostenerse que prevaleció el voto retrospectivo guiado por la evaluación del presidente saliente; que el vínculo de representación predominante se canalizó por la publicidad política, sobre todo televisiva; y que la convocatoria exitosa fue la más personalista y universalista.

1. De la Rúa logró dar una imagen de gobernante opuesta a la del presidente

1. La Alianza también logró articulaciones con otras fuerzas políticas sobre todo provinciales, lo que le permitió tener un resultado exitoso en la provincia de San Juan.

Menem, capitalizando un voto crítico y más específicamente un estilo alternativo de gobierno. Esta disposición crítica de la mayoría del electorado se mantuvo sólida e inconmovible ante la campaña del *challenger* Duhalde, quien no logró transmitir la idea de que él también era una alternativa, es decir que su postulación justicialista no encarnaba una continuidad con Menem. La posición del desafiante —puesto que segundo en las encuestas— no podía sino ser incómoda: necesitaba del apoyo oficial y, al mismo tiempo, procuraba sustentar su diferenciación en la férrea oposición de Menem a su candidatura.

Duhalde, por su parte, hizo una campaña zigzagueante, tensionada entre el intento de establecer alianzas con Cavallo y obtener el apoyo de las corporaciones, especialmente las empresarias y rurales, y su reiterada vocación a encarnar los reclamos sociales. Sobre todo en la fase final de la campaña intensificó su tentativa de diferenciación personal y de anclaje social. Se mostró como un gobernante con realizaciones para exhibir, pero a la vez recordó con energía a las víctimas del "modelo económico" que un año antes había considerado agotado. Finalmente acudió a pronunciamientos fuertes que procuraban situar a su

En la conformación de su imagen, De la Rúa instaló un sentido mínimo, cuyo núcleo era la honestidad y la anticorrupción aunque también daba cabida genérica a las demandas sociales y de seguridad. Su principal consigna de campaña, "somos más", evocaba una mayoría indefinida socialmente, o más bien polifacética, conformada por quienes estaban dañados o hartos.

adversario de la Alianza como el verdadero continuador de la política oficial: cuestionamiento, aunque indefinido, de la deuda externa, denuncia de los planes del Fondo Monetario Internacional y del presunto compromiso de los economistas de la Alianza a efectuar un nuevo "ajuste" económico. En una operación para revertir la inexorable tendencia de los sondeos, Duhalde propuso una "concertación" procurando desplazar la campaña electoral ineluctablemente teñida por el balance de la acción del gobierno nacional, e instalar una deliberación corporativa e institucional sobre medidas de emergencia. Sin embargo, fracasó el intento por sustituir, con las realizaciones en la provincia de Buenos Aires y un plan económico de reactivación, el simple rechazo al peronismo en el gobierno nacional.

Duhalde, obligado a construir una muy complicada diferenciación —de su adversario aliancista y a la vez dellíder partidario y presidente saliente—, fue el candidato político por excelencia que se ofrecía como el líder de una voluntad a favor del "mejor cambio" (como afirmaba su campaña). Política corporativista, por cierto, que repite las figuras del organismo social y de las necesidades reproductivas y puede encontrar resonancia en algunos sectores populares, pero que parece cada vez más alejada de las nuevas generaciones, en un mundo en donde las identidades y funciones fijas son minoritarias.

2. Como en toda campaña electoral hubo una actividad diversificada, pero el recurso predominante del candidato victorioso fue la publicidad televisiva dirigida al ciudadano espectador.

Lo común fue la campaña publicitaria televisiva que desplazó a los programas periodísticos dirigidos por un comunicador. Esto otorgó a los candidatos una gran autonomía en la construcción de las imágenes y en la pugna por armar una escena donde ubicarse ellos mismos y sus adversarios. La idea de espectáculo político tomó un giro novedoso con el recurso a los spots publicitarios con actores, que actuaban una ficción de discursos y que, en ocasiones, dialogaban con los incluidos en los spots del adversario. Cierta estética sofisticada sustituyó al debate de ideas.

De todos modos, la publicidad del candidato Duhalde tuvo un carácter más tradicional, subrayando las realizaciones de su gobierno provincial, identificando lugares y personajes reales y recurriendo a emisores institucionales. Sobre todo en la fase final

de la campaña, el peronismo se mostró como tal, y echó mano a la presencia mediática directa del candidato en las caravanas y los actos masivos. En ese tramo final, el peronismo mostró su rostro popular y su capacidad superior para los actos masivos. Coexistencia entonces de interpelación mediática y de movilización a través de aparatos y redes, pero en la que el predominio se inclinó hacia la imagen construida. Esta experiencia reciente mostraría que la calle no es el lugar predominante de la expresión ciudadana ni pesa tanto en la implementación mediática.

El correlato de las imágenes ofertadas por los candidatos fue la medición permanente de los efectos de su recepción: el electorado como opinión pública representada a través de las encuestas que jugaron un rol central de regulación de la campaña electoral. Por un lado, suministraban el resultado probable incidiendo en la corrección de la estrategia de los candidatos si eran objeto de cuestionamiento por el candidato desfavorecido. El descarte de esta simulación continua del acto electoral a través de las mediciones rehabilitaría la tradicional incertidumbre,[2] suponiéndose que en esas condiciones de impredicción lo que suceda en la campaña tiene un efecto incrementado y restablece la paridad entre los candidatos.

3. Puede considerarse que en términos generales prevaleció el llamado personalista y universalista por sobre la identidad partidaria y la tradición. Tanto la apología de los rasgos personales de un candidato como la descalificación de los de su adversario, táctica común en la campaña de ambos candidatos, corresponde a una interpelación política que se dirige a todos en general.

De la Rúa hizo campaña sin emblemas partidarios o sólo con los de la Alianza, sin que ésta, por su constitución relativamente reciente, remitiese a significaciones pasadas de alguna resonancia. Aunque la Alianza fue el marco de una coalición política cuyo nacimiento estuvo signado por la vocación de ser una alternativa de gobierno y su invocación era necesaria para asegurar la convergencia de electorados, la campaña presidencial hizo de ella un uso simbólico mínimo para acompañar la imagen generalmente solitaria del candidato.[3] Pese a lo indicado, en ciertas circunstancias y sobre todo luego de transformarse en presidente electo, De la Rúa ha dado gran relieve a la "fórmula presidencial" prometiendo una incidencia inusual en el futuro gobierno al vicepresidente Chacho Alvarez. De este modo la Alianza podría iniciar una segunda vida promovida por una acción de gobierno concertada.

Su adversario, en cambio, arrastraba la desventaja de un partido que se resistió a apoyarlo activamente; por eso, sobre todo en el tramo final de la campaña, procuró reavivar la tradición peronista y mostrarse rodeado de algunos líderes partidarios de predicamento distrital, jugando la carta del peronismo unido como recurso importante. La rehabilitación de los emblemas y de la marcha partidaria modernizada, así como una publicidad más clásica que mostraba al "pueblo peronista", fueron elementos de una estrategia de campaña más particularista, más popular y menos ciudadana.

Los riesgos de un "país normal". ¿De dónde puede venir la innovación política?

Nos encaminamos firmemente a lo que apareció como una alternativa frente a la tradicional inestabilidad política y a la debilidad del Estado de derecho: ser un "país normal".

El triunfo de la Alianza es receptor de un mandato mínimo que, sin embargo, requiere considerables cambios en las instituciones y en las costumbres, para alcanzar un gobierno en el que los ciudadanos se puedan reconocer, porque se encuadra en la ley común, y un Estado mejorado en sus funciones de bienestar y protección.

Una vertiente diferente de reformas, en la que coexiste el aparente acuerdo sobre el sentido de la acción a emprender y la admisión de las restricciones impuestas por el capital internacional, es la referida a los reclamos de justicia social y en primer lugar al desempleo. Por el momento, la sorprendente, dudosa y antivoluntarista solución es la de retomar el crecimiento económico con variaciones en su modalidad pero evacuando el tratamiento de reclamos de justicia distributiva.

El término quizás más difundido al día siguiente de las elecciones fue el de consenso. Este término muestra una extensa coincidencia, por lo menos discursiva, entre las principales fuerzas políticas, aunque disimula el hecho de que el triunfo de De la Rúa se fundó en la diferenciación que supo establecer con el estilo de gobierno de Menem. Pero la búsqueda de consenso o de convivencia institucional —bajo el término de cohabitación— se ha empleado sobre todo como una prescripción normativa. Y esto es así por la fragmentación del poder nacional y sobre todo por la existencia de dos instancias con legitimidades populares directas —el ejecutivo y el parlamento— que pueden entrar en colisión. Un difundido diagnóstico sobre la inestabilidad política característica de América Latina hasta los ochenta, subraya las debilidades del sistema presidencialista puesto que la divergencia entre los poderes de legitimidad popular no encuentra soluciones indudables y por ello condujo a la quiebra de regímenes democráticos.[4] No parece que una amenaza análoga exista en el presente, pero sí parece factible que el temor a la inestabilidad oriente una búsqueda excesiva de consenso que concluya en una gestión gubernamental inoperante.

La atonía social a la que nos hemos referido pone en primer plano la

2. Las encuestas en boca de urna tienen no sólo un efecto anticipatorio sino —suponiendo que superaran sus falencias de pronóstico— descalificatorio de los actos reales. El anuncio de los resultados estimados por la boca de urna antes de la finalización de los comicios podría tornar irrisorio el voto de quienes aún no han sufragado.
3. En los últimos días de campaña, De la Rúa apareció con frecuencia en compañía de Fernández Meijide, pero esto respondía más bien al propósito de reforzar la identidad entre ambos en provecho de la candidata a gobernadora.
4. Es discutible con todo, que la inestabilidad política del pasado pueda atribuirse principalmente a las características del régimen presidencialista.

capacidad de iniciativa presidencial. El presidente electo recientemente goza de una legitimidad propia, pero ¿cuál es el alcance admisible de su intervención, sobre todo en la promoción y promulgación de leyes?

Es oportuno quizás revisar la relación entre democracia y decisión, para evacuar prejuicios. Una de las características del estilo de gobierno de Menem ha sido el decisionismo. Desde 1989, usó para una diversidad de temas los decretos de necesidad y urgencia por entonces no contemplados en la Constitución y que avasallaban claramente las potestades legislativas del parlamento. La reforma de la Constitución de 1994 introdujo los decretos de necesidad y urgencia como capacidad del ejecutivo pero calificándolos de trámite de excepción y obligando a un ulterior pronunciamiento parlamentario. La ley reglamentaria de la cláusula constitucional sobre los decretos presidenciales nunca fue sancionada, por lo que Menem pudo continuar haciendo uso discrecional, aunque menos frecuente, de esa capacidad.

El decisionismo ignora la división de poderes, es decir la necesidad de argumentar ampliamente los actos de gobierno y encontrar apoyo institucional y social. En cierta medida justificado por la urgencia de la crisis de hiperinflación, ese modo de gobernar se convirtió en un estilo revelador de una concentración de poder que amparaba la arbitrariedad y la falta de control sobre los actos de gobierno. Es uno de los principales déficits de la vida pública argentina.

Sin embargo sería un error ignorar las transformaciones en la vida política que facilitaron una evolución hacia el decisionismo. A fines de los ochenta, con la magnitud de la crisis se instaló la expectativa de algún orden y se delegó en los gobernantes la capacidad de ponerlo en marcha. Ulteriormente y en la medida en que la situación se estabilizaba, el recurso a los decretos de necesidad y urgencia suplía el deficitario control político que Menem tenía de los representantes peronistas en el parlamento. Así, esos decretos fueron utilizados no porque Menem careciera formalmente de una mayoría propia en el parlamento o no pudiera al menos intentar obtenerla, sino porque el trauma del cambio de rumbo que significó la modernización de la economía y del Estado no le permitía confiar en una iniciativa originada en el parlamento de modo homogéneo y disciplinado. En cambio, sí era factible que sus decretos no recibieran la hostilidad activa y homogénea de sus partidarios por lo que muchos de ellos obtuvieron lo que se denomina una aprobación ficta, es decir no fueron tratados, ni aprobados ni rechazados. La situación de cierta impotencia de la bancada justicialista es ilustrativa de una transformación más general de las identidades partidarias a la que no es probablemente ajena tampoco la nueva fuerza de gobierno resultante de estas elecciones.

De modo que con la implantación de reformas mediante decretos, especialmente en temas controvertidos, el presidente podría jugar un rol de organizador de la propia fuerza parlamentaria y de articulador de mayorías. Si se reglamentara la claúsula constitucional y se formara la comisión bicameral contemplada en ella, un decreto presidencial iniciaría un proceso que en un lapso máximo de veinte días obligaría a un debate parlamentario. En estas condiciones se podrían generar consensos que no fueran el reflejo mecánico de los alineamientos partidarios. Pero, para que una cuota de decisión presidencial estimule el debate político y destrabe los alineamientos automáticos, debería tener la contrapartida de iniciativas y movilizaciones provenientes de la propia sociedad.

La descripción que hemos hecho de la campaña electoral ilustra la hipótesis de una ciudadanía cada vez más alejada de pertenencias sociales particularistas y cada vez menos movilizada y menos proclive a identificarse con las convocatorias corporativistas. Incluso los reclamos sociales urgentes no encuentran actores definidos que los encarnen y que les den continuidad en el ámbito público. Han surgido por cierto otras presencias, pequeños núcleos activos que tienen sin embargo capacidad de enunciación autónoma aunque sus redes asociativas sean limitadas y se valgan de reclamos jurídicos y, sobre todo, de su influencia a través de los medios de comunicación. La eficacia de estos grupos proviene de su representatividad virtual. Las Abuelas de Plaza de Mayo y Memoria Activa revisten estas características, pero han surgido otros que realizan intervenciones puntuales y desaparecen. Esta opinión pública difusa no es, por supuesto, el pueblo movilizado de otrora, pero tiene un peso considerable en las circunstancias actuales donde la legitimidad del poder deriva como nunca de los actos electorales. De modo que los grupos activos representativos tienen una gran capacidad de influencia.

La Alianza encarnó una esperanza de renovación política pero no emprendió una actividad orientada a desarrollar un programa de reformas; la plataforma mínima de la campaña electoral está en continuidad con programas precedentes caracterizados por el diagnóstico económico y la expectativa de crecimiento, sin una definición de reformas sociales que fuera más allá de enunciados genéricos. Esos cambios apenas esbozados fueron retomados por el candidato presidencial pero no constituyeron la base de una activación social. Por el contrario, la vaguedad de los enunciados ha permitido que interpretaciones de las reformas esperadas coexistan en la diferencia o, incluso, en la contradicción. En otras palabras, el sustento ciudadano de una política de reformas tiene, en el mejor de los casos, una forma embrionaria.

En este contexo, la posibilidad de innovaciones significativas lleva a especular con una cierta cuota de decisionismo y acentúa las expectativas en la capacidad de iniciativa de los gobernantes. Aun así, una política durable de reformas, aunque estuviese centrada por un tiempo en la reforma de las propias instituciones políticas, no podría llevarse a cabo sin una reactivación social. La consulta popular y la iniciativa —contempladas en la nueva Constitución— pueden ser recursos de esa movilización, pero deberían contactar con una sociedad movilizada por sí misma y con ciertos núcleos autónomos.

La ciencia ficción y las ruinas de un porvenir

Marcelo Cohen

El año pasado, a mitad del invierno, una multitud de camalotes que debía haber bajado por el Uruguay y el Paraná se desprendió de las riberas del Delta y sobre las olitas del Plata fue a depositarse junto a los muelles del puerto de Buenos Aires. Da gusto pensar que los camalotes, con sus potenciales flores azules y su eventual carga de culebras, son familia de los lotos y los nenúfares, algo más plebeyos pero no menos resueltos. Una tenacidad comunitaria los llevó a colarse en los diques y las esclusas, pero sobre todo a agruparse en el Riachuelo, de modo que entre una desolada orilla y otra cualquier artefacto humano quedó sitiado por vastos, chatos islotes de vegetación que se mecían apenas, igual de sólidos a la vista que inservibles a los pasos. El hecho de que sólo trabajaran para sí mismos realzaba la violencia del compromiso. Desde la devastada ribera de la Boca, el paisaje del Riachuelo era el reverso de la agitada mente colectiva porteña: un umbral mortecino en donde la ciudad, que en otro tiempo creció en la fantasía de la posibilidad ilimitada, se continuaba en el depósito de lo que su deseo había proscripto o evacuado. Tapando casi el agua negroide, grumosa de desechos industriales, los camalotes relucían como joyas de plástico entre tufos de herrumbre y de curtiembre. Se oía casi el rumor de las bacterias sintetizando carbono, vano paliativo a la desintegración de los barcos varados, el óxido de los puentes y las pasarelas, la mansa atrofia de cascos grasientos y chapa roída. Dos metros por encima de la superficie estancada, la luz marrón de los vahos petroquímicos confluía con el verde de las hojas en un limbo amarillento donde las fábricas huecas, los frigoríficos fantasmas y las filas de taperas ganaban una definición casi anímica. Un botero avanzaba mal que bien hacia la Isla Maciel transportando chicos que escuchaban tecnocumbia en radiocassette descomunal. Rizos de espuma jabonosa derivaban entre la roña. Se habría dicho que era un paisaje definitivo, una maqueta lúgubre para el monumento a las ideas muertas; pero no. En la convivencia entre escorias de la empresa moderna y poder de naturaleza inmoral, la conciencia chocaba con un panel poroso, como si la impertinencia del pasado y la obturación del futuro, de tan flagrantes, volviesen a abrir, aunque sólo en un parpadeo, finos pero abrasadores cauces de perspectiva temporal. Lo que más veía uno era su negativa a mirar más allá de su instante; y el futuro era luz blanca, vacía; pero no había remedio. No muy tranquilizador para ese presente angosto, por esos días el edificio de la Fundación Proa, adelantada local del esfuerzo por no perder espíritu de época, presentaba un homenaje a Experiencias 68, la muestra con

que los artistas del Instituto Di Tella habían fundado el arte conceptual argentino. Adentro, en las salas, las instalaciones vanguardistas que treinta años antes habían irritado a una dictadura idiota se ofrecían en un hieratismo de alimento espiritual fechado; o quizá de copias de alimentos, incómodas a su vez como los hot-dogs de Claes Oldenburg. Invitando al contemplador a relacionar imagen y concepto, y dar a luz un pensamiento no estereotípico, había metros de arena de una playa solitaria, la sofocante reproducción de un urinario público, una caja con tres palomas embalsamadas y la leyenda "Vietnam", un teletipo que simbolizaba la transformación de los acontecimientos en consumo noticioso; había, sobre un pedestal, una familia obrera tipo: viva. Desgajadas del marco de ilusión revolucionaria que las había alentado, las obras se alejaban del espectador, dejándolo embotadamente exiliado en su propio tiempo yermo de sentidos. Enfrente de la Fundación, el paseo de cemento que ahora bordea el Riachuelo, recurso analgésico de un urbanismo defensivo, se poblaba de cortes de pelo asimétricos, equipos de anteojos negros y cuero negro o al contrario, fibras de una policromía estridente, nailon, algo de piercing, algo de look guerrero: un afable inventario de la moda como mañana consumado y consumido. A primera hora de la tarde el conjunto se volvió inquietante en su homogeneidad. Las distinciones de clase, intención, procedencia y naturaleza entre diversos elementos del paisaje se confundían en la melancólica intuición de que ya no quedaba nada bueno por anticipar. La identidad era por fin lo que se supone que es: no representación sino un conglomerado de mil cosas vivas y muertas y percepciones disímiles. El Riachuelo era el inventario del mañana cumplido.

Ya pasó todo. Esta conclusión, que como en las síntesis de laboratorio se justifica por un olor, tiene una enorme capacidad de envasado de sensaciones diversas. No digo que nos inmovilice el tedio, porque el dolor nos acucia, ni la pereza del condicionamiento. Es más bien la seguridad de que el mundo ha fracasado, como si el hombre concebido por el titanismo renacentista y realimentado por la ilustración hubiera probado de demasiadas formas su incompetencia; de que, aniquiladas las fuerzas anímicas para empezar de nuevo, sólo queda reorganizar los vestigios de un error sobre las metamorfosis que impongan la ciencias empíricas y su gestión por las ciencias sociales. Cierto que nadie va a decírselo tajantemente así. El futuro es, por ejemplo, el mapa del genoma humano: un poquito de manipulación biónica a cambio de la cura de varias enfermedades atroces. O bien sociología del control para la desigualdad. El futuro es una amplificación de lo mismo: cirujía computarizada contra los efectos de la radiación atómica; y tambien: mundo dual de pudientes conectados e indigentes de información. En las corrientes del arte, este temperamento no se manifiesta de modos muy distintos que el ciudadano cualquiera, no desesperado aún por el hambre o el deshaucio, e incluso en el desesperado que no se ha vuelto loco. Uno es un escepticismo cínico, a veces zumbón, otras psicopático, como un vuelo por debajo del radar moral amparado en la equivalencia de todas las ficciones. A este arco pertenecen las grandes novelas de Martin Amis y la escenografía de grupos de rock como Portishead: llamémoslo *desesperación pop*. Otro, más frecuente, es una melancolía mórbida (complemento del maximalismo grave), que se despeñaría en visiones escatológicas si no temiera participar como comparsa en las grandes saturnales del Año Nuevo 2000. Buena porción del arte, sobre todo el neocostumbrismo, usufructúa esta tristeza en forma de bandas de foragidos rampantes, calles humosas, soledad cibernética, basura omnipresente y anuncio de plagas; esto deleita a los jóvenes tecnoprimitivos, no menos que a viejos humanistas que ya no leen novedades, demasiado agrios incluso para suicidarse, aristócratas de una ética que parecen tener por cantidad, como otros tienen tierra y ganado. Bajo la carpa de este gran circo se reúnen, desde películas como *Strange days* o *La peste* hasta las aguadas distopías concentracionarias de John Brunner. Una posibilidad más es que el futuro horroroso divierta, al estilo Mad Max.

El que en cambio decida ir en la dirección del miedo real, se encontrará (acompañado por *La naranja mecánica*) con que la aduana del 2000 no puede cruzarse con fastidiada indiferencia. No es posible eludir los colosales festejos organizados, públicos en el obelisco o privados en el Plaza Hotel, comer turrón como cualquier año y deslizarse en el 2 de enero confiado en los dones de la continuidad y la rutina. Una prueba no irrelevante de que a la zona artística de la mente contemporánea le cuesta asimilar la llegada de un milenio nuevo es que decididamente —a medida de que con la carga de días pasados aumenta la velocidad de transporte hacia el límite—, cada vez se habla menos de lo que puede pasar, so pretexto de que es un error estúpido. Pero no parece que esta adhesión al presente sea un síntoma de salud, si se atiende a la justificable pero soterrada ansiedad que se alimenta de los eslóganes dominantes y, menuda depravación, nos empuja siempre a las satisfacciones (dudosas) del momento siguiente. El presente es luz estroboscópica, como de pista de baile. Y el futuro da miedo, porque no está clausurado. Al contrario. El futuro está a punto de renovar abismalmente su capacidad y pide y pide que la imaginación lo pueble de algo. La imaginación puede contestar, con razón, que es incapaz de concebir una inteligencia superior a la que la mueve. Pero son pretextos para negarse esto: que si toda imaginación trabaja sobre una memoria, la nuestra es la primera de la historia que está empachada, entre otras muchas cosas, de visiones del futuro. El repertorio incluye pesadillas de prevención, mitos de guía, íconos deslucidos y montones de chatarra; hay bellas criaturas y monstruitos abortados. Hay altas aspiraciones irrealizables y baratijas. Aparte de la miseria concreta que ningún programa razonable promete aliviar demasiado, el futuro es irrisorio como una ciudad espacial dibujada en los 50 o letal como la culminación del saber químico en el ZYKLON B.

El ácido desprecio que en este ocaso empieza a provocar la ciencia

ficción es parte de ese miedo. No le faltan motivos, claro. Nadie puede hablar con claridad de la renovación de la plataforma del tiempo, y se justifica la sospecha de que el método científico, hijo dilecto de la razón y padre de la loca tecnología, ya no siempre es tan racional. De las montañas y planicies de basura que nuestro siglo viene acumulando, que sin duda aumentarán, y de cuyo abrumador reciclaje tendrán que ocuparse las generaciones, hay una cantidad nada despreciable que dejó el género de anticipación. Son, como se sabe, desechos todavía relucientes que, no bien usados, dejan por ahí los adolescentes varones que mayormente disfrutan de alienígenas abductores, ciborgs hiperviolentos, naves más rápidas que la luz y héroes, iniciados en alguna fuerza esotérica o tecnológica, que liquidan a diversas encarnaciones del gran Otro. El paso de *Terminator* a *Día de la Independencia* marca el colapso por rendimiento —un factor técnico más— de un género que supo preguntarse, extrapolación mediante de los descubrimientos científicos de cada etapa, por la posible relación del hombre con aspectos del cosmos que aterraba a Pascal. Peor todavía. Aunque el encuentro del hombre con el doble siniestro —por familiar, ya se sabe— no se ha cumplido ni parece que vaya a cumplirse, ese mito, cuando debería renovarse, decae en la habitual fantasía de salvación de unos pocos creyentes por sabios visitantes con pinzas y escamas. Y si las previsiones de Verne provocan una ternura inaugural, recordemos siempre el submarino, grande ha sido el patinazo de la ciencia ficción en algunos campos de su especialidad. Ninguna forma de robot antropoide sometido ha llegado a rebelarse contra su creador (no se cumplió el de Capek, ni el de Asimov, ni el de Ridley Scott, ni el de Clarke/Kubrick ni el de Lukas) ni a charlar con él, porque el robot no ha cuajado en una hojalata andante (a veces recubierta de carne), ni en computadora efusiva, sino en sobrias prótesis maquínicas que sueldan piezas de coches, sistemas que ululan cuando hay robos, cajas que graban películas cuando no estamos en casa o portentosos carritos que sacan fotos de Marte hasta que se les funde la batería.

Lo que en general se olvida es que aun estas desviaciones, como los coches *aerodinámicos* hijos del cohete y las casas *futuristas* nacidas de la ramplona imaginería pulp, son productos de las previsiones en que los autores de ciencia ficción basaron sus relatos; y que —robot o nave, hiperespacio o móvil telefónico, escafandra o casaca de dacrón— han afectado nuestras percepciones y constituido nuestra realidad, del diseño gráfico a la cría de animales, tal como las semibestias de la isla del doctor Moreau condicionan los temores que despierta la oveja Dolly y la pesadilla automovilística de *Crash* consolida nuestro sentimiento de la autopista como perversión —tal como, en definitiva, la ceguera final de Edipo remodela el tabú del incesto. Si lo que se juzga es una puntería, tampoco hay bomberos que queman libros, como en esa parábola tremendista que es *Fahrenheit 451*, y el mayor peligro para la cultura será consolidarse en industria con patrones y asalariados. Y sin embargo el bombero incendiario Montad habita para siempre la realidad intermedia de lo sublimemente imaginado, junto con Pinocho, Alicia, Frankenstein y el robot de hojalata –junto con Huck Finn, si vamos a eso. Sólo que, además, los relatos de la ciencia ficción están en la textura de nuestras expectativas. El agotamiento del poder prospectivo, el decaimiento de su energía inductora en la aurora del 2000 no atañe a las capacidades del género sino al titubeo frente a la obligación de reemplazar el horizonte. En las ficciones fantásticas, que al contrario de los mitos y las teorías no regulan conductas, el horizonte temporal no es inamovible. Es rediseñable y reconstituible, como los edificios tubulares, como la familia contemporánea. Si una fuerza evocadora, si un poder de alarma e incitación o un vigor de conocimiento e inquisición sigue teniendo la ciencia ficción, está garantizado por la variedad de lo que se agrupa bajo su etiqueta. Al fin y al cabo los implantes cerebrales de viaje turístico que alucinó Philip Dick, el parque de pasados aleatorios de Christopher Priest y las pesadillas oligopólicas de Frederick Pohl nacieron de la misma variante del postulado fantástico: aislar una tendencia del presente y explorar el mundo en que puede culminar su desarrollo, favorecido por la ciencia o el momento de inercia de una sociedad.

Ahora vienen dos definiciones.

La primera es de Brian Aldiss, amigo de los experimentos narrativos y animador del movimiento llamado Nueva Ola: “La ciencia ficción es la búsqueda de una definición de la humanidad y su posición en el universo que cuadre con nuestro avanzado pero confuso estado de conocimiento (ciencia), y se realiza característicamente a la manera gótica o post-gótica”. Gótico, en literatura, significa tinieblas, ruinas, pasado que renace, llamado de la muerte, acontecimiento sobrenatural, pero también desenfreno fáustico y creación condenada: Frankenstein. La otra definición es de un teórico eminente de la literatura fantástica, Darko Suvin: “ciencia ficción es un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia e interacción del extrañamiento y el conocimiento, y cuyo dispositivo formal principal consiste en imaginar un marco alternativo al del autor.” Entre la confiada audacia de Aldiss y la instructiva obviedad del profesor Suvin caben la patología asistencial de los monoblocs suburbanos de Thomas Disch y la parábola de antropolgía sexual que Ursula Leguin situó en un planeta de hielos fastuosos. Estos y otros territorios, objetos de recuerdo emocionado e insistente sensación de fiasco para lectores nada sectarios, palpitan en el imaginario con que llegamos al 2000. Y esa palpitación insistente es molesta. Porque el hecho es que la ciencia ficción, aun la que aspira a anular la frontera entre realismo y fantasía (como toda la literatura), se vence. Pero quizá en eso estribe su fuerza forjadora: en un destino de caducidad, y en la necesidad permanente de restituirse. En el carácter incierto de mito provisorio, de género jovencísimo estimulado por ramas de la ciencia –la teoría de la evolución, la geología, la relatividad, la cuántica, la cibernética— que en sucesivos períodos extendieron vertiginosamente la

mirada hacia atrás y adelante. En su tantálica ligadura al futuro, que recuerda a la imaginación de toda la especie que el futuro continúa.

Es cierto que los caprichos de su último gran florecimiento, la corriente ciberpunk, no la han beneficiado. Cuando a comienzos de los 70 la estética transvanguardista avisó que la disgregación del lenguaje y el relato no podía extremarse más sin que el lector –por disgregada que estuviera su conciencia— pidiera el divorcio, y levantó la bandera de la narratividad, volvieron a abundar las historias con finales y comienzos rotundos –analgésico contra la angustia de las grandes perspectivas. De este viraje surgió un montón de pastiches graciosos y esquemáticos (de novelones del XIX, de relatos de aventura), pero también un bastidor para liberar otras estrategias de acceso a la complejidad y el espesor contemporáneo, y preocupaciones menos abrumadoras que la extinción de la palabra. Algunos (Paul Auster, Ricardo Piglia, Jean Echenoz, como antes habían hecho desde Dostoievski hasta Borges) recurrieron al genero policial, la novela de espías o el melodrama para situar el argumento en un dispositivo que, desplazando lo accesorio y violando sólo algunas de las convenciones, permitiera situar la exploración, el conocimiento metafísico, la reflexión histórica y la escritura en general en un plano de mayor definición (el cine hizo lo mismo, hasta con el musical). El problema de la ciencia ficción es que nunca ha tenido estrategias narrativas de su competencia, ni dispositivos que haya desarrollado por su cuenta. Si sucesiva o simultáneamente aprovechó sin reparos los mecanismos de la saga épica, la novela de viaje, la aventura, el policial o lo que fuera, es porque, bien le importaba básicamente capturar al lector, inocularle la droga de algunas fantasías sustitutivas y esperar que pidiera más (así el grueso de la producción), bien presentar motivos, indagar mundos alternativos (lo que habría podido suceder, lo que quedó por el camino), inventar espacios virtuales para desarrollar hipótesis o prevenir sobre consecuencias, poner a prueba ideas y tendencias, figurar dilemas morales y así de seguido (tal la minoría que es leída fuera del círculo de fans, desde Wells hasta Ian Banks). Borges comprendía esto cuando defendió las primeras novelas de Wells, como *El hombre invisible*, porque, además de ingeniosas, simbolizaban *"procesos de algún modo inherentes a todos los seres humanos"*. Ahora bien: pretencioso es el autor que está obligado a fingir porque ha hecho mal el balance entre sus capacidades, sus herramientas, su situación y sus aspiraciones; ambicioso, el que porfía por hacer la obra más preciosa que le permite su economía. Gracias a su amoralidad textual, a su inescrupuloso abuso de otras poéticas, la ciencia ficción es la pionera de la posmodernidad literaria, y a la vez un género siempre fronterizo entre la ambición y la pretensión. Por eso es fácil parodiarla pero no violentarla ni *usarla*, como si en su falta de dispositivos convencionales se encerrara una astucia succionadora; y por eso sólo los escritores tranquilos de su pertenencia al género —que es fatal— están al borde de la literatura sin denominación de origen. Las *Cosmicómicas* de Calvino no son una ironía: son ciencia ficción, como lo es *Nova Express* de William Burroughs y, para poner un ejemplo más cercano, *Un hacedor de historia* de Alasdair Gray —disparatada utopía matriarcal. En todos estos libros, sin duda porque la adscripción es desvergonzada, aparecen procedimientos distintivos de la estética posmoderna: creación de historias nuevas por combinación de historias viejas, o de sentidos por combinación de signos agotados, o de representaciones nuevas por combinación azarosa de textos ya escritos. Pero lo que fatalmente los chupa por el embudo de la ciencia ficción es que, si bien los leen otros lectores, los lectores de ciencia ficción han decidido que son libros de ciencia ficción, y los quieren.

La Nueva Ola, que en los 60 nucleó a un grupo de escritores ingleses (Moorcock, Aldiss, Ballard, luego Angela Carter) y norteamericanos (Disch,

Delany), consiguió que los fans aceptaran su renovación estética al tiempo que accedía a la edición en tapas duras y los lectores de literatura *mainstream*, cosa que a lo mejor se habían propuesto. La tendencia del movimiento era anexa a la de la contracultura de la época: atención a utopías y distopías, las drogas psicotrópicas, la geografía humana del Tercer Mundo, la etnología y la ecología, crítica a los medios de comunicación masivos y preocupación por las catástrofes (la atómica incluida) y la superpoblación. A la Nueva Ola le interesaban el futuro cercano y el espacio interior: los mundos posibles producidos por los próximos desplazamientos de una civilización frenética de narcisismo y racionalismo dominador. Al contrario que los del ala dura de la ciencia ficción, liberales fieles al rigor de los postulados científicos, sus representantes eran escépticos de izquierda. La ciencia para ellos era un soporte o una provisión de imágenes; la tecnología una metáfora. Sus fábulas de la escisión psicológica creciente se inspiraban más en Lautréamont y Dalí que en Karl Popper.

Libros como *Exhibición de atrocidades*, la colección de "novelas condensadas" de James Ballard –lírica abstracta del paisaje posindustrial, párrafos poliédricos, imágenes de película quemada, perversión del espectáculo, sadismo mediático– muestran que la convicción con que los autores de la Nueva Ola enfrentaban el relato no era muy distinto que la de, verbigracia, un autor tan poco fantástico como Robbe-Grillet: 1) La descripción cuenta tanto como la acción dramática; 2) las cosas cuentan tanto acontecimiento como los personajes; 3) el espacio de las superficies es contiguo al espacio interior o anímico, y a la vez su doble; y 4) lo que aún está por verse sólo puede decirse en el lenguaje creado para esa emergencia. Los autores de la Nueva Ola, pese a todo, consiguieron que la secta mundial de la ciencia ficción los aceptara; pero, en parte por efectos de la maduración, en parte por un desplazamiento a otras poéticas, hacia mediados de los ochenta el espacio del futuro algo menos que inmediato quedó despoblado de cualquier invento que no fueran los ya rancios alienígenas –que solícitamente Hollywood se encargó de reponer para delicia de comedores de pochoclo.

Mirrorshades, la antología de su generación que Bruce Sterling recopiló en 1986 y este año se ha editado en español, no indica que la estética ciberpunk vaya a facilitar el pensamiento sobre ese vacío, algo que a la cultura de la vuelta de siglo no le sería superfluo. Es una estética nacida del entusiasmo por la cultura pop de su momento: el videoclip, las travesuras anarcoides de los hackers, las tribus del hip hop y en general el rock asistido por sintetizador e instrumentos programables. Con desconsoladora imprecisión, Sterling dice: "La ciencia está penetrando en la cultura general de forma masiva; ya está en todas partes. La estructura tradicional del poder, las instituciones de toda la vida, han perdido el control sobre el ritmo del cambio". A este panorama el ciberpunk propone responder con una nueva alianza: "Una alianza profana entre el mundo tecnológico y el mundo de la disidencia organizada, el mundo subterráneo de la cultura pop, de la fluidez visionaria y de la anarquía en las calles". Más allá de que el párrafo se excede en la confianza en la capacidad de las nuevas tribus urbanas para controlar el ritmo del cambio, en caso de que el poder ya no lo tenga, la fascinación de Sterling por el paisaje en que se desarrolló su juventud lo lleva a pasar por alto la contribución más clarividente de los ciberpunks a la literatura fantástica; a saber, que el rasgo distintivo de la era de las computadoras no sería ya el robot, como había augurado la ciencia ficción clásica, sino la PC y sus consecuencias: la exploración del paisaje inacabable y enteramente nuevo del ciberespacio. Las puertas de la percepción, en estos relatos, las abren los cables y los sensores con que los hackers —cowboys de un Far West impersonal— se conectan las neuronas a la máquina. La vaga personificación de una entidad casi trascendente llamada Inteligencia Artificial, los inagotables paisajes geométricos de colores artificiales y existencia virtual siguen siendo la mejor invención del movimiento, un atlas mitológico de la información digitalizada. "El virus de Case había forzado una ventana en el hielo de comando de la biblioteca. Se lanzó por ella y encontró un infinito espacio azul jalonado de esferas de color codificado sobre una rígida parrilla de neón celeste. En el no-espacio de la matriz, el interior de una organización de datos poseía ilimitada dimensión subjetiva..." Ninguna historia de los ciberpunks ha superado la sugestión de *Neuromante*, la novela con que William Gibson consolidó la corriente.

Aparte de esto, los hackers toman drogas de diseño, viven en tubos de metacrilato empotrados en viejos depósitos, tienen el color del neón y el pulso arterial de la caja de ritmos, se meten información de diskettes en el córtex y usan anteojos de sol: las chicas más atractivas gastan navajitas retráctiles en las uñas y lentes reflejantes soldadas a las órbitas (sólo un escalón más allá de la discotequera de madrugada de jueves). Las tribus urbanas se combaten entre sí crudamente, en un entorno de escombros marmóreos, hasta que se unen para librarse de entes más poderosos, productos aventajados de mutaciones inducidas, o mafias ligadas al poder financiero que los acusan de haberse quedado con algún pedacito de información especialmente invalorable. Las historias que relacionaban las nuevas ingenierías —físicas, neurales— con un desasosiego solipsista cedieron a la tentación de exaltar los crepitantes juguetes visuales de los 80; las pregonadas discontinuidades narrativas se coagularon en formas de narración por partes, no muy distintas de las de los best-sellers: basta con poner un blanco y eliminar el anticuado *Entretanto, no lejos de allí...* Como hiperconscientes cultores del pulp, los ciberpunks abrazaron la mecánica del cine de acción porque no es indagar alternativas lo que les interesa, sino devorar un presente que para ellos se ha comido el futuro y lo contiene entero; un presente excitante. No hay mucho más que dos caminos para el relato anticipatorio que quiere iluminar los síntomas de una época, las bases de la experiencia o los malentendidos de la expresión. O fuerza leves corrimien-

tos en la representación del presente, rarificándolo para ver distinto y acaso ver mejor, o extrapola una tendencia del presente al futuro donde se haya consumado. En las dos opciones el relato será –como debe convenir a un género que se llama ciencia ficción— algo así como un caso singular de una ley que el escritor imagina y sólo podrá formular, con suerte, cuando el relato esté acabado; un ejemplo de otro mundo, que acaso esté al llegar. Así en la ciencia ficción se alían la imaginación literaria y el método científico: el conocimiento mediante el porvenir.

El componente punk carga las historias ciberpunks de un clima sarcástico de contagiosa alegría, una aceptación templada de la sordidez urbana; denuncia la constante inanidad y el poder chapucero de las corporaciones multinacionales. Después de las zagas de mundos reconciliados que la resaca del hippismo legó a la New Age, reconforta encontrarse con delincuentes heroicos que logran estafar a los monopolios, convencidos de que la historia augura pobreza tercermundista en todo el planeta, espejos de los rappers que la realidad de los 90 lleva repetidamente a la cárcel. Menos atractivo es que el ciberpunk se ofrezca como inventario de modos de distinción para pesimistas precoces atraídos por la posibilidad de encarnar lo que vendrá. En cierto modo, los gadgets que el movimiento contribuye a popularizar continúan en el sistema de la moda una línea de juguetes que va de la pistola de rayos al videojuego portátil. El grueso de esa estética, como dice Tom Disch, da al joven la oportunidad de ser, en vez de un besugo universitario más, un hacker transgresor, con tolerancia física a las drogas de laboratorio y ropa de samurai suburbano. Es difícil decirlo de otro forma, y acaso no quepa: en sus reiteraciones complacidas, el ciberpunk es la última fábrica de los productos que impone al mundo el sueño americano de conquista inmediata del futuro. Reemplaza el miedo a realizar las fantasías, es decir a la perversión y la muerte, por la actuación de deseos de lámpara maravillosa.

Los productos de ese sueño van a acompañarnos todavía por un buen rato, claro, pero al otro lado de la aduana del 2000 van a ser antiguallas, souvenirs de ficciones que han decaído en mentiras. Apretándolos en la mano –como el ciudadano Kane aprieta la bola de cristal con nieve adentro— el miedo negará lo que a su corto entender se avecina: ciencia sin planificación o planificada por corporaciones, triunfo de la obsesión en el fundamentalismo, control codificado de la identidad mediante el bricolage celular, basura, dominio de la mente mediante virus verbales, autonomía mafiosa de los cuerpos represivos, guerra civil más o menos manifiesta entre pobres acanallados y ejércitos privados de la riqueza, derroche vulgar, cursilería, contaminación gráfica y sonora, carrefours y hacinamiento, hinchazón y multiplicación del yo por la red virtual amplificadora... y son sólo algunos ejemplos. Pero también: reinvención de la identidad por el descrédito de las raíces, perpleja libertad por disgregación del poder, reciclaje de la basura industrial en utensilios, enseres y adornos, reciclaje de los desechos del lenguaje en unidades nuevas de eficacia comunicativa primaria, aplicaciones insólitas del ocio —también son ejemplos. Que estas opciones se nieguen con temor reverencial o se enfrenten con un desapego práctico depende, como toda acción, de la fecundidad y la fuerza de las historias que les opongamos. No importa si son profecías o albures. Para ese enfrentamiento no habría género mejor provisto que la ciencia ficción si no cargara con una impedimenta sólo apta para el Primer Mundo.

Y, la verdad, el futuro es el Tercer Mundo, porque el Tercer Mundo es lo que realmente se hizo del futuro concebido por el siglo XX: camalotes acariciando las ruinas de lo que fue una economía pujante. Pero no sólo eso.

Vamos a otra gran capital sudaca. Bogotá, por ejemplo, en el país donde la literatura encumbró el realismo mágico. Chicas que se llaman Solbella o Lirian, hombres que atienden por Jonfredi o Bladímir. En los centros de esparcimiento y barrios estables, pelotones de guardias privados con correaje de batalla, granadas, perros, fusiles automáticos; y además soldados y policías. Casas de los cincuenta hechas a granel, como reducciones a la escasez de las ideas racionalistas, decaídas y con vidrios de botella en los parapetos de los balcones. Ciudad de seis millones de habitantes, sin subterráneo, surcada de vías rápidas desarboladas, con baches infernales, flanqueadas de bloques altos de factura rápida y muros tiznados; despareja hasta lo inconcebible, como los pensamientos de un inocente arrojado a un casino de Las Vegas; donde la desertización, la especulación mercantil y la inmigración aluvional trastornan lo que no hace tanto fue una cultura poscolonial soñolienta, y todo proyecto edilicio envejece al compás de nerviosas leyes de desplazamiento. Topología de sucesivas indolencias, imprevisiones, faltas de planificación, oportunidades desatendidas y oleadas de guerra civil, configuración física del crecimiento económico por espasmos. Esqueleto y a la vez piel excoriada de la inercia capitalista entre cerros boscosos cubiertos de brumas. Cajeros automáticos (¡robots!), bares nocturnos repletos, batidos, salsa y tecnomúsica, publicidad por pantalla, *barbecues*, mulatos en mountainbike, señoritas en Pathfinder, provectos señores rasposos; niños llamados desechables, embobados, ateridos, que asoman de las cloacas en donde viven para sentarse en un cajón, entre las casuchas de la ladera, a contemplar la llovizna, los edificios difusos, la eterna congestión del tráfico allá abajo; frijoles rancheros y bruschetta con calamares. Todo en un país desmembrado en feudos, tapizado de cadáveres y cadáveres, roto en zonas casi autónomas donde dominan los narcos o se consolidan las guerrillas, donde la guerrilla pacta con los narcos, los narcos con el ejército o el ejército con la guerrilla, lejos del poder enclaustrado, la impotencia organizativa y la maquinal terquedad del aparato estatal; lejos de un remedo teatral de continuidad democrática.

Así es el hoy de buena parte del mundo: una *excepcionalidad* de la sinrazón, una forma descriptible pero indefinible: el fracaso de las categorías de la razón, los proyectos de dominio de lo real y las previsiones de las ideologías; la imaginación hecha tumor.

Algo sólo accesible a la descripción paciente y detenida o el rodeo por la fantasía. Para siempre rehacio a los esfuerzos del relato confiado en las tensiones dramáticas que se resuelven y los cabos atados, este salvajismo letal, suicida, y sin embargo vivo y autoorganizado, esta barbaridad inmanejable pero autogestionada como el cerebro de una especie nueva, desnuda de golpe las falsedades de las estéticas exotistas y el cuento maravilloso, del grotesco colorista, de la comedia negra de costumbres, y la inutilidad de las comprensibles poéticas de *denuncia*; pero también dice que la literatura prospectiva de nuestro siglo se ha vuelto inadecuada. Una vida sobrenatural para nosotros se gesta en esa vida que nos contiene. La forma que cobre en el futuro sólo podría vislumbrarse en escrituras turbulentas, de combinaciones arrítmicas y sosiegos amenazados. Invenciones humildes, que la habiten aceptando que a poco serán asimiladas y a la larga descartadas, cuando se alcance un nuevo equilibrio. Toda vida tiene la ocasión de procesar el mal con que ha nacido; pero librémonos de eslóganes como *El futuro está aquí* o *Esto es el futuro.* El futuro empieza ahora, de nuevo, y es infinito.

Con la doble carga del futuro abierto y la realidad a que hemos llegado hay que medir los viejos vaticinios de la ciencia ficción. *¡Un mundo feliz!* Cuesta comparar, es cierto. Pero más cuesta aceptar que ante el Riachuelo porteño o las calles de Bogotá uno vuelve a hacerse la pregunta atávica: ¿Qué va a pasar? No necesariamente es una expresión de alarma. Es el automatismo de la conciencia. Pero desde el profeta Jeremías hasta el visionario Kafka, siempre ha habido una literatura tendiente a apaciguar esa inquietud innecesaria.

Harold Brodkey, que mientras moría de SIDA se asombraba de que un cuerpo en extinción siguiera vertiendo frases indómitas, articuladas, escribió un libro tremendo, una memoria de la agonía, donde se lee: “La única manera en que el lenguaje consciente puede lidiar con la variabilidad salvaje de la vida es contando una historia referida al tiempo real”.

Brodkey contó noblemente cómo se le anonadaba el tiempo de vida; debía saber de qué estaba hablando. No obstante, también hay relatos que surgen en rebeldía contra ese sino; que lidian —sin hacerse ilusiones, y por eso pueden— con el desajuste entre la variabilidad salvaje y la medida que impone la muerte, recordando de paso cuánto negamos la percepción de la intemporalidad, que también se nos dio sin haberla pedido. Fantástica sería la literatura que se enfrenta con la variabilidad salvaje haciendo el salto imaginario por encima de la muerte de cada uno, sí, pero también de la anodina eternidad impersonal.

Lo que la ciencia ficción dio a la literatura es el afán de andar por esa vía media, munida de algún aparato lógico, para hacer visible un tiempo más allá. Sus excursiones poblaron la vida del siglo XX de imágenes que la moldearon para después retraerse a un pálido margen. El hecho de que pocas de esas imágenes se puedan visitar ahora, y sólo en el museo, no la autoriza a rechazar el nuevo vacío. ¿Quién que la haya visto no recuerda la portentosa escena de *2001, odisea del espacio* en que un simio antropoide descubre que puede empuñar un hueso y usarlo como martillo o masa, y en un paroxismo de alegría lo tira al aire, y el palo sube y sube girando, y a la música del *Danubio azul* ese vuelo se funde en el de una nave espacial de PanAm que meciéndose blandamente se aleja de la tierra turquesa? Hoy, año casi 2000, las aerolíneas PanAm no existen más. Las lanzaderas espaciales no van muy lejos (algunas estallan en el aire o en la rampa, a veces con astronautas adentro), y la imagen de Armstrong andando por la luna se confunde con la soledad de un comandante ruso a punto de asfixiarse en una estación orbital averiada. Como si hubiera mentes distintas allá afuera, con las que nuestras categorías mentales no pueden entenderse, los experimentos humanos en el espacio se resuelven en algo parecido a la desolación de los astronautas de Lem/Tarkovski, rodeados de espectros que el planeta Solaris les arranca de la inteligencia. Pero el hecho es que el hueso que el mono lanzó al aire sigue volando. Si el sueño de la razón tiene que producir algo que no sean monstruos, quizá la ciencia ficción pueda renegar de las virtudes que las ciencias positivas han adjudicado a lo sólido, lo consistente, lo riguroso; ya que seguramente por el prestigio exclusivo de lo sólido los sistemas en que vivimos vienen obteniendo resultados inversos a los que dicen proponerse. En el medio de la historia científica del siglo están también el principio de incertidumbre y la teoría del caos. Ahora empezamos a saber, entre otras cosas, que en nuestros cuerpos se combinan tiempos diversos. Según las leyes de Newton, se levantan y acuestan con el sol; de acuerdo con el segundo principio de la termodinámica, contienen relojes físico-químicos, se descomponen en recorridos contradictorios y rápidos, mueren exhaustos y arrugados; pero, imprevisiblemente, a veces se reproducen en hijos mejores que ellos. No sólo nosotros somos agregados de sistemas y funcionamientos particulares, sin fundamento; también así es lo real, y con nuestra acción nos hacemos y hacemos de lo real un mundo o un medio para nosotros. En los modelos que contemplan la vaguedad, la liquidez, el flujo, la insustancialidad última de lo real, hay una gramática para los mitos provisorios del nuevo futuro. A lo mejor.

T. S. Eliot escribió: *No cesaremos de explorar/ y el fin de tanta exploración/ será llegar allí de donde arrancamos/ y conocer el lugar por primera vez.* Y bueno. Parece que este año todavía no hay camalotes en el Riachuelo. Mientras, por fin, una empresa contratada por el gobierno de Buenos Aires ha empezado a limpiar el fondo de todo lo inconveniente que depositó nuestra ansia de crecimiento. El último de los tesoros negros que los trabajadores de Almirón S. A. han rescatado del fondo es un Renault 9, robado al parecer en julio de 1997, que tenía adentro dos cadáveres. Considerémoslo si es posible sin cinismo: cuando el próximo año o el siguiente los camalotes vuelvan, con esa paciencia que ignora el calendario, el Riachuelo los va a recibir con el agua más despejada.

Editar a Borges

Iván Almeida, Cristina Parodi

En enero de 1937, poco después de la muerte de Unamuno, Borges publicaba en *Sur* la reflexión siguiente: "No muere un escritor sin la discusión inmediata de dos problemas subalternos: el de conjeturar (o predecir) qué parte quedará de su obra, el de prever el fallo irrevocable de la misteriosa posteridad. El segundo es falso, porque no hay tal posteridad judicial, dedicada a emitir fallos irrevocables. El primero es generoso, ya que postula la inmortalidad de unas páginas, más allá de los hechos y del hombre que las causaron; pero también es ruin, porque parece husmear corrupciones" ("Inmortalidad de Unamuno").

El autor de esas estoicas líneas no podía predecir que, más de trece años después de su propia muerte, el problema que quedaría por resolver en su caso no sería el del fallo de la posteridad, sino el otro, mucho más prosaico, de la simple identificación y edición de sus obras. Tal vez el tiempo ya haya madurado para plantearse ese problema como problema, dada la imposibilidad actual de orientarse en la maraña de ediciones, recuperaciones y proyectos, que dan el espectáculo desolador de un desbarajuste concebido por un bibliotecario demente.

Por supuesto, la cuestión que vamos a abordar es gratuita, utópica, soñadora, irrealista. Incompleta además; parcial sin duda. Su intención es la de abrir el debate, esperando que alguna vez, gracias a una toma de conciencia serena llevada a cabo por lectores y académicos, Borges salga finalmente del infierno.

La ocasión de la aparición de varias ediciones —si no completas, al menos terminadas— en otras lenguas, nos da estribo para mirar desde un poco más arriba el problema. Se trata de responder a dos preguntas simples: a) qué publicar; b) cómo publicar. Ambas, por supuesto, contienen cuestiones subalternas.

Qué publicar

Todo. Es decir, todo lo que se considera escrito de Borges como autor. Aquí entra el delicado problema de los derechos del autor sobre su propia obra. Pensamos que son de tres clases, con diversos niveles de exigencia.

Están, en primer lugar, los derechos comerciales. Durante su vida, el autor tiene un control "físico" de su obra y puede impedir, como lo hizo Borges, la reedición de un libro. A su muerte, desaparece esa tutela directa y aparecen las complicaciones ligadas a las últimas voluntades. Sin embargo, quien hereda los derechos carece de al menos uno de los privilegios del autor: el de crear nuevos escritos. La violación de ese principio de Perogrullo tiene ya tristes precedentes en la historia del pensamiento.

Queda entonces, en segundo lugar, el derecho moral de un autor sobre su obra. Ese es el punto más cuestionable. Un autor puede impedir la reedición de un libro, pero no puede decidir que un libro publicado no lo haya sido. Es casi un problema ontológico. Puede, además, menospreciar el valor de algún escrito de juventud, pero en eso su autoridad no vale más que la de cualquiera de sus lectores. O, para decirlo con las palabras de Tommaso Scarano, autor de uno de los libros más autorizados sobre las ediciones de Borges: "non riesco a trovare ragioni plausibili per non portare alla 'prima volontà' ufficiale de l'autore esattamente lo stesso rispetto che si suole portare all''ultima'". Por lo tanto, si de forma póstuma se publican las obras completas de Borges, la primera acepción del término debe comprender "todo lo ya publicado", independientemente del veredicto del autor.

En tercer lugar, está algo así como un derecho espiritual, que hace que, en ausencia del autor, uno se pregunte cuál hubiera podido ser su reacción en un caso análogo. Este criterio es útil cuando se trata de recuperar inéditos. La urbanidad se orienta en ese caso a hacerse la pregunta: ¿Le hubiera gustado a Borges que se publique tal texto todavía inédito? ¿Los cajones de su escritorio pertenecen a la posteridad o al olvido? Sobre esto, pensamos que Borges ha dejado su pensamiento muy claramente expresado. Reflexionando sobre la publicación de las obras de Kafka por Max Brod a pesar de "la prohibición expresa del muerto", Borges concluye: "A esa inteligente desobediencia debemos el conocimiento cabal de una de las obras más singulares de nuestro siglo". Y como temiendo no ser suficientemente explícito, añade una nota a propósito de Virgilio: "Ya inmediata la muerte, Virgilio encomendó a sus amigos la destrucción de su inconclusa Eneida, que no sin misterio cesa con las palabras *Fugit indignata sub umbras*. Los amigos desobedecieron, lo mismo haría Max Brod. En ambos casos acataron la voluntad secreta del muerto. Si éste hubiera querido destruir su obra, lo habría hecho personalmente; encargó a otros que lo hicieran para desligarse de una responsabilidad, no para que ejecutaran su orden. Kafka, por otra parte, hubiera deseado escribir una obra venturosa y serena, no la uniforme serie de pesadillas que su sinceridad le dictó." ("Franz Kafka: La Metamorfosis". *Prólogo con un prólogo de prólogos*. OC 4: 97). Todos estos criterios deben ser matizados, por supuesto, en uno y otro sentido, por la contingencia especial de la ceguera de Borges durante casi la mitad de su vida. Si por un lado le era imposible destruir huellas de lo que no veía, le era igualmente imposible constatar *de visu* lo que se publicaba bajo su nombre.

Precisemos lo que puede entenderse por ese "todo" publicable. La noción incluye, por supuesto, la totalidad de lo ya publicado: libros, cuentos, poemas, artículos, manifiestos, solicitadas, notas, etc. Pero excluye, nos parece, los falsos libros compuestos con auténticos (o más o menos auténticos) textos de Borges. Por sugerentes que puedan parecer títulos como *Textos cautivos, Textos recobrados, Biblioteca personal*, etc. no corresponden a obras de Borges, sino a antologías póstumas realizadas con más o menos rigor y exhaustividad. Todo lo que esos libros contienen de Borges debería ser allanado y pasar, en un primer tiempo, a formar parte de la base temática y cronológica que configurará luego, esta vez en forma exhaustiva y ordenada, los complementos de las obras publicadas como tales. Esta breve observación pone ya en tela de juicio la existencia del actual cuarto volumen de las *Obras completas* de Emecé.

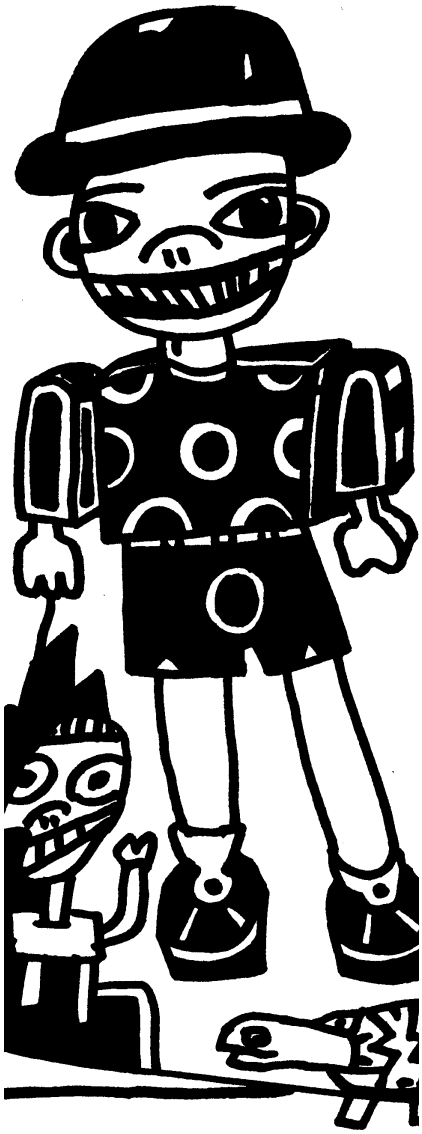
Tal vez convenga recordar que cuando Borges muere, sus *Obras completas* comportan un solo volumen (correspondiente a los dos primeros actuales), seguido de otro consagrado a las *Obras completas en colaboración*. Después de esa primera recopilación, a cargo de Carlos V. Frías en 1974, Borges ha seguido escribiendo obras admirables, en volumen y sueltas. Pero no constituyó él mismo un nuevo volumen de sus *Obras completas*.

En cambio, desde al menos 1983, participó con entusiasmo en el proyecto de obras completas en francés para las ediciones de La Pléiade, el cual, curiosamente, difiere en forma sustancial del proyecto que aparece hoy como el oficial. Los deseos de Borges para esa nueva edición, recogidos por Jean-Pierre Bernès, pueden resumirse en cinco puntos: 1) no desarmar los libros publicados por Borges, 2) seguir un orden cronológico, 3) no incorporar las *Obras completas en colaboración*, 4) incorporar una sección de textos no recogidos en libros, 5) corregir las traducciones existentes.

Las dos primeras consignas, que parecen imponerse por sí mismas, no han sido seguidas, sin embargo, por la flamante edición inglesa de Penguin Putnam, que separa, en tres volúmenes *Collected Fictions, Selected Non-Fictions*, y *Selected Poems*. Dejando de lado la confesada incompletez de los dos últimos volúmenes, la idea de lectura por géneros tendría sus ventajas, si no fuera que la división entre Fictions y Non-Fictions, es, en el caso de Borges, generalmente impertinente.

La segunda consigna tampoco es seguida por las ediciones Emecé. O la siguen con truco: a partir del cuarto volumen crean la ficción editorial según la cual Borges seguiría publicando libros, con textos de sus primeros años. Así, *Textos cautivos*, una no pretenciosa antología de Sacerio-Garí y Rodríguez Monegal, publicada dos meses después de la muerte de Borges, se incorpora macabramente en el orden cronológico como un libro en sí, posterior a *Los conjurados*, a pesar de contener textos anteriores a 1940.

La tercera consigna no ha sido seguida por la edición alemana en veinte volúmenes de bolsillo publicada por Fischer Verlag. Esta edición, aunque fatalmente incompleta y lamentablemente acicalada a veces con títulos fantasiosos que impiden conjeturar el contenido, trata de seguir un orden cronológico estricto, pero incorporando algunos libros compuestos en colaboración. El entredicho de Borges de incluir en las *Obras completas* las obras en colaboración procede sin duda de un sentimiento de modestia y de respeto por ciertas personas a quienes homenajeó con una atribución autorial más galante que legítima. Piénsese, por ejemplo en *Leopoldo Lugones* (1965), firmado por Borges y Betina Edelberg,



pero escrito totalmente en primera persona del singular... (El caso de "La hermana de Eloísa", firmado por Borges y Luisa M. Levinson sería un ejemplo del caso contrario, en el que Borges no presta el texto sino la firma). Si además se tiene en cuenta el valor creciente que van adquiriendo los libros de Bustos Domecq y Suárez Lynch, consideramos que no sólo es injusto excluir esos libros, sino que además, su ausencia de las obras completas da una falsísima idea de la producción literaria de Borges. Sin contar que, siguiendo esos criterios, *Atlas*, aparecido en 1984 como libro en colaboración con M. Kodama, debería desaparecer de las *Obras completas*.

La cuarta condición ha sido seguida, con comprensibles limitaciones, por la edición francesa de La Pléiade. Los dos volúmenes reúnen por orden cronológico, respectivamente, las obras hasta 1952 y desde 1960. En el primer volumen aparecen las obras canónicas desde *Fervor* hasta *Otras inquisiciones*, y quedan excluidos, sin duda por exceso de influencia directa del poeta, los libros proscritos: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). Sin embargo, una larguísima sección de más de 400 páginas, destinada a artículos no aparecidos en volumen ("Articles non recueillis") completa ambos tomos, esta vez sin estricto orden cronológico. De los tres libros mencionados retoma 24 títulos sobre 73, es decir, menos de un tercio. Si esta carencia se puede explicar por la influencia de Borges, resulta menos explicable el hecho de que para los textos publicados en *El hogar*, La Pléiade se limite a repetir el elenco de *Textos cautivos*, que omite (si cotejamos con las bibliografías de Helft y de Louis) 88 títulos, o al menos 83, en caso de excluir las traducciones.

La quinta condición parece no concernir a la edición en lengua original. Borges quería que se revieran, en francés, las antiguas traducciones. El editor afirma haberlo hecho, pero con un resultado desigual, si juzgamos por la obstinada presencia de ciertas aberraciones, como la del "rancho" del memorioso Funes, que en la traducción francesa de Verdevoye, corregida por Bernès, se convierte en un *ranch*, es decir, en una estancia... Esta consigna de corrección puede adaptarse a la edición en castellano, pero eso constituye ya una condición cualitativa, que consideraremos en el punto siguiente.

Entonces ¿qué publicar? La *Bibliografía completa*, de Nicolás Helft –otra obra de la que no se puede prescindir en un proyecto de esta índole— registra más de 2700 textos publicados por Borges. Pensamos que esa debe ser la base. Dejar como volúmenes sólo los publicados por Borges como tales (incluyendo los tres proscriptos) e incorporar todo el resto como complemento. Con respecto a los volúmenes, pocos son los que presentan posibilidad de controversia. Por ejemplo, ¿cómo incorporar los cuatro cuentos que componen la sección *La memoria de Shakespeare* en las *Obras completas* y que nunca existió como volumen separado? ¿Devolver dos de ellos a *Rosa y azul* (1977), libro excluido del recuento final? ¿Reproducir los cuatro como cuentos sueltos? ¿Consagrar la sección como volumen virtual? Lo que está en juego no es de gran envergadura. En cambio sí es imprescindible incorporar las obras realizadas en colaboración. No deja de ser llamativo el hecho de que el catálogo de la Library of Congress, en la entrada "Borges, Jorge Luis" señala la oportunidad de buscar igualmente "Suárez Lynch, B." y "Bustos Domecq, H." ¿Publicar la correspondencia? Sí, al menos la correspondencia "de autor". ¿Las traducciones que hizo Borges? Sería absurdo publicar libros enteros, pero nos parecería recomendable el incorporar al menos aquellas que aparecieron en revistas con el texto original adjunto. Sabemos del valor "autorial" que Borges atribuía al arte de traducir.

Con respecto a los libros canónicos, su simple publicación en el estado actual no puede bastar de ninguna manera. Piénsese, por ejemplo, en el caso de los tres primeros libros de poemas. Comparando su estado actual con su respectiva primera edición, Tommaso Scarano destaca que sólo quedan 1200 versos sobre los casi 2000 originales. Si se admite el principio de la igualdad de respeto debido al primero y al último Borges, quedan por recuperar 800 versos de esos solos libros. La forma posible de integrarlos en la edición de las Obras Completas será abordada más adelante.

Finalmente, ¿qué hacer con los textos de atribución dudosa?[1] Por ejemplo, los enigmas suscitados por las publicaciones anónimas o seudónimas del suplemento de *Crítica*. El trabajo de conjeturar la posible autoría de Borges no es para nada imposible. Basta encontrar reunidos en una persona o en un equipo las dotes siguientes: larga experiencia de frecuentación profesional de los escritos y del estilo de Borges, fino arte de la abducción literaria, acceso a una amplísima información sobre las costumbres editoriales del momento y de la revista. Sólo así podrá olvidarse el bochornoso libro publicado por Atlántida y recien-

temente clonado y rebautizado por la misma editorial, en el que aparecen criterios de decisión como el que a continuación resumimos (la extensión original es de tres páginas): ¿Por qué Benjamín Beltrán es un seudónimo de Borges? Benjamín Otálora es el protagonista de "El muerto". Pero hay otro Otálora, Javier, que protagoniza "Ulrica". Benjamín denota, según la Real Academia, "hijo menor y más querido". Benjamín Beltrán es, pues, el menor de los Beltrán. Pero ¿quién es "Beltrán"? Otro desvío es necesario. En la genealogía del conquistador Irala figura un parentesco entre las familias Haedo y Otálora. Irala, por su parte, tuvo una hija, doña Úrsula, que se casó con un Ponce de León. Los Ponce de León están emparentados con la familia de Guillermo de Poitiers, primero de los trovadores y abuelo de Leonor de Aquitania. La corte de esta reina fue frecuentada por el trovador Bernard de Ventadour. Además, hubo otro trovador, Bertrand de Born, al que Dante ubica en el infierno junto a Mahoma, entre los causantes de escándalo y cisma. Ergo: "Si aceptamos esta posible connotación de Bertrand, el Benjamín Beltrán de *Crítica* sería el último de los trovadores que cantaron a la aventura y al coraje desplegado en las batallas". Es decir: Borges.

Cómo publicar

Ante todo, parece urgente seguir la quinta consigna de Borges, la cual, traducida al proyecto de publicación del original, corresponde a la máxima del cuidado meticuloso del texto. La confusión de errores de tipógrafo con intenciones del autor puede llevar –y ha llevado— muy lejos. Por ejemplo, en una de las dos primeras variantes de las "leyes del policial", aparece, en vez de "el pudor de la muerte", "el pudor de la muerta". Como ley de un género literario, la expresión parece, por lo menos, curiosa; y sin embargo, hay quien lucha por "respetar el original" (un reciente manuscrito enviado a *Variaciones Borges* retoma literalmente esta ley y la analiza sin un dejo de sorna). Otro error frecuente, advertido por Scarano, es el de la mala distribución de versos, especialmente en *Luna de enfrente*. Ese libro, rico en poemas de versos largos, exige con frecuencia el paso a la línea siguiente para completar el verso. El resultado es que, de una edición a otra, alguna línea accidental se ha convertido en verso aparte.

Cada vez que un lector avisado se detiene a estudiar la edición de una obra de Borges —como lo hizo recientemente M. Abadi a propósito de *Siete Noches*— lo que se advierte es el supremo descuido que ha guiado constantemente la edición de nuestro más ilustre escritor. El restablecimiento de un texto "limpio" es una tarea más difícil de la que se piensa. Según Scarano, en la edición de la primera poesía de Borges, no ha habido una serie ininterrumpida de correcciones de imprenta, sino que en algún momento se ha deslizado un nuevo "dactiloscrito". Concretamente, a partir de la respectiva edición del 69, *Fervor, Luna y Cuaderno* habrían dejado de apoyarse en la edición inmediatamente anterior para basarse en un nuevo original.

Todo esto recuerda, a quien lo hubiere olvidado, que Borges es un apasionado de la reescritura, y que a los versos que amaba, les iba haciendo sufrir una evolución que es, en ella misma, puesta en sincronía, un nuevo texto. Véase, por ejemplo, la variación que ha sufrido el incipit del poema "La Recoleta", entre 1923 y 1969:

1923:

Convencidos de caducidad
vueltos un poco irreales por el morir altivado en tanto sepulcro
irrealizados por tanta grave incertidumbre de muerte,
nos demoramos en las veredas
que apartan los panteones enfilados
cuya vanilocuencia
hecha de mármol, de rectitud y sombra interior
equivale a sentencias axiomáticas y severas
de Manrique o de Fray Luis de Granada.

1969:

Convencidos de caducidad
por tantas nobles certidumbres del polvo,
nos demoramos y bajamos la voz
entre las lentas filas de panteones,
cuya retórica de sombra y de mármol
promete o prefigura la deseable
dignidad de estar muerto.

¿Cómo elegir una de las versiones? ¿Qué Borges sacrificar? Borges, cantor de la lógica del "and yet", no renegaría de la siguiente fórmula del segundo Wittgenstein: "Desde la época en que volví a retomar la filosofía, hace dieciséis años, me ha sido necesario reconocer graves errores en lo que había publicado anteriormente. Pero he aquí que hace cuatro años tuve ocasión de releer mi primer libro y de explicar sus pensamientos. De golpe me pareció que esos antiguos pensamientos deberían ser publicados junto con los nuevos: que éstos no podían encontrar su luz propia más que sobre el fondo de mi antigua forma de pensar." (Vorwort, *Philosophische Untersuchungen*).

Un tal sistema de publicación, en el caso de Borges, es más difícil de proponer que de imaginar. Pensamos, sin embargo, que el esfuerzo titánico realizado por J.-P. Bernès para la edición de La Pléiade merece al menos que se lo tome como punto de referencia para ver qué se puede hacer. Los textos de Borges aparecen en la primera parte de cada volumen, sin nota ni comentario, permitiendo así una *lectio continua* del corpus borgesiano. En cambio, casi 800 páginas, distribuidas al final de cada volumen de La Pléiade, están consagradas a "Notas y variantes". En el caso de "La Recoleta" Bernès da, por ejemplo, en "Notas y variantes", el texto completo de la primera versión. Pero eso no es todo. Dentro del corpus, como apéndice a cada libro canónico, viene presentado un "Al margen de..." que comporta no sólo lo que Borges ha ido expurgando, sino lo que por diferentes razones ha sido escrito en la misma época sin ser incorporado a ningún volumen. Así "Al margen de *Fervor de Buenos Aires"* comporta no sólo 13 poemas reunidos bajo el título de *Ritmos rojos*, sino además, una segunda sección, compuesta de 11 poemas, bajo el título "Esbozo de *Fervor de Buenos Aires* y poemas no retomados en la versión definitiva".

Como si esto fuera poco, la edición de Bernès ofrece igualmente, cada vez que se hace necesario, una comparación con la versión "pre-original", es decir, la previa a la entrada de un texto dentro de un volumen. Si el método puede ser aplicado hasta el final en forma coherente, pensamos que sería la mejor manera de proceder. Lamentablemente, en el caso de Bernès, hay momentos en que, dentro de un comentario suyo –que el lector podría juzgar prescindible– transcribe por única vez algún texto de Borges que no aparece en ninguna otra parte. Ese efecto demasiado conversado que tienen las notas, aunque no deja de tener su encanto, contribuye a veces a ahogar textos de grandísima importancia.

En resumen: siguiendo los mejores ejemplos, la edición crítica de las obras completas debería comportar un corpus continuo y una parte consagrada a notas y variantes. Dentro del corpus continuo, la primera parte debería estar consagrada a los libros canónicos y la segunda, a los "textos no recogidos" correspondientes a la misma época. Por último, al final de cada libro canónico, debería figurar la correspondiente sección "Al margen de", con todos los textos excluidos de las diferentes ediciones.

Por supuesto, este principio no resuelve el caso de textos desplazados o repetidos. Borges ha tenido la necesidad de dar forma poética no sólo a los poemas sino a los volúmenes, y eso lo ha llevado a pedir prestados a libros anteriores ciertos poemas que, como el Quijote de Menard, adquirían nuevas connotaciones en sus nuevos contextos editoriales. Carlos Meneses ha mostrado el mismo dispositivo aplicado a poemas que prestan sus versos a otros poemas. Todo esto debe ser repensado a la luz del fenómeno de la reescritura como típico procedimiento borgesiano de creación, al que Michel Lafon consagra un meduloso estudio.

En los textos de prosa, el fenómeno de redundancia es menos frecuente, sobre todo porque la mayoría de los cuentos y ensayos han tenido su existencia propia antes de entrar a configurar un volumen. Sin embargo, todos conocen el caso de "Sentirse en muerte", que Borges repite, reflexionando incluso sobre su repetición. O el caso de "Historia de los dos reyes y de los dos laberintos", que aparece contada tres veces, pero con un juego tan cambiante de notas y referencias, que la desaparición de cualquiera de las versiones rompería el hilo de una historia de complicidades y de ecos que se desarrolla a lo largo de toda la obra de Borges.[2]

Conclusión que hubiera podido servir de prólogo

El tono de estas páginas ha sido voluntariamente apodíctico, pero quisiéramos dejar en claro dos cosas importantes. En primer lugar, lo que aparece aquí como normas dictadas *ex cathedra* por especialistas (cosa que no somos) pide ser leído como un simple voto piadoso de lectores asiduos, perdidos en la maraña de las ediciones actuales de las obras de Borges. Es muy posible que en las páginas que preceden se hayan deslizado más errores que los que pretendemos criticar. Suele suceder.

Notas

1. No hablemos del falso poema "Instantes" ("Si volviera a vivir...), fraguado a partir de una prosa del caricaturista americano Don Herold, "I'd Pick More Daisies", *The Reader's Digest*, octubre de 1953. Elena Poniatowska en *Todo México* (p. 144-145) pone en escena una entrevista con Borges en la que el poeta reconocería ese mamotreto como suyo. Preferimos dejar ese hecho sin comentario. María Kodama, en cambio, lo atribuye, con irritación y sin acierto a Nadine Stair, siguiendo en esto la tendencia de ciertas publicaciones geriátricas americanas. Todo esto lleva a ser prudentes al menos en una cosa: nadie puede asegurar que Don Herold no haya retomado el texto de otra fuente; pero al menos es seguro que en 1953 lo publicó bajo su propia firma. El caso Saulí Lostal puede igualmente considerarse superado, gracias especialmente a los estudios de Sylvia Saítta.

2. Quedan por tratar tres aspectos importantes del aparato crítico: las introducciones, las notas y los apéndices. Pensamos que las introducciones a cada libro deberían ser atribuidas a eminentes especialistas, como fue el caso en la mayoría de los tomos sueltos editados por Globo para la versión brasileña (que, lamentablemente, desaparecieron de la recopilación en obras completas); pero añadiendo, como lo hace La

En segundo lugar, cabe recordar que el destinatario primero de una edición ideal de las *Obras completas* de Borges no es el investigador sino el lector hedónico. Un exceso de aparato crítico presentaría tres dificultades mayores: elevar el costo de una obra literaria esencial, estorbar la lectura lineal, y sobre todo allanar, mediante un exceso de información, los efectos de conjetura y de sorpresa que parecen inherentes a la lectura activa de Borges.

Tal vez por esa razón se podría concebir una forma de editar que permita separar lo grueso del aparato crítico en volúmenes prescindibles. Podría pensarse, por ejemplo, en una única edición con dos opciones de venta: una, total y otra, "light" (o "de lectura", comportando sólo los volúmenes de texto).

Podemos llevar la utopía un poco más allá. Lo que se trata de evitar es el contrasentido que hace que los lectores del próximo fin de siglo (cuando hayan caducado los derechos de autor) tendrán más chances de leer al verdadero Borges que los que lo conocieron personalmente. Ese absurdo puede ser obviado mediante medidas políticas. Podemos recordar la *loi de dation*, adoptada por el gobierno francés en 1968, que permite que los impuestos de sucesión de los artistas sean pagados en obras de arte, y que dio como primer resultado el magnífico museo Picasso de Paris. Una medida análoga podría pensarse en Argentina, aplicable, al menos, al caso de Borges. Considerando las obras de Borges como un patrimonio colectivo, el gobierno tiene en sus manos la posibilidad de devolver los escritos del poeta a la comunidad de lectores. Le bastaría con adquirir, a su justo precio, los derechos de autor, por ahora detenidos por los legítimos herederos. Una vez liberados los textos, un grupo de cátedras universitarias, o algún centro de investigación especialmente creado, podría emprender la distribución del trabajo de edición entre los estudiosos del mundo entero.

Mientras tanto, sólo nos queda la posibilidad de continuar el debate sobre la edición ideal. Tal vez para ganar tiempo. Tal vez para pasar el tiempo. Alguna revista especializada podría igualmente tener la jubilosa y descabellada idea de publicar, libro por libro, las obras completas de Borges sin el texto de Borges... Es decir, tomar un volumen tras otro, y presentar los correspondientes glosarios, correcciones, variantes, apéndices y comentarios, eludiendo sólo, por razones de copyright, el texto original, que seguiría siendo accesible en las ediciones autorizadas. Sería algo así como una publicación en bajorrelieve, o como una edición de Borges "en exilio". Al menos a eso tenemos, por ahora, derecho.

Pléiade, una historia de la redacción o de las versiones y variantes. De más está decir que un proyecto de esta índole debería ser internacional y repartirse en equipos de especialistas. Hay en este momento centros importantes que podrían distribuirse la tarea de preparar la edición de los diferentes libros. Buenos Aires, Pisa, Grenoble, Iowa, Aarhus, Paris, Londres, São Paulo, entre otros, representan virtuales núcleos de sectorización del proyecto. En cuanto a las notas, deberían tener un triple contenido: puntualización de mínimas variantes, aportes de enciclopedia necesarios para la comprensión del texto (el *Sitz im Leben* de los exégetas bíblicos), comentarios del propio Borges sobre el texto en cuestión (principalmente en entrevistas autorizadas). Los apéndices deberían contener un panorama completo de los textos de Borges (como un resumen de la *Bibliografía* de Helft) y un índice analítico de nombres propios, que podría ser una combinación completada de los diccionarios de Balderston y de Fishburn & Hughes, es decir que sirviera a la vez de índex y de enciclopedia. Dicho aporte enciclopédico debería ser mucho más considerable en la edición de las obras publicadas bajo los seudónimos de H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch. Anotar esos libros se hace tanto más urgente cuanto que las personas cuya experiencia es solicitada por la lectura (quienes recuerdan los detalles de la vida en Argentina de los años 40 y 50) no siempre estarán al alcance de la mano. Finalmente, como editores de una revista especializada, pensamos que, sin caer en una sacralización de la letra, algo se podría hacer para establecer un sistema rápido de referencias, tal vez numerando discretamente los párrafos y proponiendo una sigla (igualmente discreta) para cada texto. Este procedimiento, ya usado en proyectos de obras de otros autores, permite referirse a un texto particular con toda precisión, sin necesidad de canonizar por la misma razón una edición única.

Créditos

Abadi, Marcelo, "Siete noches y un error", *Variaciones Borges* 8 (1999).

Balderston, Daniel, *The Literary Universe of Jorge Luis Borges. An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in His Writings*, Nueva York, Greenwood, 1986.

Bernès, Jean-Pierre (ed.), Borges : *Œuvres complètes*; Édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernès, 2 vols, París, Gallimard, Éd. de la Pléiade, 1993, 1999.

Fishburn, Evelyn & Psiche Hughes, *A Dictionary of Borges*, Londres, Duckworth, 1990.

Helft, Nicolás, *Jorge Luis Borges: Bibliografía completa*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Isbister, Rob & Peter Standish, *A Concordance to the Works of Jorge Luis Borges*, 7 vols., Lewinston, Edwin Mellem, 1991.

Lafon, Michel, *Borges ou la réecriture*, París, Seuil, 1990.

Louis, Annick, *Bibliografía cronológica de las obras de Jorge Luis Borges*, The J. L. Borges Center for Studies & Documentation. On line: http://www.hum.au.dk/romansk/borges/louis/main.htm.

Meneses, Carlos, *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, Barcelona, Olañeta, 1978.

Scarano, Tommaso, *Concordanze per lemma dell'opera in versi di J. L. Borges. Con repertorio metrico e rimario*, Viareggio, Baroni, 1992.

Scarano, Tommaso, *Varianti a Stampa nella poesia del primo Borges*, Pisa, Giardini, 1987.

Dificultades para pensar la música

A treinta años de la muerte de T. W. Adorno

Federico Monjeau

Cierto halo amargo rodea la muerte de T. W. Adorno, ocurrida en agosto de 1969, poco antes de cumplir 66 años, en medio de unas vacaciones en Suiza, mientras terminaba de darle forma a *Teoría estética*. El enfrentamiento con el movimiento estudiantil en Frankfurt, la intervención policial en la universidad, las tres activistas que irrumpieron en clase para desnudarse en su frente, lo que tal vez habría divertido a otro profesor pero seguramente no a Adorno, son las últimas imágenes o episodios de una retirada forzosa del mundo real. El enfrentamiento con los compositores de posguerra, con la llamada generación de Darmstadt, fue menos drástico pero no menos significativo. En un contexto musical dominado por la sensación de un progreso técnico creciente, podría decirse que Adorno jugó el papel de un aguafiestas; basta recordar el título de uno de sus principales artículos de esos años, "El envejecimiento de la nueva música", para captar rápidamente su tono crítico.[1]

El 30 aniversario de su muerte invita a repasar el contenido de ciertos desacuerdos y a considerar la perspectiva crítica adorniana en un horizonte más actual y también más específico; a considerarla ya no tanto en los términos de una gran garantía filosófica y moral sino en términos más positivamente musicológicos.[2]

I

Adorno manifestó sus divergencias con la generación serialista en diversos ensayos y conferencias publicados durante la década del sesenta,[3] aunque la base teórica del desacuerdo ya se encuentra claramente anticipada en uno de sus ensayos principales, *Filosofía de la nueva música*, escrito en su mayor parte entre 1940 y 1942. Allí el dodecafonismo es caracterizado como un vuelco de la dinámica musical

1. El artículo, originalmente una conferencia radiofónica de 1954, está incluido en *Disonancias. La música en el mundo dirigido*, trad. de Rafael de la Vega, Madrid, Rialp, 1966.

2. La figura de Adorno parece progresivamente rehabilitada por la musicología. Ver por ejemplo los significativos trabajos del italiano Gianmario Borio, principalmente "Analyse musicale et hermenéutique. A propos de la reconstruction du sens en musicologie", trad. al francés por M-L Bardinet, incluido en Hugues Dufourt y Joël-Marie Fauquet (comps.), *La musique depuis 1945. Matériaux, esthétique et perception*, París, Mardaga, 1996. A R. R. Subotnick se le debe la proeza de introducir a Adorno en el campo de la musicología norteamericana. Ver Rose Rosengard Subotnick, *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*, Minnesotta, University of Minnesotta Press, 1990.

3. Además de "El envejecimiento de la nueva música", los principales artículos sobre el tema son "Vers une musique informelle" (conferencia de 1961), en *Quasi una fantasia*, trad. de J-L. Leleu, Paris, Gallimard, 1982, y "Dificultades para componer música" (conferencia de 1964), en *Impromptus*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Laia, 1985.

en estática. Hay un efecto de supresión del tiempo, una pérdida de temporalidad real ocasionada por la predeterminación de la serie, como si la forma —lo que ocurre en el tiempo— fuese la mera proyección horizontal de una estructura vertical —concebida fuera del tiempo—; como si la pertenencia de todos los sonidos a una serie previamenete definida le quitase derecho propio al tiempo musical.

Pero el dodecafonismo era sólo el comienzo de ese vuelco. Que Adorno haya visto en esa primera racionalización de los doce sonidos una racionalización integral de la música tiene probablemente que ver con que su concepto de material se atenía, a la manera tradicional, a los fenómenos armónicos y melódicos, pero también con su profunda intuición de lo que el dodecafonismo contenía como posibilidad, en estado latente. En efecto, los músicos posweberianos generalizaron el uso de la serie: aplicaron el concepto de serie a los distintos aspectos del sonido, de modo que todos los fenómenos de la obra estuviesen gobernados por la misma ley, por la misma racionalidad. Las primeras obras del serialismo, como las *Estructuras para dos pianos* de Boulez, están construidas sobre la pretensión de desarrollar los distintos elementos —o "parámetros", como se cuantificaba entonces— del sonido —altura, duración, intensidad, timbre o modo de ataque— en pie de igualdad, aun cuando en realidad todo proviniera de una matriz que a su vez provenía de una organización de las alturas, con la consiguiente reducción de los desarrollos a relaciones numéricas.

La idea de una convergencia de todas las dimensiones de la composición probablemente nunca resultó tan falsa. Los compositores serialistas no podían persistir en una formulación tan arbitraria. Stockhausen encontró, a su modo, una solución: estableció una concepción del tiempo radicalmente novedosa, en base al isomorfismo de las principales dimensiones musicales.[4] Adorno no dejó de reconocer el mérito de Stockhausen, tampoco de objetarlo. En un artículo de 1964, "Dificultades para componer música", escribió: "Los compositores seriales partieron (...) de la tesis de que, puesto que todos los fenómenos musicales son, en última instancia, por sus leyes acústicas, relaciones temporales, todos ellos tienen que poder ser reducidos también, en la composición, a algo común, a un denominador común llamado tiempo. (...) Dejemos abierto el problema de si, efectivamente, esa ecuación es exacta, el problema de si es posible identificar sin más el tiempo físico objetivo —basado en el número de las vibraciones y el de las relaciones de los armónicos— con el tiempo musical —que está mediado de forma esencial por el sujeto—, con el sentimiento de la duración musical".[5] Eso que Adorno dejaba "abierto" no era precisamente secundario; era más bien el abismo en el que él veía caer a los compositores más significativos de la época.

Adorno entiende esa experiencia dentro de un proceso que él califica de "exoneración del sujeto". Exoneración del sujeto significa la creación de mecanismos de sustitución, "procedimientos para aliviar de su peso al sujeto creador, procedimientos para exonerar a un sujeto que ya no tiene, a partir de sí, confianza en sí mismo, pues se halla doblegado y aplastado por todas aquellas dificultades" (para componer música). Para Adorno ese proceso tiene una historia: comienza con la serie dodecafónica de Schoenberg, culmina con la determinación total del serialismo y la indeterminación total del azar. Serialismo y azar se tocan precisamente en ese punto: en ambos está ausente la experiencia temporal subjetiva. Desde luego, Adorno no juzga de manera completamente negativa el proceso de exoneración: el reconocimiento de la debilidad del sujeto tiene un aspecto de verdad. Pero Adorno pretende alguna forma de compensación. La música de Schoenberg, que según Adorno está compuesta más en contra de la técnica que gracias a ella, representaría un grandioso esfuerzo de compensación. Y, en efecto, la incomparable tensión de esa música tal vez tenga que ver con eso. Adorno se identificaba con ese esfuerzo porque sentía que era el suyo propio en el campo de la crítica: cómo restablecer la temporalidad sin volver a las formas simétrico-extensivas de la música clásica y romántica, cómo volver a componer con el oído sin caer en el culto de la espontaneidad. El dilema adorniano se condensa ejemplarmente en un texto de 1961, "Vers une musique informelle",[6] una conferencia que el autor lee en el curso de Kranichstein y luego publica con el título en francés, a la manera de un manifiesto, como un tributo a los manifiestos franceses. La idea de música informal no debe ser interpretada en el sentido de la escuela de John Cage sino como música a-serial. Resultaba imperioso romper no sólo con el fetichismo de la serie sino con el del material en general, aunque en este punto no deberíamos evitar la pregunta sobre qué parte le cabe a Adorno en el asunto; sobre si una revisión crítica de la idea de material en la música del siglo XX no debería comenzar por someter a examen el propio concepto adorniano de material, en cierta manera determinista y normativa. De cualquier modo, frente a la magnitud de la tarea que proponía el llamado a una música informal, frente a la necesidad de recomponer una experiencia temporal verdadera, ideas como la "forma momento" de Stockhausen resultaban un mal consuelo teórico.

4. Stockhausen desarrolló detalladamente su sistema en el artículo "...wie die Zeit verghet..." [cómo pasa el tiempo], aparecido en *Die Reihe* 3, 1957. Hay una traducción francesa de Christian Meyer publicada en la revista suiza *Contrechamps* 9, 1988. Se trata de una nueva morfología del tiempo musical, basada en la homogeneidad que el funcionamiento de la música conserva por detrás de las diferencias percibidas. Las duraciones y las alturas forman un continuo: frente a una serie de pulsaciones homogéneas, acelerada regularmente de 1 a 16.000 pulsos por segundo, percibimos una primera zona de duraciones, de 1 a 16 pulsos, y a partir del pulso 17 percibimos una gama de alturas del grave al agudo. El sistema cromático es un sistema de proporciones temporales. Por analogía Stockhausen establece armónicos, octavas y escalas cromáticas de tiempo. La superación de la oposición tradicional entre altura y duración ofrece al proyecto de integración serialista un fundamento teóricamente sólido.

5 . "Dificultades para componer música", en *Impromptus*, ob. cit., p. 127.

6. "Vers une musique informelle", en *Quasi una fantasia*, ob. cit.

II

Debería reconocerse la dificultad para elaborar una adecuada noción de forma en un arte temporal como la música. A veces la música utiliza ciertas metáforas arquitectónicas con bastante sentido; la de terraza, por ejemplo, central en el desarrollo de la sonata clásica y romántica, según la cual un motivo o una frase es repetida secuencialmente en tonos vecinos, franqueando distintos campos armónicos, con lo cual la inestabilidad del cambio armónico se compensa por la estabilidad de la frase. Pero la forma musical pensada en términos absolutamente arquitectónicos resulta escolar: se vuelve un recipiente. La forma de la música no es algo que se aprehende de inmediato; se parece más a la forma de un relato, más allá del tipo y grado de analogías que estemos dispuestos a establecer entre música y lenguaje. Las formas musicales son más imprecisas que las formas en el espacio, que ofrecen su situación de un solo golpe. Una forma tripartita, que obedece a una esquema simétrico de tipo ABA, no es percibida como una fachada simétrica sino como una experiencia temporal, una recapitulación, un recuerdo, un efecto de memoria; con esta obviedad quiero decir que para la morfología musical una doctrina de las proporciones resulta mucho menos significativa que la función de la memoria.

Las formas musicales son escurridizas. No hay una sonata igual a otra, aunque esto no impide hablar de la existencia real de una forma de sonata. Puede hablarse de forma sonata no en virtud de un promedio, de una mera colección de individuos en sentido nominalista, sino de una idea, de una fuerza, de un contenido. Adorno reelaboró profundamente esta cuestión, a partir del concepto de cristalización o sedimentación: la forma es espíritu sedimentado; las convenciones no deben ser interpretadas de modo literal como cosas afectadas internamente por la arbitrariedad, sino como archivos de experiencias subjetivas. Adorno se lo dicta con toda claridad a su amigo Thomas Mann en el capítulo XXII del *Doktor Faustus*: “Las convenciones musicales hoy destruidas —explica el compositor Leverkühn a su amigo Zeitblom— no siempre fueron tan objetivas como se pretende, no fueron únicamente impuestas desde afuera. Eran cristalizaciones de experiencias vitales y, como tales, tenían la misión de organizar”. La hermenéutica adorniana está profundamente atravesada por ese razonamiento.

“Si yo no temiera caer en el ridículo, tratándose como se trata de una

composición que no abarca más que siete compases —escribe Adorno a propósito de las segunda de las *Tres piezas para orquesta de cámara* de Schoenberg— diría que esta pieza es por su espíritu, un rondó: lo es precisamente por su disposición sucesiva, por su disposición no entretejida, casi abierta. (...) La idea de esta segunda pieza es la idea del rondó sin tema, sin refrán; lo único propio del rondó que aquí queda es el principio de la disposición en secciones sucesivas, que aquí no es vinculante, que intencionalmente no es vinculante."[7] Adorno habla de un rondó sin estribillo, lo que a todas luces parece absurdo porque es precisamente la alternancia entre copla y estribilllo lo que define al rondó como una forma A B A C A D A...A, originada en el canto de ronda popular. Pero lo hace para forzar o reconducir la forma rondó a su idea primigenia, a saber: la yuxtaposición, la disposición abierta, que Adorno pone a funcionar históricamente en oposición a la forma vinculante, orgánica, transicional y cerrada de la sonata.

La idea "esencial" de la sonata se puede observar ya en un texto de 1928, el ensayo sobre el *Quinteto para vientos* de Schoenberg.[8] Adorno describe el quinteto, la primera obra dodecafónica de grandes proporciones, como una sonata "reconstruida en su cristalina pureza", una sonata como "voluntad de construcción temática". Adorno fuerza lo propio de la sonata, el género "armónico" y tonal por excelencia, y abstrae la idea de voluntad temática. Hay cierta violencia en el razonamiento, ya que la voluntad de construcción temática no describe toda la vida de la sonata, sino una línea que une a Beethoven con Schoenberg. Este es uno de los nudos principales de la estética musical adorniana. Adorno piensa en la construcción temática en los mismos términos de Schoenberg: el desarrollo temático como herramienta de construcción una vez suprimido el soporte armónico del sistema tonal. Pero esta idea opera retrospectivamente, como si en el quinteto se hubiese revelado un problema que afecta a la música desde el clasicismo; como si el quinteto hubiese liberado a la sonata de la insensatez armónica o, para decirlo en términos adornianos, de la falsa racionalidad de la armonía.

De todas maneras, lo que interesa ahora es la elaboración adorniana sobre dos tipos básicos, el allegro de sonata y el rondó, como encarnaciones de lo cerrado y lo abierto, lo orgánico y lo inorgánico, como dos grandes fuerzas polares de la música. Los polos se invocan mutuamente, se revelan en una misma superficie. Adorno nota que desde Beethoven a Mahler fue usual el rondó de sonata, que compensa "lo juguetón de la forma abierta con la normatividad de la cerrada". Los análisis de Adorno no reducen las obras singulares a tipos esquemáticos, más bien fuerzan esos tipos más allá del límite; fuerzan la forma, no la obra, que no puede ser comprendida sin la mediación del género, sin una mediación histórica concreta. La perspectiva histórica adorniana no se agota, desde luego, en el dualismo constituido por la sonata y el rondó. Adorno actualiza formas y procedimientos de distinto tipo; el stretto de la fuga, por ejemplo, para volver al análisis de las *Tres piezas de cámara* de Schoenberg. Adorno interpreta la parte final de la primera de esas piezas a la manera de un stretto atemático: "El procedimiento es paradójico, en sentido literal: pues consigue los efectos de stretto, pero sin tema y sin canon. Lo que queda de la vieja idea es lo sumamente formal, a saber: el paso de un acontecimiento principal al primer plano antes de que el otro haya acabado; una identidad palpable del motivo no se produce más que de modo intermitente".[9] Del *stretto* de la fuga, el estrechamiento de la entrada sucesiva de las voces, Adorno abstrae el principio de solapamiento. Este esencialismo adorniano conserva tal vez un lazo espiritual con Schopenhauer, con su idea de la música como la más alta objetivación de la voluntad, con su idea de que la música no expresa tal o cual sensación sino la forma misma de la sensación, la sensación en abstracto.

Los análisis de Adorno no buscan tanto reconstruir un punto de partida como descubrir la forma singular de un movimiento. Le interesa a tal punto el movimiento que a veces se sumerge en desarrollos que en realidad no han tenido lugar; su análisis de las *Tres piezas de cámara* de Schoenberg puede servir de ejemplo una vez más: ahora es la tercera de estas piezas, la inacabada, que Schoenberg interrumpió bruscamente en el octavo compás pero que Adorno siguió en la imaginación; imaginó cómo esa pieza podría haber continuado e imaginó los motivos por los que Schoenberg dejó de sentir interés por ella. Los libros sobre Berg y Mahler,[10] escritos durante su última década, son los ejemplos tal vez más acabados de su particular disposición analítica: análisis como interpretación y desciframiento, como lectura de lo que no fue escrito intencionalmente; y análisis como relato, como reconstrucción de una temporalidad. En estos libros no hay nada parecido a un método o a una escuela, y tal vez por esto mismo la musicología actual no debería prescindir de ellos; es evidente que algunos trabajos de Charles Rosen, su penetrante enfoque de la *Sonata op. 111* de Beethoven por ejemplo,[11] se orientan en una perspectiva similar. Los análisis de Adorno parecen efectivamente tirados por el hilo de la obra. Las capas de historia proporcionan su espesor alegórico. Tan inmersos en el desarrollo, en el viaje, parecen olvidar rápidamente los materiales que forman el punto de partida. En rigor, el concepto de material se encuentra reducido a la mínima expresión; esos análisis son más una crítica que una aplicación de una normativa en tal sentido. Esto no debería sorprendernos: finalmente fue Adorno el que dijo que nuestros pensamientos más verdaderos suelen dirigirse en contra de nosotros mismos.

7. "Sobre algunos trabajos de Arnold Schoenberg", en *Impromptus*, ob. cit, p. 200.
8. "El quinteto para vientos de Schoenberg", en *Reacción y progreso*, trad. de José Casanovas, Barcelona, Tusquets, 1970.
9. "Sobre algunos trabajos de Arnold Schoenberg", en *Impromptus*, ob. cit, p. 198.
10. T. W. Adorno, *Berg. El maestro de la transición ínfima*, trad. de Helena Cortés y Aturo Leyte, Madrid, Alianza, 1990, y *Mahler. Una fisiognómica musical*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Península, 1987.
11. Charles Rosen, *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Madrid, Alianza, 1986.

Sobre *Madre e hijo*, de Aleksandr Sokurov

David Oubiña, Graciela Silvestri

La contemplación

David Oubiña

> "Tengo frío, dice el enamorado, volvamos"; pero no hay ningún camino, el barco está desfondado. Existe un frío especial del enamorado: como el del pequeño (hombre, animal) friolento, que tiene necesitdad del calor materno.
>
> Roland Barthes

I

Sokurov es categórico: "El arte nos prepara para la muerte. En su misma esencia, en su belleza, el arte nos fuerza a repetir ese instante final un número infinito de veces y posee un poder capaz de hacernos acostumbrar a esa idea. El arte nos ayuda a pasar la noche, a vivir con la idea de la muerte, a resistir hasta el alba".[1] En esa afirmación resuenan las ideas de Tarkovski sobre la función consoladora del cine. La coincidencia no es casual, ya que en numerosas oportunidades Sokurov ha sido definido como su discípulo. El propio realizador admite esa influencia, aunque tiende a relativizar lo que —bien mirado— parece una comodidad taxonómica de los críticos occidentales frente a dos poéticas absolutamente personales.[2]

En *Madre e hijo*, al menos, el estilo de Tarkovski se halla en franca retirada. Es cierto que ambos cineastas comparten una vocación por recuperar la tradición cultural rusa, una misma idea espiritualista sobre el arte, una concepción meditativa de la imagen, una predilección por los planos largos y el ritmo demorado. Sin

1. Antoine de Baecque y Olivier Joyard, "*Nostalghia*. Entretien avec Alexandre Sokurov", en *Cahiers du cinéma* nº 521, febrero de 1998, p. 36.
2. Sokurov afirma que, para su generación, "Tarkovski fue importante como una fuerza moral, una especie de profeta que descubrió el potencial visual del cine" (citado en Vida Johnson y Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovski. A Visual Fugue*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 16). Tarkovski, por su parte, incluye a Sokurov en su restringido Olimpo cinematográfico: "La auténtica expresión del genio de un artista es su capacidad para para proteger su talento, para seguir la lógica que le imponen sus principios. Hay pocos genios en el cine: Bresson, Mizoguchi, Vigo, Buñuel, Satyajit Ray, Sokurov..." (*Le temps sellé*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989). Curiosamente, en la edición española, la lista aparece notoriamente alterada, como si hubiera tenido que atravesar las purgas de una traducción stalinista: "Hay pocas personas geniales en toda la historia del cine: Bresson, Mizoguchi, Dovzhenko, Paradjanov, Buñuel..." (*Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 1991). La errata, el descuido o la perversión editorial es, en este caso, reveladora del carácter secreto e invisible —incluso literalmente inexistente— que rodea a la obra de Sokurov.

embargo, mientras que Tarkovski promueve la figura del hombre mundano y del artista universal, capaz de combinar sus raíces eslavas con las enseñanzas de los grandes cineastas europeos, el film de Sokurov es completamente ajeno al cosmopolitismo, parece menos permeable a las influencias occidentales y guarda una relación más arcaizante con su tradición. *Madre e hijo* es una película artesanal, íntima, obsesiva; nunca renuncia a la pequeña forma, pero consigue llevar la expresión del dolor a una intensidad abismal.

II

Un hijo cuida de su madre agonizante. La alimenta, la peina, la acuna, la alza para llevarla a dar un último paseo. Comparten esos instantes finales, las horas inmóviles de la enfermedad. No es posible, aquí, hablar de un transcurrir temporal: una vez que el cuerpo se acostumbra al dolor, la enfermedad es sólo una espera interminable; y allí donde la espera carece de objeto, desaparece el sentido de la duración. En esa existencia frágil y mórbida, apartados del tiempo, habitan el hijo y la madre. No pertenecen ni a los vivos ni a los muertos. Sólo ellos dos, al margen de toda condición. El mundo exterior está lejos, en un fuera de campo absoluto, y los demás habitantes de la aldea son una mención fugaz en los diálogos, sin mayor realidad que las personas evocadas por viejas tarjetas postales. Las únicas señales de civilización se reducen a la delgada presencia de un tren distante (ni siquiera: sólo el vapor de su locomotora, adivinado entre los colores del paisaje) y a las huellas de un camino que seguramente conduce al pueblo. Lo demás es el cielo inmenso y terrible; el campo despejado; la casa austera, rústica, ni siquiera desolada; la conversación silenciosa e interminable.

El film no proporciona ninguna indicación temporal o espacial precisa. Se infiere que pasan varias horas, que se trata de algún lugar en la campiña. Solamente eso. En su atemporalidad, el film no deja precisar la duración de las elipsis. ¿Hay una continuidad entre los diferentes momentos o se trata de fragmentos aislados dentro de un desarrollo? ¿Habría que medir la longitud de los planos en tiempo real? ¿Cuánto tiempo transcurre hasta la muerte de la madre? No hay ningún índice exterior que permita fijar la sucesión: el tiempo es sólo el tiempo de la relación. Por otra parte, las referencias espaciales son vagas o contradictorias, e impiden definir los hechos dentro de un contexto preciso. El tren de vapor parecería remitir al siglo XIX, pero no las ropas de los personajes. ¿Qué lugar es éste? ¿Quiénes son estos personajes? ¿Por qué nadie se acerca a la pequeña casa? Ajeno a cualquier explicación concreta, el film acentúa el carácter arquetípico del vínculo. El tiempo ha perdido extensión, de la misma forma que el espacio ha perdido volumen: no constituyen ya un sistema de coordenadas que permitiría enmarcar una narración, sino una única textura, un medio indiferenciado, un anillo que rodea —para aislar y cobijar— las caricias postreras entre la madre y el hijo. Sokurov anula el fuera de campo: el encuadre es un pequeño universo que gira sobre su propia órbita. En medio de su padecimiento, la madre se lamenta por el hijo: "Siento tanta pena por vos. Todavía tenés que pasar por todo lo que yo he sufrido. Y es tan injusto". En ese camino fluido que va de la madre al hijo y del hijo a la madre, el film pone en escena su único juego de fuerzas enfrentadas. Ese es todo su principio compositivo: el hijo alza a su madre de la misma manera en que ella tantas veces debió acunarlo; la alimenta y la peina con la misma devoción que recibió en el pasado; le lee viejas tarjetas postales para que se olvide del dolor, así como ella lo arrulló con sus cuentos en las noches temerosas de la infancia.

Para Stéphane Bouquet, "Sokurov juega con lo pictórico de la situación, retomando e invirtiendo el motivo tradicional de la *pietà*. Ya no se trata de la madre que llora a su hijo, pero los gestos del film son los mismos que pueblan los cuadros de vírgenes lacrimosas. *Madre e hijo* desarrolla una estudiada poética corporal de la compasión. Manos tendidas, rostros abatidos, miradas implorantes o reflexivas, posturas acuclilladas, alimentos que se llevan a la boca, cuerpos lavados con un paño húmedo: toda la panoplia de la *mater dolorosa* pero llevada a cabo por el hijo".[3] Hay algo maternal en esa dedicación solícita y apasionada con que el hombre cuida de la anciana enferma. La madre dice que, cuando él era un niño, ella se atemorizaba si lo perdía de vista; en el esmero con que ahora el hijo la atiende y se aferra a ella, es posible advertir el mismo desasosiego. *Madre e hijo* es un gran film sobre la ausencia. Más aun —y sobre todo— porque es imposible pensar a sus protagonistas al margen de ese vínculo misterioso. Sokurov no excede nunca este marco estrecho: ni para incorporar otros personajes, ni para darles libertad a sus protagonistas. Recién al final, cuando la madre muere (muere sola como todos los muertos), el hijo apesadumbrado sale a caminar por su cuenta. Luego de andar sin rumbo, se detiene y llora desconsolado contra el tronco de un árbol. Ahora está solo. Pero es más que eso: porque al perder a su madre, se ha extraviado (como se extravían todos los desamparados). Es lo que escribe Barthes: "Sólo la madre puede lamentar: estar deprimido, se dice, es llevar la figura de la Madre tal como me imagino que me llorará para siempre: imagen inmóvil, muerta, salida de la *Nekuia*; pero los otros no son la Madre: para ellos el luto, para mí la depresión".[4]

Ningún contexto, ningún psicologismo, ninguna historia. Nada de sentimentalismo, ahí en donde debería haber sentimientos en exceso. El cineasta anula cualquier instancia concreta que pudiera facilitar la identificación con los personajes y con su conflicto. Es cierto que, rara vez, el cine ha logrado una composición tan transida de dolor. Hay una profunda tristeza de la imagen en Sokurov, pero su emotividad no es el producto de un relato; su modelo, más bien, es pictórico y poético. La mayoría de los críticos ha insistido sobre el carácter mínimo de la historia en *Madre e hijo*: es una visión que supone el caracter constituti-

3. Stéphane Bouquet, "L'œuvre de mort (*Mère et fils* d'Alexandre Sokurov)", en *Cahiers du cinéma* nº 521, febrero de 1998, p. 29.
4. Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1987, p. 103.

vo del relato en el cine, una distribución de los films *sub specie narrationis*. Pero el film de Sokurov no detenta ninguno de los componentes que le permitirían estructurarse como historia. No hay conflicto dramático, ni progresión, ni climax. La idea de narración le es completamente ajena. No hay una historia que se desarrolla, sino un único motivo que Sokurov explora exhaustivamente. Procede por intensidad, no por extensión: escoge un tema, define su tono y extrae de allí el máximo de emoción.

Sokurov se resiste a representar la sucesión: los planos son uniformes, largos, quietos (casi exentos de movimientos internos o desplazamientos de cámara). La imagen tiende a instalarse sobre el plano en vez de atravesarlo, como si fuera un *tableaux vivant*. Film de captura, sus pequeños gestos y sus mínimos detalles cobran una importancia desmesurada porque, en ellos, la madre y el hijo intentan detener el tiempo: puede ser una caricia, un recuerdo, una mirada infinita o el acto simple de alisar los cabellos. Las despedidas son así: quisieran volverse interminables, pero sólo consiguen arrastrar ese momento final. Cada imagen se inclina a repetir la anterior, la prolonga por un instante y, cuando agota su propio aliento, es relevada por una nueva. De allí surge su potencia, su desesperada vitalidad. *Madre e hijo* es un film asmático, hecho de estertores; pero si nunca resulta asfixiante es porque sabe imponer su ritmo. Se ve la película según el *tempo* regular de sus jadeos que, finalmente, adquieren una tranquilidad misteriosa y casi inmóvil.

Sokurov postula una inercia de la imagen: aunque cada plano se instala como una permanencia, como si fuera a ocupar la pantalla para siempre, el corte nunca supone un cambio de estado. Más que producir un contacto entre las tomas, el montaje genera un efecto de amortiguación. Nunca se recurre al plano-contraplano; ni siquiera se fragmentan las escenas con un criterio dramático que permitiría distribuir las acciones según las realice uno u otro. No es que haya demasiado movimiento, es cierto, pero todos los esfuerzos del film procuran mantener a ambos personajes dentro del plano. El encuadre tiende a fusionarlos y a hacer de ellos uno solo. El hijo parece sentir en carne propia el dolor que atraviesa a la mujer: no es sólo que se aflige por su madre, sino que ha incorporado su sufrimiento, lo padece con ella. "Anoche tuve un sueño", dice él, y enseguida ella continúa su discurso hasta que concluyen el relato al unísono, pronunciando las mismas palabras. Comprendemos que el diálogo no es, en rigor, un diálogo y que los cuerpos no poseen una existencia independiente. No es que sus coincidencias los lleven a un acuerdo; se trata de la manifestación esencial de una unidad previa e irrenunciable, que los constituye. Hay algo de siamés en esa comunicación, un amor que es anterior al lenguaje y al pensamiento.

La operación clave del film, entonces, es la fusión. No hay nada de onírico en esta particular estética visual, porque Sokurov no trabaja a partir de la oposición entre conciencia e inconciencia, entre claridad y oscuridad, entre día y noche. La película comienza cuando el hijo relata su sueño (es decir, una vez que el sueño ha terminado) y se extiende hasta la muerte de la madre, antes de que desaparezca el pálido sol de la ventana. Las imágenes permanecen en un limbo; poseen la lucidez cansina y delicada de la agonía, como si reflejaran una conciencia a medias desgajada de este mundo. La película no se funda en la primacía (en la confrontación) de un régimen visual subjetivo sobre un régimen visual objetivo, sino sobre su posibilidad de intercambio. ¿Cuáles son los lazos que habilitan la conexión entre uno y otro (que permiten expresar lo uno con lo otro)? *Madre e hijo* es un *film de paisaje*; pero su singular cartografía, abarca tanto paisajes naturales como paisajes mentales: un bosque resulta tan expresivo como un rostro y un rostro puede ser tan escarpado o erosionado como una montaña. Es un borde delicado en que el artista se convierte en vidente y su obra en una visión.

III

Sokurov está convencido de la capacidad del arte para revelar lo que está más allá de la percepción inmediata. No el realismo banal de una imitación que simula los volúmenes sobre un plano, sino esa realidad superior descubierta en ciertas imágenes que no pretenden engañar al ojo. Imágenes que, sin renegar de su condición de imágenes, logran elevarse por sobre el nivel de la mera descripción. Se advierte aquí la herencia de la pintura religiosa rusa. Para la liturgia ortodoxa, el arte verdadero posee una naturaleza trascendente (el ícono no supone una relación de sustitución: la figura sagrada se hace presente en la imagen que la representa). Por eso Andrei Rubliov es considerado el gran pintor religioso: aquel que humildemente dedica su arte al servicio de una idea inmortal. Allí, en esa capacidad para apreciar lo inefable a través de lo visible, Sokurov encuentra el punto de contacto entre su tradición espiritual rusa y los pintores del romanticismo alemán que tanto admira.[5] Como ellos, el realizador funda su credo estético en la certeza de que el arte es el medio privilegiado para alumbrar una realidad espiritual elevada.

Para los románticos alemanes la naturaleza es siempre expresión de emociones humanas. Si Caspar David Friedrich ocupa un lugar central entre los paisajistas de ese movimiento, es porque en sus telas la naturaleza deviene verdadera potencia poética. Friedrich: "El artista no debería pintar solamente lo que ve delante de él, sino también lo que ve dentro de él. Sin embargo, si no ve nada en su interior, entonces debería desistir de pintar lo que ve delante suyo".[6] No obstante, aun cuando la influencia de Friedrich es evidente en el film, Sokurov pare-

5. En realidad, el abanico de influencias pictóricas reconocidas por Sokurov es aún más variado y ecléctico. Desde los artistas rusos del siglo XIX y los románticos alemanes (sobre todo Caspar David Friedrich, pero también Ernst Ferdinand Oehme, Carl Carus o Carl Blechen), hasta pintores tan distantes entre sí como Rembrandt, Andrew Wyeth y Edward Munch.

6. Citado en Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, Londres, Thames and Hudson, 1973, p. 85. Sokurov dice algo similar: "Yo no filmo una imagen concreta de la naturaleza, sino que la creo. Destruyo la naturaleza real y creo la mía propia" (Paul Schrader, "Interview with Aleksandr Sokurov", en *Film Comment*, noviembre / diciembre de 1997, p. 23).

cería recuperar la ideología artística del pintor alemán más que su estilo: en la inmensidad de la naturaleza, en medio de su pureza casi opresiva y su inhumana quietud, las figuras aparecen siempre como una intromisión. Sokurov, como Friedrich, trabaja sobre la capacidad alegórica del paisaje para revelar un sentimiento trágico de la vida. Se asiste a *Madre e hijo* con el mismo tono con que se mira un cuadro de Friedrich. Ambos imponen una visión fatigada y melancólica; en ambos la imagen se esfuerza por desarrollar una potencia visionaria; para ambos el arte es el medio de alcanzar una ribera iluminada de lo absoluto.

"El cine tradicional adula al espectador, halaga su gusto por lo verosímil; pero casi nadie trabaja para ir más allá de la realidad óptica", afirma Sokurov. "¿Se preguntaron, acaso, por qué la mayoría de los cineastas no sabe dibujar? Aprender a dibujar requiere una inmensa cantidad de trabajo y una gran voluntad para emanciparse del realismo óptico; ahora bien, a la gente que hace películas en general no le gusta trabajar. Yo tengo la impresión de que el cine es un refugio para los perezosos".[7] *Madre e hijo*, en cambio, es un film esforzado. Un film sobre el esfuerzo que requiere morirse. "Tengo miedo de morir", dice la madre. "No mueras, entonces, no estás obligada", responde el hijo: "te vas a morir cuando vos lo quieras". ¿Cuál es la imagen que puede mostrar eso? ¿Por dónde hacer pasar la intensidad? Según Paul de Man, en el romanticismo el tema de la imaginación se halla estrechamente vinculado al tema de la naturaleza: en la tensión entre ambas, es posible reconocer la ambigüedad fundamental de ese movimiento. A diferencia de la palabra cotidiana, la palabra poética no funciona como el signo de un intercambio sino como el gesto inmaculado de una creación. Se trata de un acto genésico. Esa palabra —afirma de Man, a partir de una metáfora que toma de Hölderlin— nace de la misma manera que las flores; pero esa similitud no reside en una esencia o en una apariencia compartidas, sino en la pureza de su creación. "La imagen poética es, esencialmente, un proceso cinético: no habita en un estado inmóvil cuyos componentes podrían separarse y reunirse gracias al análisis. La metáfora requiere que empecemos por olvidar todo lo que conocíamos de antemano acerca de las *palabras* y que luego otorguemos al término una existencia dinámica, similar a la que anima a las flores. La metáfora no es una combinación de dos entidades o experiencias conectadas de forma más o menos deliberada, sino una experiencia única y particular: la de la creación".[8]

Las flores se originan de manera natural, esto es: al margen de cualquier imitación o analogía. Para el romanticismo, el agónico esfuerzo de la palabra poética es conquistar el estatuto ontológico de un objeto natural, que es sólo fiel a sí mismo. Ese deseo imposible de una epifanía anima también a *Madre e hijo*. Si Sokurov recupera los postulados románticos es porque quiere encontrar un origen diferente para su película: el modo en que trabaja sobre la imagen procura eliminar todo aquello que la asocie al cine conocido. Los films convencionales suponen una concepción (raramente cuestionada) acerca de qué es lo propiamente cinematográfico y, por lo tanto, qué debe ser el cine. ¿Es posible alumbrar una nueva imagen fílmica, hacerla nacer como una flor, más allá de cualquier determinación referencial y fiel solamente a la emoción que debe suscitar en el espectador? La imagen no registra un objeto sino que es esculpida sobre él. Lentillas especiales, vidrios pintados, espejos deformantes o filtros: todo contribuye a eliminar en la imagen aquello que la hace subsidiaria de un objeto preexistente. El plano no es sólo un encuadre, no existe antes de su transformación. Los paisajes, las personas o las cosas que desfilan delante de la cámara son procesados hasta convertirlos en elementos poéticos. Es una extraña alquimia visual pero, gracias a ella, la experiencia intransferible del dolor se transforma en una sensación estética compartida.

De todas las modalidades que Sokurov implementa para modificar la imagen entregada por la cámara, la *anamorfosis* es sin duda la más radical, aquella que lleva el procedimiento al extremo, hasta un punto de no retorno. La anamorfosis pictórica impone siempre una oscilación: es preciso desplazarse y proponer una mirada en escorzo para que la figura revele su verdadero sentido (lo que Durero llamaba "perspectiva secreta"). Ese protocolo desmiente, de manera perversa, la organización racional de una perspectiva que la visión de frente postula como única. Según Sarduy "la anamorfosis se presenta como una opacidad inicial y reconstituye, en el desplazamiento del sujeto que implica, la trayectoria mental de la alegoría, que se capta cuando el pensamiento abandona la perspectiva directa, frontal, para situarse oblicuamente con relación al texto".[9] Usualmente es una muestra de virtuosismo técnico destinada a provocar la sorpresa del espectador cuando, al corregirse la perspectiva, la distorsión desaparece y se descubre la figura cifrada. Sin embargo, en este punto, la forma en que Sokurov utiliza el procedimiento difiere de su implementación tradicional por la pintura.

Mientras que en *Los embajadores* de Hans Holbein o en el *Retrato del joven Eduardo VI* de Cornelis Anthonisz, la anamorfosis invitaba a corregir la visión y a reconstruir la figura desde otro ángulo, en *Madre e hijo* la deformación no tiene retorno. El desplazamiento, ese segundo movimiento de la anamorfosis pictórica, ya no es posible porque al espectador cinematográfico sólo le es dada una visión frontal y fija. De modo tal que la dislocación resulta fundante: no puede ser considerada como un mero efecto sobre el punto de vista del observa-

7. Antoine de Baecque y Olivier Joyard, entrevista citada, pp. 37-38.
8. Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, pp. 3-4. Entre la vasta bibliografía sobre la cuestión, véase por ejemplo, la diferencia entre el concepto de representación como reflejo y como iluminación que organiza el texto de M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, Oxford University Press, 1953), y la confrontación entre crecimiento orgánico e imitación mecánica, en "The Romantic Artist" (Raymond Williams, *Culture and Society*, Londres, The Hogarth Press, 1990).
9. Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 67.

dor, sino que afecta al conjunto de la imagen. No cabe aquí otra mirada (una mirada didáctica) que permitiría recodificar el sentido; la imagen de Sokurov no tiene arreglo. Es eso que se ve. La distorsión no supone un ocultamiento sino que instaura la imagen en una dimensión de la cual ya no podrá escapar; y al no poder resolverse, al carecer del movimiento correctivo, se apodera del espectador. Estamos obligados a asistir a esa deformación del plano visual. He ahí su función crítica: no intenta reconducir el sentido hacia otra configuración (el mensaje secreto de una alegoría o un *memento mori*); se trata de una deriva irrecuperable, una inestabilidad constitutiva, una pura opacidad.

En Sokurov, la anamorfosis no es un truco óptico, no revela ningún doblez, ningún pliegue; más bien se presenta como denuncia de la ilusión de volumen que domina al cine. Se trata de un dispositivo que pone a prueba la elasticidad de la materia. En el plano final, el rostro del hijo viene a reposar junto a la mano yerta de la madre. Distorsionados, los cuerpos son ahora dos manchas que se fusionan, como envueltos en una misma mortaja. Un único sollozo, impotente y desgarrado, eriza la joven garganta mientras la pantalla es invadida por un desconsuelo infinito. Es la presencia brutal e incontestable de la muerte. Pero no porque el film exhiba el dolor: lo sobrecogedor no es la muerte en sí, la muerte física o espiritual de la mujer, sino la capacidad fúnebre de la imagen para extraer de esa combinación abstracta de luces y sombras el sentimiento intenso de una ausencia. La película ha conquistado su derecho a la superficie; la profundidad y el volumen ya no le conciernen. Para Sokurov, el cine no puede ser otra cosa que el arte de lo plano. Al anular su carácter analógico, se desembaraza de la condena a mostrar: en este sentido, *Madre e hijo* deposita una extrema confianza en la imaginación del espectador y en su capacidad para producir sentidos. El film deja de ser un medio subsidiario, al servicio de objetos que lo preexisten, para convertirse en el instrumento de una expresión auténticamente libre y creadora.

IV

Como Tarkovski, Sokurov es heredero del pensamiento eslavófilo que se hizo fuerte entre gran parte de la *intelligentsia* rusa durante el siglo XIX y que quiso ver en la figura de Pushkin a su primer profeta. En ambos cineastas se percibe una voluntad por inscribirse en esa tradición espiritual y una profunda nostalgia por recuperar la misión mesiánica que supo asignarse el pueblo eslavo: la reivindicación del valor de las tradiciones nacionales, la defensa de la vieja Rusia cristiana y de su ideal comunitario como la salvación de Europa. En las entrevistas, Sokurov aparece como una personalidad hosca y poco condescendiente, no cesa de plantear las diferencias entre la mentalidad occidental y la mentalidad eslava, recurre a términos como *creador* y *obra de arte* para referirse a sí mismo y a su trabajo, y construye la imagen de un artista atormentado e inspirado que vive sus creaciones como un acto de entrega a los otros.

Sokurov lamenta que las imágenes hayan sido abandonadas a cineastas sin talento, se queja de la falta de rigor en los films y afirma que el arte moderno y las vanguardias son incapaces de reflexionar sobre sus formas. Cuando, en un gesto duchampiano, Paul Schrader insinúa que una taza de café dentro de un encuadre ya no es más una taza sino que ha pasado a ser arte, Sokurov responde con cierto desprecio: “El arte es el más arduo trabajo del alma. Y la taza no deja de ser una taza”.[10] La preparación de un plano es una tarea esforzada y Sokurov reivindica las largas horas de aprendizaje necesarias para lograr que una imagen entregue lo que se pide de ella. Ciertamente, habría que decir que los planos de *Madre e hijo* parecen habitados por una extraña nobleza, como si no hubieran sido tocados por el siglo. Pero tampoco es posible ignorar que ese afán purificador del cineasta entraña un juicio sumario y prejuicioso por el cual descalifica rápidamente a todo el arte contemporáneo. Las ideas estéticas de Sokurov son —cuando menos— peligrosamente reaccionarias.

Pero aunque la posicion de Sokurov es nostálgica y vetusta, produce un film osadamente experimental y conduce al cine hacia un sitio desconocido e inexplorado. Más que instalarse en el pasado, esa vuelta atrás supone una enmienda: Sokurov desanda el camino, encuentra un nuevo origen para refundar el cine y, en un paso gigante, recupera el tiempo perdido. Lo que interesa en ese movimiento, entonces, no es lo anticuado del modelo, sino su crítica al cine del presente. No un homenaje memorioso; más bien una búsqueda impaciente. “El cine todavía no está en condiciones de convertirse en ese arte al que aspira. Algunos pueden inventar historias sobre su muerte; yo, al contrario, considero que aún no ha nacido”, dijo Sokurov (seguramente en alusión a Godard).[11] Es esa inminencia, esa promesa, esa convicción de futuro lo que rescata al film de un destino decrépito y lo redime. En la pintura del romanticismo alemán o en la tradición literaria rusa logra rescatar una imagen distinta para el cine. No hay, en *Madre e hijo*, ningún gesto conservacionista, ninguna vocación de museo.

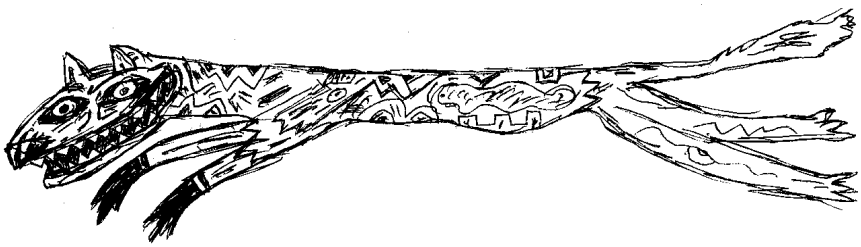
Los films más convencionales han dejado de interesarse por las imágenes y el plano sólo adquiere alguna intensidad gracias al valor acumulativo que produce en una serie. Por eso el cine se ha vuelto trivial y por eso ninguna imagen logra sostenerse con dignidad una vez que ha agotado su precario efecto de sorpresa. Sokurov, en cambio, medita sobre cada posición de cámara, evalúa su peso específico, le concede una importancia extrema y aísla el plano de cualquier encadenamiento. En *Madre e hijo*, cada imagen está sola, no importa cuánto contribuya su presencia al conjunto de la película: los planos no fluyen pero tampoco se detienen; permanencen suspendidos, capturados en su acmé. Un film de poses (en el mismo sentido en que lo es el arte clásico): la única voluntad de sus escasos, indolentes movimientos es alcanzar esa posición en donde se convierten en un

10. Paul Schrader, Entrevista citada, p. 25.
11. Antoine de Baecque y Olivier Joyard, entrevista citada, p. 36.

emblema[12]. Las imágenes infatuadas de Sokurov rescatan en la pintura la facultad de la observación. No es un acopio visual, sino un cine de la contemplación.

Sin embargo, Sokurov no es un pintor que filma y *Madre e hijo* no es un objeto ajeno al cine. En la recuperación de ese rumbo que las películas convencionales han excluido, *Madre e hijo* presenta un modelo quizás improbable pero no por eso menos fascinante. Una obra así, tan radical en su propuesta, no se plantea sólo como una película diferente, sino como una impugnación a todos los films que la preceden: la certeza temeraria y desafiante de que el cine ha sido siempre un desatino.

12. También en esto Sokurov se posiciona completamente al margen de la modernidad. Su procedimiento invierte las operaciones de los cronofotógrafos en los albores del cine: porque no funciona por cortes cualesquiera dentro de un flujo, sino que fija un *instante privilegiado* que no cesa de repetirse. No la continuidad analítica del movimiento sino un momento único y representativo.



Un amor en sentido único

Graciela Silvestri

> Somos siempre solitarios en nuestra relación con la naturaleza. Es una relación sin el otro, un amor en sentido único. Es el origen mismo del sentimiento trágico.
>
> Aleksandr Sokurov, *Pagina 12*, julio 6, 1999.

Pocas películas producen un sentimiento de opresión similar a la de *Madre e hijo*, la presentación ante el público argentino del cineasta ruso Aleksandr Sokurov. Se trata, es cierto, de una agonía que culmina en la muerte; pero hoy la muerte en todas sus variantes pasa frecuentemente por la pantalla sin angustias para los espectadores. Es el tratamiento que Sokurov da al tema el que hace que todos digan, al salir del cine: no hubiera tolerado un minuto más.

El escenario es la naturaleza en primavera. La naturaleza florece pero no explica nada, ni ofrece consuelo, ni vibra con los sentimientos de los protagonistas. Pero no es este simple contraste el que por sí solo permite explicar el sentimiento de opresión, ya que él ha sido también utilizado más de una vez; a él estamos *acostumbrados*. El cine moderno, en particular, nos ha acostumbrado a muchas de las apuestas de esta obra: los interiores despojados, la cadencia de los planos largos, la ausencia de acción, la morosidad en el desarrollo de un tema único. Tema que, por su parte, se inscribe en la larga tradición del romanticismo ruso, siempre afecta a indagar los límites de la existencia: la relación madre e hijo, la relación del hombre con la naturaleza, las preguntas por la trascendencia. Hasta aquí todo es tópico o al menos conocido; ninguna de estas cuestiones obvias explican la desazón, y aun diría: la profunda incomodidad que produce el film, incluso para los que lo celebran.

Dos aspectos de la obra, íntimamente relacionados, sorprenden por su tratamiento inusual: el sonido y la imagen. ¿Estará allí, en todo caso, la clave de estos sentimientos espontáneos? Apenas existen diálogos en *Madre e hijo*, a diferencia de la tradición del cine moderno. En cambio, nunca cesa un sordo rumor, apenas identificado —rumor de mar, de insectos, de truenos, de prados movidos por el viento— que sólo en breves instantes se conforma como música humana. La jerarquía de los sonidos cotidianos está alterada, como también el tiempo musical —en temas que, por otro lado, parecen de elección tan obvia para hablar de la muerte. Con el mismo cuidado que los sonidos, el director trabaja una imagen cuya forma es eminentemente pictórica: quisiera detenerme sobre esta cuestión.

Es claro que Sokurov elige trabajar con la pintura. Para un ojo no educado en la práctica cinematográfica, muchos planos semejan cuadros fijos, y sólo lentamente adquieren un movimiento leve. Prevalece entonces la *composición* en el sentido clásico que la pintura le otorga: la imagen apenas se altera en sus proporciones. Esto puede leerse en sentido inverso: nos damos cuenta de que esa escena que sugería inmovilidad estuvo siempre en movimiento. La supuesta inmovilidad es siempre movimiento: de sangre, de vísceras, de insectos, de alma.

Se trata de vistas, en su mayor parte, que responden a un género reconocible, el paisaje; más precisamente, el paisaje romántico, de manera ostensible y declarada. Sokurov parte del último momento en el arte occidental en el que la pintura en tanto representación de la realidad suponía conocimiento, y desarrolla algunos de los múltiples caminos posibles que estaban sólo esbozados hace casi doscientos años. Desarrolla estas fuentes con total seriedad; no hay citas literales, ni juegos formales, ni guiños autorizados. No existe asomo de ironía, a pesar de que el género paisajístico, en especial el repertorio alemán al que recurre, fue devastado en la dulcificación *biedermeier*. No se trata tampoco de instrumentar imágenes o de utilizar locaciones. Es como si desde el cine se le hicieran preguntas a la pin-

tura del pasado, reconociendo una relación arcaica ya olvidada, hoy tan arcaica como el arte africano para las primeras vanguardias. Sokurov elige no sólo experimentar con una de las fuentes del cine, reconocida pero poco transitada, la pintura, sino que en sus pasos más ostensibles asocia el cine a un mundo pictórico en descrédito, a un mundo ligado aún *a la convicción de la representación*, al mundo romántico. Pero la elección es clara en función del problema que le preocupa: no se pregunta por su arte sino por el mundo, las formas de su arte están pensadas en relación a la formulación de las preguntas sobre el mundo. Esto parece ya, también, arcaico.

Sokurov revisita los lugares físicos que muchos románticos, en particular algunos hoy difíciles de digerir como Caspar Friedrich o Gustav Carus, han transitado. Reconocemos los colores apagados del *Cazador en el bosque* o el pequeño barco en el mar con el mismo encuadre de *Los acantilados de Rügen*. Pero no reconocemos, en cambio, el tratamiento de las imágenes todavía nítidas de Friedrich, en donde se perfilaba cada objeto. Sokurov utiliza para esto recursos largamente interdictos en las artes visuales, y también en la mayor parte del cine moderno de calidad: esfumaturas y veladuras —utilizo los términos como se los utiliza en pintura—, traducidas por lentes (de color y anamórficos) en el cine. Pero no las utiliza al modo clásico, para dejar clara la forma, el *disegno* (literalmente: el signo de Dios), sino al modo romántico, como Turner utilizaba la acuarela libre de la sujeción del grabado: como una niebla, para obnubilar e imprecisar el objeto. No hay colores puros ni dibujos minuciosos, hay pardos de taller sin el soporte del trazo.

Trabaja con valores, no con colores locales y puros. En algunos planos, con una lentitud que nos impide de inmediato darnos cuenta de que algo está cambiando —similar a la lentitud del movimiento emergente—, de la homogeneidad de valores se pasa a resaltar, no por el cambio de color o la definición del objeto sino por la variedad de la luz, un motivo: un camino, por ejemplo, que adquiere una iluminación al mismo tiempo intensa y opaca. Utiliza veladuras, pero, para continuar con el vocabulario pictórico, no utiliza barnices; las texturas variadas de la imagen son centrales y no accesorias (por ejemplo: la piel de la madre muerta posee la textura de un papel envejecido). Producen, las texturas, un efecto no de filmación mecánica sino de artesanía, de relación insólita de la mano con el instrumento mecánico. Es cierto que gran parte del cine trabajó en contra, precisamente, de esa apariencia pulida y homogénea de la pantalla que sugiere el cine de Hollywood. Pero no con recursos pictóricos, sino poniendo en acto la existencia de los dispositivos mecánicos, mimando la casualidad de la instantánea, cortando la perfección del cuadro con un micrófono, utilizando modalidades de filmación domésticas. Estas opciones representan lo contrario de la deliberada apuesta a un trabajo infinitamente cuidado, casi chocante por la detención en la composición de los detalles, de lo que aparece figurativamente como asunto específico a experimentar. Y chocante sin duda, por su aspiración de representar una belleza cruel y ajena, la del mundo natural.

Desde cierta perspectiva Sokurov es convencionalmente clásico, clásico como aún se entendía esta categoría en el romanticismo: la belleza íntimamente ligada con la muerte, la belleza de la tragedia en el rostro de la madre, la *noble ingenuidad* en el rostro del hijo, que no representan tal o cual caso particular, tal o cual punto de vista humano, sino "lo puramente humano en sí mismo".[1] Lo sublime de Sokurov es el "sublime extenso", el sereno y callado, no el dinámico, todo temblor y fragor, lucha y movimiento, con que asociamos la convención romántica. En ambos casos, se empuja a la imaginación más allá de lo que se puede pensar. Pero el recurso a lo sublime clásico ya no otorga serenidad. Es sólo un recuerdo de la claridad amplia y tranquila que sugería aquella patria ya perdida del mundo griego; sólo vago, descolorido e impreciso recuerdo, como las postales con que madre e hijo tratan de darle un sentido al ocaso de sus vidas en el desmañado jardín. Como se le prueba al hijo en el largo recorrido final mientras muere su madre, belleza y verdad dejaron de corresponderse: la última patria de la belleza, la pura naturaleza, no conoce el dolor. "Esto es hermoso", ha dicho el hijo; "pero es duro vivir aquí", ha respondido la madre. La respuesta que trabajosamente acuñaron ilustrados y románticos ante la futilidad del mundo ya no tiene nada que decirnos.

En este insólito y libre viaje por fuentes inusuales en el cine, no sorprenderá que Sokurov enlace otras experiencias pictóricas alejadas en el tiempo. Algunas pueden subsumirse en el romanticismo; otras han sido canonizadas por la crítica como opuestas. Detengámonos, por ejemplo, en una extraña imagen en la que una garganta, la del hijo, se deforma hasta los límites de su posible reconocimiento. Sokurov lleva este tipo de experimentación adelante en el interior de la casa; la casa, el lugar humano por excelencia, donde ya no se reconocen ni distinguen los cuerpos cuando adviene la muerte. Identificamos lentamente lo que vemos como una garganta, el eje físico de la angustia humana. Esa garganta deformada de manera estroboscópica se halla también en la última gran escena del mundo de la pintura, el preludio, en tema y forma, de los límites de la civilización occidental y de la misma pintura: esa misma garganta está en *Guernica*.

Por supuesto, las decisiones formales de Sokurov están lejos de Picasso en muchos aspectos: Picasso, por ejemplo, consideraba el dibujo como fundamental, mientras que el trazo de Sokurov es deliberadamente impreciso, indefinido por la luz. Pero es en otros aspectos menos obvios de la construcción en que Sokurov retoma al Picasso de *Guernica*. En principio, la elección de la monocromía: Sokurov cruza la tradición de la pintura de paisaje clásica con la elección de Picasso de utilizar exclusivamente negros, grises y blancos. Como en Picasso, la cuasi eliminación del color

1. Utilizo deliberadamente la definición de lo clásico de un romántico como Carus. Cfr. Carus, C.G., *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, La balsa de la medusa, Visor, Madrid, 1992, carta V, p. 109.

no implica la acentuación del efecto volumétrico. Por el contrario: los planos de *Madre e hijo* se aplastan. Recordemos lo que dice Argan de *Guernica*: "Eliminar el color y el relieve es cortar la relación del hombre con el mundo; al cortarla ya no hay naturaleza ni vida. En cambio, en el cuadro *hay* muerte".[2]

En el cuadro de Picasso apenas existen fragmentos de la técnica con que se simulaba habitualmente la profundidad espacial, la perspectiva. Estos fragmentos, como retazos de un mundo al que ya no puede retornarse tranquilamente (aludiendo tanto al mundo de la representación pictórica como a las circunstancias de la tragedia española), no producen el efecto que la perspectiva durante siglos había perseguido. Inversamente, pero con claves similares (la utilización de un procedimiento técnico para presentar lo contrario de aquello para lo que él había sido elaborado), Sokurov recrea particulares efectos de percepción espacial a través de medios sofisticados, alejados de los recursos habituales para simular profundidad (ni la perspectiva, ni el volumen, ni la sucesión de planos diferenciados). La imagen de la pantalla evoca la profundidad del espacio en algunas zonas del plano, pero mostrándola a través de un artificio tan evidente que resulta imposible confundirla con el efecto usual de verosimilitud instalado en la mayor parte de la producción cinematográfica. No alude tampoco a experimentaciones visibilistas. Sokurov está hablando del espacio, o sea de una dimensión esencial en la vida humana *real*, si se me permite la palabra; pero el espacio representado, a través del cual, para la larga tradición occidental de la imagen, debiéramos conocer el real, se enrarece, no se reconoce inmediatamente, no es homogéneo en el tratamiento de todas las partes. No se apela a ningún naturalismo de la visión o de la convención. Se pone de manifiesto así, a través de recursos formales visivos, la distancia con las tradiciones establecidas; pero no es éste un juego en el interior del lenguaje técnico. Lejos del posmodernismo que pretende no referir a una realidad externa al propio campo; lejos de la tradición del mejor cine moderno en donde la cámara intenta registrar *lo que es* "sin velos"; esta elección que enrarece el espacio representado, sin abandonar la representación, habla de la percepción extraña de una dimensión del mundo que es central para comprenderlo.

Así, puede decirse que Sokurov no copia los caminos de Picasso, como tampoco los de Friedrich: copiarlos equivaldría a volver a presentar un gesto atado a un momento único; la tradición de lo moderno, y en ella él se instala, implica la interdicción de la repetición. Se inspira en ellos —y tratemos de obviar la acepción habitual de la palabra (influencia), para recuperar la metáfora física: aspiración. De la misma manera Picasso podía hacer referencia a los cuadros de género histórico, a Miguel Angel o a Delacroix, seleccionando, conservando o tergiversando, libremente, sus modos, siempre con el objetivo de significar algo, cuando aún la tradición significaba algo, así fuera como fuerte oponente en el sentido común. Sokurov investiga a partir de referentes en apariencia irreconciliables, temas tópicos en el arte que buscaba pensar en la vida sin subsumirse en ella. Reescribe de esta manera, desde el cine, otra genealogía para la pintura que desde el interior de las fronteras disciplinares no hubiera podido reescribirse.

Como *Guernica*, que tiene el esqueleto del cuadro histórico clásico, pero no lo es, la película de Sokurov tiene el esqueleto de las apuestas románticas de reconstrucción —a partir del sujeto, o a partir de la naturaleza, o a partir de la libertad— de un mundo inexplicable. Pero presenta todo lo contrario de lo que los románticos hubieran querido presentar, todo lo contrario de la unión del hombre con el mundo, de la *Stimmung* (resonancia) que implicaba armonía con la vida. Es que es sólo el esqueleto: y este punto, como no está dicho con palabras, ni con acciones, sino con la misma apuesta estética de la imagen, ha dado lugar a equívocos, porque no estamos acostumbrado a descifrar en el cine un trabajo formal de raíces pictóricas.

A partir de esta película, que sabemos que es un experimento limitado, se abren algunas preguntas sobre las complejas relaciones históricas entre cine y pintura. En principio, puede considerarse falsa la afirmación de este artículo de que el trabajo cinematográfico con imágenes pictóricas es novedoso. ¿Con qué otra cosa, sino con la imagen, ha trabajado entonces el cine? ¿No es la pintura una de sus fuentes obvias? ¿No aprendió Eisenstein acaso de la pintura clásica el uso de la proporción áurea, o no conocía bien Welles todos los trucos de enlace de los distintos planos —la diagonal, la deformación de la perspectiva, la espiral— que cimentaron el arte barroco y que se replantearon en el expresionismo? ¿Acaso no hemos visto en acto a Renoir, a Caravaggio, a Fantin Latour, citados o utilizados con fidelidad? Es cierto. Pero, en principio, quiero distinguir *pintura* de representaciones visuales en general. En segundo lugar, aun tomando la acepción más amplia y moderna de *artes visuales*, las líneas maestras del cine no experimentaron con la imagen en el sentido en que, por ejemplo, lo hace actualmente el video. Esto no excluye excepciones, pero la mayor parte de estas experiencias ha partido del campo de las artes plásticas —los cortos experimentales de los años veinte, las filmaciones de Warhol— en el espíritu nunca extinguido de borrar fronteras entre las artes. El cine no podía buscar la disolución de sus técnicas específicas en el mismo momento en que estaba construyéndolas. Así, *usó* las contribuciones de la pintura volviéndola un instrumento pasivo para sus propios y distintos fines, como un presupuesto no consciente, *necesariamente* reprimido.

Digo necesariamente porque la novedosa técnica del cine debió alejarse de sus referencias más obvias para construirse como arte autónomo: así como del teatro, de la pintura. Pero, ¿por qué iba a confundirse el cine con la pintura si aquel implicaba el movimiento y la reproducción mecánica?

Hemos olvidado los objetivos a los

2. Argan, G.C., *El arte moderno*, Fernando Torres ed., Valencia, 1975, t II, p. 570.

que se abocaba la pintura desde los inicios modernos, precisamente porque la irrupción de la reproducción mecánica de la imagen y del perfecto análogo del movimiento la dejó en el papel de la figura inmóvil. Para nuestra sensibilidad contemporánea, resulta extraño recordar que en el tratado fundante de la pintura como arte autónomo, *De la pintura* de Alberti, los pilares en que se apoyaba remitían a la *istoria* y el movimiento. La *istoria* refería al contenido narrativo y descriptivo del cuadro, a cuyo servicio se encontraba la composición; con movimiento, se aludía al movimiento del alma manifestado por el movimiento de los cuerpos, estudiado en la naturaleza e imitado "directa y rápidamente", para figurarlo con naturalidad. En estas convenciones se basa la definición canónica de Leonardo: la pintura, *filosofía de la naturaleza*, trata del movimiento de los cuerpos *nella prontitudine delle loro azioni*. Estas ideas que fundan las artes figurativas occidentales aún continuan en el cine moderno: así sigue aspirando a pensar en el mundo, conocerlo en su movimiento permanente. Y si es cierto que el cine ha llevado más allá, en sentido técnico y filosófico, la representación del tiempo, sólo basta recordar a la Gioconda —con la magistral oposición entre el extraño paisaje inmóvil y la cualidad más efímera del móvil rostro humano, la sonrisa— para reconocer que el tiempo presidía también, tan conflictivo e innombrable como ubicuo, las obras clásicas.

El movimiento, aprehendido como proceso y no como consumación en poses privilegiadas, puede percibirse ya en toda su amplitud al menos desde el siglo XVII. Pensemos en la pintura holandesa; un arte descriptivo que durante mucho tiempo fue arrinconado como "escena de género", precisamente por su atención a asuntos nada elevados, casuales, accidentales: una carnicería, un descualificado paisaje suburbano, una mesa con los restos mohosos de un limón. Este camino poseía un difícil acceso discursivo; ningún tratado podía definir una relación estable de significación entre lo que se veía y lo que se nombraba, porque las clasificaciones retóricas estaban ya desbordadas. No existía *metáfora* en los restos de comida o en las reses descuartizadas; esto hizo decir a los italianos, despectivamente, que los del norte pintaban con las manos, mientras que los del sur pintaban con la cabeza. La composición, basada en la correcta medida, no podía resistir el asalto del "ojo fiel" que registraba las cosas *tal como aparecían*. Fragmentos sin encuadres definidos, en largos planos que se interrumpían casualmente; destrucción del punto de vista único y férreo, ausencia de distancias calculadas. Como se sabe, la pintura holandesa trabajaba con la cámara oscura, es decir, los artistas podían reproducir la imagen en una seudodiapositiva, de la cual calcaban y luego —sólo a veces— modificaban (componían). La dama con sombrero rojo de Vermeer, que en un instante casual se da vuelta, es una instantánea; su encuadre de la calle de Delft es un fragmento arbitrario de la ciudad.

Otras escuelas contribuyeron en esta vocación hacia el movimiento sólo detenida, en pintura, por la posibilidad de reproducción masiva de las vistas de la cámara oscura y la necesidad, en el sur europeo, de precisar el significado— lo que ya por entonces sólo garantizaba la convención retórica, es decir, el *lugar común*. Pero Velázquez utilizaba lo que hoy se denomina en cine fuera de cuadro y fuera de campo en sus famosas *Meninas* (es decir: las preguntas sobre las condiciones de producción de la obra y sobre la arbitrariedad de los límites entre representación y realidad) y representaba más allá de las convenciones el movimiento de la rueda y de la mano en las *Hilanderas*: es el más estudiado de los pintores que figuraron el movimiento, pero no es el único. No nos sorprende, entonces, que Welles haya revisitado el expresionismo, que extiende hasta el siglo XX, sin salir de la representatividad, las investigaciones barrocas. Pero ya desde los veinte se cuestionaba en pintura la validez del plano neutro de la tela como soporte de la representación; asistimos a la negación deliberada de pedirle a un plano que represente profundidad, espacio, volumen, movimiento. La vida no debía ser más *representada*. Esta decisión selló la muerte de la pintura tal como se conociera durante siglos. Las líneas, los colores, las texturas, las composiciones, ya no permiten una comunidad de sentido, y los iniciados apenas se ponen de acuerdo sobre su significado y calidad (acuerdos que se establecen más en función de posiciones en el campo disciplinar que de premisas compartidas). Ni el escándalo ni la novedad significan hoy otra cosa en pintura que catálogos en exposiciones o precios en subastas.

Pero el tipo de representación del cine sobrevivió; precisamente porque creó la ilusión no de la representación, sino del análogo de la realidad: aunque sepamos que *Nanook of the North* está compuesta con el mismo cuidado con que Leonardo construía sus cuadros, pervive la convicción de que ese esquimal es *ese esquimal*, el que efectivamente estuvo allí delante de la cámara. Y ésta es la gran diferencia del cine, también el de ficción, con la pintura. La Gioconda pudo muy bien no haber existido: pudo haber sido un tipo ideal; Nanook fue sin duda un hombre. Una acriz es una mujer concreta, más allá de la representación.

El cine, en fin, recordó para el gran público aquello que Alberti afirmaba como el centro de la pintura: ella "posee una fuerza divina que no sólo hace presente al hombre ausente, sino que representa ante los vivos a los que llevan siglos de muertos".[3] Más allá de la acción, de la narración, de la retórica, del ideal compuesto; lo que interesaba a los humanistas era que el instante efímero de la vida humana se perpetrara, en un sentido nada metafísico. De algún modo, los principales maestros del cine del siglo XX han tomado las banderas que la pintura había abandonado: su proyecto, como el del gran arte occidental, es mimético, porque no sólo componen una representación significante de las acciones humanas, sino también aspiran a decir la verdad por medio de la ficción —sea ésta documental o fábula. Éste es el sentido que subyace a la afirmación de Godard: *el arte es la moral de Occiden-*

3. Alberti, L.B., *De la pintura* (1435-36), trad. castellana: UNAM, México, 1996, Libro II, p. 99.

te; el cine es el último representante de la *moral de la imagen*.[4] Pero la mímesis cinematográfica es, sin embargo, una mímesis distinta a la de las grandes tradiciones pictóricas, como distinta es la operación mimética en el teatro o en la música. La mímesis cinematográfica se realiza con una técnica novedosa, que aspira a cumplir con las viejas y renovadas aspiraciones de unidad entre lo dicho y lo percibido, lo real y lo representado, y así abre *otro mundo* para pensar el mundo. Pero, para avanzar sobre sus posibilidades técnicas, el cine se asienta en una herencia visual que convierte en canónica, trabajando en cambio sobre otras fuentes menos ostensibles de la imagen en Occidente, especialmente con la literatura o, más precisamente, con todo el campo de relaciones que la palabra —oral y escrita— deja aún abierto.

Un ejemplo elocuente de esta utilización canónica de la gran tradición de la pintura puede hallarse en Godard. En el artículo "Passion, introduction à un scenario", reconstruye su aproximación a Delacroix. Coloca *La entrada de los cruzados en Constantinopla* como alternativa a los panoramas de batallas o a las filmaciones documentales de cuadros famosos: "Lo que se muestra en el momentodel registro […] sólo es la prolongación de la acción real precedente (o sucesiva). No una escena histórica a lo Cecil B. de Mille. En ese cuadro de Delacroix: un conjunto de gritos, de lágrimas, de ruidos de armaduras y caballos que fluye hacia esas dos mujeres colocadas a la derecha y abajo, dobladas bajo el impacto, que se volverán a encontrar, no las mujeres sino los movimientos de una espalda fuerte y desnuda y de una cabeza torsionada por el dolor (o quizás también una de las mujeres, si se mantiene la idea de figuración). El movimiento encontrado (yo no busco, encuentro, decía Picasso) en la inmovilidad de una obrera, rígida de cansancio, refugiada en el café después de la llegada de los policías".[5] Godard ve el cuadro al modo del espectador clásico: no le interesan las técnicas específicas pictóricas porque él utilizará otras, sino la *istoria*, a la que están sujetas la composición y la figuración de los movimientos de los cuerpos (como pedía Alberti). El movimiento en que Godard hace hincapié, la espalda doblada de la mujer del ángulo inferior, habla del movimiento de su alma vencida: así se representaba al vencido en multitud de cuadros, y la maestría del pintor consistía, como lo reconoce Godard, en que el peso se sienta realmente, en que las emociones se perciban —no en alterar el movimiento canónico de la espalda. Es este movimiento el que "se encontrará" (no se investigará, no se buscará) en el cuerpo de la obrera que será filmada. Allí no será la pincelada, el trazo, ni el color, ni siquiera el arsenal de artificios de la cámara los que tendrán la palabra: será esa mujer real en el escenario de la actuación, cuyo movimiento registrará el autor.

A este tipo de trabajo con la pintura llamo yo canónico y, diría más, clásico. El trabajo moderno en pintura, en cambio, ha optado ya por focalizar en la novedad del procedimiento, ya por eliminarlo al cancelar la representación, ya por establecer una linealidad entre conceptos y obra al punto que la misma obra podría suprimirse. En Godard queda claro que el cine retomó los principios de contemplación que los humanistas fijaron, con una vuelta de tuerca actual, ya que los plasma desde el cine (y no es extraño a esta hipótesis que las dos grandes escuelas que inician el cine moderno provengan de Italia y de Francia, culturas en que la articulación jerárquica de "la cabeza y la mano" determinaba la calidad de la obra de arte).

Ahora bien, ¿cuál es en este panorama la novedad de la película de Sokurov? En muchos aspectos, podemos reconocer su pertenencia a una línea resistente dentro del mundo cinematográfico, y artístico en general, para el cual la relación entre forma y significación es central; también Sokurov es clásico en sentido amplio. Pero la elección es distinta en otros aspectos a la ilustrada a través de Godard y, en general, a la del cine moderno. Y no porque parta del repertorio romántico al que también han concurrido otros cineastas —allí está, en fin, Delacroix—, ni siquiera porque, dentro de éste, aluda en términos generales a géneros devaluados. Al revés que Godard, trabaja desde las técnicas cinematográficas *sobre el procedimiento pictórico*, de tal manera que la sensación primera que recibimos al contemplar sus planos es la de estar ante una obra de pintura. Deforma, varía luces, texturas, formas, distancia al espectador a la vez que no se separa del "testimonio del ojo", como durante siglos lo hizo la pintura. Se subraya esta intención al utilizar de manera tópica aquellos aspectos sobre los que, por el contrario, había trabajado el cine moderno: los diálogos casi inexistentes, los temas obvios sin asomo de ironía. Invierte entonces el lugar de la convención. El naturalismo visual en la cinematografía (la coincidencia aparente con la experiencia óptica) es aún la convención sobre la que descansan diversas tendencias que sin embargo han revolucionado el mundo del cine en otros aspectos. Se sabe que un naturalismo *visual, hablado y en movimiento real* ya constituye en sí mismo otra cosa que el cuadro pictórico. Sobre esta "otra cosa" es que el cine pudo avanzar.

Pero Sokurov no sigue esta vía. Realiza en cambio un trabajo típicamente vanguardista: va hacia atrás. Vuelve a preguntarle, desde un ámbito en crisis como el cine, a la pintura, que ha muerto aparentemente como productora pero no como reserva testimonial de imágenes, eligiendo sin prejuicios en el amplio ciclo del clasicismo (en el que incluyo, en tanto se mantienen las convicciones básicas, el romanticismo, y aun parte de la abstracción). Lleva hasta el límite las posibilidades de deformación de la imagen sin que pierda la relación con lo representado, como lo hicieron Leonardo y Picasso: Sokurov ya no es más

4. Cfr. "Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray", en *Jean Luc Godard par Jean Luc Godard*, Cahiers du Cinemá, París, 1984-1998, t II, p. 423.

5. Godard, J.L., "Passion, introduction à un scénario" op cit, t I, p. 487. Los textos de Godard me fueron indicados por Rafael Filippelli, después de una discusión sobre el borrador de este artículo que resultó central en su elaboración definitiva (aunque, como se aclara habitualmente en estas ocasiones, los errores son míos).

naturalista para nosotros. Es evidente que el corte histórico en su inspiración está doblemente establecido: no le interesa nada que se mueva por fuera del espacio mimético —nada más allá de Picasso—; y no le interesa nada que juegue con la forma en el puro instante, en la novedad. No existen ni la televisión, ni el teleteatro, ni el arte en la calle, ni el videoclip, ni la computadora. Si quiere instalarse en un tipo de búsqueda signada por el consumo indiscriminado no puede menos que alejarse de esta cantera, de la misma manera en que las vanguardias rechazaron en su momento otros supuestos índices modernos de la imagen por considerar que lavaban su densidad. Con mucha frecuencia se equivocaron: pero reconocemos hoy la seriedad de aquella apuesta.

Seriedad le sobra a Sokurov. Pero queda claro que de esta manera nos somete a una violencia similar a la que muchos maestros europeos del cine moderno —y antes, de la vanguardia plástica— sometieron al espectador. Por ejemplo, una larga caminata en silencio y sin motivo aparente necesita de un adiestramiento literario para comprender que ella significa el movimiento impreciso de los recuerdos. Sokurov realiza lo inverso: deja en términos convencionales el punto en que la larga tradición literaria del romanticismo ruso había indagado "los movimientos del alma". Va en cambio hacia la pintura, esperando tal vez encontrar en los hilos perdidos de muy distintas escuelas otras sugerencias pasibles de ser desarrolladas desde una percepción actual. No por simple afán de novedad: algo sobre el tiempo decían las imágenes suspendidas de las frutas ya corruptas en las naturalezas muertas holandesas; algo sobre el orden del mundo, los sólidos cuerpos de la escuela italiana; algo sobre la percepción oscura de los fenómenos, las enigmáticas acuarelas de Turner; y nada de esto se subsumía totalmente en las palabras que, de todas maneras, estaban presentes.

Ir hacia otro lugar para avanzar: sabemos que siempre la renovación dentro de una disciplina ya normalizada no parte de sí misma. Sokurov hace una apuesta difícil en esta película: va hacia la pintura, que no es hoy una referencia hegemónica. Va hacia los valores de la imagen, pero no trabaja, como muchos, a partir de cómodas ironías sobre las convenciones mediáticas. Ignora cualquier figura que provenga de este universo tan transitado. Propone en cambio trabajar en un espacio pictórico que dentro de la misma pintura es devaluado. Y lo propone en función de una posible relación en la que nadie cree ya más: la representación.

El intento de partir de dimensiones olvidadas en el pasado para hallar nuevas brechas tiene, sin embargo, un alto costo. Entre otras cuestiones Sokurov impone, al seguir este camino, un tiempo de percepción que nos es profundamente ajeno. Un cuadro no nos indica los tiempos con que hemos de aprehenderlo: el tiempo está definido por cada espectador. El intercambio entre autor y espectador es, de alguna manera, libre. Pero el cine impone sus tiempos, y no estamos acostumbrados a que se nos obligue a mirar; mucho menos un cuadro. En *Madre e hijo*, Sokurov altera doblemente la tipología de contemplación pictórica y cinematográfica.

Pero esta elección lleva a equívocos más profundos. La figura pictórica ya no comunica. De tal manera que el movimiento por el cual Sokurov, que en los aspectos que estamos acostumbrados a evaluar del cine descansa en tópicos retóricos, se encuentra en la crítica ya con la celebración de su obra como una propaganda de shampú (¡qué bellas imágenes!), o con el escepticismo ante la seducción de la belleza, que se confunde con la reunión mística de hombre y naturaleza, porque se ha olvidado el lenguaje de las formas visuales para entenderlas en su recorrido histórico.

Ignoro si éste es un camino posible para el cine. Puede caer en el manierismo de la imagen, aunado con la incomprensión casi absoluta del público. Pero creo que en la imagen tratada pictóricamente *desde el cine*, y en la vinculación de ella con el sonido alterado, está el punto intolerable de la película sobre el que al principio del artículo nos preguntábamos, y que ésta es la mayor apuesta del director. Sin duda esta articulación pertenece a un universo ya incomprensible en sus significados específicos. Hoy, no representan nada para nosotros líneas, colores, luz, ni texturas; mucho menos articuladas con sonidos no explicitados en palabras. Los matices sonoros o visuales se han atenuado de tal manera que sólo podemos apelar al *divertimento* de la novedad o a la convención más lata. Sólo estamos preparados para ver pintura en un museo. Precisamente porque Sokurov elige un universo ya incomprensible que va desde el romanticismo hasta el último gran maestro que creía en la representación —el universo en que aún se confiaba en la vibración íntima entre el hombre y el mundo— para refutarlo con tristeza, es que su consumo es difícil.

Pensemos en la ausencia de vida en los paisajes de Sokurov. Ella está subrayada, dijimos, por la naturaleza en flor; pero sobre todo por una imagen que, debiendo comunicar la vida, en el extremo de la belleza, sólo habla de la muerte. El escándalo de la civilización que había anunciado *Guernica* cubre ahora el mundo, excede a la civilización, *es* la muerte. Pero en el cuadro de Picasso no existía ninguna ambigüedad. Y no existía porque todavía Picasso podía decir: "No fue obra mía sino de ustedes". No hay *ustedes* en Sokurov. Entre la incomprensión del lenguaje de las formas y la constatación final de que la última belleza posible y compartida, la de la naturaleza en flor, ya no significa nada, entendemos por qué salimos del cine en este estado de opresión. Nunca una película fue tan desconsolada, tan renuente a los mínimos placeres que nos quedaban, desde la ingenua belleza de las flores hasta el momentáneo placer del reconocimiento intelectual, o de la cansada ironía. Un *amor mundi* en sentido único, sin respuestas en el arte, la última religión de Occidente: a esto lleva la investigación insólita en el cine de Sokurov; en esto consiste la asfixia que produce la película, en esto consiste el largo camino del dolor, hoy sin ninguna esperanza, ni siquiera la de la interpretación consensuada.

Política educativa: entre el Estado y la sociedad civil

Claudio Oscar Amor, Mariano Narodowski

Disenso sin consenso: sobreentendidos y malentendidos

En la Argentina, la discusión pública no alcanza (ni siquiera entre aquéllos familiarizados con argumentos y contra-argumentos) la estatura de debate: en la base de los desacuerdos suele no haber acuerdos mínimos relativos al objeto de la discrepancia, a la semántica de términos clave, a la confiabilidad de los procedimientos de arbitraje disponibles; el disentimiento se trueca en disensión sin ton ni son (y ésta en histeria discursiva endogámica).

La etiología de este disenso sin consenso ha de buscarse en el hecho de que quienes divergen convergen en un modelo protagórico (lo que es decir: anti-socrático) de interlocución. Una variedad típicamente local de antilogia no dialógica opera así: un tesista, convencido tanto de la verdad de A como de la de B y persuadido de que la aceptabilidad de A es altamente controvertible en el contexto polémico en el que se inscribe (mientras que B pasa allí por axioma), enuncia A en tipografía catástrofe y B en letra chica de contrato (o, sencillamente, relega a B al sub-texto). Los objetores, que ven en A al mismísimo diablo, se hacen cruces ante la omisión —que decodifican como el rechazo— de B por el objetado. Aducen la negación de B como prueba de la inadmisibilidad de A. Pero como la contraparte afirma B, queda irresuelto si la aprobación de B y la de A son o no compatibles. Un sobreentendido que trae consigo un malentendido que imposibilita entender nada.

La disputa Narodowski - Sarlo/Gorelik en derredor de la necesidad de políticas educativas de Estado expuesta en números sucesivos (62 y 63) de *Punto de vista* ilustra ejemplarmente este patrón erístico. La A de Narodowski es la aserción (para Sarlo y Gorelik, una implicatura de la interrogación —según el parecer de ambos, una pregunta retórica— que da título al artículo de aquél) de que en la Argentina *no hacen falta* políticas educativas de Estado. La B de Narodowski (una implicación de los cuestionamientos explícitos que el autor dirige a la "privatización del espacio escolar" en curso) es la aseveración de que *hacen falta* políticas educativas de Estado.

Deseamos expresar nuestra gratitud para con todos aquellos que han contribuido a enriquecer este artículo. Queremos mencionar en particular a los miembros del Programa "Sujetos y políticas en educación" de la Universidad Nacional de Quilmes, a los integrantes del "grupo de los jueves" del Instituto Internacional de Política Educativa (IIPE—UNESCO) de Buenos Aires, y muy especialmente a Adrián Gorelik, quien ha debatido personalmente con nosotros varias de las ideas que se exponen. Y, desde luego, hacemos extensivo este agradecimiento a los editores de Punto de vista, *que muy gentilmente nos han cedido este espacio.*

Lo que aparenta contradicción es en realidad diferenciación de dominios: en A se alude a políticas educativas *de primer orden* —a estrategias de gestión administrativa, de diseño institucional, de flexibilización pedagógica—; en B, en cambio, a políticas educativas de *segundo orden*, encargadas de otorgar cobertura financiera a las políticas de primer orden, de supervisar que el prorrateo y empleo de los fondos cumplimente requerimientos mínimos de publicidad, integridad e imparcialidad, de evaluar la calidad de los resultados obtenidos al nivel de las escuelas y de neutralizar —a través de la fijación de pautas de normalización curricular, del levantamiento de barreras intersectoriales y de la puesta en marcha de dispositivos de compensación— los efectos de *kelperización*, segmentación e inequidad distributiva resultantes de un sistema desagregado de toma de decisiones librado a su propia dinámica de funcionamiento bajo condiciones sub-óptimas.

La proposición que oficia de disparador de la controversia es, en suma, un enunciado molecular, la conjunción de A y B: desestatalización de primer orden y estatalización de segundo orden.

Al pasar la vista por el texto original, Sarlo y Gorelik ven A, pero miran B (visible entre líneas) sin verlo. Interpretan —malinterpretan— que se niega B y que A —en la que, en su opinión, se compendia todo lo que un conservador "provocativo y original" [Sarlo] tiene para decir— encierra un manifiesto ultralibertario: la declaración de que la palabra "Estado" debe ser borrada del repertorio político educacional.

Este interjuego de sobreentendidos y malosentendidos explica por qué algunos de los dardos arrojados por Sarlo y Gorelik, aunque lanzados con mano certera, no dan en el blanco: sencillamente, apuntan a la presa equivocada.

Es lo que ocurre con el cuestionamiento de que la medicina prescripta para los padecimientos que aquejan a la educación argentina actual, lejos de curarlos o aliviarlos, los agrava. La retroalimentación realimenta los tumores que hacen metástasis en el organismo social argentino. Para evocar dos de los que invocan Sarlo y Gorelik. En primer lugar, solidifica la "cristalización de las diferencias" [Gorelik]. Siendo el espacio público —sostiene Sarlo— no una geografía sin relieve poblada por voluntades individuales que se equilibran entre sí sino "un mapa de instituciones, que pesan [...] según su grado de articulación cultural, de poder económico y de tradición de gestión", potenciar las comunidades escolares es volver más poderosas a las corporaciones educativas con más poder; la muerte del Estado educador no hace más que reavivar la desigualdad de partida: "los mejores educadores [...] para las mejores familias para llevar a cabo los mejores proyectos educativos". En segundo término, cierra el círculo de la fragmentación y el "pluralismo negativo" —la coexistencia de una multiplicidad de actores grupales que, sordos ante los parlamentos que recitan los demás y frente al entramado textual que les confiere unicidad dramática, soliloquian—: comunidades soberanas son comunidades cerradas.

Queda claro a la luz de la elucidación de lo que connotan A y B que el abogado de la desestatalización está lejos de ser un prisionero de la falsa conciencia "societalista" [Gorelik], que transubstancia el *statu quo* reaganiano-thatcheriano en el estado de las cosas (en lo que las cosas son por naturaleza); que su horizonte perceptivo no es el de los que visualizan al Estado de Bienestar como una "mano expoliadora que cobra impuestos" [*ibidem*]; que su Estado meta-educador es un Estado más extenso que el Estado mínimo nozickeano; que su descentralización posee una contrapartida centralizadora que, a la par de contrarrestar tendencias centrífugas (interviniendo para que las agrupaciones de docentes, alumnos y padres no devengan grupúsculos y sentando así las bases para un pluralismo genuinamente positivo), imprime un giro a la circulación de capital material y simbólico (redistribuyendo recursos de comunidades aventajadas a desfavorecidas y asentando de esa forma el basamento de la paridad de chances y la movilidad interclase).

Las ecuaciones de la societalización

Aclarar lo aclarado no disuelve toda cuestión en pseudo-problema. Aun coincidiendo en torno de B, Sarlo y Gorelik mantendrían su disidencia en derredor de A. Lo que da a pensar ello es esta serie de ecuaciones en que los críticos factorean la desestatalización de primer orden: societalización = democratismo = privatización = mercantilismo.

Una breve paráfrasis de los contra-textos de *Punto de vista* 63. Lo que aparece ante una mirada ingenua como la materialización del *desideratum* democrático más radical (en "todo el poder a las comunidades educativas" resuena un eco de "todo el poder a los *soviets*") se revela, para un observador afinado, como la "consumación monstruosa de los sueños del democratismo antiestatal" [Gorelik] —como la realización desviada de una democracia rectamente concebida. La dialéctica apariencia-realidad se reproduce en otras conversiones: de la reapropiación de los resortes de la vida pública en la asimilación de apropiación a propiedad privada; de autonomía en autointerés; de la revaluación de la sociedad civil *vis à vis* la sociedad política en la devaluación "brutal" [*ibidem*] de la sociedad civil en sociedad de mercado; del montaje de un mercado educativo en la mercantilización de un bien inherentemente no mercantil; de la maximización de la eficiencia a la maximización de la ganancia.

¿Refleja esta dialéctica degenerativa el movimiento que acontece en *cualquier* sociedad, o solamente el que transcurre en ciertas configuraciones sociales particulares? El propio Gorelik se pronuncia por la segunda opción: la sociedad mentada es la del menemismo —la instanciación coetánea y nativa del neoconservadurismo ultracapitalista—. Si ello es así —si lo monstruoso no reside en los sueños mismos (en los ideales de autogobierno, coordinación horizontal, competencia meritocrática, anarquía espontánea y diversidad no dominada) sino en el modo como son consumados aquí, allá o acullá—, ¿no habrá lugar, en algún espacio social, para una societalización

sin privatización, para un mercado sin mercantilismo? ¿No será posible (¿no será probable?) que ese espacio sea *nuestro* espacio?

¿Transculturación o internalización cultural?

La siguiente objeción tiene cierto aire chauvinista (una xenofobia sesgadamente anglofóbica). El portavoz de la desestatalización habla con voz impostada; como terapeuta educacional, incurre en mala praxis médica: suministra a un enfermo que no ausculta un remedio que se ha probado —con resultado incierto— en pacientes sintomáticamente heterogéneos. Su modelo comporta una "importación abrupta [léase: un injerto *contra natura*] de la receta norteamericana" [Gorelik]. Su ojo clínico avizora en el Río de la Plata lo que solamente puede verse a orillas del Hudson: su sociedad civil es la *civil society* multidimensional y descentralizadamente socializada de la *Democracia en América*; nada más lejos de la sociedad civil argentina —una sociedad que ha sido estatalizada (esto es: socializada unidimensional y centralizadamente) por décadas. El "buen sentido" del autor configura —paradoja de paradojas— una suerte de "epifanía" [Gorelik] latina del sentido común WASP del Medio Oeste profundo, cuya estética minimalista iguala "beautiful" a "small" (o bien —el reproche de transculturación transpone fronteras culturales— la exteriorización de un "foucaultismo bastante aplanado" [*ibidem*] o "vago" [*ibidem*], que pone el ojo desaprobatoriamente en el rol decisivo que el proceso de homogeneización de prácticas, saberes y valores acontecido bajo el patrocinio del Estado educador tuvo en la retransmisión capilar de una macropolítica autoritaria). Aseverar esto no implica afirmar —se ataja Gorelik— que la Argentina posee una identidad a tal extremo singular que la vuelve refractaria a cualquier plan de reforma aplicado con mayor o menor éxito en otras comarcas: el crítico no está comprometido con una defensa folklórica del orden establecido (ni tampoco, hay que admitirlo, con una defensa no folklórica). Sólo se trata de ponerse en guardia contra extrapolaciones maquinales, que pasen por alto la especificidad de las condiciones locales de realizabilidad.

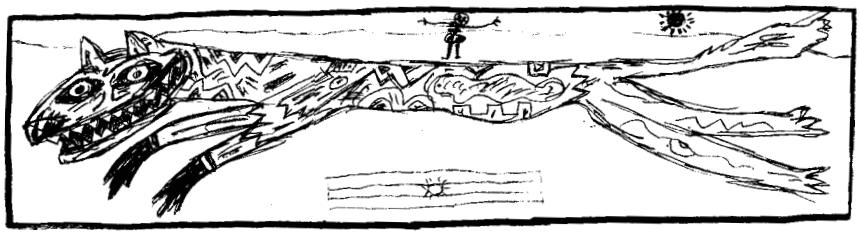
La cautela suena atinada, con tal que poseamos anticuerpos suficientemente potentes contra un virus que endémicamente ataca a los argentinos (y, con peculiar virulencia, a los argentinos que teorizan sobre la argentinidad): el mito —la mitomanía— de la excepcionalidad argentina (de la Argentina como un mundo sin universo, como un ejemplar que no ejemplifica nada, como un particular sin universal). ¿Los tenemos, o hemos de rehacer (¿otra vez?) el camino que lleva de la idiosincracia a la idiopatía, de la autarquía al autismo?

Por otro lado, la argentinidad tiene poco y nada de argentina. Para ilustrarlo con lo que es aquí materia de controversia: es cosa sabida que el paradigma de escuela pública vigente en las pampas desde hace más de un siglo es cualquier cosa menos criollo; antes bien, representa un híbrido engendrado a partir de la mixtura de dos sistemas educativos gringos —el francés y el norteamericano—. La escolaridad misma es un fenómeno que atraviesa todo el Occidente moderno: aunque presenta variaciones nacionales, exhibe rasgos supranacionales invariantes. Si la Argentina decimonónica argentinizó la Escuela Normal gala, ¿qué impide que la Argentina finisecular argentinice las *charter schools* (o, si se prefiere evitar concomitancias lexicales desagradables, las escuelas públicas autogestionadas) estadounidenses? Si el normalismo recorrió triunfante el trayecto que conduce de la transculturación a la internalización cultural, ¿por qué no puede transitarlo el comunitarismo educacional? ¿Hay algo que nos vuelva refractarios a lo que refracta desde fuera (o a lo que refracta desde *tal* lugar)? ¿No es acaso el sincretismo (el sincretismo indiscriminado) la matriz de nuestra idiosincracia? ¿No marcan los barcos, borgeanamente, nuestro sino vital (nuestra alfa *y también* nuestra omega)?

Entre la utopía y el statu quo

Una última objeción (en rigor, objeciones) de los objetores. El objetado, se alega, marcha a la deriva —hasta naufragar— entre el irrealismo crítico (a,i) y el hiperrealismo acrítico (a,ii) —entre la "utopía" [Sarlo] y el posibilismo resignado (la versión bien intencionada, aunque no por ello menos conservadora, de la *Realpolitik*)—; se desvía en ambos casos de la línea recta que es tangente con el punto hegeliano de acabamiento (la intersección de Existenz e Idea: la Wircklichkeit).

(a,i) Racionalidad sin realidad: la propuesta de desestatalización de la política educativa asume con demasiada ligereza que la sociedad civil argentina configura una sociedad civil *strictu sensu*. Es dudoso sin embargo que se trate de una sociedad civil completamente *socializada*: el caso Edesur muestra, para Gorelik, "una sociedad completamente desarticulada", extremadamente debilitada, y "anómica", que, desprotejida por un Estado Providencia en descomposición, sólo halla refugio —remata el crítico en una fórmula harto feliz— en la Providencia. Es controvertible, asimismo, que constituya una sociedad civil plenamente *civilizada*: carece de una red suficientemente extendida de asociaciones cívicas que sirvan de malla de sustentación a un espacio público-ciudadano —ámbito en el cual, y sólo en el cual,



la urdimbre de lo privado (la familia, el mercado) se entreteje con la trama de lo público-político (las instituciones estatales, los partidos). Es una sociedad civil que no media entre lo que no es aún civil y lo que se erige por encima de lo civil: es una sociedad civil no civilizada que no civiliza.

La ofuscación utópica —deja entrever Gorelik— es una manifestación de ceguera histórica: el que huye de lo que fue (del tiempo augural en el que se forjó, de una vez y para siempre, nuestro yo plural) fuga hacia lo que no será. El Gran Timonel (quienquiera sea) de la desestatalización no pisará tierra firme porque navega contra la corriente más caudalosa que mana del *ethos* político argentino, la que ha fluido por décadas (y volverá a fluir, cuando las aguas, normalizado lo anómalo —desmenemizado lo menemizado—, retornen a su cauce) del Estado a la sociedad civil. La cooptación de la sociedad civil argentina (hoy "desarmada") por el Estado "gendarme" argentino respondió —explica el crítico— a un patrón *sui generis*. Se forjó lo que Botana ha llamado una "república de habitantes", liberal en materia civil y anti-liberal en materia política. Esta república dual —a mitad de camino entre la ausencia total de república y una "república de ciudadanos"— fue la matriz en la que se fraguó una sociedad civil participativa y dinámica en el terreno privado (o en aquella zona del territorio común en la que se asienta la plataforma de gestión e infraestructura que da soporte al beneficio particular: la administración pública) y apática y estática en el campo de la "gran política" (anatematizada como "el principal obstáculo para el 'progreso'"). "Cooperadoras escolares sí, cooperativas escolares no" ha sido y habrá de ser el lema de esta sociedad civil privadamente civilizada y políticamente des-civilizada.

Permítasenos contra-objetar en un registro no asertórico. Primero: ¿no se deslizan los objetores subrepticiamente de las creencias de hecho a los juicios de valor? ¿No es su descreimiento en la capacidad de la sociedad civil argentina para tomar la posta del Estado argentino antes bien subestimación de los actores comunitarios y sobreestimación de los actores políticos (léase: funcionarios de filiación partidaria y burócratas apartidarios)? Gorelik lo confiesa: el Estado argentino fue (¿poco tiempo ha o allá lejos y hace tiempo?) "más progresista" que las familias argentinas. ¿No subyace a esta asimetría valorativa la convicción —adjetívesela "elitista" o "vanguardista" o cómo se prefiera— de que "el pueblo siempre quiere su bien pero no siempre lo ve"? ¿No conlleva una interpelación al Rey Filósofo, al Legislador o al Partido? ¿No es esta apelación el final del principio democrático?

Segundo: si la sociedad civil argentina es lo que el Estado argentino hace con ella, ¿existe *a priori* algún impedimento para que el Estado argentino resocialice y recivilice la sociedad civil argentina —reestructure lo que desestructuró? ¿Hay algo en la lógica relacional que los vincula (*ex hypotesi*, unidireccional y descendente) que torne un *non sequitur* que el Estado argentino, destronándose, entronice a la sociedad civil argentina? Y en cuanto a la superación de los escollos *de facto* —intereses creados, corporativismo gubernamental, inercia tecnocrática—, ¿no está superarlos a la mano de los jugadores del juego democrático? ¿No es (¿no estamos convencidos de que es?) la voluntad mayoritaria una carta de triunfo? ¿No es el ahora la ocasión —la oportunidad— para ponerla sobre la mesa?

Tercero: aun si la lente retrospectiva de Botana y Gorelik no distorsiona el ayer (si es efectivamente cierto que en la praxis democrática argentina la práctica de una ciudadanía activa ha sido una *rara avis*), ¿son el hoy y el mañana el eterno retorno de lo mismo? ¿No es esta recurrencia a lo Sísifo la inmovilización del transcurrir histórico? ¿No es la historicidad (la historicidad moderna, transida de revoluciones) ruptura y discontinuidad? ¿No tendrá jamás nuestra república su punto de inflexión, traspasado el cual los habitantes adquiriremos finalmente la ciudadanía?

(a,ii) Realidad sin racionalidad: como las aguas vierten en la "privatización del espacio escolar", y nadar contra la corriente es ahogarse sin remedio, al progresista posmoderno (una perífrasis irónica para "progresista no progresista") no le queda otra alternativa que ir hacia donde van las cosas (aunque el rumbo sea regresivo).

¿Se encamina el progresista posmoderno hacia donde van las cosas? Es palmario que no. Las cosas van hacia dos nortes (uno al norte y otro al sur): lo privado no público y lo público estatal; la brújula del progresista posmoderno tiene otro punto cardinal: lo público no estatal (las cooperativas escolares, tan heteroformas respecto de las empresas escolares como de las cooperadoras escolares). Las cosas van hacia la cohabitación de mercado y planificación central —el maridaje de desregulación privada e hiperregulación estatal;[1] el intelectual posmoderno marcha hacia la universalización de las reglas de juego —la nivelación de lo desnivelado. Las cosas van hacia un mercado opaco, excluyente y con consumidores súbditos; el intelectual posmoderno apunta a un mercado transparente, inclusivo y con consumidores soberanos. Las cosas van hacia donde Hood Robin; el intelectual posmoderno sigue los pasos de Robin Hood. Las cosas van hacia la pauperización de la escuela pública (en el doble sentido de empobrecimiento y degradación a escuela para pobres); el intelectual posmoderno tiene in mente su repreciación. Las cosas van hacia la desestatalización del Estado (hacia su colonización por particularismos clientelistas); el intelectual posmoderno brega por su reestatalización (por la repolitización de su meta-política).

1. El caso de la "disciplina escolar" en las escuelas medias porteñas es emblemático en relación con esta tendencia. Por una Ley de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires sancionada este año se obliga a los establecimientos escolares de enseñanza media a utilizar una herramienta disciplinar denominada "Consejo de Convivencia", mientras que se permite a las instituciones privadas (que atienden el 50 % de la matrícula) que elijan sus propios mecanismos de resolución de conflictos. Este tratamiento dual tiene consecuencias discriminatorias: potencia la capacidad innovadora de la escuela privada y reduce a la nada la potencialidad inventiva de la escuela pública. Para un análisis de esta cuestión puede consultarse Mariano Narodowski, "Hiper regulación de la escuela pública y desregulación de la escuela privada. El caso de los "Consejos de Convivencia" en la Ciudad de Buenos Aires", *Centro de Estudios para el Desarrollo Institucional*, 1999.

PUNTO DE VISTA

Salió el Indice general número 1 a 60, 1978-1998 con índices cronólogicos, de autores y temático. Si usted no tiene todos los números de *Punto de Vista*, ahora puede obtenerlos:

En Buenos Aires: Librería Gandhi, Corrientes 1551 y Librería Prometeo, Corrientes 1916. En Rosario: Distribuciones *Del Arca* (Irene Ocampo) Tel.: 0341-4850978.

En nuestras oficinas: Llámenos por teléfono al 4381-7229 y encargue los números que necesita. O escríbanos a: Casilla de correo 39, Sucursal 49, Buenos Aires.

BLOCK

Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

Números temáticos semestrales

Nº 1 (Septiembre 1997): Belleza
Nº 2 (Mayo 1998): Naturaleza
Nº 3 (Noviembre 1998): Aldo Rossi

Salió el Nº 4: Brasil

Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77 (1428) Buenos Aires
Tel.: 4784-8654 / Fax: 4784-0087

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

DIRECTORA:
NELLY RICHARD

SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES
1 año, 3 números, vía aérea

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

DIARIO DE
POESÍA

Nº 52 / Verano 1999/2000

"Una ola de sueños", de Louis Aragon / "El método poético de Nicanor Parra", por Roberto Appratto
Reportajes a Oscar Hahn y a Eugenio Montejo/
Poemas de Osías Stutman

SUSCRIPCIONES: (4 números, 1 año)
U$S 40
CHEQUES A LA ORDEN DE DANIEL SAMOILOVICH
Corrientes 1312, 8º (1043) Buenos Aires

VARIACIONES BORGES

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

Condiciones especiales de venta para Argentina a través de Punto de Vista: $10, 00 el número - Dirigirse a la redacción

PUNTO DE VISTA

65
Revista de cultura
8 $
Dic. 1999