

Argentina
2005

El péndulo populista

Arte y política

Cine Primera persona documental

Sartre / Boulez / Akerman
Ferrari/ Gola / Gambarotta

Ilustra: gráfica
de Oscar Díaz

PUNTO
DE
VISTA

82 Revista de cultura
8 \$
Agosto 2005

Escriben: Sarlo • Gorelik • Terán • Rocha
Monjeau • Oubiña • Beceyro • Filippelli
Hevia • Kohan • Myers • Palavecino
Schwarzböck • Silvestri • Aguirre • Porrúa



Este número se ha ilustrado con diseños gráficos de Oscar "Negro" Díaz (Tucumán, 1930 - Buenos Aires, 1993), como un homenaje a su obra tanto como a las dos empresas culturales a las que le puso su sello gráfico, Eudeba y Centro Editor de América Latina (ver el artículo de Amparo Rocha en página 48). En las tapas de libros que reproducimos, Díaz utilizó obras de Carlos Alonso, Esperilio Bute, Luciano de la Torre, Jorge de la Vega, Carlos Gorriarena, Oski, Roberto Páez, Antonio Seguí, fotografías de Fiora Bemporad y Ricardo Figueira.

82

Revista de cultura
Año XXVIII • Número 82
Buenos Aires, agosto de 2005
ISSN 0326-3061 / RNPI 159207

Sumario

- 1 B. S., *El mejor. Juan José Saer (1937-2005)*
- 2 Punto de Vista, *El péndulo populista*
- 6 Adrián Gorelik, *Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política*
- 13 Oscar Terán, *Los años Sartre*
- 17 Federico Monjeau, *Pierre Boulez: la autoridad del innovador*
- 21 Entrevista a Chantal Akerman por David Oubiña, *El cine de una extranjera*
- 27 Raúl Beceyro, Rafael Filippelli, Hernán Hevia, Martín Kohan, Jorge Myers, David Oubiña, Santiago Palavecino, Beatriz Sarlo, Silvia Schwarzböck, Graciela Silvestri, *Cine documental: la primera persona*
- 37 Osvaldo Aguire, *Mínimos milagros cotidianos. La poesía de Hugo Gola*
- 44 Ana Porrúa, *Retorno, resaca*
- 48 Amparo Rocha Alonso, *Oscar "Negro" Díaz*

DE VISTA
PUNTO

Directora

Beatriz Sarlo

Subdirector

Adrián Gorelik

Consejo Editor

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

Diseño:

Estudio Vesc y Josefina Darriba

Difusión y representación comercial:

Darío Brenman

Distribución: Siglo XXI Argentina

Composición, armado e impresión:

Nuevo Offset, Viel 1444, Buenos Aires.

Suscripción anual

	Personal	Institucional
Argentina	24 \$	50 \$
Países limítrofes	20 US\$	40 US\$
Resto del mundo	30 US\$	50 US\$

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

Teléfono: 4381-7229

Internet: BazarAmericano.com

E-mail: info@BazarAmericano.com

El mejor Juan José Saer (1937-2005)

Ha muerto. Es curioso que se lo llame uno de los grandes escritores de la Argentina, atándolo a una geografía que es la de su ficción y la de su lengua, claro está, pero no la de su valor. Como sea, el camino que recorrió fue difícil, lento, y durante más de quince años escribió casi únicamente para un grupo de amigos. Nunca le pareció que lamentarlo fuera necesario.

“Recuerdo la época, a fines de los setenta (ya Saer había publicado varios libros, y acababa de escribir *Nadie nada nunca*) en que a Saer le resultaba muy, muy difícil lograr que sus libros se publicaran”, escribió Raúl Beceyro. A fines de los setenta, precisamente en 1979, María Teresa Gramuglio se refería a una obra “ya vasta, aunque, con pocas excepciones, sistemáticamente ignorada por lectores y críticos en la Argentina”. Así eran las cosas, hasta que, a mediados de la década del ochenta, cuando había publicado más de diez libros, los diarios comenzaron a ocuparse de él. Tres editores lo publicaron acá antes de que los suplementos culturales se despertaran para “descubrirlo”: Boris Spivacow, en colecciones dirigidas por Susana Zanetti; Ricardo Nudelman y Alberto Díaz. Cuando en el Centro Editor apareció una segunda edición de *Cicatrices* y los *Cuentos*, Saer empezaba a salir muy lentamente de ese aislamiento que describe Beceyro. Hasta entonces había sido el escritor, casi secreto, de unos pocos escritores, críticos y lectores. Su muerte toca en forma directa a ese círculo de amigos del que esta revista formó parte desde un principio.

Cuando, en 1980, murió Sartre, desde París Saer envió un texto que *Punto de Vista* publicó en el mes de julio. Allí se lee: “El escritor no es un tenor que vocaliza generalidades en un escenario bien iluminado, sino un hombre semiciego que trata de ver claro en la negrura de la historia”. Admirador de la escritura sartreana (porque Saer no se dejaba arrastrar por las ondas, más bien las despreciaba), eso que dijo entonces de Sartre podría aplicarse a su literatura palabra por palabra. El punto de partida era, para él, lo indescifrable del mundo que la literatura reconocía como su impulso. Escribir significaba avanzar, a tientas, por esa tierra oscura de la historia. En varias novelas, sin pensar que eso fuera completamente posible, Saer logró iluminarla.

También en esa nota de hace veinticinco años, escribió que Sartre profesaba “un materialismo heroico”. El materialismo de Saer era trágico. Más aún: era metafísico. Describiendo las cosas como si fueran pedazos de una verdad de la experiencia que nunca podría comprobarse, Saer dejó las páginas más perfectas: materialismo en la percepción, incertidumbre respecto de la verdadera naturaleza de lo percibido. La percepción es una trampa y, también, lo único que poseemos.

El tiempo fue su materia. Quiso representar el transcurso de un tiempo que sabe (lo dice de mil maneras) irrepresentable: el movimiento de una mano que se desplaza hacia un vaso por donde caen, en un deslizarse imperceptible, gotas de agua helada; la vi-

bración de una luz transformándose en el encuentro de superficies diferentes; los pasos de un hombre que sube una escalera. Y, como incrustaciones de intensidad vivida en el fragmentado transcurrir, esos diálogos que son su invención, reconocibles por la destreza con que alcanzaba la ironía, el sarcasmo, la comicidad, la inteligencia que no se exhibe sino que se sustrae o apenas se muestra. Esas fueron sus señales características (esa cualidad que sólo alcanzan unos pocos, porque es la marca inmediata de una personalidad única de escritor).

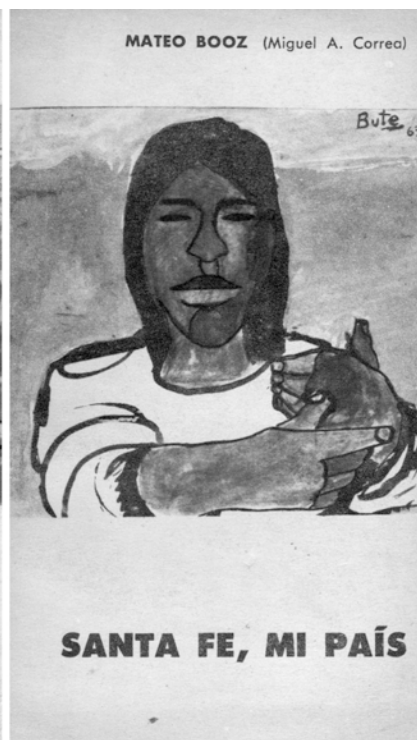
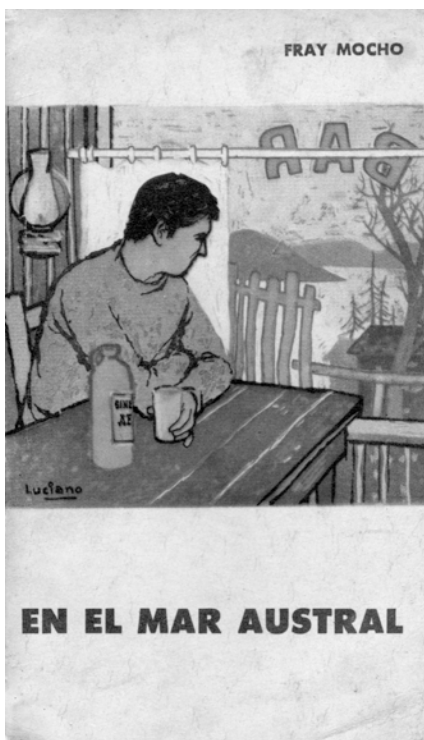
Nada que pareciera formalmente sencillo, nada que estuviera formalmente resuelto podía interesarle. El fracaso es lo seguro, por lo tanto, se parte de esa seguridad como de un desafío que establece de antemano el límite más difícil. Su originalidad fue escribir lo que apenas había sido escrito en ese castellano tan inmediatamente suyo, tan marcado por Saer; y también volver a lo que la literatura ya había dicho hasta hacerlo casi irreconocible. Fue original su opción por la poesía, en un momento en que la ficción transcurre como si la poesía existiera en otro planeta, lejano al de la novela. Esto no le pasaba a Saer.

Ha muerto. Y con él, Tomatis, Washington Noriega, los mellizos Garay, Elisa, Ángel Leto, personajes que citamos como se cita a Julien Sorel, a Bloom. Es difícil hacerse a la idea de que ya no habrá más Saer, aunque también sabemos que seguirá estando.

B. S.

El péndulo populista

2



En Chile se anunció que, dentro de veinte años, la totalidad de los habitantes tendrá asegurada una escolaridad mínima. Contemplado a la luz de lo que la Argentina creía de sí misma y de sus logros educativos hasta no hace mucho, el anuncio no parece espectacular. Sin embargo tiene una fuerza inédita en el cono sur. Implica que el gobierno chileno cree sinceramente (y, en vista de las experiencias de la última década, con motivos válidos) que los futuros gobiernos mantendrán la continuidad de ese compromiso, aunque puedan variar las medidas y las orientaciones para cumplirlo.

El desastre educativo argentino es

un ejemplo dramático de la imposibilidad de concertar un compromiso nacional estratégico, que se imponga sobre los intereses corporativos, los sectoriales, comenzando por la Iglesia, y los locales, encarnados por dirigencias provinciales irresponsables. En dos años de gobierno no ha sido propuesta una nueva ley de educación, aunque los especialistas y el propio ministro coinciden en que la legislación aprobada en los noventa fragmenta el territorio nacional y es un verdadero obstáculo a la igualdad de oportunidades. En la Argentina no hay estado que se convierta, al mismo tiempo, en garante y escenario de un compromi-

so. La educación no tuvo políticas cuya trascendencia pudiera ser comparable con la del firme profesionalismo que el ministerio de economía puso en juego para renegociar la deuda externa (apoyado por un presidente que, en este caso, no admitió la participación de sus corsarios), contra el escepticismo burlón de la derecha hasta que, meses después, obtuvo un reconocimiento incluso en los mismos sectores que se habían especializado en demostrar que el fracaso o la mala solución eran inevitables. Pero se trata de la economía y se trata del capitalismo: sobre ese tema el gobierno no ejerce el estilo que despliega cuando ocupa barricadas barriales poco visibles desde la bolsa de Nueva York.

La Argentina es un país peligroso porque tiene poco estado y demasiada política, entendida no en el sentido clásico de una atención dirigida a la sociedad, sino como práctica destinada al mantenimiento y la expansión del poder de un individuo, un grupo o una corporación. La debilidad del estado está fuertemente ligada a la debilidad de una élite estatal, esto es, un grupo con relativa autonomía y legitimidad, que posea destrezas administrativas y, al mismo tiempo, responda a una eticidad estatal no tecnocrática. Por eso, se adoptan planes de alta visibilidad y de a veces imaginaria realización inmediata, en las desesperantes áreas de la política social, en lugar de intervenciones eficaces sobre la coyuntura, dirigidas por políticas estratégicas.

El tiempo del estado es largo y resulta intolerable para el tiempo espamódico de nuestra política. En el límite puede decirse que en la Argentina no hay estado, sólo hay gobiernos. Para encarar los conflictos de intereses cuyo trámite es clave en una sociedad democrática, y mucho más si se piensa que deben resolverse con un sentido de equidad y justicia económica y social, interviniendo allí donde los sectores más débiles se encuentran sometidos a la lógica de los más poderosos, se necesitan gobiernos que puedan colocarse en la perspectiva del estado y en el tiempo de los plazos medianos y largos, independientes de las coyunturas de acumulación política partidaria. Hoy, en cambio, prevalece la acumulación del propio capital político. No es sorprendente, entonces, que el ejercicio de la autoridad se conciba no sólo como gobierno (y a veces con medidas de gobierno que son las adecuadas), sino como apropiación y distribución de recursos públicos invertidos en el fortalecimiento de quien debería usarlos en función general. Los famosos adelantos del tesoro repartidos por Corach durante el menemismo, hoy se han transmutado en las partidas que maneja el jefe de gabinete.

De la distribución de recursos diseñada como forma de cooptación política sabía mucho Duhalde, que acumuló poder sustentado en el fondo de recuperación histórica del Gran Buenos Aires. Aunque todo indica que Kirchner llegó adiestrado desde Santa Cruz, aprendió su mecánica nacional con una celeridad fulminante y se mueve con soltura entre el reparto de recursos y las declaraciones colocadas al tope máximo de las fórmulas ideológicas. Así se anula el espacio para una continuidad estratégica de políticas, porque el horizonte electoral define siempre el máximo plazo en la toma de decisiones.

Las fallas en la construcción político-institucional se manifiestan incluso en áreas donde Kirchner adelantó iniciativas importantes. Acertó en promover la anulación de las leyes de exculpación de los crímenes de la dictadura e hizo saltar en pedazos la Corte Suprema heredada de Menem. Sin embargo, no hay iniciativas a largo plazo

que incorporen no sólo la garantía presidencial y el apoyo de las organizaciones de derechos humanos que lo siguen, sino a la oposición, a las corporaciones (o por lo menos aquellas que responden al partido de gobierno) y a las diferentes vetas de la sociedad, desde los universitarios, intelectuales y artistas a los movimientos sociales en su sentido no restringido a representantes de las víctimas. Por eso, el Museo Nacional de la Memoria flota entre la improvisación, el sectarismo y las ocurrencias presidenciales. En lo que se refiere a las fuerzas armadas, el tratamiento severo que reciben cuando se toca el período de violación de derechos humanos, es posible por la reorganización institucional e ideológica impuesta, en los noventa, por quien fuera designado en el ejército por Menem, el general Balza. Como si en este punto, el gobierno, sin reconocerlo, ya que aquí como en otros temas se presenta con un aura refundadora, hubiera encontrado un camino despejado de sus obstáculos mayores.

Los funcionarios políticos de áreas fundamentales del gobierno (educación, relaciones exteriores, municipios) son piezas móviles en la táctica electoral; su popularidad, basada en la eficacia con que desempeñaron sus funciones o en la acertada publicidad de medidas no siempre concretadas, en lugar de confirmar la continuidad, es causa de que se los desplace a la batalla electoral donde, hipotéticamente, ganarían más votos que los depreciados parlamentarios o dirigentes territoriales exteriores al poder ejecutivo nacional o municipal, aunque nuevamente el estado y el gobierno sacrifiquen ejecutores eficientes en el altar de una elección, y sólo de una elección, la próxima.

Esto lo demuestra el “plebiscito” que se le ha impuesto a la Argentina, no porque el país lo necesite ni lo pida, sino porque lo necesita Kirchner como capítulo de un *cursus honorum* que nunca le parecerá a su protagonista excesivamente cargado de reconocimientos. El argumento, que repiten la prensa oficialista y la opositora, de que Kirchner debe dejar definitivamente atrás aquel 22 por ciento de vo-

tos con los que llegó al gobierno, se difunde desde las oficinas de la casa rosada. El verdadero argumento es otro: de aquella circunstancia donde reunió el 22 por ciento, Kirchner quiere superar no el porcentaje exiguo provocado por el retiro de la segunda vuelta de Carlos Menem que, retrocediendo, dio una nueva prueba de su temperamento vengativo, sino la condición de haber sido candidato de Duhalde (y para peor, candidato no elegido en primer lugar sino como última alternativa).

Esa aspiración es legítima, pero al mantenerla Kirchner desconfía de todo lo que ha ganado en los dos años que van desde las elecciones del 2003 hasta ahora. Es imposible que ignore que nadie lo considera hoy una hechura de Duhalde. Por tanto el plebiscito que reclama tiene que ver no con el pasado sino con el futuro tanto del presidente como de su partido (además del futuro de su gobierno en los próximos seis años a los que aspira).

En cuanto a la estabilidad de su gobierno, no existe fuerza en Argentina que hoy esté en condiciones de debilitarlo en términos institucionales, ni mucho menos por el ejercicio de la fuerza. Cuando Kirchner ensaya la idea del plebiscito no puede estar pensando en fortalecer un gobierno débil, como fue la irreal fantasía de Ibarra después del desastre de la disco Cromañón. Nadie amenaza a Kirchner en esos términos, ni siquiera sus propios actos. Su gobierno no enfrenta hoy una crisis, por lo tanto el fortalecimiento extremo del poder de decisión presidencial es un instrumento que se busca no para instalar una legitimidad y zanjar un conflicto inminente o próximo, sino para gobernar de acuerdo con un estilo que busca la concentración de poder en la persona del presidente, tanto en lo que concierne al estado como al gobierno y al partido justicialista.

“Se vota por la consolidación de este proyecto de transformación o por la vuelta al pasado. No hay alternativa intermedia”, puso en claro Kirchner.

No estamos ante un rasgo estilístico sino ante una forma de ejercicio y de concepción del gobierno. Kirchner representa una variante del populismo en sus desarrollos contemporáneos,



que se alimenta en la desconfianza frente a las instituciones, en la certeza de que la política tiene un solo centro ocupado por un Jefe que se vincula radialmente con cada una de las esferas de gobierno, y en que la deliberación no debe pasar por instancias for-

males sino por espacios informales, caracterizados, como cualidad *sine qua non*, por la lealtad al dirigente.

Como jefe justicialista Kirchner realiza dos movimientos de ubicación simbólica: se remite no a una larga marcha iniciada en 1945 sino al pero-

nismo de los setenta (en una versión de catequesis que salta por encima de todos los problemas); y se coloca en relación con los pobres y los desposeídos, les habla a ellos con un discurso específico, a veces abandonando la posición de hombre de estado y ubicándose, con un movimiento de falsas equivalencias, en el lugar de ciudadano raso (como sucedió con sus infelices reconvenciones a los jueces en el caso de una famosa excarcelación). Igual a todos, por una parte; diferente porque es, también, el jefe de gobierno. El doble discurso: uno para la televisión, otro el que, con su venia, pronuncian algunos de sus ministros y, en ocasiones él mismo, caracteriza este péndulo populista que se mueve entre el ejercicio concentrado del poder y la imagen de un hombre como todos, con los sentimientos de todos, indignado como cualquiera ante una multinacional o una sentencia adversa al clamor de la gente. Las audiencias televisivas responden como una especie de fantasma mediático, reemplazando la plaza pública donde se consolidaban otros populismos antes de la era de hegemonía audiovisual.

Desde el punto de vista de la política partidaria, Kirchner también encuentra en este dualismo ventajas que arman el escenario electoral donde aspira y trabaja por una mayoría aplastante, conformada de las maneras más dispares. En este punto recoge alguna tradición del primer peronismo, justamente en la soltura con la que está dispuesto a aceptar apoyos vengan de donde vinieren, con tal de achicar al máximo el terreno de una oposición ya demasiado ocupada en aislarse y atomizarse, como el radicalismo, o ensimismada en aquello que le conviene hacer y con quien le conviene aliarse, en el caso del centro derecha. La desarmada soledad de la centro izquierda es evidente, como lo es que la responsabilidad le corresponde a sus dirigentes.

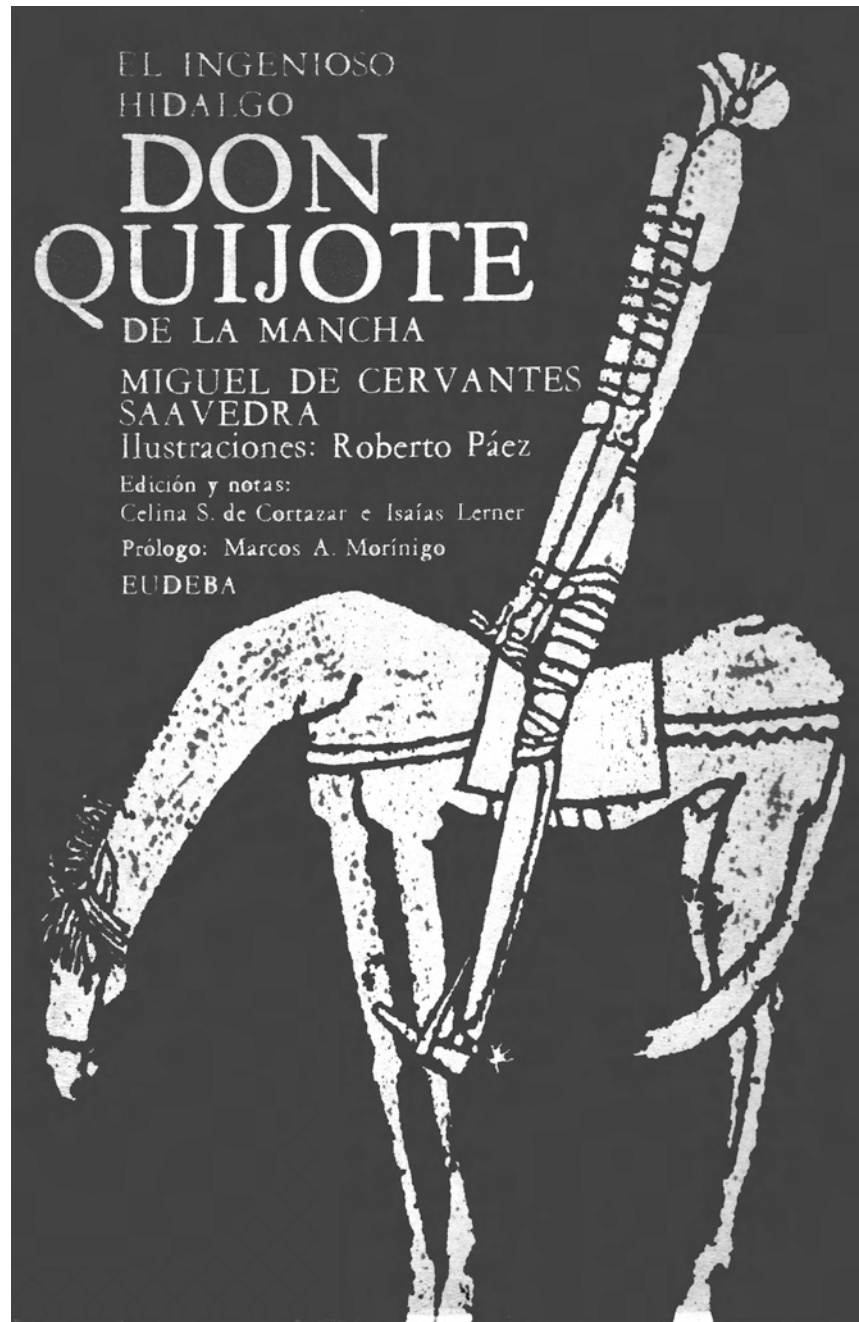
El hecho de que Kirchner esté dispuesto a ir a lo que llamó su plebiscito con boletas de todos los colores, no debería ocultar que su idea es la de hegemonizar, finalmente, el aparato completo del partido justicialista, y para hacerlo rompió con caudillos históricos, como Duhalde, e incluso prescindió del escudo justicialista en

la provincia de Buenos Aires. A las elecciones llega con la táctica de todo lo que sea Kirchner contra todo lo que no lo sea. Después, tendrá lugar la faena sobre las estructuras justicialistas que, acostumbradas a alinearse al poder, no resisten la belleza de una elección ganada con muchos votos.

Esto es un obstáculo obvio para que el gobierno encare la promesa olvidada de una reforma política. En el armado que tiene como único centro la figura presidencial, no hay espacio para cambiar los rasgos viciosos de los caciquismos locales, en la medida en que a sus dirigentes hoy no se les exige otra cosa que el alineamiento con el presidente. Ni la financiación de la política, ni la modificación de los regímenes electorales, ni el cumplimiento o la revisión de leyes que, en su momento, fueron consideradas un avance, como la de internas abiertas, nada de eso tiene probabilidad de ser retomado por el gobierno después de octubre, ya que implicaría debilitar el poder de quienes habrían contribuido a la victoria.

Se podrá decir que el ejercicio de un gobierno con equilibrios y controles es más propio de naciones medianamente prósperas que no se ubican, por lo general, en este hemisferio. También podrá decirse que el gobierno no toma en cuenta a la oposición porque ella está muy por debajo de lo que debería ser ("la oposición no existe" se repite por todas partes). Sin embargo, los gobiernos ni producen ni eligen su oposición. Sencillamente la reconocen, aunque ella les parezca atontada, empequeñecida y reiterativa. Una eticidad estatal surge, en principio, de este reconocimiento que no depende de las cualidades de los partidos enfrentados sino del principio que indica la posibilidad, no importa cuán remota, de la alternancia y el hecho de compartir un territorio y un conjunto acotado de valores. Nadie puede pedirle a un partido que mejore la *performance* de sus contrarios. Todo lo que debe pedírsele es que los tenga en cuenta en las instituciones y en la práctica.

También podrá decirse que las formas de gobierno son, en Argentina, siempre parciales y defectuosas, incompletas, contaminadas, mixtas. La



acentuación de estos rasgos no las mejora. Su aceptación, como destino de una nación periférica y poco importante, sólo puede hacerse sobre la base de un realismo político conservador que, en nombre de un principio de realidad, consolida los límites. Y, sobre todo, para volver al principio, vuelve muy escarpado el camino hacia la implantación de políticas progresistas en campos estratégicos que exigen salir del repentismo para pensar en el mediano plazo. Sólo una fuerte voluntad política podrá proponer una nueva clave institucional para el sistema de

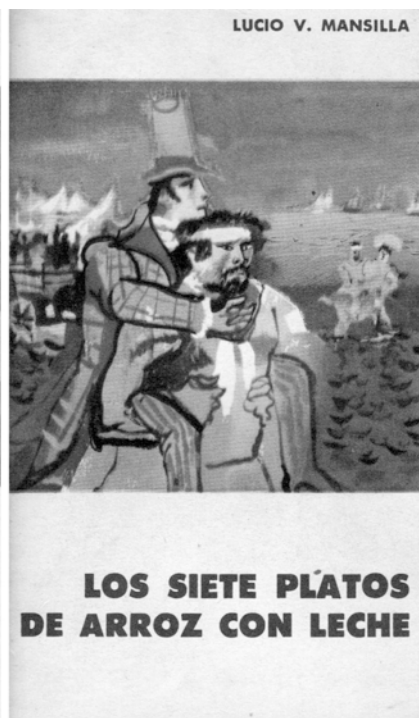
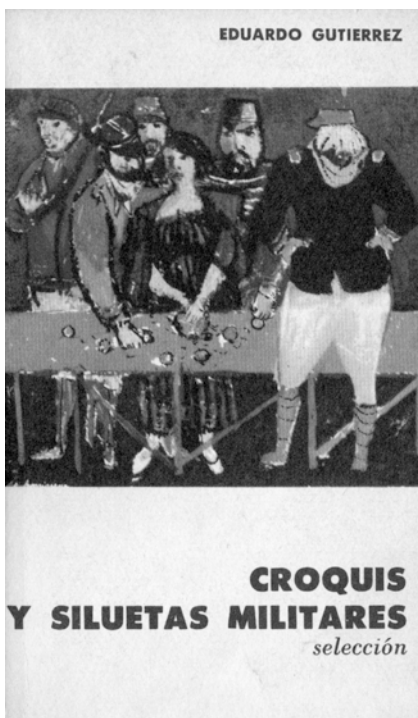
alianzas federales. Kirchner tiene esa voluntad, pero ha resuelto consolidarse aceptando esos poderes locales (o cambiando un hombre por otro, como en Santiago del Estero). En este punto, como en otros: educación, régimen impositivo, salud, seguridad social, si no hay compromiso de cambio político, será difícil que haya reformas profundas, inversiones públicas cuyos fondos lleguen a destino e iniciativas que permanezcan separadas de un jefe y sus necesidades.

Punto de Vista

Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política

Adrián Gorelik

6



“Hicimos esa exposición para salir definitivamente de la Historia del Arte, y ahora estamos en la Historia del Arte por su causa.”

León Ferrari (a propósito de *Tucumán Arde*)¹

“Uno de los reclamos habituales contra el arte moderno versa sobre su fácil deglución por los mecanismos institucionales. ‘A la final todas las vanguardias van a parar al museo’, dicen esos críticos. Parecieran lamentar que no las quemaran junto con sus autores.”

Roberto Jacoby²

1. La repercusión de la retrospectiva de León Ferrari, uno de los artistas más productivos y provocadores de nuestro medio, excedió los círculos habituales y obligó a definiciones políticas e institucionales. Decenas de cartas en los diarios, presentaciones a la

Justicia, agresiones de militantes católicos, marchas en defensa de la muestra y grupos de oración en la puerta del Centro Cultural que parecían protagonizar rituales de exorcismo, convirtieron la retrospectiva en un *happening* con la participación especial

del cardenal Bergoglio.³

No se trató de un encuentro aislado del arte y la política en la cultura argentina; por el contrario, la muestra fue el punto álgido de un ciclo en el cual el arte argentino viene actualizando algunas preguntas sobre la vanguardia, el arte y la política. En la segunda mitad de los noventa se acentuó el interés del campo académico por el movimiento artístico de los años sesenta, ese núcleo mítico de las vanguardias argentinas con el que cualquier reflexión sobre el arte y la política debe medirse; galerías y museos emprendieron ambiciosas muestras históricas; la crítica internacional renovó su interés por el arte político de las regiones periféricas (condenadas a pagar en la moneda del compromiso social y político su derecho a existir en el mundo del arte globalizado); fi-

1. Entrevista con María Angélica Melendi en 1997, citada en la tesis de doctorado de la autora: *A imagen cega. Arte, texto e política na América Latina*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 1999.

2. “El oro de Moscú” (sobre la muestra de vanguardias rusas que se expuso en el Centro Cultural Recoleta en 2001), *ramona* 11, Buenos Aires, abril/mayo de 2001.

3. La muestra del Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires) fue curada por Andrea Giunta, quien tuvo también a su cargo la edición del excelente catálogo, *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*, Centro Cultural Recoleta / MALBA, Buenos Aires, 2004. Estaba previsto que se mantuviera abierta desde el 30-11-2004 al 27-2-2005, pero fue primero clausurada por una orden judicial a finales de diciembre, luego reabierta por otra a comienzos de enero, y finalmente cerrada a mediados de enero por decisión del artista.

nalmente, la crisis que eclosionó en 2001 ofreció un terreno de nuevo fértil para que la clásica pregunta del artista moderno sobre la proyección política de su obra se revalidara socialmente.⁴

La crisis le dio visibilidad a los artistas que habían sostenido una obra de denuncia social y política en los años anteriores, como el grupo Escombros (que se inició en 1989 combinando preocupaciones sociales y ecologistas); puso nuevamente en vigencia la obra de artistas que no habían abandonado desde los años setenta su experimentación en el conceptualismo político, como Víctor Grippo; y, sobre todo, rearticuló el universo temático y las formas de producción de los artistas a través de la irrupción de una realidad de miseria, cartoneros, fábricas tomadas y piquetes (alimentada también, independientemente de la voluntad de los protagonistas, por el circuito internacional). La crisis produjo, además, una confluencia con la línea principal de relación entre arte y política recorrida durante la transición democrática: los derechos humanos. La denuncia de las violaciones de la dictadura y la memoria habían sido la cantera privilegiada para la experimentación política del arte argentino. Podría decirse que la crisis desencastró la relación entre arte y política de su vinculación con esta temática y le dio una problematicidad que la causa de los derechos humanos parecía haber eludido. Así, hoy atravesamos uno de esos momentos en que se vuelve evidente, parafraseando el célebre comienzo de Adorno, que nada en la relación entre arte y política es evidente.

Nadie como León Ferrari reúne en la Argentina los hilos del arte y la política desde los años sesenta hasta hoy. Su obra, apreciable por primera vez de conjunto en la retrospectiva, permite ensayar algunas respuestas a las preguntas sobre la politicidad del arte de vanguardia, su eficacia y su posible absorción por el museo y la historia del arte.

2. León Ferrari definió muy temprano sus principales preocupaciones estéticas en la dimensión de la eficacia: “El arte no será ni la belleza ni la nove-

dad, el arte será la eficacia y la perturbación”, sostenía en 1968.⁵ Desde esta óptica, su muestra fue un éxito, por la cantidad de público y porque puso en el centro del debate político y cultural algunos de los temas predilectos de su obra: la intolerancia religiosa, el rol de la Iglesia, la libertad de expresión. Logró movilizar las fuerzas de la reacción católica y las fuerzas opuestas, que acudieron en su defensa; obligó a desplegar uno de los últimos reflejos progresistas que le quedaban al gobierno de la Ciudad, que sostuvo con dignidad su posición frente a tantas presiones. Fue exitosa porque fue clausurada por una jueza (“la muestra habla de la intolerancia; la clausura la comprueba”, sostuvo Ferrari entonces) y reabierta por una sentencia de la Cámara de pocos antecedentes en la Argentina, en especial el dictamen del juez Horacio Corti, que recorre con agudeza el debate estético para definir la dimensión crítica del arte como “uno de los motores para su desarrollo” y, consecuentemente, la libertad de expresión artística como una de las obligaciones indelegables del orden jurídico, que debe proteger el arte crítico justamente *porque* puede ser “molesto, irritante o provocador”.⁶ Si para una tradición artística que genéricamente podemos identificar como conceptualista, la obra no es sólo la obra sino sus repercusiones sociales e ideológicas que revierten sobre ella completándola, esta muestra produjo un máximo de efecto artístico.

La oposición a la muestra tuvo la enérgica dirección de la Iglesia, que la convirtió en un caso testigo, como hace cada vez que se discute un tema de su agenda ideológica o moral. Por un lado, los grupos católicos más radicalizados organizaron una violenta campaña de hostigamiento; por el otro, se desplegó un discurso “a la defensiva”, que presentaba a la Iglesia como una institución desarmada frente a la agresión de la irreligiosidad dominante. Sus argumentos básicos fueron que la muestra ofendía la sensibilidad de los católicos y que, en consecuencia, el estado no debía financiarla. Se trata, por cierto, de dos falacias. La primera ignora que todo arte crítico ofende siempre alguna sensibilidad y da

por descontado que el ámbito de las creencias y de la moral no deben someterse a la crítica pública. La segunda pasa por alto la realidad del financiamiento público y privado en la Argentina.

El debate sobre el financiamiento de las obras artísticas controvertidas se originó en los Estados Unidos en el marco de la ofensiva cultural neoconservadora de los años ochenta. Pero allí la discusión sobre el uso del dinero público tiene lugar sobre el fondo de una larga tradición de apoyo privado a la creación artística. En la Argentina, en cambio, esa tradición es casi nula: el grueso de la experimentación artística o científica no existiría aquí sin el impulso estatal, más allá de las pocas excepciones históricas (como el Instituto Di Tella) o de la incipiente aparición de unas pocas fundaciones y museos privados.

4. Sin ánimo de ser exhaustivos, conviene mencionar, entre los trabajos de investigación histórica, los ya ineludibles libros de Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*. *Vanguardia artística y política en el '68 argentino* (El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000) y de Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Paidós, Buenos Aires, 2001), así como la entrevista de Guillermo Fantoni a Juan Pablo Renzi: *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi* (El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1998). Entre las iniciativas museográficas, las más impactantes fueron las muestras de reconstrucción histórica “Experiencias 68” (que volvió a montar en la Fundación Proa en 1998 la famosa exposición del Instituto Di Tella que la dictadura de Onganía había clausurado) y “Arte y política en los '60”, que expuso en el Palais de Glace en 2002, ambas muestras con muy buenos catálogos a cargo de los respectivos curadores, Patricia Rizzo y Alberto Giudici (Cf. *Instituto Di Tella. Experiencias '68*, Fundación Proa, Buenos Aires, 1998; y *Arte y política en los '60*, Palais de Glace / Fundación Banco Ciudad, Buenos Aires, 2002). Sobre la proyección internacional de este período argentino, cfr. el importante volumen editado por Inés Katzenstein y Andrea Giunta para el Museo de Arte Moderno de Nueva York: *Listen, Here, Now!* (MOMA, Nueva York, 2004).

5. “El arte de los significados”, ponencia en el I Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia, Rosario, agosto de 1968, en A. Longoni y M. Mestman, cit., pp. 138-142.

6. El dictamen del juez Corti puede leerse en www.BazarAmericano.com junto con otras notas contra el cierre publicadas en los medios en esos días. En *ramona* 48 (marzo 2005) también se reprodujo el dictamen junto a una reconstrucción de los acontecimientos.

Esta peculiaridad argentina quedó de manifiesto cuando, apenas comenzadas las presiones de los grupos católicos, casi todos los escasos patrocinadores privados de la muestra de Ferrari retiraron su apoyo, y hasta el director-dueño del principal museo privado, Eduardo Costantini, que tuvo colgada en el MALBA una de las obras más famosas de Ferrari (“La civilización occidental y cristiana”), participó de la edición del catálogo de la retrospectiva y había pensado inicialmente ponerla en su museo, admitió que si hubiese previsto el escándalo que iba a producir la muestra no se habría involucrado con ella. En ese contexto, la Fundación Telefónica anunció que dejaría de dedicar su espacio cultural a exposiciones de arte.⁷ De modo que decir que una muestra como la de Ferrari no tiene que ser financiada por el estado equivale a decir que esa muestra no tiene que hacerse en la Argentina.

3. De todos modos, los argumentos presentados falazmente por quienes militaron para que la exposición se cerrara suscitan algunas cuestiones que llevan a problematizar la dimensión política de la muestra.

En primer lugar, es evidente que la eficacia política lograda por la muestra tiene todo que ver con el argumento de la ofensa religiosa y el oponente que ésta supuso, la Iglesia católica. No sólo en la Argentina, en todo el mundo hoy parecen ser las religiones y sus instituciones casi los únicos blancos en condiciones de reaccionar ante una provocación del arte y convertir esa reacción en un acontecimiento político. ¿Qué gobierno europeo o qué eurodiputado reaccionaría frente a una instalación sobre la euroburocracia como las de *On Translations*, de Antoni Muntadas –para mencionar a una figura histórica del arte político–, y, más aún, qué persona del público aprende algo en ella que no esté en el menú diario de los medios? Cuando Jenny Holzer y otros artistas colocan sus a veces ingeniosos carteles en la vía pública (como en el ciclo organizado por la ciudad de Nueva York en Times Square), ¿quién se sorprende ante estrategias ya incorpora-

das por la publicidad, indistinguibles de la publicidad misma? Una parte del problema queda, sin duda, del lado de las instituciones criticadas (su indiferencia cínica) o del público (su anomia, según los diagnósticos pesimistas sobre la industria cultural). Pero otra parte queda del lado del arte: la repetición rutinaria de dispositivos que alguna vez impactaron y que hoy sólo encuentran un sentido político en los catálogos de los artistas. El arte ha internalizado la política como una variable más de su lógica institucional y de sus procedimientos; sin embargo, la relación entre arte y política se sigue enunciando como si nada hubiera cambiado.

Algunos gestos artísticos de gran intensidad política (organizar una televisión comunitaria, como hizo Muntadas en la Barcelona franquista; teñir el agua de las fuentes de rojo, como intentaron hacer, en 1968 en Buenos Aires, Margarita Paksa, Roberto Jacoby, Pablo Suárez, Juan Pablo Renzi y otros para homenajear al Che; pintar cruces en el pavimento, como hizo Lotty Rosenfeld en Santiago durante la dictadura de Pinochet) se vuelven insignificantes en nuevas circunstancias. La eficacia en la relación arte/política pasa por una línea móvil que, de modo permanente, desplaza la frontera de lo que puede ser absorbido, no sólo por las instituciones y el mercado, sino también por el hábito o las nuevas condiciones socio-políticas. Ignorar esto hace que muchos artistas celebrados como contestatarios sean, en rigor, apenas el recuerdo ritual de lo que alguna vez provocaron.

Pero este riesgo se desvanece cuando el objeto de la crítica es la religión, como quedó demostrado en la muestra de Ferrari y, con mayor dramatismo, en el asesinato del cineasta holandés Theo Van Gogh, o en las *fatwas* contra artistas que cuestionan el dogma islámico. Ni siquiera la absorción por la publicidad logra neutralizar ese mensaje, como probó el escándalo suscitado por las campañas de Oliverio Toscani para Benetton. El fundamentalismo religioso está en alza en todo el mundo y, en tanto la religión busca imponerse especialmente en la dimensión simbólica, nada de

lo que ocurre en el arte y la cultura le es indiferente. Por eso sigue siendo un contrincante a la medida del arte político: allí la provocación mantiene su sentido.

Pero esto también impone un precio al arte. Creo encontrar dos expresiones de este precio en la muestra de Ferrari: toda su dimensión política fue subsumida por el debate sobre la libertad de expresión; y su capacidad de provocación se activó sólo para los sectores ideológicamente más reaccionarios de la sociedad. Ello afecta sin duda cualquier juicio sobre la eficacia. Por supuesto, la libertad de expresión es el piso fundamental que precisa la politicidad del arte, y ninguna batalla por ella puede ser desestimada. Pero el arte político trabajó siempre sobre los límites de la libertad de expresión para movilizar otras visiones críticas, utópicas o proféticas. Al convertirse la religión en el núcleo de la politicidad del arte (el debate sobre los contenidos de la muestra de Ferrari se concentró en su crítica a elementos doctrinales del catolicismo –en especial el infierno–, más que en su crítica política a la institución –la participación de la jerarquía de la Iglesia en la represión), la capacidad movilizadora se restringe necesariamente al mínimo común de la libertad de expresión, en lo que podríamos llamar una eficacia de segundo grado, independiente del tema ideológico o político de la obra.

Un ataque a la existencia del infierno sólo puede ofender a una minoría recalcitrante. En culturas secularizadas como la nuestra, se lo observa como expresión de una tradición cultural de irreligiosidad blasfema (que remite, por lo menos, a la Ilustración), con lo que el filo intelectual del arte queda mellado, porque ha cambiado el universo de ideas afectadas. Por eso, el debate sobre el infierno entre Fe-

7. El debate sobre Ferrari coincidió con una muestra de arte político en la Argentina en el Espacio Fundación Telefónica, “Entre el silencio y la violencia”, ampliación de la realizada por arteBA Fundación en Nueva York en 2003, curada por Mercedes Casanegra. Ante el anuncio de Telefónica, la curadora general del Espacio, Corinne Sacca Abadi, que había puesto una serie de importantes muestras de arte argentino, abandonó sus planes para el 2005 y renunció.

rrari y Bergoglio —una vez superada la primera estación de humor surrealista— difícilmente interpele algún núcleo intelectual hoy significativo. Todos estos problemas exceden al artista, en tanto él no puede restituir a voluntad una dimensión política o intelectual externa a las coordenadas de su tiempo y sociedad. Pero la reflexión sobre su obra no debería eludirlas, para evitar que la defensa se convierta en un acto de condescendencia.

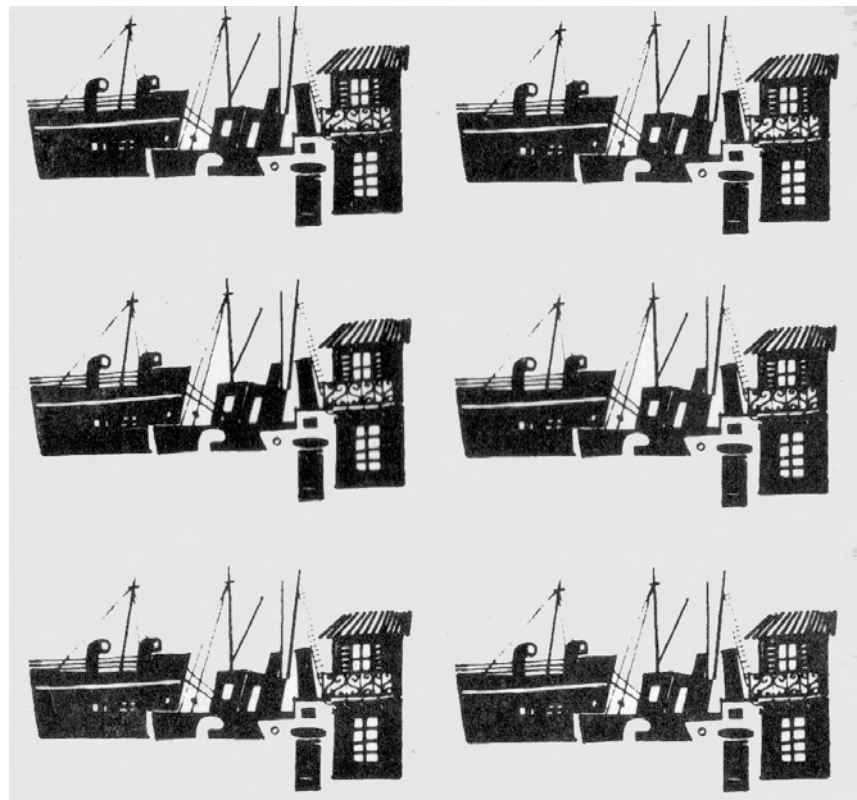
El argumento sobre la financiación pública de la muestra, por su parte, enfrenta la cuestión del arte y la política con su límite más crítico, al menos desde una posición de vanguardia: ¿puede imaginarse paradoja mayor para una idea vanguardista del arte que su principal logro sea una movilización en defensa de las instituciones, para colmo, del estado? Sabemos que esta paradoja existe sólo si se suscribe una definición de las vanguardias artísticas como la que propuso la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, que establecía como criterios el carácter destructivo y el combate contra la institución. Con esa definición prácticamente no podría usarse el término vanguardia para referirse a movimientos artísticos en lugares como la Argentina, e incluso quedarían fuera sectores fundamentales de las “vanguardias históricas”, como el constructivismo ruso o el neoplasticismo holandés, por no hablar de disciplinas completas, como la arquitectura.⁸ Si dejamos de lado esa perspectiva, uno de los resultados políticos de la muestra de Ferrari —la defensa de la institución pública— dejaría de ser paradójico: quizás en la Argentina de hoy esa también sea una tarea de vanguardia. Pero, al mismo tiempo, la cuestión es más compleja, porque Bürger acierta en la identificación de un deber ser que las vanguardias destructivas heredaron del arte romántico y transfirieron al arte contemporáneo, dotándolo de una forma particular de entender su relación con la política.

Allí reside la explicación de un conflicto evidente en el juicio sobre la eficacia de la muestra. Desde un punto de vista clásico —que Bürger representa—, el momento de mayor eficacia de la muestra fue su cierre por orden

judicial, que probaba que el mensaje de la vanguardia era inasimilable para las instituciones: como coherentemente advirtió Ferrari, en ese instante se “comprueba” la verdad corrosiva de la obra. Sin embargo sería difícil no coincidir en que el principal triunfo político fue la reapertura, cuando la justicia falló en defensa del artista y de la institución pública, lo que cuestiona aquella otra verdad de la obra, al mostrar que los valores políticos reales (la defensa de la libertad de expresión) funcionaron en un plano radicalmente diferente del de los propuestos por la política del arte. Pese a toda la resignificación *pop* o posmo-

se encontraron en su punto de máxima intensidad revolucionaria. Para que aquella experiencia de vanguardia tuviera lugar no alcanzó con que la dimensión política engranara con las dimensiones artística e intelectual; fue también necesario que ese acoplamiento tuviera efectos sobre el trabajo de los artistas. Esos efectos fueron los que llevaron a la vanguardia a enfrentar y agotar, en un brevísimo tiempo, todos los dilemas que genera, en las propias obras, su relación con la política y la sociedad.

Sabemos cuál fue el camino de la radicalización del arte en la Argentina. Un primer paso se dio entre la pri-



terna de muchos de los postulados que recorren el ciclo del romanticismo a las vanguardias, la reunión del arte con la vida, el combate a la institución y la provocación del público siguen inscribiéndose con más propiedad en el horizonte teleológico de la revolución que en las instituciones de la democracia.

4. Por eso cualquier reflexión sobre las vanguardias, el arte y la política en nuestro país tiene que volver sobre los años sesenta, la escena primordial en la que estas diferentes dimensiones

mera y la segunda mitad de los sesenta, cuando la política pasó de ser parte de la identidad de los artistas a ser parte de la identidad de las obras —de acuerdo a una fórmula muy efectiva

8. Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (1974), Península, Barcelona, 1987. En la edición española, el prólogo de Helio Piñón ya desarrolla estas críticas. En algunas de las intervenciones de las mesas redondas sobre vanguardias argentinas organizadas por el Centro Cultural Ricardo Rojas en 2002 se advierte el proceso de crítica a Bürger en la reflexión local (*Vanguardias argentinas*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2003).

de Silvia Sigal.⁹ El segundo paso condujo a la convicción sobre “la insuficiencia de toda relación (artística) con la política de la revolución” –y aquí la fórmula es de Beatriz Sarlo.¹⁰ Entonces se arribó al punto de no retorno de las vanguardias argentinas, que sigue irradiando dilemas sobre nuestro presente: el abandono del arte. Pero no un clásico abandono *por* la política, el tipo de abandono que hizo suya aquella famosa respuesta del Che sobre qué pueden hacer los artistas o los intelectuales por la revolución (“Yo *era* médico”); sólo unos pocos artistas abandonaron el arte por ese camino.

10 Uno de los aportes de las investigaciones sobre el arte de los años sesenta de Andrea Giunta y Ana Longoni y Mariano Mestman, fue advertir que la radicalización política del arte tuvo una lógica y una dinámica propiamente artísticas: el proceso que lleva a la vanguardia de la experimentación con los materiales al concepto y del concepto a la desmaterialización tiene raíces en el campo artístico del período. El principal impulso en la espiral de radicalización era la convicción de que “los riesgos del academismo”, en términos de Juan Pablo Renzi, acechaban las experimentaciones más extremas desde el momento mismo de su concepción, llevando a una “indefectible absorción y consumisión” de la obra de vanguardia por quienes eran los destinatarios del ataque.¹¹ Por eso, los artistas de vanguardia cumplen un abandono diferente del evocado más arriba, producto de que su tarea política principal fue la subversión del marco institucional, y de que comprobaron con impotencia la capacidad que éste demostraba para neutralizar los desafíos más extremos: en esa comprobación, la radicalización encuentra su límite propiamente artístico y explica su autoconsumación (en el doble sentido, de perfección y extinción).

En medio de ese vértigo, terminar en el museo o en la historia del arte era terminar sin más, porque evitarlo era el sentido mismo de la práctica artística. ¿Cómo pensar la eficacia de aquellas obras? Desde el punto de vista de sus objetivos manifiestos, es fácil observar la frustración de los artistas

en sus intenciones antiinstitucionales; el abandono del arte tiene el sabor del sacrificio al que se autosomete el derrotado. Desde el punto de vista de las ideas políticas, era tal la saturación discursiva sobre todos los temas en que coincidía el arte con el mundo intelectual y político (la denuncia del hambre y la opresión, del imperialismo y la dependencia, la celebración de las luchas por la liberación en la convicción de la inminencia revolucionaria) que es legítima la pregunta ¿para qué reiterarlos bajo el formato del arte? (De hecho, era ésa la conclusión de quienes instaban a abandonar el arte *por* la política.)

Es en la propia experimentación artística, entonces, donde es posible encontrar un nivel de eficacia política e intelectual: en el momento vanguardista, la libertad de pensar y forzar los límites de lo dado rebalsa la mera búsqueda de originalidad del arte moderno e irradia hacia las otras esferas del conocimiento y la acción con una productividad imposible de encontrar en los discursos explícitos. Así parece funcionar la eficacia vanguardista. Y, paradójicamente (si nos atenemos a sus propios términos), esa eficacia no muere en el museo. Una obra puede entrar al museo como documento de época (y eso no debería ser criticado, ¿acaso el museo de arte no es *también* un museo histórico?) o como obra de arte, pero cuando esto último ocurre es muy impactante la iluminación que se produce más allá del cambio de contexto o del paso del tiempo: la emoción y el conocimiento parecen incluso más intensos porque el tiempo ha comprimido en la obra sus diversas capas de sentido. Tal parece ser el fondo de la crítica al reduccionismo institucionalista que aparece en la cita inicial de Jacoby, tomada de un artículo que defiende la actualidad de las vanguardias rusas: no hay moda, reproducción en tarjeta postal o en libro de mesita ratona, capaces de domesticar la fuerza revolucionaria de esas obras.

Y algo similar ocurre con “La civilización occidental y cristiana”, la famosa obra de 1965 en la que León Ferrari ensambló un cristo de santería sobre un bombardero norteamericano.

Se trata de una obra que puede ser inscripta fácilmente en el ciclo de la conceptualización, pero en la que la materialidad llega a ser tan poderosa como la idea y, al mismo tiempo, mucho más ambigua y compleja, agregándole posibilidades de lectura e interpretación.¹² La más recurrida de ellas en los días del conflicto por la muestra retrospectiva de Ferrari, argumentada incluso en el dictamen del juez Corti, es la indecibilidad sobre el juicio que la obra –no el artista– pronuncia sobre si Cristo es cómplice del bombardeo o ha sido nuevamente crucificado por él (o ambas cosas a la vez); es decir, si la obra denuncia la religión o lamenta su derrota en la tierra.

En esa ambigüedad reside su vigencia: junto al admirable procedimiento (el ingenioso montaje de la figura de Cristo sobre el avión), otra serie de cualidades propias de la realización, como el tamaño, obligan a una contemplación severa, *quasi* religiosa, aun cuando el montaje tiene su costado irónico típicamente Dadá. En un caso así, ¿el ingreso al museo es una derrota o un triunfo? Se trata de una obra que ni siquiera pudo ser exhibida en su momento, y que sin embargo quedó como una de las experiencias que marcan un antes y un después en la cronología de los años sesenta. Quizás ésta sea la paradoja de la política de la vanguardia: pese a su voluntad de romper con el arte y adherir a un mensaje político explícito, cuando perdura lo hace como arte. No porque el tiempo la desprenda de su mensaje político, sino porque fue capaz de expresarlo y, a la vez, trascenderlo. Y quizás allí resida la dife-

9. Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Puntosur, Buenos Aires, 1991.

10. Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Ariel, Buenos Aires, 2001, p. 103.

11. Juan Pablo Renzi, “La obra de arte como producto de la relación conciencia ética - conciencia estética”, ponencia al I Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia, Rosario, agosto de 1968, en A. Longoni y M. Mestman, cit., pp. 138-142. Ver también G. Fantoni, *Arte, vanguardia y política*, cit.

12. Para un análisis agudo de “La civilización occidental y cristiana” y su recepción, ver Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit., y León Ferrari, catálogo de la retrospectiva citado.

rencia entre “La civilización occidental y cristiana” y muchas de las obras de crítica religiosa que Ferrari ha realizado en los últimos años, como las de la muestra “Infiernos e idolatrías” (2001), de las más revulsivas en la retrospectiva, pero en las que es difícil ver más allá del “mensaje”.

Por supuesto, esta disquisición puede no interesarle al propio Ferrari, siempre dispuesto a rechazar las demandas de “artisticidad”. En 1965 escribió, ante las críticas a la serie de “La civilización occidental y cristiana”: “Es posible que alguien me demuestre que esto no es arte: no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle el nombre: tacharía arte y las llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa”.¹³ Y lo repitió con diferentes inflexiones ante las últimas críticas a su obra. Como credo de artista es indiscutible, pero insatisfactorio a la hora de pensar su obra (excepto como parte de su poética). Y, sobre todo, de defenderla: porque la defensa de su muestra se hizo en nombre del arte, *porque* era una muestra de arte en un museo de arte, y por lo menos los críticos y los intelectuales que la defendimos tenemos que poder argumentar en consecuencia.

5. De todos modos, la pregunta política clave para la última etapa de la obra de Ferrari es otra, y aparece cuando se la examina en una perspectiva temporal de larga duración. Las vanguardias argentinas podrían pensarse en el vaivén cíclico entre modernismo y vanguardia, con sus diferentes concepciones de eficacia en la relación entre arte y política. Me refiero, claro está, a una idea de modernismo diferente de la que han banalizado las críticas de las últimas dos décadas, reduciéndolo a mero instrumento de manipulación ideológica; una idea como la expresada canónicamente por Adorno que, testigo del fracaso de las vanguardias históricas, resaltó la capacidad de absorción de la industria cultural.¹⁴ Esta idea de modernismo apuesta a la autonomía porque, en sus propios procedimientos, el arte construye estrategias críticas frente a la mercantilización de la sociedad capitalista y acu-

mula una potencia revolucionaria a la espera de los actores y del tiempo en condiciones de descifrarla. La vanguardia, en cambio (y aquí la referencia clásica es Benjamin), apuesta a la pérdida de autonomía, pero no a cualquier tipo de pérdida, sino a una que suponga una revolución en los medios de producción artísticos tan extrema como la de las fuerzas sociales revolucionarias y que, justamente por eso, pueda articularse con ellas. Así se diferencian dos nociones de eficacia: una rechaza la praxis, aunque confía en que ésta anida en el contenido de verdad de la obra; la otra, la multiplica por dos, porque la busca en la producción de la obra y en sus efectos externos.

Aplicando esta línea argumental al curso de las vanguardias argentinas, podría verse que así como el concretismo de los años cincuenta fue el primer movimiento de politicidad adorniana en el arte argentino (y Tomás Maldonado era muy consciente de ello cuando proponía un arte capaz de prefigurar científicamente una nueva realidad), en los años sesenta tuvimos nuestras primeras vanguardias propiamente benjaminianas: todo el proceso de conceptualización / desmaterialización fue el de la búsqueda de una doble praxis revolucionaria, estética y política. Pero, en su propia historicidad, las vanguardias concluyeron volviéndose adornianas. Primero, al abandonar el arte; luego, desde finales de los setenta, al retomarlo, ya sea en las variantes del “retorno al realismo” de artistas como Pablo Suárez o Renzi, o del “retorno a la abstracción” de artistas como el propio Ferrari, que en su exilio brasileño recuperó el trabajo exquisito sobre la forma en sus esculturas de alambre y en sus “escrituras”.¹⁵

En este sentido, la muestra retrospectiva de Ferrari permitió periodizar su producción en términos políticos, evidenciando cierto carácter representativo de su trayectoria: los inicios como artista abstracto; la radicalización de los años sesenta, donde la política va ocupando todos los espacios (desde la “Carta a un general”, de 1963, en que una de las “escrituras” que venía realizando como experimentación abstracta se convierte, por el solo efecto del título, en texto político, hasta

los montajes con noticias de diarios para exponer en crudo el discurso político e ideológico de Occidente, en *Tucumán Arde* o *Palabras ajenas*); el período de exilio en Brasil, donde retoma la experimentación espacial y gráfica de inicios de los años sesenta, a las que suma, como nuevo tipo de textos producidos por medios mecánicos (plantillas y letraset), los planos de arquitecturas y ciudades, dispositivos obsesivos de precisión y locura; y, finalmente, el retorno a la Argentina en los años ochenta, y con él, el retorno de lo político, centrado en el tema de las violaciones de derechos humanos de la dictadura y en la complicidad de la iglesia, institución sobre la que irá enfocando su obra más y más hasta llegar a la denuncia del infierno. El retorno de lo político es, también, el retorno de los procedimientos del período de radicalización: montajes de texto, montajes de objetos, *collages*. Pero la peculiaridad de este último período es que ya no abandona la experimentación formal que había recuperado en Brasil, manteniéndola en paralelo con su producción política.

Esta superposición de experiencias en los años recientes, manifestada como nunca en la retrospectiva, resulta doblemente perturbadora. Por una parte, porque frente a la idea de consumación radical que supuso el fin del ciclo vanguardista de los años sesenta, parece decirnos que es posible detener el tiempo vertiginoso de aquella historicidad y, en la búsqueda de una eficacia análoga, apelar a sus mismos procedimientos como quien busca en una caja de herramientas disponibles. Por otra parte, porque aquellos diversos “retornos adornianos” del arte de los años setenta permitían intuir no sólo respuestas a una nueva situación de censura y represión, sino muy espe-

13. León Ferrari, “La respuesta del artista”, *Propósitos*, Buenos Aires, 7-10-65, reproducido por Longoni y Mestman, op. cit., p. 72.

14. Sigo en este tema el sugerente análisis de Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (1986), Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2002.

15. Andrea Giunta ha mostrado la carga revulsiva y política de los retornos al realismo; por ejemplo, en “Juan Pablo Renzi, problemas del realismo”, *Punto de Vista* 74, Buenos Aires, diciembre 2002. Sobre el “retorno a la abstracción” de Ferrari, ver catálogo citado.

cialmente una reflexión aguda de los artistas sobre sus relaciones con la política y la sociedad; una mirada auto-crítica sobre aquella omnipotencia revolucionaria, más abierta, frente a la tradición vanguardista argentina, a politicidades más complejas y plurales del arte. La apelación a modalidades “modernistas” y “vanguardistas” en el último período de Ferrari, en cambio, deja enormes dudas acerca de cómo reflexiona él, en sus obras, sobre aquel momento fundamental del arte argentino, constitutivo además de su figura de artista. Aquellos procedimientos, nacidos de la voluntad de subvertir la institución del arte, ya no están acompañados de una crítica a la absorción o la manipulación, de modo que su sentido ha mutado inadvertidamente, quedando hoy como respuestas que se demostraron fallidas a una pregunta que dejó de hacerse.¹⁶

Hay, en ese aspecto de la obra de Ferrari, algo muy representativo del terreno en el que se debate la relación del arte y la política en la Argentina de las últimas décadas. A diferencia de lo ocurrido en otros campos artísticos, los procedimientos de la vanguardia en las artes visuales se volvieron tan disponibles como convencionalmente aceptados: cuando las artes visuales recuperan una relación explícita y pública con la política, a la salida de la dictadura, lo hacen bajo la forma del “Siluetazo” (la ya célebre acción artística realizada en la Marcha de la Resistencia de las Madres de Plaza de Mayo de diciembre de 1983), que combina los recursos del *happening*, la producción colectiva, la provocación del público, el arte de los medios y otros procedimientos puestos en forma por la vanguardia de los años sesenta, pero que ya estaban desde hacía tiempo en los museos, extendidos a toda una serie de obras no necesariamente caracterizadas por su vocación política. Por eso es que las relaciones entre el arte y la política tendrían que haberse podido pensar de modo diferente.

Durante los primeros tiempos de la democracia, el impacto de acciones como el “Siluetazo” permitieron eludir esa necesidad. Esas acciones sintonizaban la temperatura de los tiempos: fueron capaces de resignificar el

uso del espacio público para la protesta en el nuevo contexto democrático, en el que las Madres y los organismos de derechos humanos dejaban de ser sus exclusivos protagonistas. De modo que, en parte por las acciones artísticas, la lucha por los derechos humanos ratificó en los primeros tiempos de la democracia el carácter innovador para la política argentina que había tenido en la dictadura. Una eficacia que estuvo en directa relación con la fuerza que asumió el espacio público en esos años, en una impronta muy trabajada por el propio gobierno, como el lugar recuperado para la fiesta y la protesta.

Pero esa fuerza inicial de la relación del arte con los derechos humanos se fue extinguiendo, hasta tocar el grado máximo del convencionalismo e institucionalización en el Parque de la Memoria.¹⁷ Entre las ganadoras del concurso para el Parque, una obra expresa esto más que ninguna otra: consiste en una serie de carteles de tránsito que transforman su función vial original para informar sobre diferentes aspectos del terrorismo de estado. La obra es del Grupo de Arte Callejero, que realiza intervenciones sobre los carteles en la calle y coloca señalizaciones frente a los ex centros de detención o las casas de militares, acompañando los escraches de HIJOS. En esos casos, la intervención artística buscaría alterar la norma del espacio público. Pero si ése es su propósito, ¿qué significan los mismos carteles cuando son construidos *ad hoc* para ser expuestos en el parque-museo? ¿Qué queda de su provocación? La institucionalización deja aquí de ser una metáfora o una referencia abstracta y afecta todo el sentido de la obra. El problema ya no es el ingreso en el museo o en la historia del arte; el problema es que se ha roto toda reflexión significativa sobre las relaciones entre la propuesta artística, la política y el marco institucional.

Ahora bien, en términos más generales, creo que el cuestionamiento de los procedimientos artísticos para referirse a la política no fue necesario durante los años ochenta y parte de los noventa en buena medida por el rol que cumplieron los derechos hu-

manos en su relación con el arte. Hoy puede verse que el movimiento de los derechos humanos le dio a la politicidad del arte un ámbito donde se mantuvo una dimensión de lucha y resistencia no totalmente asimilable, en la que los artistas podían mantener su fidelidad a las viejas convicciones políticas del arte de vanguardia sin verse obligados a revisiones complicadas. La política, como el arte, tiene esas paradojas: es notable que un movimiento innovador en tantos aspectos haya podido tener una función conservadora en otros —cuya expresión radical se expresa en los sectores de los organismos de derechos humanos que reivindican *in toto* las ideas políticas de los sesenta/setenta. El arte no es, finalmente, tan diferente de la política: muchos de los protagonistas de los tempranos ochenta pensaban (el gobierno de Alfonsín en primer lugar) que la resolución de los problemas argentinos pasaba por la recuperación de algún momento anterior a la dictadura.

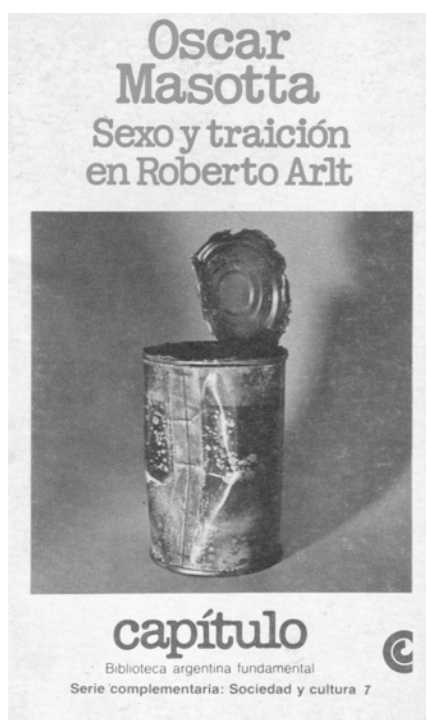
Han pasado más de dos décadas, y se ha podido reconocer dolorosamente que no era así. Quizás el contexto de reapertura actual de la pregunta sobre las relaciones arte / política, cuando los derechos humanos siguen siendo una dimensión fundamental pero ya no la única del arte tensionado por la política, permita buscar nuevas respuestas. Esto no va a ocurrir de modo automático ni sencillo, y seguramente habrá todavía muchas expresiones del miserabilismo que ha aparecido casi como primer reflejo artístico ante la crisis, por no hablar de los brindis entre cartoneros y artistas en Palermo Viejo. Pero es evidente que se ha abierto un nuevo escenario para el debate. La obra de León Ferrari seguirá siendo, sin duda, una referencia insoslayable para su desarrollo.

16. La nueva situación de la escena del arte se puso de manifiesto inmejorablemente en el hecho de que ni siquiera la página de arte del diario *La Nación* pudo acoplarse al repudio contra la muestra que el mismo diario impulsó, porque no puede dejar de aceptar la obra de Ferrari como un signo inequívoco del arte realmente existente.

17. Sobre el Parque de la Memoria, véase Graciela Silvestri, “El arte en los límites de la representación”, *Punto de Vista* 68, diciembre de 2000.

Los años Sartre

Oscar Terán



Hace sesenta años Jean-Paul Sartre alcanzaba la cumbre de un prestigio intelectual en el que permanecería durante las dos décadas siguientes. Cuando en aquel año de 1945 pronunciaba en París su conferencia “El existencialismo es un humanismo” (una de sus intervenciones menos estimables pero con la cual popularizaba exitosamente su filosofía), el giro de la bisagra epocal no podía lucir más ajustadamente simbólico: aquella misma noche Julien Benda había hablado ante una sala vacía. Era el pasaje de la concepción del autor de *La traición de los intelectuales* –considerada como universalista, abstracta y espiritualista

(“la maloliente salmuera del Espíritu”, diría Sartre)– a otra íntimamente involucrada con “lo concreto”. Para ello, el existencialismo sartreano era portador de una filosofía, una forma de vida y una figura de intelectual.

La filosofía había dado a luz en 1943 su “monumento” con *El ser y la nada*; el comportamiento se identificaba con la “vida auténtica”, la bohemia de las *caves* existencialistas, la sociabilidad y la escritura en los cafés, los viajes y la libertad erótica, mientras el intelectual debía cultivar el “compromiso” según la exigente Presentación de *Les Temps Modernes*: “El escritor tiene un lugar en su época.

Cada palabra tiene sus consecuencias, cada silencio también”.

Ese mensaje halló oídos receptivos tallados por la sensibilidad entre angustiada y rupturista de la segunda posguerra. En la coyuntura francesa, ello remitía a la ocupación alemana y la memoria vergonzante de Vichy, cuyo síndrome activó el sobredimensionamiento mítico de la Resistencia: los equívocos que esa operación generó pueden leerse en las versiones biográficas del propio Sartre. De hecho, hasta entonces el ámbito de la política había permanecido extraño a las preocupaciones del joven profesor de filosofía que, por sugerencia de Aron, realizó una estadía en el Berlín de los años 1933-34, donde a nueve meses del ascenso de Hitler continuaba relativamente indiferente ante la marea incontenible del nazismo. Es cierto que aquí y allá aparecen referencias a una participación dudosa en la resistencia durante la ocupación de París. Pero, ni gaullista ni comunista, Sartre incluso publica allí sin problemas, y una pieza como *Las moscas* es representada exitosamente y sin obstáculos. Quizás bajo esta luz se colme de sincera ambigüedad su posterior afirmación de que “nunca fuimos tan libres como durante la ocupación”.

Por lo demás, en ese primer recorrido su literatura y su filosofía se correspondían con preguntas enunciadas desde ese sujeto sin importancia social que tras la cita de Céline se auto-definía en *La náusea* estrictamente como un individuo en la búsqueda casi

seguramente vana de un sentido. La célebre meditación en el jardín público de Roquentin está así construida sobre el modelo cartesiano de una conciencia aislada, sólo que, en lugar de hallar desde sí misma su primera verdad y su apertura a Dios como garante final, descubre la nuda existencia humana arrojada contingentemente en un mundo absurdo. Esta fenomenología de la conciencia a solas con sus propias angustias metafísicas la remitía a una posición desde la cual sólo podía observar a los otros o bien con indiferencia o bien como la concreción del infierno escenificado en *Huis clos*.

14 Hasta entonces, pues, en el ámbito del desarrollo de su pasional proyecto por la escritura, Sartre ha desplegado las conclusiones entre melancólicas y desencantadas de su primera novela (“No hay aventuras, tampoco hay momentos perfectos. Hemos seguido los mismos caminos, hemos perdido las mismas ilusiones”) y el multicitado final de *El ser y la nada* (“La pasión del hombre es inversa a la de Cristo, porque el hombre se pierde en tanto hombre para que nazca Dios. Mas la idea de Dios es contradictoria y nos perdemos en vano; el hombre es una pasión inútil”). Ser de más para toda la eternidad, arrojada en un mundo que no la necesita ni la justifica, la condición humana podía extraer de esa falta de razones una razón amada: la libertad (ese pequeño movimiento que hace de Genet un poeta cuando estaba rigurosamente condicionado para ser un ladrón). “Condenados a ser libres”, toda la saga inconclusa de *Los caminos de la libertad* y la dramaturgia sartreana harán de esa tesis una expansión democrática de los tecnicismos de la filosofía.

De allí se derivará un emprendimiento definido nítidamente desde aquel año de 1945: el existencialismo es “nada más que un esfuerzo por extraer todas las consecuencias de una posición atea coherente”, y por ello debía desembocar en la búsqueda de una moral en el contexto de la muerte de Dios. Emprendimiento por tanto estrictamente individual que describe el recorrido de una conciencia extrañada, en una amalgama entre existencialismo

kierkegaardiano y un estrato de figuraciones entroncadas con el legado de los modernos sombríos de la primera posguerra (Kafka especialmente), pero asimismo de sus contemporáneos Camus, Beckett o Ingmar Bergman, en la exploración del sinsentido, la incomunicación y la soledad del individuo.

Empero, la noción de un sujeto irremisiblemente constituido con lo otro de sí mismo se convertirá en una cláusula filosófica de pasaje a lo social que expondrá en un brevísimo y eficaz artículo programático: “Un concepto fundamental de la fenomenología de Husserl: la intencionalidad”. Allí la conciencia, se lee, “es clara como un gran viento”, nada hay en ella salvo un movimiento de huirse y, por ende, “ser es estallar hacia el mundo”. Era el fin de la interioridad encantada que, desgajada del mundo, repetía monótonamente la figura hegeliana del “alma bella”. Por el atajo de la intencionalidad se anunciaba la liberación de las “filosofías digestivas” de la pura subjetividad, para definirse como un puro proyecto: “No es en un ignorado retiro en donde nos encontraremos: es en el camino, en la ciudad, en medio de la muchedumbre, cosa entre las cosas, hombre entre los hombres”. Esta representación antropológica descubriría así la posibilidad de constituirse en un agente histórico en el interior de la relación sujeto-estructura que Sartre formulará hasta convertirla en un clisé de época: “Lo esencial no es lo que se ha hecho del hombre, sino lo que él hace de lo que se ha hecho con él”.

Y si este tránsito desembocará en una politización de izquierda, su fundamentación teórica ya no puede hallarse en la fenomenología ni en el existencialismo, sino en una constelación de nociones y sentimientos propios de aquello que en *La plenitud de la vida* Simone de Beauvoir llamaría “nuestro anarquismo antiburgués”. De hecho, los textos del joven Sartre revelan, antes de su encuentro con Husserl y con Heidegger, una rebeldía profundamente agresiva contra su propia clase social. Un cuento como “La infancia de un jefe”, de 1938, dibuja precisamente el nacimiento despreciable

de un burgués-tipo, que *La náusea* recogerá en su adultez en los retratos de los *salauds* de Bouville: esos “cerdos” de mala fe legitimados en su haber, henchidos de buena conciencia e incapaces de asumir su inexorable contingencia. Sartre profesó así respecto de la burguesía como *constructo* socio-cultural “un odio –dijo en 1952– que no acabará sino conmigo”.

Este giro de la moral individual a una concepción social de la existencia se articuló históricamente con la guerra de Argelia, cuando sus análisis se instalan en una relación del sujeto permanentemente mediada y entretejida con lo colectivo. En todo caso, no se trató de una ruptura en su reflexión sino de un desplazamiento de acentos que no implicó el abandono de concepciones anteriores. Es preciso creerle a Sartre cuando en su vejez seguía rescatando lo que consideraba sus mejores obras, que cubren en efecto ambos períodos: *La náusea*, *A puerta cerrada*, *Dios y el Diablo*, *Saint-Genet*, *Crítica de la razón dialéctica*, algunas *Situaciones*.

Es significativa en este aspecto la utilización de la noción del bastardo (construido en las antípodas del burgués) como una categoría traducible a diversas situaciones sociales. Con ecos de la clase universal negativa que el marxismo colocaba en el proletariado, los marginales sin intereses propios extraen de esta carencia un máximo de libertad, y así sus elecciones pueden adoptar el carácter de la gratuidad estética, pero también asumir un compromiso integral con la comunidad de los hombres.

De allí en más, Sartre ejemplificará incansablemente con la fusión de vida y obra el compromiso del intelectual con los avatares políticos de su tiempo, dentro de una relación pendular con el Partido Comunista y con la Unión Soviética, finalmente resuelta con una ruptura que lo proyecta al final de su vida hacia las simpatías con el comunismo chino. Dicha relación estuvo permanentemente condicionada por el tormento del intelectual que sospecha de la eficacia de su función para el mejoramiento de la existencia concreta de los ofendidos y humillados. En 1964 declaró a *Le*

Monde: “De qué sirve *La náusea* frente a un niño que muere de hambre”, y el tópico de la tensión entre política y moral fue puesto en escena una y otra vez. Hoederer en *Las manos sucias* y Brunet en *Los caminos de la libertad* encarnan al hombre de acción frente a la improductividad política del purismo moralista pequeñoburgués; entre la rebelión pura del intelectual y la aceptación de la eficacia del Partido que portaría el sentido objetivo de la historia. En aras de esta arriesgada presunción aceptó en algunas circunstancias apaciguar su espíritu crítico hasta ocultar conscientemente la verdad, e incluso polemizó con violencia y abu-

chones habrá que colocar en la plaza de la Concorde para hacer olvidar al mundo que se tortura a los niños en nuestro nombre y que nosotros nos llamamos”.

Esos posicionamientos políticos estuvieron fusionados con el intento teórico de proponer el existencialismo (“esa protesta idealista contra el idealismo”) como ideología parasitaria al servicio del marxismo en tanto “filosofía insuperable de nuestra época”. Insuperable quería decir que las circunstancias que lo engendraron persistían con dureza, como exponía en sus célebres “Cuestiones de método” luego incorporadas al admirable *tour*

toria”. En párrafos estremecedores proclamó que, puesto que “el arma del combatiente es su humanidad”, al matar a un europeo se suprime al mismo tiempo a un opresor y a un oprimido: “quedan entonces un hombre muerto y un hombre libre”. Consecuentemente, numerosas causas ant imperialistas y antidictatoriales lo contaron entre sus filas, como testimonio con su adhesión a la revolución cubana, con su presidencia del Tribunal Russell que condenó las atrocidades norteamericanas en Vietnam, con la denuncia de los crímenes de la Junta militar en Chile, con el apoyo a la revolución de los claveles en Portugal y luego a la nica-



so de su prestigio con Lefort, Camus o Merleau-Ponty cuando éstos cuestionaron la práctica y el modelo soviéticos.

Seguramente cuando más alto brilló su encarnación del intelectual animado por el deber de confrontar el lado oscuro de su propio país fue durante la guerra de Argelia, “su” guerra. Sin que lo arredraran los atentados terroristas cometidos contra su domicilio y la redacción de su revista, sin que lo atemorizara el malestar que generaba entre tantos de sus compatriotas, impugnó con el brillo y el coraje de su palabra el colonialismo francés y le devolvió invertida a esa sociedad la consigna televisiva de un programa de beneficencia: “Sóis formidables”, les enrostró, recordando que si en otro tiempo Francia había sido el nombre de un país, en 1961 era preciso preguntarse “cuántos col-

de force que en 1960 llevó el título no sin pretensiones de *Crítica de la razón dialéctica*. Dichas circunstancias referían a la irrenunciable conciencia de estar viviendo en un mundo con rasgos insoportables nacidos de la “escasez” de los más y la ominosa saciedad de los menos, que era –seguía diciendo en su autorretrato de los setenta años– “el fundamento de todos los antagonismos pasados y actuales entre los hombres”. El sujeto de la conciencia devenía de tal modo “el hombre de la necesidad”, y por ende la libertad ahora sólo podía realizarse plenamente en un mundo que superara el estado de escasez material responsable de la explotación y la violencia.

En el prólogo a *Los condenados de la tierra*, de Fanon, extrajo como contrapartida un desafío extremo y entonó el elogio de la violencia según la vieja fórmula de la “partera de la his-

ragüense... Esas lealtades no bloquearon su capacidad para cuestionar severamente a la URSS, disentir con Castro ante el caso Padilla ni dejar de solidarizarse con los *boat-people* que huían de la persecución comunista en el sudeste asiático. Y cuando algunos temieron que ese activismo absorbiera todas sus energías, la aparición de *Las palabras* en 1964 mostró con la elocuencia de su escritura que la práctica política no había mellado la pluma del escritor. De allí que la adjudicación del Premio Nobel de Literatura en ese mismo año resultó consagratoria y devino apoteótica cuando Sartre lo rechazó para preservar su independencia crítica y para no ostentar un galardón que –dijo– se concedía “a los escritores del Oeste y a los disidentes del Este”.

Ese momento culminante marcó empero el límite anterior de su pérdi-

da de hegemonía en el campo filosófico, signado por la progresiva influencia de las nuevas corrientes de pensamiento (estructuralismo, lacanismo, althusserianismo, desconstruccionismo) que desestabilizaron todas las filosofías del sujeto. Desde 1962 hasta 1969, exactamente en los capítulos finales de *El pensamiento salvaje* de Lévi-Strauss y *La arqueología del saber* de Foucault, las propias tendencias francesas enviaban al sartrismo al desván de la historia intelectual en el que en buena medida permanece. Incluso el Mayo parisense llegaría demasiado tarde para él (“los defraudé”, confesó), y de allí en más, cruzada con una salud severamente dañada, esta declinación nos ofrece el espectáculo entre patético y entrañable de ese grande hombre ciego que reniega de sus compañeros de generación aun a riesgo de romper con “la familia Sartre” (“No me gusta la gente de mi edad”) y que sigue rindiendo tributo a esos jóvenes maoístas en quienes quería reencontrar las brasas de la perdida juventud.

En tanto, proseguía su último gran emprendimiento mostrando que, como diría Isaiah Berlin, también podía ser una mezcla de zorro con erizo. Ya que en ese gran proyecto final de *El idiota de la familia* Sartre retornaba enriqueciendo la potencia universal del concepto con la irreductibilidad de lo existente, entramando sus fórmulas filosóficas generales con la asunción de los laberintos y la sorprendente complejidad de lo real. Pretendió en suma

y por última vez alcanzar a un individuo concreto apostando a la desmesura de ser a la vez Marx y Freud bajo el influjo de Stendhal –su escritor favorito– para analizar la vida y “el hermoso pero falso estilo de Flaubert”.

Esos años postreros lo muestran casi ajeno a las nuevas corrientes filosóficas, mientras confiesa sin melancolía una sincera aceptación de su ceguera, su decadencia física y el final de su carrera de escritor. Después de todo, es posible pensar que había resultado fiel a la proclamada moral heroica del hombre sin dios, dispuesto a vivir y morir definitivamente con su época. En 1947, al comentar el film *París 1900*, había dicho que las gentes allí vistas eran representantes del tiempo en que vivieron, “una época de la que son responsables en la medida en que contribuyeron a hacerla lo que fue”. La publicación póstuma de sus *Cahiers pour une morale* permitió entrever en su escritura aluvional que esa busca del sentido acometida con brío no podía en suma resolver el problema del modo en que el creyente lo resolvía al subordinar el hacer al ser, la existencia a la esencia. Si con ello la moralidad resultaba al mismo tiempo inevitable e imposible, con la coherente convicción de que tampoco la historia salva ni el futuro justifica, sostenía sin embargo que “*hoy la moral debe ser socialista revolucionaria*”. El subrayado en el presente indica que en cada momento el existente humano debe decidir por una

opción moral que se sabe temporaria y amenazada, como la pasajera percepción material del mundo. Una opción apoyada en un saber recortado sobre el fondo de la inexorable ignorancia de cada tiempo, dado que “cada época tiene su verdad condicionada por esta ignorancia y absoluta como ella”. De esto podía desprenderse una moral de la absoluta contingencia que no se condenara al nihilismo ni a la inacción. Después de todo, ya en *El Diablo y Dios* el bastardo Goetz lo había proclamado: “Me quedaré solo con este cielo vacío sobre mi cabeza. Hay que librar esta guerra y la libraré”, y su apuesta pascaliana elegía, como Sartre, la causa de los oprimidos y explotados en la ciudad de los humanos. Por eso se comprende que al dar cuenta de su deuda con Sartre el irlandés Connor C. O’Brien le agradeciera que, “a una generación que no veía ninguna razón para la esperanza, le ofreciera una esperanza que no necesitaba razón alguna”.

Quiero terminar diciendo que los gestos de aquel gran viento claro dibujaron buena parte de la geografía de nuestra juventud. A esta evidencia deseo sumarle la reserva, inspirada en Nizan, de que nada garantiza que ésa resulte la mejor edad de la vida. Y sin embargo, cuando algunas pasiones se han convertido en recuerdos y tantas evidencias se han tornado preguntas, sobrevive la terca y gratuita certeza de Roquentin: seguramente, “mañana lloverá en Bouville”.

)ENTREPASADOS(

REVISTA DE HISTORIA

Año XIV - Número 27 - Principios de 2005

Dossier: Historia social y fútbol / Galería: historia, retórica y prueba, Carlo Ginzburg / Argentina siglo XIX: Médicos e instituciones sanitarias • Política, religión y teatro / Revista Fierro: una aproximación a la Argentina reciente

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

ESTUDIOS SOCIALES

Revista Universitaria Semestral

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

Nº 27 - Segundo semestre 2004

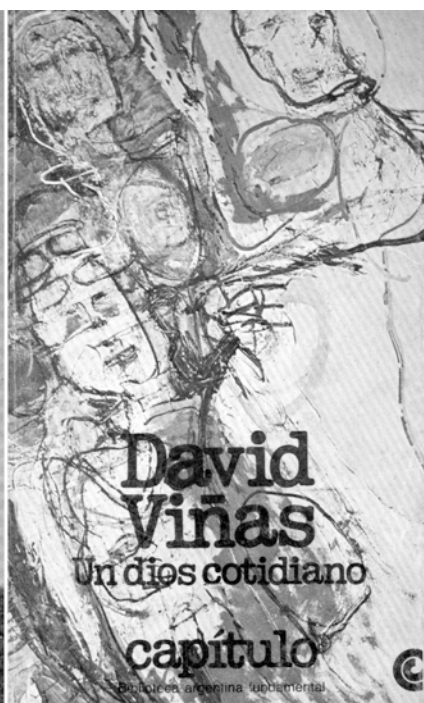
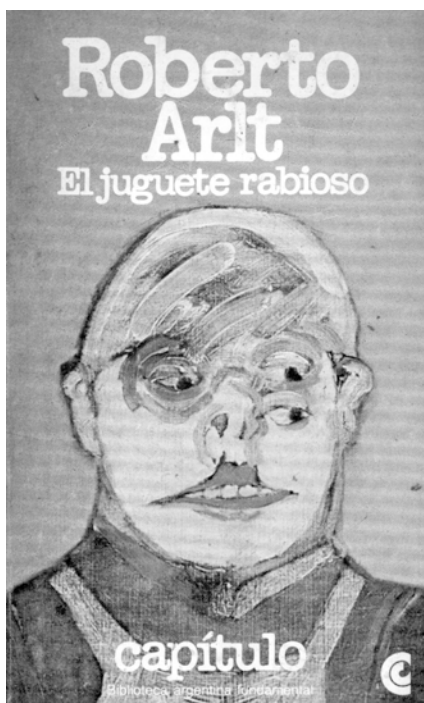
Escriben: Escolar - Calcagno - Ollier - De Oliveira - Jelin Buchrucker - Piazzesi - Gallucci - Chiroleu - Rinesi Contreras - Iglesias - Klich

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

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

Pierre Boulez: la autoridad del innovador

Federico Monjeau



I
En 1954, con 29 años, Pierre Boulez llega a Buenos Aires como director musical de la compañía de teatro de Jean-Louis Barrault. Había nacido en 1925 en Montbrison y contaba con una significativa lista de obras, entre ellas las dos primeras sonatas para piano, la versión inicial de *Le Visage Nuptial* para soprano, contralto y orquesta de cámara sobre poemas de René Char, el *Livre pour quatuor*, *Poliphonie X* para 18 instrumentos, y el primer cuaderno de las *Structures* para dos pianos, pieza de 1952 en la que el autor traslada por primera vez la fórmula dodecafónica de Arnold Schoenberg a

las distintas variantes o parámetros del sonido (altura, duración, intensidad, timbre o modo de ataque). La aplicación era un tanto rudimentaria, pero, de cualquier modo, significativa como forma de racionalización de los materiales musicales. Un estudio para piano de Olivier Messiaen de 1949, el *Modo de valores e intensidades*, fue la llave que permitió a los compositores de posguerra extender el principio serial schoenberguiano a las distintas dimensiones de la composición.

Boulez se hospedaba en el Hotel Claridge de la calle Tucumán, a metros de la galería de arte Krayd que el compositor Francisco Kröpfl había

fundado con dos socios en 1952. Kröpfl era seis años más joven que Boulez; había nacido en Hungría en 1931 radicándose casi de inmediato en Buenos Aires con sus padres. Discípulo de Juan Carlos Paz desde 1948, para la época de su primer encuentro con el colega francés Kröpfl conocía bien las técnicas del grupo de Viena y llevaba compuestas algunas piezas en el estilo de Anton Webern; conocía además los primeros tanteos del multiserialismo y había leído algunos artículos de Boulez en revistas francesas, entre ellos uno sobre *Le visage nuptial* (1950), donde el autor expone la técnica de expansión y contracción de las unidades rítmicas que Kröpfl empleará en una de las *Cuatro canciones de Aldo Maranca*, de 1952.

La existencia de la galería Krayd da una idea de cierta comunidad de intereses intelectuales y artísticos propia de los años 50 en Buenos Aires, donde un músico como Kröpfl podía fundar una galería de arte por el sólo efecto de las afinidades estéticas, o un músico como Mauricio Kagel integrar el grupo fundador de la Cinemateca Argentina (dato que el compositor argentino radicado en Alemania desde 1956 hace constar invariablemente en su curriculum). El nombre de la galería provenía de una sugerencia de Tomás Maldonado, responsable además del diseño del frente: Krayd era la suma de Kröpfl, (el poeta Raúl Gustavo) Aguirre y (un tercer socio de apellido) Daniel. Kröpfl había heredado el local de la confitería de su padre,

maestro pastelero de un tradicional café de Budapest que había emprendido la aventura de un comercio propio en la Argentina. Es así como la confitería de los Kröpfl se transformó en la primera galería porteña dedicada exclusivamente al arte abstracto, con base en el movimiento geométrico de los concretos, que tenía como principal referencia al suizo Max Bill. Para Kröpfl y sus amigos había una continuidad natural entre el arte concreto y el atonalismo de filiación weberniana.

Por proximidad física y estética, la galería Krayd sería el punto de contacto natural entre Boulez y la vanguardia local (Kröpfl solía además visitarlo en el bar del Claridge. “Era muy frugal –evoca el argentino–, acompañaba sus galletitas de agua con agua de Vichy”). Boulez da allí una serie de charlas, hace escuchar cintas con los primeros conciertos del Petit Marigny –antecedente de Le Domaine Musical– y enseña la primera partitura de música electrónica, el *Estudio N° 1* de Karlheinz Stockhausen. En uno de esos encuentros Boulez le transmitirá a Kröpfl la técnica de los complejos seriales que en ese mismo momento está empleando en *El martillo sin dueño*, obra que termina de componer durante su estadía en Buenos Aires. La técnica de los complejos significaba un principio de variación serial a gran escala, que proporcionaba desarrollos más abiertos respecto del serialismo rígido de las *Estructuras* y que tendrá un lugar significativo en el desarrollo posdodecafónico de Kröpfl.

Durante muchos años Kröpfl conservó el esquema serial de *El martillo* que el autor le había confiado de puño y letra, mucho antes de que la obra fuese editada o estrenada. También allí encontramos un significativo rasgo de época; época en que las obras parecían más el producto de un intercambio intelectual entre miembros de una comunidad musical que de un acto de inspiración enteramente individual. Los modos de producción y recepción de la música contemporánea ya habían entrado abiertamente en su nueva fase, en el estilo del intercambio científico, proceso que probablemente pudo tener su origen en la música de

Schoenberg y el grupo de Viena. El concepto de “gusto” se había devaluado frente a las nociones de progreso o de verdad, y la música comenzaba a circular casi exclusivamente entre los músicos.

La situación se extrema en el modelo serialista. En la música de Schoenberg la serie de doce sonidos era un factor entre otros; el fraseo, la rítmica y el sentido de la forma no estaban determinados directamente por la serie y podían remitir a una tradición común; la elaboración motivica seguía siendo un medio de composición fundamental. No es ocioso recordar que el primer ensayo del multiseriealismo lleva el nombre de “estructuras”. La obra en cuestión era la puesta en práctica de estructuras seriales definidas previamente. Pero conviene aclarar que la matriz estructuralista de la música francesa de posguerra tenía un sentido exactamente inverso al proyecto de una estructura universal de Lévi-Strauss. “El pensamiento del compositor –escribe Boulez–, utilizando una metodología determinada, crea los objetos que necesita y la forma necesaria para organizarlos cuantas veces tiene que expresarse. El pensamiento tonal clásico se funda sobre un pensamiento definido por la gravitación y la atracción; un pensamiento serial, en un universo en perpetua expansión”. La música renunciaba a una memoria común en favor de una “paramemoria”, y a un ángulo de audición a priori por uno “a posteriori”, según los términos de Boulez.

Lévi-Strauss no dejó de pronunciarse acerca de los libertinos estructuralistas de la música. En el último volumen de las *Mitológicas*, *El hombre desnudo* (1971), el autor denuncia el estructuralismo ficción que se produce por medio de una inversión falsa (la polémica ya había empezado un tiempo antes con *Lo crudo y lo cocido*, de 1964, cuya célebre introducción plantea las relaciones de parentesco entre la música y el mito y desarrolla una amplia crítica de la música serial): “En vista de que las ciencias humanas han sacado a la luz estructuras formales detrás de las obras de arte, hay quien se apresura a fabricar obras de arte a partir de estructuras

formales. Pero no es nada seguro que esas estructuras conscientes y artificialmente construidas, en que se inspiran, sean del mismo orden que las que operaron en el espíritu del creador, sin que se diera cuenta casi nunca”.

II

Si la serie de Schoenberg engendraba temas o motivos, la serie de *El martillo sin dueño* –con sus agrupamientos internos que se multiplican entre ellos, o bien por sí mismos– engendra bloques de sonidos o campos armónicos. Aun cuando los procedimientos seriales estén operando de manera omnipresente, la obra no se oye serialmente. Es, literalmente, la explosión de la serie. Por eso es conveniente detenerse un poco en aquello que aparece de inmediato en *El martillo*, que se sigue oyendo como una de las mayores obras de Boulez y de toda la música de posguerra. “No voy a explicar mi admiración por *El martillo sin dueño* –dice Stravinski en su libro de conversaciones con Robert Craft–, sino que voy a adaptar la respuesta de Gertrude Stein cuando le preguntaron por qué le gustaban las pinturas de Picaso: porque me gusta mirarlas”.

Basada en tres poemas breves de René Char, escrita para voz de contralto, cinco instrumentos y un set de percusión, *El martillo* guarda un lazo con el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, no solo por el eventual empleo de la técnica schoenberguiana del *Sprechgesang* (canto hablado) sino también por cierta forma de distribución y complementación instrumental: cada uno de los nueve números de *El martillo* realiza una selección instrumental diferente y la totalidad se reserva para el cierre. Pero la sonoridad de Boulez es mucho más enrarecida, algo que estaría ubicado entre el último Webern y las orquestas de gamelán. El instrumental de *El martillo* tiene la forma de una modulación: la voz y la flauta están unidos por el soplo; la flauta y la viola son instrumentos monódicos; la viola y la guitarra son instrumentos de cuerdas pinzadas; la guitarra y el vibráfono son instrumentos de resonancia larga; el vibráfono y la xilo-

rimba son placas percutidas con baquetas. La música tiene un brillo resplandeciente, aun cuando generalmente permanezca centrada en el registro medio, y medio grave: la voz de contralto, la flauta en sol, la viola, la guitarra, una variante de la característica mandolina del grupo de Viena. Ese gusto por el registro central revela cierto principio instrumental clasicista de Boulez, cuya música raramente transcurre en los bordes orquestales del expresionismo austríaco y de mucha música de Mahler (bordes que serán sistemáticamente explorados en buena parte de la música de posguerra).

El martillo anticipa varias constantes de Boulez. También allí, en el cuarto número (Segundo comentario de *Bourreaux de solitude*), para xilófono, vibráfono, pequeños platillos (cymbalettes), guitarra y viola, se perfila nítidamente la principal marca fraseológica de Boulez hasta *Répons*, con esa agitada figuración ornamental de la guitarra y el *pizzicato* de la viola que resuelve en los acordes tenidos del vibráfono. Es una secuencia de apoyatura-acento-resonancia larga, forma enfatizada por calderones y expresivas indicaciones de *accelerando* y *ritardando* que tienen el efecto de parcelar el tiempo en bloques. Tal vez nunca se haya remarcado lo suficiente el aspecto ornamental de la música de Boulez (el autor de *Pli selon Pli*, pliegue sobre pliegue), y su clara inscripción en una gran tradición de la música francesa. El tipo de desarrollo armónico-melódico abierto por la música de Ligeti desde los 80 con el *Trío con corno* y los *Estudios para piano* son impensables en la forma ornamental a gran escala de Boulez.

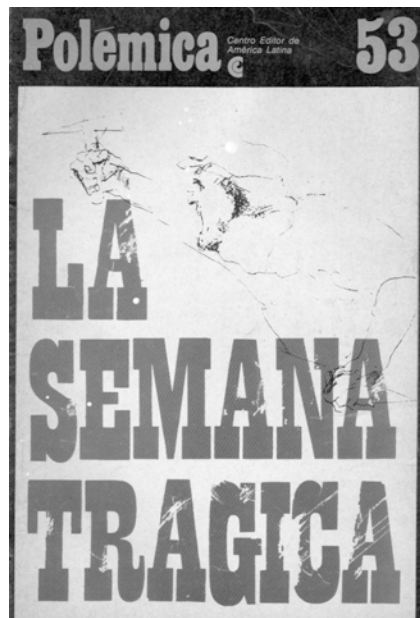
III

1954 es también el año de creación de Le Domaine Musical. Hermann Scherchen dirigirá el primer concierto. El proyecto del Domaine, que Boulez concibe “contra la incuria de la clase dirigente en Francia”, busca establecer un patrón adecuado para la ejecución de la música contemporánea y del pasado reciente, especialmente la del grupo de Viena (y, por esos años, más especialmente la de Webern).

Boulez aprende la dirección de manera autodidacta. “Mis inicios fueron muy modestos —cuenta el músico en su libro de conversaciones con Cécile Gilly—. Ni se me había pasado por la cabeza ser director de orquesta. Es algo que se añadió a mi vida y que acabó invadiéndola (...) Entre 1946 y 1956 trabajé para la compañía de Renaud-Barrault, ocupándome de todas las músicas escénicas. Comencé de manera discreta a dirigir unos diez o quince instrumentistas. Al principio, mi torpeza era notable (...) Cuando puse en marcha los conciertos del Domaine Musical, en los que se interpretaba música de la Escuela de Viena y de los

condiciones dirigí los *Kontra-Punkte* de Stockhausen y varias obras de Pousseur”.

Podría decirse que la práctica de dirección orquestal surge para ejecutar y esclarecer un repertorio, y que la prioridad del repertorio sobre la dirección se mantendrá inalterada durante toda la carrera de Boulez, aun en las instancias más institucionales, como cuando sucedió a Leonard Bernstein en la Filarmónica de Nueva York, en 1971: “Cuando comencé a trabajar, debo reconocerlo, los abonos cayeron en picada por culpa de un repertorio que juzgaban demasiado osado, pero la situación volvió a su cauce con la llega-



compositores más jóvenes de la época, como Stockhausen, Berio, Nono, Pousseur y yo mismo, me vi confrontado rápidamente a un problema. Roger Desormière, uno de los pocos directores capaz de dirigir esos conciertos, acababa de sufrir un ataque y estaba prácticamente paralizado. Hermann Scherchen y Hans Rosbaud rondaban, por aquel entonces, los sesenta y tenían muchos compromisos, como sucedía con Ernst Bour, que había venido en dos o tres ocasiones. Además, como los recursos de la empresa eran muy limitados, me dije: ‘Lo intentaré. Yo soy la opción más barata’. Por suerte, me rodeaban unos músicos que adoraban tocar música contemporánea, que lo hacían conmigo y para mí, ante todo por amistad y simpatía. En esas

da de un público diferente: más curioso, más dispuesto a escuchar la música de su tiempo. A menudo introducía una obra ‘clásica’ del siglo XX en los programas, y me comprometí a programar durante cada temporada la primera audición de varias composiciones”.

Entre 1967 y 1972 Boulez realizó la grabación integral de la obra de Anton Webern; los resultados estaban muy por encima de lo que para entonces había hecho el americano Robert Craft. Boulez dirigió las obras orquestales, fijó pautas generales, seleccionó conjuntos de cámara y solistas. Tres décadas más tarde Boulez volvió a grabar Webern completo. Es muy probable que, en principio, lo haya hecho por una cuestión técnica, de transmi-

sión. Las nuevas técnicas de grabación rinden justicia a la sonoridad pulverizada y a la filosofía silenciosa de la música de Webern. Pero en la segunda edición hay además significativos elementos de orden estético, comenzando por la propia selección, que incluye la juvenil página orquestal en estilo wagneriano de *In Sommerwind*, además de la orquestación de las *Danzas alemanas* de Schubert que en la primera edición aparecían dirigidas por el mismo Webern, a la manera de un documento histórico, y que ahora dirige Boulez al frente de la Filarmónica de Berlín. Conviene aclarar que aquel registro de Webern director era un documento de máxima importancia, del que se podían sacar muchas conclusiones; en primer lugar, que la interpretación actual de la música de Webern puede estar muy alejada de las pautas expresivas webernianas, y que el dispendioso *rubato* empleado por el músico vienés en la dirección de su transcripción orquestal de Schubert seguramente no fuese un efecto limitado a la ejecución de unas danzas del siglo XIX. Sea como fuese, la nueva selección de Boulez no desdeña la relación entre Webern y el siglo XIX. Su versión de Schubert-Webern modera un poco ese *rubato*, aunque desde luego no lo anula por completo. En términos generales, la segunda integral de Webern es más flexible. El caso de las *Seis piezas op. 6* es particularmente notable. La versión es más

suntuosa, los solistas frasean con más amplitud. El *crescendo* de la cuarta pieza, la marcha fúnebre, es todavía más intenso y más graduado, y para citar apenas uno entre tantos detalles significativos, la entrada del corno en compás 21, que a pesar de la indicación *fp* sonaba todavía un tanto plana en la versión de treinta años atrás, es ahora bien punzante, mahleriana. Desde luego, no hay que pensar que todos los cambios obedezcan a Boulez: esas piezas que en la primera versión se oían por la Sinfónica de Londres ahora son ejecutadas por la Filarmónica de Berlín, una agrupación que seguramente tiene su particular idiosincrasia. La elección de la orquesta es significativa por sí sola.

Durante estos últimos años Boulez estuvo bastante ocupado con el sinfonismo tardío, e incluso llegó a grabar la *Octava sinfonía* de Bruckner con la Filarmónica de Viena. Si hubiese que señalar su aporte fundamental con relación a ese repertorio habría que hablar de un nuevo sentido del balance, de la claridad y el aligeramiento en general: de texturas y de tiempos, un poco como Toscanini pero sin una gota de ópera italiana. La conexión de Boulez con la música de Mahler también se ha venido haciendo más intensa. Su versión de *La canción de la tierra* con Viena y los solistas Violeta Urmana y Michael Schade (2002) figura entre lo más perfecto de su legado discográfico; difícilmente esa gran-

diosa obra de Mahler se haya oído otra vez con una transparencia tan afectuosa y una rugosidad tan material.

IV

El grado de intervención de Boulez en todos los campos de la actividad musical (composición, dirección, difusión, teoría, ensayo, crítica, sociología musical) no tiene paralelo; no lo tiene en la actualidad, probablemente tampoco lo tenga en la historia. Su relación con las instituciones oficiales no siempre fue buena y su polémica con Malraux (en 1966, a raíz del estatuto concedido por el ministro a la conservadora Sociedad Nacional de Música en la organización de la vida musical francesa) ha quedado bien documentada. De todos modos, a mediados de la década del 70, a partir de la creación del IRCAM (Instituto de Investigación y Coordinación Acústica y Musical), Boulez se transformó en una especie de superministro de asuntos musicales de Francia. Por ello ha sido comparado con Jean Baptiste Lully, el músico todo poderoso de Luis XIV. Pero la comparación no es justa, ya que el poder de Boulez no proviene de una transferencia política sino de una incuestionable autoridad artística e intelectual. Tal vez resulte más apropiada la comparación con Jean-Philippe Rameau, cuyo *Tratado de armonía* de 1722 proporcionó fundamentos racionales a doscientos años de música.

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

DIRECTORA:
NELLY RICHARD

SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES

1 año, 3 números, vía aérea

Personal U\$S 20 / Instituciones U\$S 30

Adjuntar cheque a nombre de Nelly Richard. Revista de Crítica Cultural, Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile

REVISTA IBEROAMERICANA

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Suscripción anual:

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

Directora: Mabel Moraña
Secretario: Bobby J. Chamberlain

1312 CL, Universidad de Pittsburgh
Pittsburgh PA 15260 USA

El cine de una extranjera

Entrevista a Chantal Akerman por David Oubiña



Durante el mes de abril, en el marco del BAFICI, se realizó en Buenos Aires una retrospectiva de la cineasta belga Chantal Akerman, que tuvo gran repercusión de prensa, aunque en el espacio que le dedicaron diarios y suplementos no se demostrara un conocimiento cercano de su obra. La retrospectiva de Akerman fue, simplemente, un acontecimiento de la “agenda” de los medios. David Oubiña, que escribió hace años un ensayo comprensivo de la obra de Akerman (véase Punto de Vista, número 61, 1998), preparó y realizó la entrevista y los textos sobre sus films que ahora publicamos.

David Oubiña: Usted dijo que decidió dedicarse al cine la misma noche en que vio *Pierrot le fou*. ¿Qué cineastas la han influido como realizadora y cuáles la han impresionado como espectadora?

Chantal Akerman: No sé realmente

qué films me han influido. Lo que puedo decir es que hay, para mí, unas pocas obras que son en cierta manera míticas: *Amanecer*, de Murnau; *Gertrud*, de Dreyer; *Pickpocket*, *Mouchette* y, en verdad, la mayoría de las películas de Bresson; *Pierrot le fou* y *El desprecio*, de Godard. Me gustan mu-

cho los films de Ozu, de Buñuel y algunas de las películas del cine experimental norteamericano. Cuando llegué a Nueva York, a los 21 años, fue como romper con todas las reglas: Yvonne Rainer, Terry Riley, Philip Glass, Andy Warhol y Michel Snow. Todos ellos me abrieron la cabeza. Me di cuenta de que el cine podía ser muchas cosas. En Bruselas no se podía ir a ver las películas “para adultos” hasta los 16 años. Incluso cuando vi *Pierrot le fou*, yo iba completamente desprevenida porque, para mí, el cine era sólo un entretenimiento y no tenía nada que ver con el arte. El arte era la literatura (yo quería ser escritora). Pero cuando descubrí el film de Godard, entonces pensé: “el cine puede ser como la poesía, puede ser arte”.

En los 70, el cine europeo moderno introdujo diversas líneas de ruptura e innovación. Sin embargo, al mismo tiempo, está esa línea del experimentalismo americano que usted menciona y que también es una presencia fuerte en su formación. Los films que usted realizó en esa época profundizan un formato que no participa del típico anti-ilusionismo del cine moderno: hay una deconstrucción del realismo a través de una mirada hiperrealista. ¿Cómo se definiría frente a esas dos tradiciones de ruptura?

No sé qué tipo de films habría hecho si no hubiera viajado a Estados Unidos. Quizás hubiera hecho los mismos films, quizás no. Pero cuando una tie-

Hotel Monterrey (1972)

Bajo la influencia del Structural Film (como sucederá luego con *News from Home*, 1976, o con *La Chambre 2*, 1972), el primer largometraje de Akerman se concentra en el examen material de un espacio. En este caso, el hotel como un lugar de tránsito. Personas y pasillos vacíos desfilan un poco perplejos bajo la mirada impávida de la realizadora, mientras el Hotel Monterrey parece rendirse ante una singular fenomenología cinematográfica que lo escanea de arriba abajo. Si se trata de una mirada exhaustiva es, precisamente, porque la imagen extrae de ese espacio toda su vitalidad hasta agotarlo y dejarlo exangüe. “Había llegado a pensar que toda narración era obscena”, dijo la cineasta tiempo después.

Al llegar a Estados Unidos, Akerman trabajó contacto con el cine experimental (Warhol, Snow, Mekas). De allí proviene la permanente oscilación del film entre el impulso inevitablemente representativo de la imagen y su carácter puramente concreto. Como si estuviera probando la resistencia del medio para averiguar hasta dónde es posible exigirlo. Por eso no es desacertado considerar la película como un experimento sobre la duración: sobre cómo la toma larga influye en nuestra percepción del objeto. “Luego de cierto tiempo nos deslizamos suavemente hacia algo abstracto”, escribió Akerman. “Ya no vemos un pasillo, sino rojo, amarillo, materia. La materia de la película. Lo concreto, me parece, no es lo contrario de lo abstracto. La materia de la película también es concreta. Y, además, hay un momento en el que nos acordamos de que ese amarillo brillante es un pasillo y de que ese rojo oscuro es una puerta, una puerta que necesariamente debe conducir a una habitación y que esa habitación esté tal vez ocupada por una anciana, la misma que vimos abajo, en el vestíbulo del hotel, con su sombrero y sus piernas flacuchas”.

A contrapelo del antilusionalismo modernista, *Hotel Monterrey* no intenta desnudar los artificios del realismo señalando el carácter material de la imagen sino, justamente, acentuando sus datos referenciales.

D'Est (1993)

“Todo lo que me conmueve. Rostros, calles, autos que pasan y ómnibus, estaciones de tren y llanuras, ríos y mares, riachos y arroyos, árboles y bosques. Campos y fábricas, y de nuevo caras, comida, interiores, puertas y ventanas, y la preparación de la comida. Mujeres y hombres, jóvenes y viejos que pasan o que se detienen, sentados o de pie, a veces hasta acostados. Días y noches, lluvia y viento, nieve y primavera”. Eso escribió Chantal Akerman sobre su película. *D'Est* pone en marcha un tipo de documental de recolección. No elige los rostros más llamativos ni las historias más representativas; funciona por extensión y por acumulación. Akerman recoge imágenes de la gente común en sus actividades cotidianas: escuchando música o cocinando, juntando papas en el campo o haciendo cola para subir al ómnibus al final de un día de trabajo.

La película es lo que quedó de un proyecto sobre la poeta Anna Akhmatova. Si en *News from Home*, la cineasta iba hacia el Oeste perseguida por las cartas de su madre, en *D'Est* se desplaza en la dirección contraria, hacia aquellos países de donde sus padres escaparon durante la guerra. Luego de la caída del muro, Akerman viaja desde el inicio de la primavera en Alemania del Este, a través de carreteras, campos, calles e interiores, hasta el invierno en Moscú. Son largos planos fijos sobre personas que parecen haber sido olvidadas por la Historia y *travellings* interminables de multitudes que esperan, como suspendidas, sin avanzar hacia ningún lado. Al igual que *Toute une nuit* (1982), también aquí la película

ne 21 años y está llena de curiosidad y de deseo, absorbe todo. Al mismo tiempo, yo no era americana. Se podría decir que *Hotel Monterrey* está influida por Michael Snow; pero a la vez, es un tipo de documental que a Snow no le interesaría en absoluto porque él es un formalista: un film como *Wavelength*, por ejemplo, no es sobre la gente, no es sobre las emociones sino que representa un tipo de expresión muy abstracta. En *Hotel Monterrey* o *News from Home* o *De l'autre côté*, en cambio, hay una continuidad de sentimientos, de emociones. Son películas hechas por una extranjera. Cuando hago un documental siempre es claramente la situación de alguien que llega a un lugar y percibe algo pero en tanto extranjero. Y yo siento eso en todos lados. Hace treinta años que vivo en París y, sin embargo, todavía hoy tengo que mirar el mapa: todavía no he logrado adquirir una visión integral de la ciudad, todavía no la he incorporado a mi cuerpo. No quiero decir que me siento extranjera en cualquier lugar porque eso sería muy romántico y no creo que yo sea una persona romántica. Pero probablemente sea cierto que hay algún tipo de mezcla en mi trabajo y que yo esté negociando entre esas dos tradiciones: la europea y la americana.

Pero, incluso en un sentido más general, se podría decir que hay una forma extranjera de la mirada en sus películas. A veces, siguiendo el esquema de la mujer-voyeur de L'Homme à la valise, toda su obra ha sido definida como voyeurista. Lo cual es curioso porque el voyeurismo está asociado a la mirada masculina. En Jeanne Dielman o News from Home o D'Est, por ejemplo, la cámara no asume la perspectiva de un voyeur, nunca está ni demasiado lejos ni demasiado cerca; más bien adopta una exterioridad y una distancia respetuosas con respecto a los sujetos que filma.

Cuando *Jeanne Dielman* se estrenó, Danielle Dubroux escribió sobre el film en *Cahiers du cinéma* y lo definió con el término freudiano de *unheimlich*: “le familier inquiétant”, una extraña familiaridad. Probablemente

los gestos de Delphine Seyrig en el film fueron gestos que le vi a mi madre cuando yo era una niña. En cierto sentido, se trata de un mundo desconocido que se puede descubrir a través de esos gestos familiares. Incluso en términos estrictamente formales: cuando uno mira un pasillo durante unos segundos, es sólo un pasillo; pero cuando uno lo mira por dos o tres o cuatro minutos se convierte en una abstracción y luego, cuando regresa como un pasillo concreto, ya es un pasillo diferente. Me gusta jugar entre la realidad y la abstracción. No trabajo sólo con la información. Un plano no sirve sólo para informar sobre algo; debe permitirle al espectador sentir el tiempo pasando a través de su propio cuerpo. Luego de la escena del asesinato, en *Jeanne Dielman*, uno necesita esos siete minutos que dura el plano final con la mujer sentada a la mesa. Hay toda una tensión que se ha generado y que viene a resolverse de alguna manera en ese plano final. En el caso de *News from Home* es diferente porque la cámara viaja sobre un barco que se aleja de Manhattan y entonces el plano está en movimiento. La ciudad se esfuma, a lo lejos, y se tiene la sensación de que es como una ciudad perdida. Ahora, después del 9 de septiembre, veo esa imagen de las Twin Towers emergiendo entre la bruma y me parece una premonición. Quería agregar un *bonus feature* a la edición de la película en DVD: mi intención era volver a filmar los mismos planos de Nueva York hoy, tal como aparece en la película, para ver cómo ha cambiado la ciudad. Pero, por ejemplo, ya no se puede rodar en el subte, no está permitido, porque es considerado un “lugar estratégico”. Así que, si no puedo hacer la escena del subterráneo, quizás lo que haga sea repetir la última toma del film con la imagen de la ciudad sin las torres.

Frecuentemente sus films rehúsan la clausura de un final. Derivan hacia una especie de inercia (como en Jeanne Dielman o en News from Home) o bien se interrumpen abruptamente (como en Je tu il elle o en Toute une nuit). Pero en ambos casos, el efecto es de suspensión. ¿Qué es lo que de-

termina esa singular estructura del relato?

La verdad es que no lo pienso. Sólo hago lo que siento que se debe hacer. Es como componer música. Se siente. No es algo que yo haga racionalmente. En *Jeanne Dielman*, es la película misma la que necesita ese largo plano final. Yo lo siento así y no intento averiguar por qué. En *Hotel Monterey*, por ejemplo, yo daba la indicación de iniciar una toma y, mientras filmábamos, repasaba mentalmente la duración hasta que, de pronto, daba el “corte”. Yo sentía el ritmo de cada toma.

Su obra suele ser descripta en los términos del trabajo de cámara y de la puesta en escena. ¿Cuál es la importancia (o la falta de importancia) que le asigna al montaje?

En primer lugar organizo la historia en un sentido general y luego ajusto los planos de acuerdo a las necesidades de los ritmos internos. Siempre corto en el momento en que el plano está a punto de volverse intolerable. Suelo trabajar con la misma compaginadora desde hace muchos años y, entonces, nos entendemos con la mirada. Tenemos la misma sensación respecto de los planos. Lo cual es muy importante, sobre todo cuando se trabaja en un documental, porque en ese caso siempre llego a la sala de montaje con mucho más material. Todos los días, antes de empezar a trabajar en el montaje de una película, miramos todo lo que tenemos compaginado desde el comienzo –cada vez desde el comienzo– para poder sentir la forma que va adquiriendo el relato. Y después de algunos días, cuando acumulamos cierta cantidad de material, cerramos la puerta, desconectamos el teléfono y nos sentamos a mirar lo que hemos hecho. En *D’Est*, yo sabía que el film empezaba en verano y que terminaba en invierno: eso era una guía. Pero en el medio no sabía con qué nos íbamos a encontrar. Justamente por eso es más excitante editar un documental que una película de ficción; porque en la ficción sólo se trata de hacer funcionar la historia mientras

que en un documental hay que construir toda la película en el montaje, darle una estructura y una perspectiva. Es extraño, porque cuando vi *D’Est* terminado, me di cuenta de que, en cierto sentido, esas imágenes estaban ya en mi cabeza antes de filmarlas. Por un lado, se podría decir que uno no inventa nada y, por el otro, que uno inventa todo.

En un texto que usted escribió para la instalación D’Est. Bordering on Fiction, se presentaba a sí misma como una extranjera en ese mundo de Europa del Este y, a la vez, afirmaba que todo le resultaba familiar. Usted decía, allí, que toda la comida le era desconocida y que, sin embargo, tenía el mismo sabor que la que su propia madre continuaba haciendo en Bruselas, cuarenta años después de haber dejado Polonia.

Sí, eso es un aspecto. Pero por otro lado, están esas imágenes que, de alguna manera, yo ya tenía en mi cabeza antes de filmarlas. Por supuesto que eran imágenes imprecisas, pero digamos que el sentimiento de esas imágenes estaba en mi cabeza. Esas imágenes tienen para mí muchas capas. Se ve gente haciendo cola, esperando el colectivo; pero para mí evocan otras colas, las colas de los campos de concentración. Muchas cosas, en ese film, evocan la Segunda Guerra. Yo no estuve en un campo de concentración y no me interesan las imágenes de la guerra y mi madre nunca me mencionó nada sobre eso; sin embargo, tengo mi propia imaginación. Se trata de mi propia imaginación sobre la guerra. Eso es lo que yo veo en el film y en la instalación. Y eso es lo que me resulta interesante en los documentales: al final, se comprueba que hay muchas capas y que uno pensaba que estaba tratando con determinada cosa cuando, de hecho, eran muchas cosas.

En una ocasión, durante una entrevista, Godard la provocó diciendo que mientras él usaba términos cinematográficos apropiados como “mostrar” o “registrar”, usted, en cambio, siempre se refería a su obra en términos de “escritura” o “inscripción”. En esa

salta entre diferentes relatos, sin detenerse en ninguno, y junta una por una las piezas de un paisaje cuyos componentes, sin embargo, se resisten a abandonar su singularidad irreductible. Pero ya no es la familiar cercanía de Bruselas, sino una tierra en donde la cineasta es extranjera; ya no es la ficción coreografiada de encuentros y desencuentros amorosos durante una noche, sino la deriva incierta del documental atravesando las estaciones del año; y ya no son personajes a quienes la cámara observa, sino individuos que le salen al paso y que devuelven la mirada. Akerman no se limita a registrarlos; más bien se hace eco de esa interpelación y se pregunta por las imágenes que habría que mostrar para dar cuenta de los cambios geopolíticos.

La captive (1999)

Akerman adapta *La prisionera*, de Marcel Proust: Simon ama a Ariane de manera insensata. Un amor insano, posesivo, marcado por la obsesión. Quiere saber todo de ella, organizar sus salidas, supervisar sus amistades, controlar sus movimientos. Para Ariane, el amor necesita saberse inseguro, andar a tientas. Se nutre del descubrimiento y la sorpresa ante el otro. Para Simon, en cambio, debe penetrar todos los recovecos y relevar todas las emociones. Él necesita anular en la mujer todo rastro de libertad y ella responde con lánguida indiferencia “si eso te complace...”, ante cada requerimiento del amado. Pero hay algo de inexpugnable aun en los sentimientos más sinceros y, finalmente, esa fortaleza que Simon construyó alrededor de Ariane sólo ha servido para dejarlo afuera y convertirlo en un extraño.

Un drama pasional. Lo curioso, sin embargo, es que se trata de una pasión fría. Ningún arrebató, ningún frenesí, porque tanto el guardián como su prisionera insisten en abandonarse al costado anoréxico del deseo. Por eso, tal vez, Eric de Kuyper (guionista del film) hace referencia al “imposible melodrama” en las películas de Akerman. De *Je tu il elle* (1974) o *Jeanne Dielman* (1975) a *Les Rendez-vous d’Anna* (1978), la fatalidad y el destino siempre son arruinados por una mirada maníaca sobre los personajes que descarta con escepticismo cualquier designio prefijado. Las motivaciones de la trama, entonces, no responden a la pasión sino a la neurosis, y no se trata de un impulso irrefrenable sino de una repetición desquiciada, prisionera en un círculo vicioso.

En cierto sentido, *La captive* es la inversión perfecta de *L’Homme à la valise* (1983): ya no es una mujer controlando los movimientos del intruso que ha ocupado su departamento, sino que es ella la que resulta vigilada hasta la opresión por su amante. Sin embargo, en otro aspecto, el film podría verse como una variación sobre *Nuit et jour* (1991), que estuviera asediada por las demandas de la *qualité*. Akerman reitera los rasgos obsesivos de su estilo, pero como si se hubieran academizado, como si hubieran perdido sus aristas excesivas y se hubieran convertido en una gestualidad vacía. Cuenta la historia de una pasión insaciable, pero sus imágenes parecen demasiado satisfechas de sí mismas.

D. O.

entrevista, usted respondió que consideraba que había imágenes que ya venían inscriptas y que le interesaba trabajar en esa zona, inscribiendo sus propias imágenes encima de ellas. ¿Sigue pensando de la misma manera?

No recuerdo bien. Debería ver el texto exacto. Lo que sí recuerdo perfectamente es que no entendía por qué el quería provocarme. Pero ese es su estilo. Tuvimos esa discusión en su estudio y después, cuando fuimos a comer, estuvo encantador. Yo tenía 27 años, él me provocó y yo respondí del mismo modo, en vez de tomarlo con naturalidad. Jean-Luc tenía el proyecto de hacer un libro de entrevistas con cineastas y me llamó porque le gustaban mis films. Yo tendría que haberme dado cuenta de cómo actuaría él; pero estaba tan contenta de que me hubiera convocado que no fui preparada para recibir una provocación.

A pesar de que sus temas no suelen ser políticos, el modo en que sus films se aproximan a las cosas produce sobre ellas una vibración ideológica. ¿Cuál es la conexión entre representación y política?

No es una decisión conciente. No digo “voy a hacer un film político”, pero creo que hay una cierta actitud que lo vuelve político. Puesto que mis películas hacen sentir y hacen pensar a la gente, entonces son políticas. Y además, puesto que no dicen cómo se debería pensar, también por eso son políticas. Lo mismo sucede con el feminismo. En algún momento, yo rechacé esa definición porque me colocaba en un ghetto. Lo que me interesaba, en primera instancia, eran mis películas. Por supuesto que, en *Jeanne Dielman*, el gesto de mostrar aquellas situaciones que en otras películas hubieran sido cortadas, podía interpretarse como una perspectiva feminista: reponer las tomas excluidas. Pero no lo hice a propósito para producir ese efecto; lo hice así, simplemente porque me interesaba ese aspecto de la situación. En los 70, la teoría femi-



FAUSTO

ILUSTRADO POR OSKI

nista se expandió notablemente; pero eso no es suficiente para explicar los films. Yo hice esas películas, yo soy la mujer que hizo esas películas: soy belga, soy judía, soy gay. Todo eso constituye mi gestualidad. Por supuesto que lo que hago tiene que ver con lo que yo soy, ese es mi material; pero lo que está en primer plano es mi película. Después cada uno verá en ella lo que quiera.

¿Cuál es la relación entre autobiografía y representación? Algunas de sus películas son como diarios cinematográficos (L'Homme à la valise, Je tu il elle) y otras son como autorretratos (Chantal Akerman par Chantal Akerman). ¿Piensa en términos autobiográficos cuando realiza un film?

Lo que muestro en las películas, nunca me sucedió a mí; pero los sentimientos que están en la base de esas situaciones son autobiográficos. Por supuesto que cuando escribo una escena, esa escena se halla cerca de mis sentimientos, pero no es una transcripción de algo que me haya sucedido. El departamento de *L'Homme à la valise* es mío y también es cierto que en la época de *Je tu il elle* viajaba a dedo y conocí a muchos camioneros, pero nunca masturbé a ninguno. Así que, en un sentido, podría decir que son films autobiográficos y, a la vez, podría decir que no lo son. Porque ¿qué significa autobiográfico? Siempre habrá representación. Nunca es verdadero y, en cierto sentido, es siempre verdadero. No sé si es una pregunta fun-

damental o si es una pregunta errada. Cuando se piensa en Proust, por ejemplo, ¿qué es lo que él intenta hacer? Trata de encontrar algo verdadero. Alguna forma de la verdad. El libro de Deleuze sobre Proust es muy claro sobre eso: la ficción se opone a lo real pero no se opone a la verdad. Hay verdad en la ficción.

Cuando usted empezó a hacer films, en los 70, las condiciones que se imponían a los cineastas independientes dejaban, sin embargo, cierto margen para la innovación. Ahora parecería que las cosas están más difíciles. ¿Hasta qué punto es posible para usted seguir la dirección que se había propuesto desde un comienzo? ¿Cuál es el margen que queda para la expe-

Jean-Luc Godard interroga a Chantal Akerman

JLG: *¿Cómo organiza una jornada de trabajo? Podemos describir una jornada de trabajo en una fábrica, aun cuando no coincida exactamente...*

ChA: Me levanto temprano a la mañana e intento escribir.

—*¿Intenta escribir en vez de tomar fotos? ¿Sin embargo, finalmente, el film consistirá en fotografías?*

—Sí, pero escribo precisamente eso que quiero mostrar, detalladamente. Describo lo que veo en mi cabeza en vez de sacar fotos.

—*¿Usted piensa que se puede describir lo que se ve?*

—No, no se puede, pero es posible aproximarse.

—*¿No cree que se está engañando? ¿Usted piensa que uno puede aproximarse y no, más bien, que uno se aleja?*

(...)

—*Es extraño querer hacer cine para escapar a la imagen.*

—Quisiera escapar a las imágenes-clichés que hay encima. No a la imagen, sino a ciertas imágenes.

—*¿Es posible reemplazar unas imágenes por otras?*

—Usted dice que no hay imágenes inscriptas, y yo digo que hay imágenes que vienen ya inscriptas. Y es justamente sobre eso que trabajo: sobre la imagen ya inscripta y sobre las que yo quisiera inscribir.

—*Usted se refiere más a “inscribir” que a “mostrar”. No usa palabras como “fotografiar” o “revelar”, sino términos propios de la escritura.*

—Por supuesto, porque se habla de “imágenes inscriptas en la cabeza” y porque es, de hecho, eso lo que va a pasar en la cabeza de las personas después de haber visto las imágenes. Y también porque la manera en que vi las imágenes se da en relación a mí misma.

—*Ayer estuve con Marguerite Duras. En un momento ella dijo: “Un texto se escribe en el vacío”. Y estoy bastante de acuerdo con ella. Es por eso que tengo miedo, tengo miedo al vacío, sufro fácilmente de vértigo, y creo que la imagen —eso es lo que me tranquiliza— no puede inscribirse en el vacío.*

—Es mucho más fácil hacer imágenes que frases. Usted está ahí, yo lo filmo y algo habrá sobre la película. Mientras que, en la escritura, es necesario extraer cada palabra.

—*Oh, no me parece. Hay algo en su cabeza que creará que ha visto algo, pero no habrá nada. No hay nada sobre la película; es un momento de pasaje. No hay nada mientras no se proyecte y mientras no haya alguien que mire.*

Extractado de *Çal Cinéma* n° 19, primer trimestre de 1980

rimentación en el cine contemporáneo?

Uno nunca vuelve atrás, no puedo volver a filmar como en mis comienzos; pero recientemente he hecho una experiencia en Israel que tal vez sirva para explicar lo que yo pienso sobre este tema. Conseguí un poco de dinero, convencí a alguien para que me acompañara e hice algo. Si lo que resulta de allí es bueno, entonces existirá. No sé si habrá un público para eso. Quizás un público pequeño. Pero no importa: no quiero ser pretenciosa. La única cuestión es no gastar demasiado dinero. Es una estrategia. Porque si uno gasta mucho dinero, entonces el Sistema se enoja cuando no recupera lo que invirtió. Ahora tengo una idea para un film de ficción que será como *La captiva* o como *Jeanne Dielman*. Para eso se necesita al menos un millón y medio o dos millones de dólares, lo cual no es mucho en Europa porque esa película se venderá en Gran Bretaña, en Alemania, en España. El film que acabo de hacer en Israel, en cambio, es muy radical, muy experimental; pero como no es costoso, entonces puedo hacerlo. Y ese film tendrá una vida. Encontrará un público, tarde o temprano, no tiene importancia cuándo. Yo creo que ni *Jeanne Dielman*, ni *Saute ma ville*, ni *Je tu il elle* se ven viejas hoy. De modo que no es fácil sobrevivir y, a veces, también me pongo pesimista, pero aun así todavía es posible hacer cine en los márgenes.



siglo veintiuno
editores argentina

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

www.sigloxxieditores.com.ar



➤ **Élisabeth Roudinesco**
EL PACIENTE, EL TERAPEUTA
Y EL ESTADO

➤ **Hugo del Campo**
SINDICALISMO Y PERONISMO
Los comienzos de un vínculo perdurable
COLECCIÓN HISTORIA Y CULTURA

➤ **León Ferrari**
PROSA POLÍTICA
COLECCIÓN ARTE Y PENSAMIENTO

➤ **Roland Barthes**
LA PREPARACIÓN DE LA NOVELA
Notas de cursos y seminarios en el
Collège de France, 1978/80



En el número anterior se publicó “Cine documental: la objetividad en cuestión”, primera parte de una discusión organizada por Punto de Vista, en la que participaron un grupo de críticos, directores e intelectuales durante el año 2004. Films, algunos argentinos recientes, otros clásicos del género y otros que llevaban a reflexionar sobre el sello documental en historias ficcionales (o viceversa), formaron un corpus que la discusión rodeó, abandonó y retomó según diferentes líneas temáticas. Una de ellas, la de lo autobiográfico y las formas de la primera persona, le dio un eje a esta segunda parte que ahora presentamos. Participaron de las reuniones (aunque no todas sus intervenciones hayan quedado, ni todos hayan estado en todos los encuentros): Raúl Beceyro, Emilio Bernini, Rafael Filippelli, Hernán Hevia, Raúl Illescas, Martín Kohan, Alejo Mognillansky, Jorge Myers, David Oubiña, Santiago Palavecino, Beatriz Sarlo, Silvia Schwarzböck y Graciela Silvestri.

La máscara del sabio loco

Beatriz Sarlo: Acordamos concentrar el diálogo sobre la primera persona,

por dos motivos. De un lado, el artículo de Emilio Bernini sobre cine documental,¹ que toca el tema y nosotros mismos lo discutimos con él; del

otro, porque, en muchos de los documentales, semi-documentales, semi-ficciones, docu-ficciones y documentales ficticios que fuimos viendo, la cuestión de la primera persona y la autobiografía surgió como problema formal, estético y de ideas.

David Oubiña: Antes que en el cine, si se piensa en la literatura, la autobiografía tiene una primera persona que se enuncia como tal pero que se inscribe como tercera: cuento lo que me pasó pero *a condición* de que sea leído como lo que le pasó a otro.

Beatriz Sarlo: Decir “a condición” me parece demasiado fuerte. Sin duda, la autobiografía implica la construcción de una máscara, pero esa máscara se construye no a condición de que sea atribuida a un tercero sino a condición de que sea aceptada como la del autobiógrafo. La máscara es un tropo que representa que, a través de esa boca de máscara, habla un yo. No tiene que ver con la verdad, sino con la figuración de la primera persona. La autobiografía nos dice que su lectura es a condición de que se le crea, y no a condición de que es la historia inventada de otro, aunque ya sabemos que yo soy otro, o nadie.

David Oubiña: Lo que digo es que no habría acontecimiento estético allí don-

1. E. Bernini, “Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes”, *Kilómetro 111*, número 5, Buenos Aires.

de no se produjera ese desdoblamiento de una primera en tercera persona; como si fuera una especie de ficción: usted, lector, ingresa a mi ámbito, donde hago las cosas como si no fuera visto, pero en realidad siempre estoy actuando.

Beatriz Sarlo: Sería interesante ver cuáles son las máscaras que se eligen para presentarse como primera persona. Godard en *Lear* y *Prénom Carmen* actúa dos personajes muy parecidos: el *fool*, el bufón, y el loco. Toma un lugar, una máscara, y enuncia, con la máscara pero con su cuerpo y su voz, un destino del cine para sí y para otros. Dice: los productores nos usan para hacer un asalto, lo importante del cine es el sonido... Es una especie de representación, de autorretrato alegórico que le permite hacer una intervención sobre el cine.

David Oubiña: Es como si Godard se estuviera inmoldando, pero no sólo en términos individuales sino para construir la figura del "director de cine". No se permite ironía, no dice que representa un loco, y queda claro que no está loco. No hay intimidad en lo de Godard, pero, al mismo tiempo, abre una escena donde él está sacrificándose. No es el caso de que el director se reservó un papel para sí mismo, sino que es fundamental que sea Godard quien lo asume. Cuando representa esa especie de profesor loco en *King Lear*, es como si aceptara mostrarse de la manera más ridícula, actuando esa ridiculez, un poco en el mismo sentido en que va el director de *Carmen*. Claro que es una actuación, aunque de todos modos hay algo de lastimoso en el hecho de que sea la actuación del director.

Jorge Myers: En el contexto de referencia a *Lear*, el idiota es el que cuenta el cuento lleno de sonido y furia... En *Lear*, Godard ¿no estaría, más que elaborando un personaje autobiográfico, construyendo un arquetipo, a partir de su persona autobiográfica?

Beatriz Sarlo: Me parece que pertene-

ce al orden de lo que Paul de Man llama prosopopeya: la máscara de Godard lleva lo autobiográfico a un nivel alegórico, o quizás sería mejor decirlo a la inversa: lleva lo alegórico del destino de artista como si fuera un capítulo de su autobiografía. En todo caso, el idiota representado por Godard en *Lear* y *Prénom Carmen* es el que sabe. Godard elige esa figura también en *Soigne ta droite* porque prescinde de un rasgo que está muy presente en la autobiografía clásica: todo elemento que pertenezca a la retórica del elogio y la autojustificación. En literatura, conozco un solo caso de un escritor que se expone alejándose completamente del elogio y la justificación: Hermann Broch en su *Autobiografía psíquica*.

Rafael Filippelli: A ese personaje, Godard lo sigue en otras películas, y atraviesa su obra de diversos modos; no se trata sólo del que aparece en *Lear* o *Carmen*. Ese personaje Godard es de la década del ochenta; y luego se fundió con otro, en *JLG-JLG*.

David Oubiña: En *JLG-JLG*, en el *Scenário du film Passion*, se trata de Godard, el director, que se filma a sí mismo. En otros casos creo que es un Godard interpretando un personaje, caracterizado, que podría haberlo hecho otro actor aunque es importante que lo haya hecho Godard mismo.

Rafael Filippelli: Te entiendo perfectamente, pero quisiera ver el asunto desde otra perspectiva. Godard empieza a practicar en la década del ochenta con un personaje que es él, es Jean-Luc Godard caracterizado como loco, como bufón. No digo que ese personaje va evolucionando, sino que, después, ese mismo actor Jean-Luc Godard abandona ese personaje y comienza a trabajar de otro modo su propia representación.

Santiago Palavecino: Es interesante la hipótesis de Rafael de que Godard empieza a entrenar un personaje.

Hernán Hevia: En *El desprecio*, Go-

dard ya aparece como asistente de dirección de Lang; y es la voz del actor de su primer corto.

Rafael Filippelli: Y en *Autoportrait* se da una especie de ampliación de su primera persona hacia la de otros directores de cine, el álbum de familia: cuando Godard camina, por la costa, cerca de su casa, y murmura: Rosellini, Renoir, Antonioni...Y lo deja caer a Wenders, cuando pregunta: "Wim, Wim, ¿qué te pasó?"

David Oubiña: Esa lista de directores también está en *Dos veces cincuenta años*, en *Historias del cine* y en *Lear*.

Rafael Filippelli: En la serie de charlas con Freddy Bouache en Canadá, cada día se proyectaba una película de Godard y una de un tercero y se las ponía en relación: él y el cine.

Graciela Silvestri: Godard se muestra y toca temas que son su obsesión en la vida, pero que son también temas universales de la estética. No es la misma forma con que aparecen los directores en otras películas, como algunas de las argentinas.

Santiago Palavecino: Incluso por algo que dice Emilio Bernini en su artículo sobre cine documental argentino,¹ que me parece esencial: en el caso de los argentinos que construyen una perspectiva de primera persona, se trata de autores sin obra.

Jorge Myers: En el sentido que dice Graciela, el yo autobiográfico de Godard es un yo moderno, mientras que la primera persona de muchas de las películas argentinas que hemos visto es posmoderna. Godard puede colocarse como arquetipo de toda una generación de directores porque habla desde un lugar donde se reconoce la existencia de cierta verdad que trasciende su yo. Mientras que los directores que Emilio Bernini considera en su artículo, colocan un yo que no puede hablar más allá de su propia autorreferencia, justamente porque la idea de una verdad que trasciende ese yo ha hecho crisis.

El cuerpo y las ideas

Santiago Palavecino: En aquel debate sobre cine que se publicó en *Punto de Vista*,² Alan Pauls atribuyó a Moretti una idea de “no forma”. Eso no me resulta claro y me cuesta pensar que no haya una idea de forma. Sonaba un poco como una provocación. Lo que recuerdo de la “no forma” es que, a Pauls, la irrupción tan violenta de lo autobiográfico parece sugerirle una disolución de lo formal. Hoy, después de tres o cuatro años y de algunas películas, la incorporación del cuerpo del director no indica la disolución de los problemas formales.

Beatriz Sarlo: Sobre la cuestión de la forma que se ausenta cuando irrumpe el cuerpo, en *Roland Barthes por R B* leemos que la tercera persona se inscribe reponiendo a la convención de que puede ser leída como primera. En el caso de Moretti, la presencia de su cuerpo destruye toda pretensión de que la primera pueda ser leída como tercera, pero incluso afecta la identificación con la primera porque una manifestación tan ostensible del cuerpo vuelve dudosa la superposición de ese cuerpo con la primera. Como sea, pienso que la inscripción del cuerpo sin una deliberación formal se vuelve pornográfica. Y, peligrosamente, algunos momentos de *Aprile* se aproximan a la pornografía, porque la distancia que sostiene *Caro diario*, en *Aprile* queda sumergida por la pareja, el embarazo, un conjunto de situaciones que son antropológicamente sentimentales. En el occidente moderno, un nacimiento es acompañado obligatoriamente por los dolores del parto y el sentimentalismo. Cuando un hombre, en este caso Moretti, se muestra hablándole a la panza de su mujer, aunque sus palabras sean irónicas o sarcásticas, la situación misma se encarga de pulverizar toda ironía. Pero hay otros principios formales muy fuertes en *Aprile*: la alternancia y las contradicciones entre lo privado y lo público, su conflicto y su mutua necesidad, eso define espacios, sistema de personajes, tipo de narración.

David Oubiña: Son pocos los momen-

tos en *Aprile* donde asistimos a una disolución de la forma, para empezar porque podemos suponer que las escenas filmadas en el hospital no están filmadas el día del nacimiento del hijo, y que las escenas con material de televisión han sido construidas a posteriori para la película. Salvo algunos momentos del embarazo, el resto de las situaciones que rodean el nacimiento son actuadas; y las situaciones “verídicas” sirven para darle un tono de actualidad y de presente a todas las demás. En ningún momento tengo la sensación de que películas de Moretti como *Caro diario* y *Aprile* funcionen en ese presente en que dicen narrarse. Se trata de un presente actuado y quizás eso haga a su interés, porque finalmente y pese a que todo esté actuado, su mujer es su mujer, su madre es su madre, etc. En *Caro diario*, Moretti dice que todo lo que va a contar está referido a sucesos verdaderos, pero los va a contar de nuevo. Quizá la única excepción sea la última sesión de quimioterapia, la escena que, además, es visualmente muy diferente y el mismo Moretti aparece diferente.

Hernán Hevia: Pensaba en la forma sobre la que escribe Bataille y pregunto: ¿cuántas formas pueden atravesar un cuerpo; cuántas formas resiste un cuerpo? A veces Moretti actúa de un modo y otras veces de otro, va mutando, variando, no responde a la coherencia de un personaje: cuando se pregunta qué películas ver, menciona títulos que sabemos que él no vería nunca. Son formas más fluidas, que se ponen en tensión en un cuerpo determinado.

Beatriz Sarlo: Para ver la cuestión desde otro ángulo. La forma de *Aprile* está en la fuerte división entre mundos, que decide una alternancia de la narración. Pocas veces he visto una película tan maniquea, pero no me refiero a lo privado y lo público en un sentido clásico sino a quiénes pueblan esos dos espacios: el espacio-Moretti está habitado por gente buenisima, su equipo de producción, el actor a quien le hace perder un trabajo seguro, su madre, todo lo que rodea el triángulo Moretti-mujer-hijo es perfecto; y el es-

pacio no-Moretti, ocupado por una banda de villanos que van desde Berlusconi hasta D’Alema. Esta partición organiza la película con una solidez inquebrantable. Moretti parece un taxista de los que escuchan Radio 10, pero de izquierda.

Graciela Silvestri: En cambio, *Caro diario* logra una perspectiva crítica y plantea algunas descripciones interesantes; los fragmentos de Roma que elige no son convencionales, ni están marcados pesadamente por el narcisismo y la autocomplacencia; y el episodio de las islas hace la crítica de esa burguesía que huye de las ciudades para tener un hijo, vivir en contacto con la naturaleza, toda esa ideología desurbanizante. Eso está muy lejos de la complacencia que muestra en *Aprile* con su propia experiencia de familia. Frente a *Aprile* siempre me sentí indecisa. ¿Qué me quería decir Moretti? ¿Que yo tenía que brindar porque había nacido su hijo? ¿Que el mundo privado y el público no estaban en relación y eso comportaba cambios en lo privado? No termina de decir nada. Por eso, cualquier escena, aunque aparente ironía, no la logra. Es simplemente un chiste.

Beatriz Sarlo: No se puede ser auto-complaciente e irónico, la ironía no puede estar sólo dedicada a los otros; Moretti se reserva para sí una mirada comprensiva y simpática, aunque se represente en situaciones cómicas. Pero hay otra cuestión. Moretti es un *libero*, que no podría acercarse a aquel cine italiano político que se hacía en relación con las ideas que sobre la sociedad italiana tenía el PCI, y, más allá del PCI, en ese clima de hegemonía cultural que la izquierda había alcanzado en los sesenta. Eso terminó. Moretti está alejado de cualquier campo colectivo de interpretación política, venga de los partidos o de la academia. Parece, más bien, un *qualunquista* que entiende bastante poco aquello de lo que quiere hablar. Al

2. “Estética del cine, nuevos realismos, representación”, debate con la participación de Raúl Beceyro, Rafael Filippelli, David Oubiña, Alan Pauls, *Punto de Vista*, 67, agosto 2000.

abandonar el espacio cultural del PCI-PDS, al ponerse a pensar solo, piensa mal, piensa banalidades. Lo que precisamente resulta molesto en Moretti es que vive en un espacio donde la discusión política tiene una historia importante, no sólo para Italia sino para el debate sobre la izquierda en occidente, y esto desde hace décadas, aunque hoy la proyección social de ese campo se haya desvaído. ¿Qué hubiera hecho Moretti si fuera menos auto-centrado, menos soberbio? Confía probablemente demasiado en que una primera persona, reconstruyendo con sus propios materiales, con aquello que sabe, con su memoria y su identidad, puede eventualmente lograr algo interesante. Pero eso no sucede siempre y una primera persona librada a sus propias fuerzas, sin apropiarse de otras ideas y perspectivas, convencida de que hay una verdad en la subjetividad, en general produce cosas bastante poco interesantes en cuanto aborda temas que desbordan lo privado. Vivimos en la paradoja de que sospechamos del sujeto, por un lado, y, por el otro, se tiende a reconocerle un lugar de verdad. Moretti se maneja con lo que sabe, y eso que sabe no le alcanza para aquello que se propone. Por eso *Aprile* tiene ese efecto tan insatisfactorio. Hay una falta de historia que no se compensa con la insistencia sobre el sujeto y lo que éste siente; en estos temas, la memoria y la identidad no reemplazan a las ideas.

Graciela Silvestri: Arendt se refiere a la intransitividad del dolor, que, para poder ser comunicado, exige la emergencia de una forma estética. La intimidad no puede presentarse directamente.

Beatriz Sarlo: Pese a todo, Moretti nos obliga a mirar una domesticidad que se coloca al borde de lo inaceptable y que, sin embargo, él, con un chiste, o con una salida en línea recta hacia la política, vuelve aceptable. La mezcla de tonos, algunos de los procedimientos de la ironía, del humor, de lo cómico, o por el contrario, también la subida hacia la cólera, como cuando increpa a D'Alema mientras lo mira por televisión: con cualquiera de esos

recursos de relativo distanciamiento vuelve tolerables aquellas escenas domésticas cuya intimidación mostrada implicaría, incluso, una violencia sobre el espectador. Y cuando eso no sucede, aparece la molestia.

Santiago Palavecino: A mí no me interesa mucho *Aprile*, pero hay que reconocer que hay un uso inteligente de sus materiales.

Rafael Filippelli: Escuchándolos a ustedes, me doy cuenta de que le tuve muy poca paciencia a *Aprile*, quizá por el sentimentalismo.

Silvia Schwarzböck: ¿Viste *La habitación del hijo*? Porque se trata de una película completamente minimalista, fría, distanciada. Es lo más opuesto al sentimentalismo. La cotidianidad se rearma dificultosamente después de la pérdida de un hijo, en una muerte estúpida y accidental; incluso el velatorio está mostrado con distancia y sin énfasis. La gente puede que haya llorado por el tema, pero no diría que es una película sentimental, ni siquiera diría que es trágica, porque la vida se termina reacomodando después de la muerte. Además, el personaje ya no es Moretti, sino un psicoanalista burgués de provincia, un tipo muy desagradable en su aparente felicidad y tranquilidad.

Jorge Myers: Pero *La habitación del hijo* es menos compleja que las anteriores y le falta esa referencia, presente en *Aprile* o en *Caro diario*, que lleva la película hacia espacios, como los de la política, que no son los de la intimidad.

El cuerpo y la casa

Beatriz Sarlo: En el artículo de David Oubiña sobre Chantal Akerman,³ que volví a leer por sugerencia de Santiago, a propósito de *El hombre de la valija* se anota que en el film existen Personaje, Actriz y Realizadora, y que no se trata, simplemente, de la Realizadora interpretando un personaje.

David Oubiña: Lo que a mí me inte-

resaba subrayar en las películas de Akerman donde ella aparece interpretando un personaje que, por otro lado, es un personaje "como ella", es que sucede algo que no se produce en la literatura: escribir un texto autobiográfico supone una notación en primera persona, pero también una inscripción en una suerte de tercera. Como dije antes, hay inevitablemente una especie de ficcionalización, la inscripción en tercera es casi obligatoria para que se produzca un acontecimiento estético. Mientras que en el caso de *El hombre de la valija* u otras películas de Akerman, se la ve a ella. Esto es muy impresionante en las escenas de sexo, donde me resulta imposible olvidar el hecho de que ese cuerpo que se muestra es el de la directora (algo muy diferente de cuando Woody Allen interpreta un personaje neurótico del cual se sabe que sería como Woody Allen pero también se sabe que, de todos modos, es un personaje). En el caso de Akerman la fuerza de la presencia física proviene de que *es Akerman* la que se está filmando a sí misma en una escena de una gran impudicia, para usar alguna palabra. En casos como éste sucede algo que no sucede en la literatura, ni sucede cuando un director representa el personaje de un director en una película suya. Me resulta muy difícil pensar: al fin y al cabo es una actriz, es una actuación, porque se trata de la directora, *no* del personaje de la directora. De todos modos, creo que esto no sólo es posible en Akerman sino que es el cine, y únicamente el cine, el que lo hace posible. En la literatura, cuando un escritor se representa a sí mismo, hay siempre un desdoblamiento mayor.

Santiago Palavecino: Con Akerman quizás estemos frente a un caso excepcional, pero de una excepcionalidad únicamente cinematográfica. En Moretti o Sokurov se encuentra esto por otros medios. Tengo la sensación de que no podemos extraer reglas de aquellos momentos que estamos citando como paradigmáticos. Tenemos algunos rasgos formales de algunos directores en al-

3. "Íntima bitácora. El cine de Chantal Akerman", *Punto de Vista*, 61, agosto 1998.

gunas películas: lo que se dijo, por ejemplo, sobre el impacto de la presencia de un cuerpo determinado. En Moretti, probablemente de modo más débil, pasaría esto; también en las larguísimas introducciones de Sokurov.

Hernán Hevia: Tal vez se podría agregar Depardon.

David Oubiña: Por otra parte, Akerman, en *El hombre de la valija*, está filmando su casa, una situación real que transcurre allí dentro, es ella filmando esa situación, y sin embargo también es una película de ficción; pero nunca se puede olvidar que esa es efectivamente la casa de Akerman, no una locación. Es la casa de la película y la casa de la directora de la película: el espacio está algo así como desdoblado.

Rafael Filippelli: Detengámonos ahí. Yo también creo que es la casa de Akerman, pero puede no serlo, no encuentro nada que me lo asegure por completo.

David Oubiña: Puede no serlo; y sin embargo vos y yo estamos seguros de que lo es.

Rafael Filippelli: Entonces el problema pasa por otro lado: ¿qué hace que yo piense que esa es la casa de Akerman? Quizás lo único que me lo asegura es que, conociendo la cinematografía de Akerman, el modo en que produce sus films de esa época, no hay demasiados motivos para pensar que es una locación. *El hombre de la valija*, si no recuerdo mal, empieza con la voz en *off* de Akerman diciendo que había decidido acortar sus vacaciones y que, a pesar de que le había alquilado una habitación a un amigo o a un conocido, pensó que no iba a ser incómodo, etc... Y llega, abre la puerta, pero... podría no ser su propia casa...

David Oubiña: Yo pienso que sí estamos en condiciones de afirmarlo. Akerman puede haberlo dicho en un reportaje, pero lo interesante es que no necesito ese dato, porque estoy convencido de que es su casa cuando veo la película.

Santiago Palavecino: Generalmente, esos datos suelen estar en las propias películas. Y esta es la duda que yo tengo frente a ciertas apariciones argentinas, como en los casos de Christian Pauls y Sergio Wolf. Por eso, grandes cineastas proponen rasgos o procedimientos que nos vienen bien para ver otras películas. A partir de Akerman o de Sokurov, podemos empezar a pensar preguntas como ¿de dónde sale la creencia?

Beatriz Sarlo: Cuando vi por primera vez *El hombre de la valija*, no había leído reportajes u otros materiales sobre el film, y sin embargo, quedé

porque seguramente cree que conseguirá algo en ese vínculo verdadero entre personaje y espacio. Y no consigue nada.

David Oubiña: La película de Pauls sobre Leopoldo Federico, paradójicamente, hubiera admitido mucho más que un cambio de locación, porque lo que le importa mostrar es algo así como una reconstrucción titulada “Leopoldo Federico dando clase”. Aunque también sabemos que a “Federico dando clase” habitualmente no lo filman y por lo tanto que, para esa escena, está dando clase en función de la película. Hay una representación de la



convencida de que Akerman llegaba a su propia casa; cuando vi esa película, pensé: esta es una ficción autobiográfica que, además, respeta la autenticidad de sus escenarios... Pero, después reportajes y otros textos informan que esa es la casa de Akerman, y de allí en más este dato pasa a formar parte ineliminable de la visión; habría que hacer una operación de formalismo extremo para olvidar eso que ya se sabe.

Rafael Filippelli: Si pensamos en escenarios verdaderos, es decir escenarios que pertenezcan realmente a los personajes que se muestran en ellos, cuando en *Por la vuelta* Pauls lo filma a Leopoldo Federico en su estudio, el espacio no da el tiro de la cámara. Pauls sin embargo lo filma allí

que la película no se puede librar: esto es un documental y vamos a ver cómo da clase Leopoldo Federico y, en ese caso, es menos importante que la locación sea verdadera. Mientras que, en el caso de Akerman, es consustancial a la película saber o creer en la autenticidad de que se trata de ella y de su casa. No podría haber sido en otro lugar. Aunque nunca hubiera visto una foto de Akerman, cuando entra la actriz a la casa, creo que es la directora que entra a su propia casa, más allá de que haya escuchado una voz en *off*. Es fundamental para la película que yo crea eso, mientras que no es fundamental para la película de Pauls que yo crea que ése es el verdadero estudio donde enseña Federico. Y esa diferencia la puede establecer el cine. Porque creo que no es

lo mismo cuando un escritor describe su propia casa en un texto autobiográfico; la casa que un escritor describe en un texto autobiográfico no es una casa diferente de la que inventa en un texto completamente ficcional.

Beatriz Sarlo: Yo creo que, efectivamente, hay un efecto autobiográfico en Akerman, efecto de primera persona que no logra Pauls cuando filma verdaderamente su propia casa, su escritorio, con su computadora, su lámpara, sus papeles y su teléfono. En realidad, produce el efecto contrario, como si se tratara de una locación. O sea que hay algo en la imagen que persuade a creer o no creer, como decía Santiago. Y después está aquello que rodea la película, en el caso de Akerman o de Godard, que es ineliminable de nuestra visión; está lo que produce una película sobre las películas siguientes: si Akerman dice en *El hombre de la valija*, "volví a mi casa porque corté mis vacaciones", y luego dice en *D'Est*, "salí hacia el Este porque de allí vino mi madre y mi familia", uno cree que eso es efectivamente así, porque la creencia se apoya en lo que sé de un corpus que es previo.

David Oubiña: En cuanto a la relación con la referencia: es muy claro que esa mujer que vemos en *El hombre de la valija* es Akerman, y al mismo tiempo tampoco está libre de ambivalencias o de tensiones, a diferencia de aquellos documentales que presentan al director enunciando co-

mo una especie de marca o garantía de verdad. En el caso de Akerman, en cambio, hay una tensión. Siempre hay una actuación del autobiógrafo. En la película de Akerman, por supuesto que hay actuación pero es inevitable hacer el movimiento inverso: saber que esa actuación no elimina lo otro. En otra película muy impactante, *Letters from Home*, Akerman muestra planos de Nueva York y lee, en un inglés muy afrancesado, las cartas que su madre le enviaba a esa ciudad desde Bélgica. Eso es lo único que hay en la película: la lectura de cartas, donde la madre dice siempre lo mismo, que está preocupada, que si come bien, etc. No me cabe ninguna duda de que esas cartas son cartas efectivamente escritas por la madre, que Akerman no tocó ni una coma de esas cartas, porque esa es la gracia de la película. Y, al mismo tiempo, hay un distanciamiento, una tensión por el hecho de que sea en inglés la lectura de cartas que uno sabe que fueron escritas en francés.

Beatriz Sarlo: Pero ahí la tensión pasa por otro lado; porque está claro que la ficción tiene materia autobiográfica, pero la primera persona es la de la madre; la voz de la hija presenta la voz de la madre en discurso directo, con el agregado de la traducción. En esas cartas, la hija ocupa la segunda persona. Akerman introduce el discurso directo de un tercero, en una narración con material autobiográfico de ella, pero también de su madre. Es un ejemplo complicado y por eso es bueno.

Hernán Hevia: A su vez, llama la atención, siguiendo lo que dice Oubiña, cuando Akerman tiende casi a la *performance*. Algo que, creo, Daney rastrea hasta el cine mudo, hasta Chaplin y Keaton y más allá. Pero ¿cuál es la diferencia? Que Chaplin o Buster Keaton producen el corte; mientras que Akerman permanece en el plano. En ese sentido, una escena de sexo como la de *Je tu il elle*, en su duración, sin la posibilidad del corte, llega a lo insoportable.

David Oubiña: Claro, la representación en esa escena funciona sólo porque está sostenida en el cuerpo de Akerman como referente. Si no fuera así, sería un *home-movie*, o como mirar a través del ojo de una cerradura. No sería insoportable si la escena la jugaran dos actrices; en ese caso sería simplemente pesada o molesta. También la duración es fundamental para esa escena.

Actor, tiempo, énfasis

Rafael Filippelli: Yo creo que hay que volver a Deleuze. Esas imágenes resultan intolerables porque son imágenes-tiempo, imágenes directas del tiempo; se ha roto la idea de la subordinación temporal al movimiento, y el tiempo se expresa en su horror. El otro tema deleuziano que aparece es el del actor médium: ya no son actores que representan nada, sino que son médiums entre el espectador y la panta-

DIARIO DE POESÍA

Nº 69 / Diciembre de 2004 a Marzo de 2005

Dossier Arnaldo Calveyra

Lautreamont: re-escrituras

Seamus Heaney: homenaje a Milosz

La carne al asador: jóvenes poetas argentinos comentan sus influencias

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

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

VARIACIONES BORGES

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

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

lla. Y el gran ejemplo de eso es Jean-Pierre Leaud.

Hernán Hevia: Sí, pero también se podría diferenciar Leaud de Alain Delon en *Nouvelle Vague*. Allí Delon actúa algunos papeles que actuó en otras películas, pero siempre está apañado por la mediación del personaje. En cambio en Akerman, es como si no hubiera nada más allá de esos cuerpos que están ahí, en la escena de sexo de *Je tu il elle*. Eso está señalado fuertemente en el cuerpo más que en el plano.

Rafael Filippelli: Es cierto. Y ¿por qué no te pasa eso del todo con Casavettes? Porque siempre hace un personaje, aunque esté trabajando con su propia mujer, en su propia casa. Hay algo que te impide creer que el personaje es Casavettes.

Beatriz Sarlo: Yo retomaría la cuestión de la duración, de la ausencia de corte, que señaló antes Hernán. Porque la duración de un *travelling* en *D'Est*, el *travelling* sobre la fila de personas esperando un ómnibus, no puede provenir sino de la decisión de alguien que afirma, en esa duración, que está viendo lo que el film muestra. Nadie narra de esa forma sino cuando se está registrando la propia mirada. La extensión temporal y espacial de ese *travelling* y de otros queda aún más de manifiesto porque no se descubre nada que no esté al principio de la toma. Esa duración no conduce a nada que no esté ya presente en los primeros segundos; por eso, indica que hay una mirada.

David Oubiña: Y cuando muestra un trayecto en subte, muestra sólo ese trayecto, con las puertas que se abren y cierran y no pasa otra cosa. En ese plano es imposible no percibir al que está mirando, porque no hay otra cosa para mirar que al que mira.

Hernán Hevia: Como si se estuviera desafiando la visión promedio.

Martín Kohan: Hay algo que desde el punto de vista crítico puede no ser muy riguroso, pero que a mí me resultó revelador. David se refería a las cartas

de *Letters from Home*: Akerman no les modificó ni una coma, porque si lo hacía se hubiera perdido toda la gracia. Para mí esto es fundamental. ¿Por qué sé que es la casa de Akerman? Porque si no fuera su casa, perdería toda la gracia. Si la película, que no es una tontería, dice: “yo soy la directora, esta es mi casa”, simplemente es. Si a mí se me ocurriera que la viejita de *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, de Sergio Wolf y Lorena Muñoz, no es Ada Falcón, todo se cae. La creencia también se funda en eso. Y esto vale para cualquier referente.

Hernán Hevia: Lo que sucede con Akerman es que tiende a no adjetivar (aunque probablemente esto haya cambiado en sus últimas películas); y Wolf está adjetivando todo el tiempo. El énfasis de Wolf despierta la sospecha; su énfasis en el montaje, por ejemplo, fragmentando la conversación en la radio en función del final de la película. Esas son cosas que Akerman no suele, o no solía, hacer.

Primeras personas

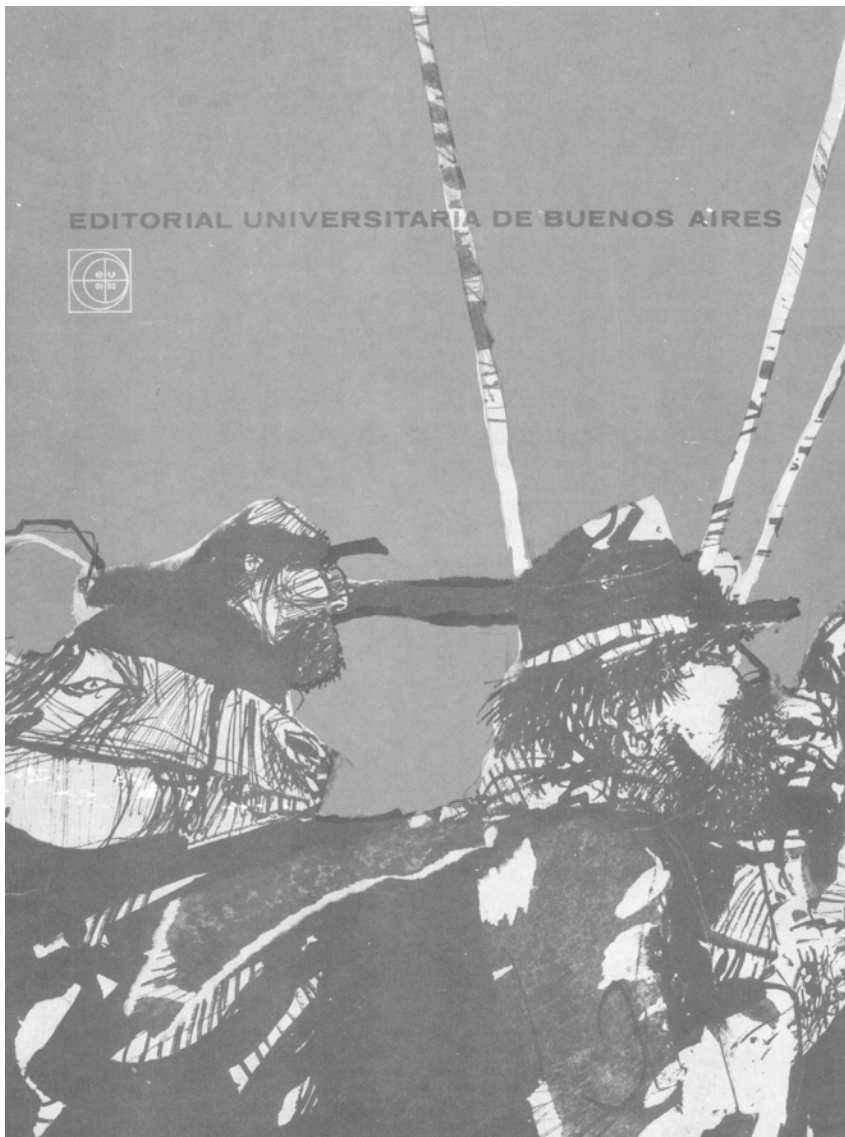
Martín Kohan: Naturalmente, hay primeras personas más interesantes que otras.

Rafael Filippelli: Ahí se puede recordar lo que, en otra reunión, decía Graciela. Frente a algunos planos, es muy fuerte la idea de que están mal hechos, y eso es todo. Akerman es una gran directora de cine y otros no lo son. Como diría Chandler de las rubias, “hay primeras personas y primeras personas”. E incluso hay primeras personas que no se basan en la aparición del director en cuadro. La primera persona cinematográfica no se agota en el caso en que el director se filma a sí mismo, aunque las últimas películas parezcan sostener que la presencia en cuadro del director es lo que prevalece.

Graciela Silvestri: Al parecer hoy es frecuente una voluntad de mostrarse en cuadro. Eso proviene de un fondo de sentido común del cual les resulta

difícil liberarse a los directores, porque pasa por allí la posibilidad de ser reconocidos o valorados. Este es un fenómeno no estético, y nosotros deberíamos enderezar más la discusión sobre lo estético. Que los directores se filmen no significa sólo autorreferencialidad, sino que indica modos diferentes, y de diferente calidad, a través de los que esa autorreferencialidad se manifiesta. Y además ¿autorreferencialidad, para qué? ¿indicando qué?

Raúl Beceyro: En el documental de Pauls, la presencia abusiva de la primera persona conduce a una declinación de las responsabilidades del cineasta. Se lo escucha a Pauls preguntarse dónde habrán sucedido tales o cuales hechos, y la película se limita a mostrarnos idas y vueltas por la ciudad. Un espectador malévolo podría sugerirle al realizador: “¿Por qué no trata de averiguarlo?” La primera persona aparece como sospechosa cuando simplemente trata de disimular la carencia de desarrollo y de materiales. De ahí algunas de las virtudes, relativas, del film de Wolf y Muñoz sobre Ada Falcón. Al menos Wolf busca los lugares donde cantó Ada Falcón, y como prueba de ello están las tomas de esos lugares (con Wolf en el cuadro). Quizá la cuestión de la primera persona debería plantearse de una manera simple: esa primera persona puede aparecer en las situaciones en las cuales es necesaria para que la propia película exista; en ese caso, la presencia se vuelve indiscutible. Hay un documental francés, *Intervista* del albanés Anri Sala (26 minutos, 1998), que cuenta la historia del hallazgo casual, por parte del propio realizador, de las imágenes de una entrevista que se le hizo a su madre, en los años del pasado régimen comunista albanés, del cual ella formaba parte. Pero el director ha encontrado sólo la imagen, no el sonido. El periodista que entrevistó a su madre, le dice: “En esas entrevistas todos sabían cuáles debían ser las preguntas y cuáles las respuestas”. La secuencia siguiente muestra unos chicos extraños, gesticulantes; son sordomudos a quienes el director ha recurrido para que lean en los labios de



su madre lo que ella había dicho en la entrevista. Así logra descifrar que se trataba de ditirambos al régimen. Después el director y su madre miran la imagen de la entrevista mientras el hijo va repitiendo lo que ella había dicho entonces. La madre se niega a reconocer las frases estereotipadas que pronunció. El documental existe sólo porque es el hijo quien lleva adelante la investigación. En cierto momento la madre lo aclara: participa en el film porque es su hijo quien lo hace, pese a que el resultado no puede sino dejarla malparada. En este caso, la primera persona del cineasta no responde a un narcisismo complaciente sino que explicita el mecanismo real de construcción del film; está ahí porque estuvo ahí, en la materialización de la película.

Silvia Schwarzböck: En ese caso se

trata de una primera persona necesaria, que es condición de existencia del film y, antes del film, de los materiales que van a ir al film. Pero yo estaba pensando en la figura del director de cine no como primera persona, sino como figura frecuente en el cine. Wim Wenders, por ejemplo, que siente la necesidad de incluir personajes representados por directores de cine o directamente directores de cine en tanto tales. Wenders, que se llama a sí mismo posmoderno, comienza a sustituir personajes de las novelas por directores de cine. En *Nick's Movie*, aparece él, el equipo de filmación, el propio Nicholas Ray, se habla sobre la película que iba a hacer con Ray y no puede hacerse porque Ray muere antes de empezar. Me parece que allí ya se había producido un corrimiento hacia la idea de que los directores de

cine pongan el cuerpo en la película. Y en *El amigo americano*, Ray hace el personaje que podría haber representado cualquier otro actor.

Rafael Filippelli: Así es, y hay que agregar a la lista a Samuel Fuller, que ya había actuado en *Pierrot le Fou*; en *Sin aliento*, está el reportaje a Melville que representa a Parvulesco; y, en una de las menos conocidas, *Histoire d'un commerce de cinéma*, Jean-Pierre Mocky.

Santiago Palavecino: Y Fritz Lang en *El desprecio*.

Silvia Schwarzböck: Jarmusch... Después, en los ochenta, ya empiezan a hacerlo todos, sustituir personajes de ficción por directores de cine. También hay directores que se muestran, pero no en las situaciones importantes de sus películas. Ron Mann, por ejemplo, nunca está presente en los momentos en los que sucede lo más interesante; es un director que filma movimientos culturales, musicales o poéticos con los que, de algún modo, se identifica, pero a los que, por razones de edad, ha llegado tarde; por eso, las entrevistas, en muchos de esos documentales, las realiza otro, un hombre un poco mayor, que es quien realmente ha visto o ha estado cuando los hechos que se evocan o se reconstruyen tuvieron lugar. Mann es un nacido tarde y todo se lo cuentan personajes que vivieron veinte o treinta años antes. Emilio Bernini se refiere, en su artículo, a un director a quien también le sucedió eso: Andrés Di Tella, que llegó tarde, cuando la historia que quiere contar está terminada y enfrenta la imposibilidad de contarla. Pero Ron Mann se las arregla de algún modo, pese a que ha llegado tarde y pese a que, muchas veces, pone en escena la interferencia producida por el desfasaje en el tiempo...

Beatriz Sarlo: Pero lo que filma Ron Mann es siempre interesante, quizá por esa falta de arrogancia que tiene el que ha llegado tarde, después de que las cosas sucedieron. La falta de arrogancia impide que un director o un escritor piense que lo que está contan-

do es importante simplemente porque formó parte de su vida o porque él se interesó por tal personaje o tal música. Cuando uno lee autobiografías literarias, que no sean las muy buenas, queda sumergido en una maraña de trivialidades. Como si la primera persona sólo pudiera ser aceptable si es redimida estéticamente. El yo pone un techo muy bajo a la escritura y sólo algunos textos en primera persona, a través de su intensidad estética, ideológica, de experiencia, pueden traspasarlo.

Rafael Filippelli: Así de sencillo: Sartre escribe extraordinariamente bien en primera persona, y otros no. Pero, a decir verdad, lo mismo pasa con la tercera persona.

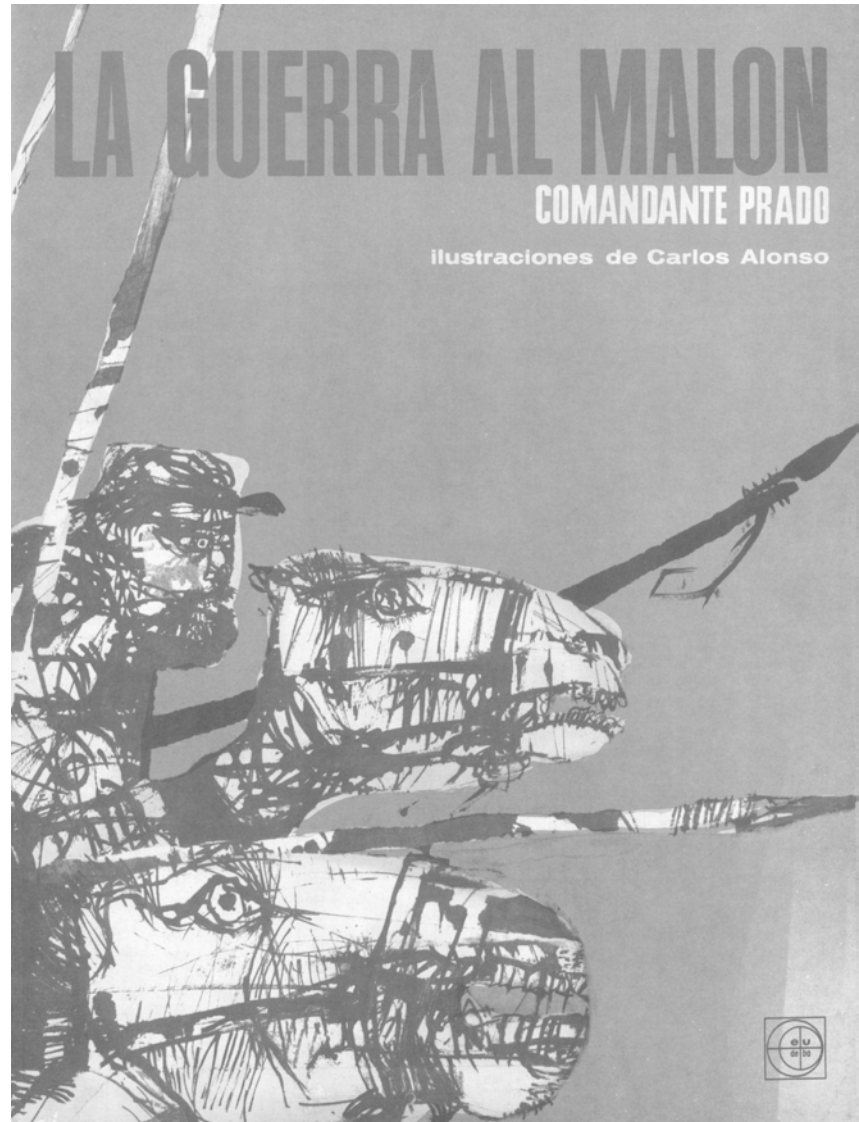
Santiago Palavecino: La primera persona plantea problemas suplementarios; lo que le pasa a la primera no le pasa a la tercera necesariamente.

Rafael Filippelli: Entiendo: uno nunca podría decir que la tercera persona es abusiva, que está usurpando un lugar, que debería desaparecer para dejarnos ver otra cosa, mientras que es más fácil decirlo de la primera.

Beatriz Sarlo: El uso de la primera persona es una violencia y también un derecho que debe ganarse. Por otra parte, cualquier historia de la autobiografía enseña que hubo resistencias a la primera persona, lo cual indicaría que era una anomalía, no de carácter gramatical, pero sí de carácter discursivo, ideológico e incluso ético. Lo mismo sucede con la primera persona en el discurso periodístico; sólo en las dos últimas décadas se levantó su interdicción, mientras que antes estaba permitida, como rasgo de distinción, sólo al periodista estrella. Hay algo en la primera persona que hace problema en el discurso argumentativo, documental.

Silvia Schwarzböck: Porque en el documental, se supone que el protagonismo es de la peripecia o del personaje, y no del narrador.

Graciela Silvestri: En las artes visua-



les, el autorretrato y la inclusión del pintor en su obra, como Rafael en los frescos de las estancias vaticanas, no plantea estos problemas. Prácticamente todos los pintores hicieron sus autorretratos y, en muchos casos, los hicieron en serie, como Rembrandt o Van Gogh. Esos autorretratos están libres de otras referencias: los pintores miran y representan, afirman “yo me veo así”.

Beatriz Sarlo: El autorretrato no narra; está allí para ser interpretado, si así lo considera necesario quien lo mira, pero no introduce obligatoriamente en una intimidad. En el autorretrato, la intimidad es atribuida por quien mira (aunque se puede pensar que son una excepción a esto los autorretratos del pintor con su modelo, como Rembrandt con la gitana, etc.). En cambio,

en la narración está la temporalidad como sombra inseparable, por lo menos hasta el objetivismo.

Graciela Silvestri: Y el cine hereda, de algún modo, por su relación con la literatura, la narración, y sus problemas de la intimidad y de la banalidad de la intimidad. Pero hay momentos, en algunas películas, donde el cine se libera de esto y la cámara muestra sin estrictamente narrar. Y es allí donde el tiempo se vuelve insoportable y donde también aparece la primera persona.

Rafael Filippelli: Yo creo que lo que marca en el cine muy fuertemente la presencia de una subjetividad, no sé si de una primera persona, es la desmesura respecto de las convenciones y los hábitos formales. Cuando algo es

mostrado desmesuradamente, en términos temporales o en otros términos, allí hay un indicio muy fuerte de la aparición de una subjetividad. Las estaciones de tren de Akerman: simplemente el paso del tiempo en un recorrido espacial sin cualidades que vayan variando y estableciendo diferencias. Frente a una escena así, se piensa: alguien ha tomado la palabra. Quien haya visto la versión de *La aventura* compaginada por Antonioni con el agregado de más de cuarenta minutos, habrá podido comprobar que esos minutos corresponden a la tormenta en la isla: cuarenta minutos más de tormenta, y esa extensión desmesurada suscita la cuestión de la subjetividad.

Silvia Schwarzböck: La desmesura que señala Rafael es inevitable que, en el espectador, se convierta en tedio; entonces, lo único que justifica esa extensión es la voluntad de quien está filmando: el director quiso que durara

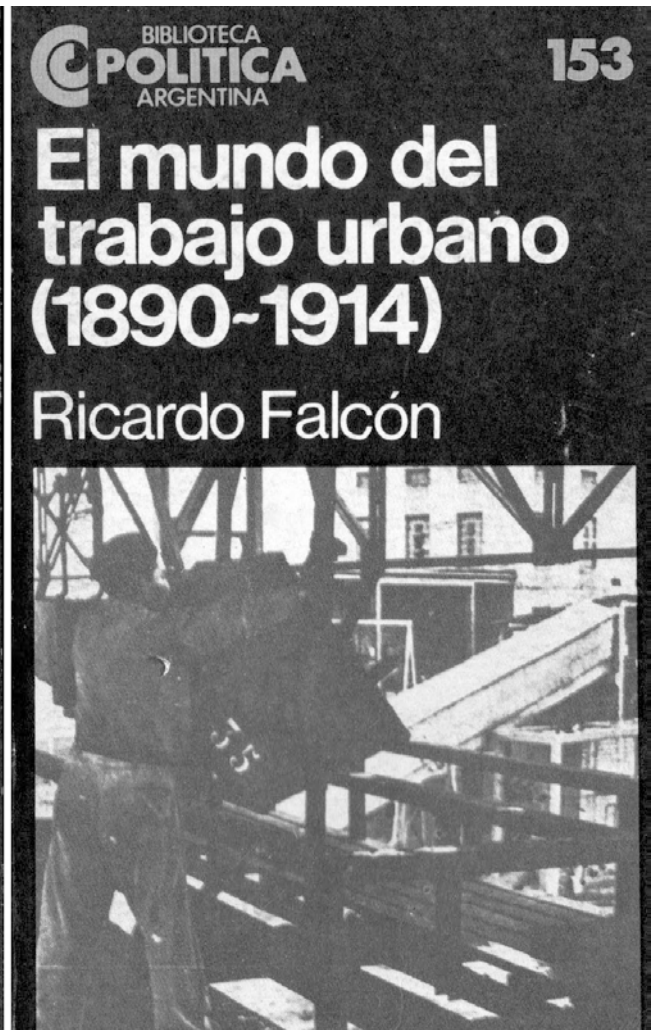
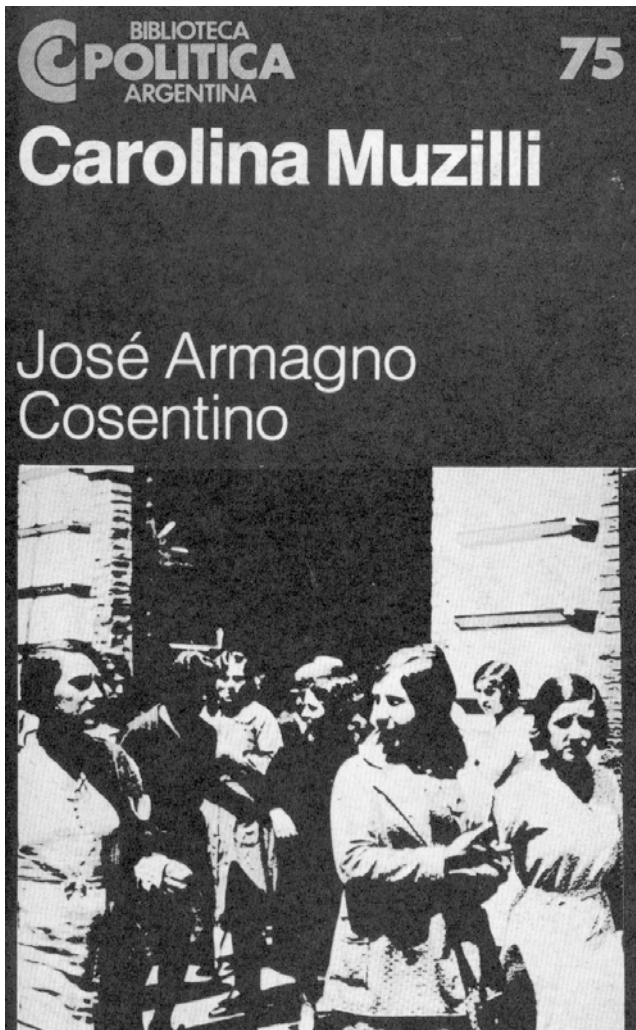
cuarenta minutos, y no piensa ni en la peripecia ni en el espectador.

Hernán Hevia: Depardon no trabaja con la desmesura, pero en sus películas más evidentemente documentales introduce otras marcas del fuera de cuadro; un ejemplo es el peso de la cámara cuando decide filmar una acción de principio a fin: en *Profil Paysans, chapitre 1: l'approche* una toma con cámara en mano dura lo que un campesino tarda en preparar y comerse entero un sándwich. Otro ejemplo: una posición de cámara que da cuenta de dónde está quien la sostiene. Muchas veces Depardon encuadra "inventando" un horizonte, un arriba y un abajo, para señalar dónde está ubicado en ese momento el que está filmando. Al mismo tiempo, y quizás haciendo más visible la intencionalidad de dejar esas marcas, aunque cada vez en menor cantidad, Depardon también presenta películas donde el protago-

nista es exclusivamente él mismo. Y finalmente, esos dos enfoques a veces coinciden en una misma película: esa marca de autor, entonces, cuando se introduce más explícitamente se le puede volver en contra, como en *Afrique, comment ça va avec la douleur?* cuando Depardon, desde el fuera de cuadro, les hace a unos moribundos una pregunta digna de un noticiero de la televisión; parece casi una autoacusación. Por otra parte, Depardon no deja de filmar, como si quisiera decir: mientras sucede esto en el mundo, yo lo voy filmando.

Rafael Filippelli: También Mekas dijo que filmaba todo el tiempo, como si para él ver y registrar estuvieran unidos no sólo en un momento, sino siempre.

Edición a cargo de B. Sarlo



Mínimos milagros cotidianos

La poesía de Hugo Gola

Oswaldo Aguirre



Una obra completa es, en los términos editoriales corrientes, una obra terminada. Se supone que al acceder a esa instancia un escritor ha cerrado su producción, o al menos determinados períodos o etapas. Puede haber diversos criterios sobre la edición de los textos pero los límites del corpus están por lo general fuera de discusión. El caso de Hugo Gola (Pilar, Santa Fe, 1927) resulta completamente distinto: la reunión de todos los poemas se ha vuelto condición necesaria para la lectura de una obra que, con cada expansión, retorna sobre su centro y recomienza su movimiento.

Filtraciones (Fondo de Cultura

Económica, México, 2004) reúne los poemas escritos por Gola durante casi cincuenta años de trabajo. El volumen integra *Veinticinco poemas, 1956-1959*, *Poemas 1960-1963*, *El círculo de fuego, 1964-1967* y *Siete poemas, 1982-1984*, libros que constituyen *Jugar con fuego, 1956-1984*, versión inicial de la obra, aparecida en 1987. Se agregan *Filtraciones*, publicado por primera vez en 1996, y un inédito, *Ramas sueltas*. Como ocurre con Juan L. Ortiz, con quien por otra parte ha tramado un vínculo tan fecundo como complejo, la poesía de Gola se resiste a las antologías y los recortes. Es difícil desprender una parte de un con-

junto que, desde su punto de partida, ha sido pensado con un riguroso sentido de unidad. Esta concepción se aprecia en el nivel de cada libro, donde la separación entre los poemas queda relativizada por la virtual prescindencia de títulos, ya que en general se ordenan con números romanos, justamente como piezas imbricadas de un engranaje, o toman como título las primeras palabras del texto. Y en el marco de la obra las divisiones entre los libros son secundarias ante las correspondencias y los cruces permanentes que se traman entre los poemas. Las imágenes del trabajo artesanal (de la orfebrería, del tejido) con que Gola alude al trabajo poético pueden seguirse también en ese plano. Y la unidad se explica asimismo, como dice Juan José Saer en la nota liminar al volumen, por el hecho de que la poesía de Gola “fluye de una fuente única y constante”.

Sin embargo esa fuente —que debe ser determinada— no siempre se ha mostrado pródiga. Entre *El círculo de fuego* y *Siete poemas* medió una interrupción de quince años en la cual, dijo Gola en una entrevista, “no escribí nada que me hubiera satisfecho suficientemente”. Ese lapso coincidió con su primer exilio del país y con uno de los períodos más dolorosos del pasado nacional. “El cambio de lugar/ supone siempre un cambio/ de piel y esta piel/ nueva perturba/ no deja fluir lo que fluía” se lee en un poema de *Ramas sueltas* que parece iluminar el problema. Ni la historia ni la biogra-

fía, observa Sergio Delgado,¹ pueden explicar ese blanco en la medida en que puede hacerlo la propia poesía. Es cierto, pero ese silencio se proyecta sobre un aspecto central en el proyecto de Gola. A propósito de Juan L. Ortiz, en el prólogo a *En el aura del sauce*, escribió: “Vida y obra debían entonces ser construidas juntas, apoyándose una en la otra, alimentándose una de la otra”.² Ese descubrimiento significa también una asunción para la propia escritura. La poesía ha sido para Gola “antes que nada un modo de estar en el mundo, una forma de vivir mi propia vida”.³ La mención de la cronología en el título de los primeros libros señala esa fusión de poesía y vida, esa decisión de hacer de la poesía el centro y la dedicación exclusiva de una vida. Una inscripción tan sostenida no puede sino resaltar su omisión, a partir del libro *Filtraciones*. Gola extrema aquí sus elaboraciones en relación al tiempo poético y al tiempo corriente, una de sus preocupaciones insistentes. En un texto temprano, del segundo libro, explicita al respecto una ética a la que se ha mantenido fiel. Para escribir poesía, dice, uno debe mantenerse a cierta distancia del aquí y ahora. Esta lejanía no supone el desinterés ni el aislamiento; es el camino más riesgoso, porque exige la entrega absoluta sin asegurar nada a cambio. El poeta cultiva una paciencia extraña, la del que espera algo que desconoce y cuyo acontecimiento es incierto; es una intemperie, dice Saer, “una espera a menudo dolorosa y llena de incertidumbre durante la cual su existencia entera está en juego”. Su apuesta, escribe Gola, “es elegir un tiempo/ que salta sobre la intemperie/ ruidosa/ y al fin desoladora”.

El ritmo de elaboración de la obra resulta ajeno, entonces, a la sucesión corriente. Pero la elisión de los años de escritura parece indicar que la poesía se ha desprendido del transcurso de la vida, que una y otra han de construirse, ahora, bajo una nueva forma. Ese período de silencio del que no quedaron textos, donde la existencia enmudeció, se quebró con *Siete poemas*, un salto en la poesía de Gola y en la poesía argentina. Sergio Delgado señala que en esa desconexión de la es-

critura antes y después del silencio hay un libro ausente. “Este libro que falta —dice—, que no está, que no ha sido escrito, es la falta misma: la del idioma, la del territorio, la del paisaje”. Con las últimas expansiones de la poesía de Gola, el silencio termina por situarse en el centro de la obra. A primera vista, separa la juventud y la madurez. Pero sería una torpeza crear una oposición en una poesía que, justamente, se propone rebasar y confundir los límites y los términos de las contradicciones, tal como se entregan en el lenguaje usual.

En la tercera parte de *El círculo de fuego*, Gola contrapone por un lado la resignación ante la muerte y la negación de la finitud, un enigma que quisiera resolver; y, por otro, el tiempo universal, que transcurre en armonía y excluye el dolor, y el tiempo personal, la angustia por la conciencia de la propia limitación. “Vida y muerte —dice— quisiera ordenar/ en una armonía silenciosa/ articularlas como partes/ engarzadas y perfectas/ sin horror y sin miedo”. El lugar de realización de ese deseo es la escritura: crear un orden es una expresión que define la operación del poeta. Y se cumple después de esa prolongada interrupción, en el primero de los *Siete poemas*: llega la hora del alba, el momento de la iniciación, y la sombra y la luz, la vida y la muerte, el mundo y el sujeto, son parte de una misma danza, “que abarca el nacimiento/ del día y de la noche/ el origen de la vida/ y su terminación”, la danza de una revelación en las palabras.

Juan L. Ortiz retomó unos versos de “Y además”, el poema que abre la obra, en “A Hugo Gola (por sus 25 poemas)”, incluido en *El junco y la corriente*. Un texto extenso y ciertamente desmesurado para el supuesto motivo de celebrar la aparición del primer libro de un discípulo. Como referencia para refutar ciertas trivialidades, Saer recordó que la ironía de Ortiz “podía ser temible, y estoy autorizado a afirmarlo ya que algunas de mis pretensiones la sufrieron en carne propia”. El poema dirigido a Gola no sigue ese registro, pero al tomar algunos de los términos recurrentes en

ese libro inicial (aire, corazón) y desplegar otras posibilidades expresivas parece exponer una lección. Arnaut Daniel, *il miglior fabbro dil parlare materno* según la célebre sentencia de Dante Alighieri, fue encerrado en una celda para evitar su participación en un certamen, pero de todas maneras, al escuchar por azar a otro poeta, pudo concebir una composición apropiándose de su armonía. Ortiz evoca algo de ese gesto de maestría, aunque su desmesura no se explica por una competencia sino como señal de un reconocimiento. Podría decirse que la proyección de ese reconocimiento se encuentra en el mencionado prólogo a *En el aura del sauce* y en el juicio tajante de Gola respecto de la obra de Ortiz, su propio reconocimiento ante esa obra: “su sola presencia funda una tradición”.

Pero una tradición literaria existe en la medida en que un escritor la reconstruye desde su obra. Gola manifestó la ambivalencia que rodea a ese concepto: la tradición, dijo, es un falso problema en el sentido de que no se trata de reconocer autoridades ni congelar un determinado repertorio. A la vez, “todos los poemas que se escribieron antes intervienen de modo consciente o no en el momento de la escritura”.⁴ Las referencias explícitas

1. Sergio Delgado, “Filtraciones, de Hugo Gola” en *Diario de Poesía* número 43, Buenos Aires, primavera de 1997. La frase extraída de una entrevista a Gola y la cita posterior de Delgado provienen del mismo artículo.

2. Hugo Gola, “El reino de la poesía” en Juan L. Ortiz, *Obra Completa*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1996.

3. Martín Prieto y D. G. Helder, “Hugo Gola: Jugar con fuego” en *Diario de Poesía* número 12, Buenos Aires, otoño de 1989.

4. Prieto y Helder, *op. cit.* El silencio que mantuvo Gola postergó mientras tanto la lectura de su propia obra. Jorge Monteleone lo incluye en un “canon tardío”, porque su poesía comenzó a difundirse en un estado avanzado de su desarrollo, al producirse nuevas condiciones de legibilidad (cf. “Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Gianuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola” en *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 9: El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004). Gola ha escrito el último tramo de su poesía en el extranjero, con intervenciones sesgadas en el campo poético argentino a través de *Poesía y poética* y *El poeta y su trabajo*, revistas editadas en México y de circulación restringida en el país. No obstante, su eventual marginalidad no hace más que poner en cuestión, como decía Juan José Saer respecto de Juan L. Ortiz, qué es lo que se define como centro.

y las citas de otros poetas son excepcionales en su escritura, pero eso no significa que no pueda seguirse el recorrido de ciertas elecciones, que comienzan con Ortiz. Las reminiscencias y alusiones respecto del maestro son constantes, desde el uso de palabras que remiten a su poesía (orillas, por ejemplo, y “la orilla que se abisma”, expresión de Ortiz, pudo haber formado parte de la inspiración para concebir el espacio que pierde su límite o cobra impulso a partir del límite, al que aspira la poesía de Gola) hasta la alusión a una especie de retorno, en *Filtraciones* (con la última luz/ alguien retoma las orillas/ junto al aura húmeda). En *el aura del sauce*, por otra parte, había tenido otros lectores y recibido otras valoraciones. Gola fue el primero en situarlo en el lugar que hoy ocupa, en la iniciación de una nueva poesía. Es él, en realidad, con su lectura y su asunción de Juan L., quien funda una tradición. En esa dirección, en el mismo prólogo articula la poesía de Ortiz con Cesare Pavese respecto del concepto de narración en poesía. Narrar, dice, “es como realizar un movimiento en un líquido homogéneo y maleable, danza inacabable que origina figuras e imágenes sobre el espesor precario del tiempo”. Más allá de que pueda ser la andadura de poemas extensos, ese sentido de la narración converge con el concepto de unidad de la obra.

La imagen de la danza articula en el mismo poeta la lectura de los poetas norteamericanos del siglo XX, en particular de William Carlos Williams y Wallace Stevens. La ponderación de la emotividad, la preeminencia de la musicalidad (“por sobre todo, la poesía es palabra, y la palabra, por sobre todo, es, en poesía, sonido”, dice Stevens) y la idea del poema como revelación, son concepciones que Gola retoma de esa vertiente y reelabora en sus propios términos. En primer lugar, la revelación no implica necesariamente, en su poesía, una afirmación, e incluso tampoco implica necesariamente una palabra. Un poema, una obra, están hechos también de silencios, de lo que se dice cada vez que se hace silencio. Ya el anhelo de “las palabras más puras”, anunciado en *Vein-*

Hugo Gola: “El poeta piensa con el poema”

Entrevista de Osvaldo Aguirre

Osvaldo Aguirre: A propósito de su poesía, Juan José Saer habla de la paciencia del poeta lírico como “una espera a menudo dolorosa y llena de incertidumbre”. La espera y la búsqueda –de la palabra, de la poesía– aparecen ya en sus primeros textos. Pero al mismo tiempo el poema está asociado a lo inesperado y a lo que en última instancia escapa a la voluntad. “Si el poema no viene/ es inútil buscarlo”, dice en Ramas sueltas. ¿Cómo se concilia esa aparente contradicción entre la búsqueda y lo que acontece de modo imprevisto?

Hugo Gola: El poema en mí suele aparecer de manera imprevista. A intervalos, a veces muy espaciados, de ahí la espera incierta, esa incertidumbre de la que habla Saer. Esa espera no es nunca pasiva y suele ser angustiosa. Uno nunca sabe con certeza si un día volverá a escribir. Si el origen del poema es irracional, si la voluntad no puede –en mi caso por lo menos– decidir nada, ¿cómo aguardar el retorno de aquel estado propicio, sin ansiedad, si uno íntimamente sabe que puede no retornar nunca?

Tampoco sabe uno si existe algún tipo de vida que pueda favorecer la escritura. Ha habido casos dramáticos de espera infructuosa durante años y de pronto vuelve otra vez el impulso. Pienso que el poeta lírico está siempre suspendido en esta incertidumbre.

Creo que no hay contradicción entre búsqueda y arribo imprevisto. Son dos momentos interconectados. La búsqueda implica una preparación, una disponibilidad, un trabajo sutil que se alimenta de lecturas, de reflexiones, a fin de aproximarse a un estado receptivo que permite, sólo a veces, la llegada del poema. Quizá el poema tenga algo que ver con esta preparación, aunque uno nunca sabe. Puede llegar o no, pero igualmente continúa esa tarea. Algo semejante a lo que sucede con el místico, que a diario recorre su camino, perfecciona su ascesis, sin la certeza de alcanzar algún día la unión deseada.

–¿Qué sentido le asigna a “la hora de la iniciación” y a la “palabra inicial”, tan importantes en su poesía?

–La palabra inicial es la que llega para poner en marcha la escritura de un poema. Tiene, para mí, una relevancia especial, puesto que a partir de ella se construye el resto. Ella da la tónica, pero mucho más aún, indica que el poema será posible. A esa palabra inicial no se la busca. Llega sola o no llega. Diría que ella no es sólo una palabra sino que es una especie de estilete que abre el espacio por donde transcurrirá el poema. ¿Qué querrá decir “la hora de la iniciación”? Tal vez quiera decir aquella hora, aquel instante, en que uno se despoja de todo lo sabido, colocándose en un estado neutro, puramente receptivo, que permita acoger la gracia de la palabra. Un olvido de lo sabido que permita alcanzar otro “saber” que el poema suele encarnar, por otras vías. Valéry dice: la primera palabra te la da Dios, las demás son tuyas.

–“Hay que nombrar de nuevo/ árboles y pájaros” –dice en un poema– “abolir el desdén/ acumular palabras”. Y en otro parece afirmar lo contrario: ya no nombrar, porque “pesa demasiado la palabra” y entonces pide “sólo la música/ no la cosa”. Tal vez esté creando yo una falsa contraposición, pero me gustaría, si es posible, que explicara el contrapunto.

– Para mí es difícil explicar lo que expresa el poema con otras palabras que las del poema. Lo que un poema dice es imposible, sin grave riesgo, de trasladar a un lenguaje meramente conceptual. En la redacción de un poema no existe, como dice Williams, un pensamiento anterior al poema, que éste captura, sino que el poeta piensa con el poema. El poema, a lo

Los aborígenes de la Argentina



40

ticinco poemas, está ligado a “el gran silencio”. Y el descentramiento del margen del verso, la elisión de términos y el trabajo sobre la disposición visual del poema, factores que definen la forma de composición a partir de *Siete poemas*, son inscripciones del silencio. El impulso poético, por otra parte, no concluye con una declaración sino con un interrogante o con cierta manifestación cuyo sentido no puede ser determinado, o que mientras se presenta guarda una reserva, se retrae al silencio originario. En su más

intensa formulación la palabra confronta con algo que se resiste a ser verbalizado y precisamente en ese contacto, en las modulaciones de una música desconocida, calibra su intensidad. El poema acontece en el marco de una búsqueda, aunque “viene” sin relación directa con esa búsqueda y es inútil empeñarse en obtenerlo como un resultado, dice Gola. Y las respuestas que obtiene a sus interrogantes se postulan a través de nuevas preguntas, con lo que la palabra –y aquí Gola exhibe su maestría– queda instala-

da en la doble instancia de formular un hallazgo y extender la travesía. De ahí su carácter provisorio e incierto, en el que se sustenta el valor poético. La apelación al signo de interrogación para dejar en suspenso el verso, para atenuar el peso de las palabras y hacerlas levitar, podría decirse, ante la atención del lector tiene el sello de Juan L. Ortiz, pero Gola le imprime un sesgo propio, con períodos más cortos y un movimiento donde la interrogación se abre una y otra vez en diálogo con el lector.

Sucesos en apariencia tan simples como el vuelo de las golondrinas o la contemplación del cielo conducen a una especie de revelación deceptiva y angustiada, donde lo que emerge es más bien un enigma. Y aquello que no se revela, que se cierra con tanta delicadeza y, a veces, con tanto dolor en su silencio y su alteridad, sin ser nominado ni recibir atributos, “precisamente aquello/ aquello es”. Esas presencias quieren decir algo, o algo dijeron que se perdió, o están por decir algo: más que con los poetas norteamericanos, Gola podría coincidir con Borges en que “esa inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético”.⁵ El poema, ha dicho, se construye como forma de conocimiento, no con una aserción sino en la medida en que no agota su capacidad de sugerencia para los sucesivos lectores. Cada vez que el sujeto alcanza un límite, encuentra un punto de partida. El tanteo, la vacilación, son sus métodos, y por eso avanza de modo imprevisible, incluso errático, y descubre su lugar en un punto de indecisión.

Si bien se construyen juntas, la obra no parece ofrecer un registro de la vida. En los primeros poemas hay un sujeto marcado, que inscribe a otro bajo la persona del tú. Ese otro asume diversas figuras sin remitir a una persona concreta: aparece, con frecuencia, como una parte del propio yo que se ha desprendido (al modo de un personaje literario) o como un desdoblamiento del sujeto para hablarse a sí mismo; también designa al hombre en general, y en particular al hombre alienado. Ese “pequeño yo sobreagrandado” resulta un obstáculo, y por eso sus marcas se atenúan y lo biográfico y la memoria personal permanecen en silencio. El aligeramiento del sujeto se corresponde con el que se imprime a las palabras y a la experiencia común, inútil o limitada para acceder a la experiencia poética.

Hay una escena en que aparece ese sujeto. Se encuentra apenas esbozada, pero atraviesa la obra. Tiene lugar en el ámbito de una casa. Hay, en princi-

5. Jorge Luis Borges, “La muralla y los libros”, en *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960, p. 12.

largo de su escritura, va trazando su propio cauce, articulando su forma, así como también va configurando su significado. Ese pensar poético le revela al propio poeta el sentido y la significación de su escritura. El poema sería entonces una sorpresa y un descubrimiento aun para su autor. Allí descubre el poeta, lo que el poema le ha revelado.

Las aparentes contradicciones tal vez deriven de sustraer un verso de su contexto. Cada poema constituye una unidad, y su significado –no siempre transparente– hay que buscarlo dentro del conjunto de versos que integran el poema. Además el poema concilia, ordena y dispone de otros aspectos, vinculados a la métrica, a los acentos, a la prosodia, a las aliteraciones, etc., que son esenciales y que participan en el significado total del poema. La palabra aquí vale igualmente por su materialidad, y a veces en ella reside, mucho más que en la semántica, su sentido profundo. Pensemos si no en *En la masmédula* de Oliverio Girondo. La acumulación de sonidos, su utilización en el poema, produce una riqueza que es irreductible al lenguaje conceptual. Las palabras en un poema poseen otra gravitación, otro peso, otra densidad que la palabra en un simple discurso. Las mismas palabras ordenadas de un modo distinto conducen a experiencias absolutamente diferentes. Si digo, por ejemplo, “de los árboles vengo madre/ de ver cómo los meneas el aire”, nada tiene ver con “Madre, vengo de los álamos/ de ver cómo el aire los meneas”. En un caso estoy dentro de un poema, en el otro estoy en la prosa. La poesía ha desaparecido. Ya no hay acentos, ritmos, cadencia. Y, lo hemos dicho, el poema se construye con esos elementos.

Muchas veces el poema empieza con un sonido, o con una palabra que actúa como sonido. En ese instante la palabra se despoja de su significado corriente y pesa simplemente como materialidad. Una materialidad que se prolonga en otros sonidos, dinámica, y en su evolución conformará el cuerpo del poema. Ese sonido es el inicio de algo que vendrá y que él mismo induce, arrastra, promueve. Esa palabra encierra en sus sílabas la tonalidad del poema, lo prefigura de alguna manera, porque en su aparición súbita y espontánea, insinúa el cauce de las otras palabras que le siguen, ejerce sobre ellas una especie de poder magnético.

–Un poema, por cierto hermoso, de Ramas sueltas dice: “cierro los ojos/ desde el silencio/ oigo una rama”. ¿Qué función le asigna al silencio en su poesía? ¿Diría que el poeta está en situación de escucha, y de escucha de lo que pasa inadvertido, de “un llamado que no puede/ ser oído”?

–Nunca me he preguntado cuál es la función del silencio en aquello que escribo. Tampoco podría afirmar que “el poeta está en situación de escucha y de escucha de lo que pasa inadvertido”. Sin embargo siento la intensa atracción del silencio. Es algo así como el lugar en donde la palabra nace, pero también el espacio callado que permite el asombro. A veces el silencio es oscurecido por los ruidos del mundo, pero retorna siempre. Implica una interrupción, un suspenso, un alto, un vacío. Allí se gesta toda palabra verdadera.

A veces el lenguaje, que es lo único de lo que el poeta dispone para crear ese objeto verbal que es el poema, debe ser sobrepasado para revelar aquello que el silencio encubre. Ese silencio entonces dice más que las palabras:

Una gota de rocío
es una gota de rocío
y sin embargo
y sin embargo...

Otras veces el silencio aparece como una amenaza, se impone al lenguaje e impide la aparición de la palabra inicial. Hay poetas que lo soportaron por años. Algunos lucharon con él hasta que lo vencieron. Pensemos en el combate interior de Rilke antes de escribir las *Elegías*.

Quizá los espacios blancos, que siempre integran la organización final

pio, un patio de mosaicos rojos, libros desordenados, ruidos de hogar. Esos elementos se esfuman para mostrar al sujeto en el acto de mirar a través de una ventana. Del otro lado se produce un movimiento similar: el mundo exterior desaparece para condensarse en la imagen de una rama que el viento agita contra el vidrio. El balanceo de la rama evoca la danza, el movimiento más puro de las cosas. Y es el signo de un llamado profundo: “despierta/ lo que parecía muerto” y también “te vuelve/ hacia el centro”.

Pero si esa casa, que quizá pueda remitir a una casa concreta, se desdibuja y se pierde de vista es porque se gesta otra construcción, “una casa de luz”, el lugar abierto y sin límites que la poesía de Gola anhela como su forma de realización. “Generalmente empiezo”, un poema de *El círculo de fuego*, da cuenta de las dificultades de esa experiencia. La escritura, se dice allí, comienza de manera imprevista, involuntaria, y en su desarrollo el sujeto intenta definir sus características. Pero en el tránsito emergen aspectos extraños (“despierta una oscuridad/ que latía/ llena de cargas”), se pierde el rumbo y la aventura gozosa “termina siendo una obligación”. El obstáculo no es técnico. Para superarlo, en *Siete poemas*, Gola comienza por evocar una antigua imagen, la del mundo como una representación. El espectáculo ha terminado y en la mañana siguiente persisten restos de la función nocturna; en su reposo los objetos guardan el aura de la actividad que los envolvió. Pero ese momento ya no pertenece al tiempo corriente, ha saltado de los marcos sociales y vitales de la duración. No se trata de la mañana que sigue a la noche. “Un tiempo de contemplación/ se vuelve necesario/ perdidos como estamos/ atrapados en los disturbios del día”: estamos por acceder a lo que Gola llama la hora de la iniciación y del comienzo. No es el alba ni la luz lo que se invoca, al menos en sus representaciones comunes: la oscuridad aparece como un grado de la luz que no ha sido advertido, así como la muerte, decía Rainer María Rilke, “es el lado de la vi-

da que no da hacia nosotros”.⁶ El poema avanza a través de interrogantes que ponen en cuestión tanto las ideas convencionales de esos pares de oposiciones como su concepción en tanto instancias en contacto pero separadas. Gola se encaminó desde el primer momento de su obra hacia un punto en que esas escisiones pudieran ser superadas. Y lo alcanza visiblemente en “Vacilación”, un poema de *Ramas sueltas* donde por otra parte logra un extraordinario grado de belleza e intensidad, cuando el sujeto se pierde en el éxtasis, porque “lo de afuera dejó de estar/ afuera y lo de adentro/ salió del interior”.

Ese momento no instaura otra duración; su dimensión es la del instante, el tiempo vertical en que el sujeto de la poesía de Gola alcanza la profundidad y la altura, sumerge el paso hasta el subsuelo de Dostoievski y en el mismo acto experimenta “el salto de subir”, se eleva e intuye que sólo encontrará su destino en “las tenues raicillas/ que perduran en toda geografía”. De ahí, tal vez, la atracción por el árbol, la idea del árbol, que asciende hacia el cielo y penetra en lo profundo de la tierra. La hora de la iniciación es única porque se consuma en el instante del éxtasis (en el sentido de que el sujeto sale de sí y comprende su íntima vinculación con el entorno) y la fecundación. No es el efecto de un ritual ni de una disciplina normativizada sino del despojamiento y la entrega. Fuera del calendario, adviene como término de un proceso de depuración. “La hora de la iniciación/ empieza cuando olvidas” y este olvido es prácticamente absoluto: “casi todo lo/ aprendido/ lo visto/ lo leído”, la ciencia, la historia, la acumulación personal, son prescindibles ante “la desnudez/ de un único/ instante/ que excede/ desborda/ y desbarata”. El poema puede llegar a ser una forma de conocimiento en la medida en que se libra de los saberes instituidos. Requiere la atención extrema de la vigilia, pero a la vez elementos de los que no se tiene conciencia porque forman parte del ser. Es el momento del *despertar*, con el que *Siete poemas* concluye, es decir, recomienza. Sombra y luz se asumen mutuamente en ese instan-

te del alba que no pertenece al alba. Si antes el sujeto se quedaba inmobilizado ante la oscuridad que emergía con las palabras, ahora puede “volver a tejer/ la telaraña de sombra/ minuciosamente/ con el hilo de luz/ del manto oscuro”. Exhumación y llamado, el despertar formula una oración para convocar a lo que late innominado en las cosas: “Lo que fue sepultado/ que despierte/ lo que fue enterrado/ por años/ siglos sucesivos/ que salga de allí/ de las tripas oscuras/ que se quite la tierra que lo cubre”.

El tránsito de la noche a la mañana, allí donde irrumpe la iniciación, evoca de modo inmediato el paso de la vida a la muerte. Si bien cuestiona las representaciones tradicionales, en esta poesía subsiste la angustia por las pequeñas cosas que desaparecen después de haber estado ligadas con una existencia. “Una vida/ se sustenta/ en mínimos milagros/ cotidianos” que deberían ser preservados. Gola interroga la definición rilkeana de los poetas como “abejas de lo invisible” —aquellos que se encargarían de imprimir lo perecedero fuera del tiempo— y vuelve a interrogar su propia práctica, y la práctica de los poetas (“Desde dónde miras?/ con qué manos tocas todo?/ con qué labios?”). Hay que nombrar de nuevo las cosas y los seres elementales, dice, para retransmitir su valor humano y lárlico y a la vez aligerar esas presencias, capturarlas como música, convertir su sonido en vibración del aire.

Hugo Gola ha llegado así, de manera silenciosa, a intensidades de belleza y emoción raras veces alcanzadas en la poesía argentina. “La tierra inicial/ el río del comienzo/ el árbol que creció/ a su lado” están perdidos. Por eso, quizá, no hay un paisaje concreto en su poesía. La tierra, el río, el

6. Rainer María Rilke, “De la carta al traductor polaco de las Elegías del Duino”, en *El poeta y su trabajo II*, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1983. En *El círculo de fuego* se afirmaba una paradoja dolorosa: los misterios de la vida podrían ser develados en la muerte, es decir en el momento de la pérdida. En *Siete poemas* Gola reformula esa visión: “la apariencia de la muerte quizá sea una de las formas/ que la vida revista/ a fin de hacerse sensible/ sólo para algunos”. No obstante la pregunta por aquello que se impondrá, si algo puede imponerse, a la finitud, permanece.

árbol, tal como persisten en sus textos, están abstraídos o más bien se elevan de una referencia exterior, así como el sujeto, aquel con el que Juan L. jugaba en un poema, se eleva en los extraordinarios poemas de *Ramas sueltas*. “Lo que nunca se pierde —dice Gola— es la palabra inicial/ la lluvia primera/ que cae todavía (...) aquello que fue al principio/ y sigue y sigue”. Esa es la fuente de la que procede el poema, y por eso, no por un fenómeno irracional, es que irrumpe al margen de cualquier búsqueda. En su luminosa persistencia a través de una vida “construye/ para siempre/ su morada”. Y recomienza su marcha.

de mis poemas, sean el modo de incorporar el silencio a la expresión, de considerarlo con el mismo valor que las palabras. Lo siento tan vivo como éstas, y a veces hasta más que ellas. Marcan la pausa, el ritmo, el tono, el vacío. Constituyen el cuerpo activo del poema.

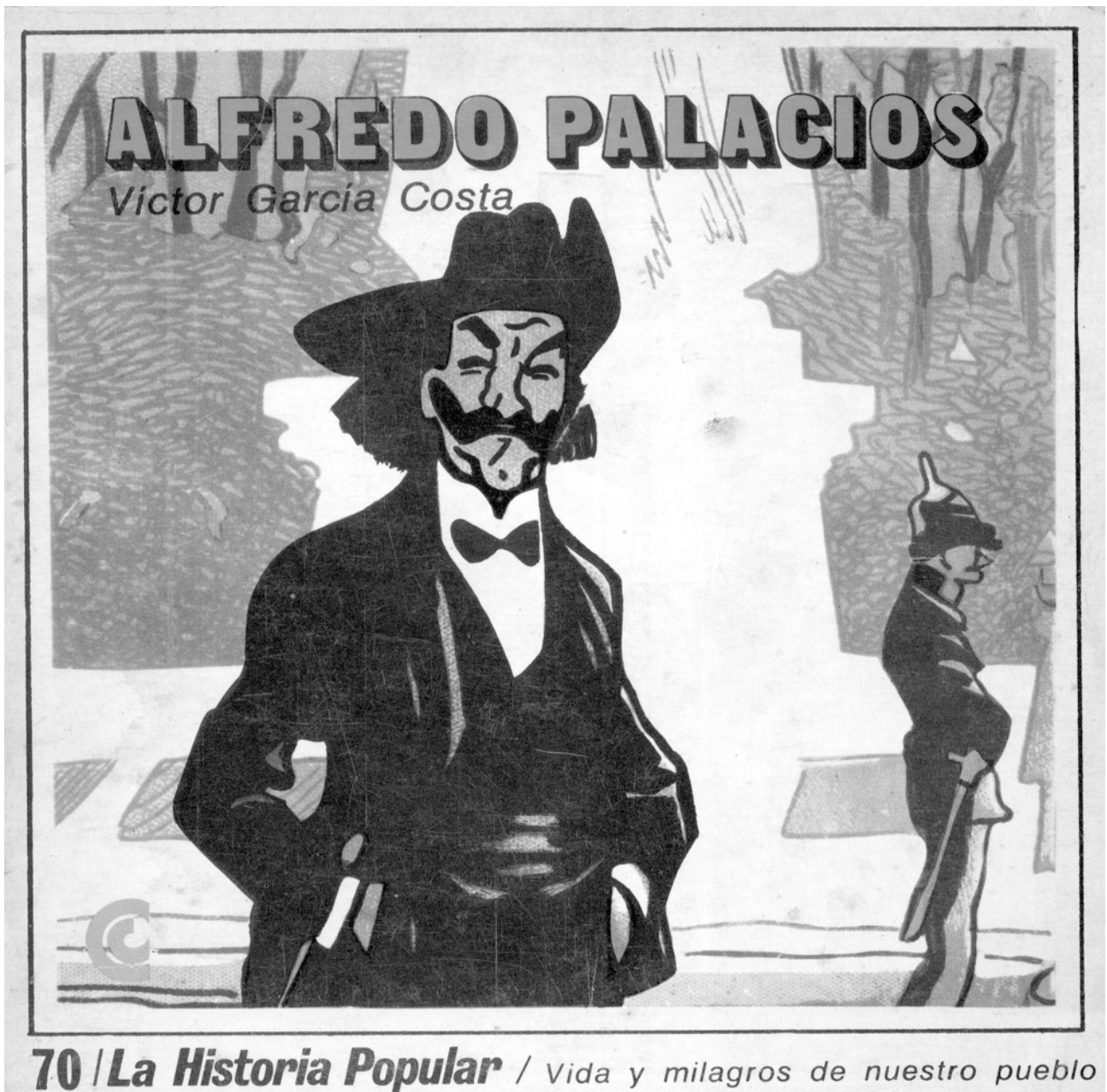
Para los místicos, el lenguaje suele ser un límite que es indispensable trascender. Angelus Silesius dice, por ejemplo:

Hombre, si quieres expresar el ser de la eternidad
Primero, has de privarte del lenguaje.

Pero el poeta no puede privarse voluntariamente del lenguaje. Es su herramienta. No puede prescindir de él. Sin embargo es también consciente, o suele serlo, de que el lenguaje no lo puede todo, que es imperfecto, que tiene límites. Rilke lo formula así:

Bienaventurados los que saben
que detrás de todos los lenguajes
se halla lo inexpresable.

43



Retorno, resaca

Ana Porrúa

44



Angola, avante!
Revolução, pelo Poder Popular!
Pátria Unida, Liberdade,
Um só povo, uma só Nação!

Himno Nacional de Angola

¿Qué voy a hacer?
Diga quien diga que dos,
diga quien diga que diez,
Angola es una
como el deber.

Silvio Rodríguez, “Angola es una”

ródica del montonero que ajusticia a un novelista. La política y, sobre todo, los clivajes de la idea de revolución (de sus actos) están siempre presentes en la poesía de Gambarotta. Antes el peronismo, ahora Angola. Tal vez, relapsar puede entenderse también en uno de sus sentidos específicos, como retorno a un pecado o a una herejía anterior, en tanto el pasado se constituye como relato consagratorio. Hay, si se quiere, un costado de cinismo en la mirada sobre el pasado, tanto en *Punctum* como en *Relapso+Angola*, y sin embargo –y esto es lo más interesante– Gambarotta crea una posición móvil que es, en sí misma, una nueva lectura. Esta posición es narrativa, más que poética. En *Relapso+Angola* el peso mayor de este movimiento recae sobre un personaje, Silvio Rodríguez, que se arma como figura en el vaivén entre el estatismo de la imagen de álbum (“Rodríguez en ropa de fajina. A punto/ de subirse a una ambulancia. Saluda/ a una muchacha angoleña.// Rodríguez en ropa de fajina. Sentado/ en una ronda de pioneros. Toca/ la guitarra en la sanzala”),¹ y la puesta en movimiento, cuyo resultado es lo que

Retroceso (1). *Relapso+Angola* es el tercer libro de Martín Gambarotta y fue publicado recientemente por la editorial Vox de Bahía Blanca. La sumatoria que propone el título es indispensable en el momento de revisar la inscripción histórica y política de los textos. El relapso sería en este caso la vuelta sobre determinados hechos po-

líticos que Gambarotta decide no abandonar. En *Punctum* (1996) aparece el peronismo y, también, una versión de montoneros que construye una línea de tiempo peculiar, una especie de larga duración distorsionada que une extrañamente a personajes de distintas generaciones. También allí, en el retorno, es dable destacar la escena pa-

1. Es claro que estos últimos versos hacen alusión al tema “Pioneros” de Silvio Rodríguez: “El domingo me fui a la sanzala/ me puse las alas, me sentí mejor/ porque oyendo un cantar de pioneros/ me sentí mas lleno de patria y amor.// Fue como regresar a un lugar/ donde guardo raíces y luceros/ fue como si mi niña cantara/ y más me abrazara en aquella canción/ fui papá de un pionero de guerra/ aquí en esta tierra cantándole al sol”. (*Unicornio*, 1982.)

no se ve en las fotos, lo que no se escucha en los himnos. Rodríguez, entonces, escribió “La Balsa”, quiere irse, está en un “mundo abandonado”. Rodríguez es un teniente en Angola y, a la vez, puede ser un empleado de la compañía eléctrica y también la inversión de las postales revolucionarias, un Afrikaner. El presente parece ser, en este caso, el que arma las posiciones:

Una vez Rodríguez estuvo una semana tirado con fiebre en la cabina de un portaaviones. Otra vez Rodríguez nadó toda una noche en la pileta iluminada. Más de una vez Rodríguez leyó su apellido escrito en caracteres cirílicos. Alguna vez Rodríguez anduvo por plaza Sintagma con la mandíbula tiesa. Rara vez Rodríguez trova gratis. Esta vez Rodríguez está frito.

“Esta vez” remite tanto a Rodríguez en Angola como al presente del que lee o trae este relato sobre la independencia de 1975. La posición, entonces, no es sólo un movimiento del personaje, sino de una especie de narrador que atraviesa alternativamente los textos corriendo los lugares establecidos. Sólo desde el presente, Rodríguez puede estar frito, como en un tema de los Redonditos de Ricota.

Combinatoria (1). La síntesis del título, dos sustantivos sin conector, habla de una extraña aritmética que se prueba en el interior del libro, en algunos textos pequeños que suman o restan elementos para armar o desarmar una idea, la de Angola. Así, los términos república, doctrina, mentor, himno o bandera entran en un sistema de relaciones que cuestiona algo que antes daba cuenta de una totalidad, en la que cada elemento ocupaba un lugar preciso en su modo de conectarse con el resto.

Como máquinas sintácticas, estos textos dan cuenta, de manera extrema y obsesiva, de una versión de la historia sin relato. Ninguno de ellos alude directamente a la lucha en Angola; no hay, tampoco, marcas del proceso de reflexión, pero la síntesis de los elementos propone una lectura de lo sucedido desde el presente: “La gimnasia no es gramática/ el sistema afecta

la lengua/ república – doctrina = trapo de piso”, o en una serie similar de elementos: “Todo lecho es clínico/ el delantal acepta sangre/ doctrina – mentor = jabón en polvo”. Las combinatorias son, de hecho, el nuevo modo de leer. La aritmética es interna a cada uno de los textos, pero también se impone como linealidad, como conjunto. Si uno se remite a los resultados, por ejemplo, se arma una secuencia con sentido, que abre con lo leído: “Un cuerpo reacciona cuando algo lo infecta/ la situación externa domina la situación interna/ libro + ojo = doctrina” y cierra con una sumatoria cuyo resultado es Angola: “El sectarismo soporta cualquier adjetivo/ el resentimiento es combustible/ petróleo + diamantes + hierro + fosfato + cobre/ + oro + uranio = Angola”. Aquí, Angola es lo que siempre fue (como si en el final sólo se pudiese volver al principio); sin embargo esta resolución no puede leerse aislada, ya que los sentidos que la aritmética abre en los textos anteriores siguen presentes; de este modo, luego del signo igual, aparecen otros términos que funcionan como valor agregado negativo: jabón en polvo, trapo de piso, academia real, delantal de carnicero, puchero, sopa instantánea. Eso, todo eso, es la idea de una Angola revolucionaria leída desde el presente. La aritmética, de este modo, es el retorno a elementos mínimos que revisan un diccionario político previo cuyo número de combinaciones no es indefinido.

Retroceso (2). El sustantivo relapso también puede ser entendido como gesto regresivo sobre la propia producción. En *Punctum*, los objetos son “partes del mundo sin nombre” y aparecen, a veces, algunas imágenes que no pueden ser interpretadas: “Para qué ilusionarse: la disposición/ ideogramática de los fósforos usados/ en la muga no contiene mensaje”. Esta disposición, que es en su forma un enigma, está asociada en *Punctum* también al relámpago que reaparecerá, ya como motivo con autonomía, en *Seudo* (2000), en una serie de poemas que, aleatoriamente, meditan sobre la escritura y el habla, sobre la historia y el presente: “La edad del futuro es/ un

esqueleto de relámpagos”. El motivo se desprende de un tejido mayor y abre, además, una instancia de reflexión sobre la poesía como experiencia perceptiva (como aquello que se oye y se ve). En este último sentido, reaparece la serie alrededor de un motivo en *Relapso+Angola*, en esos poemas sobre el que mira un pomelo, objeto que pareciera enviar a esa naranja que Confucio, en *Punctum*, mete en su bolsillo sin identificar, reconociendo sólo su textura, su peso, su aroma y su color.²

Más allá de esta trama interna en la que un motivo envía a otro anterior, lo que importa es ver la función de estos textos en la poesía argentina contemporánea. En la década del 80, sobre todo a partir del *Diario de poesía* y como práctica concreta de algunos de sus integrantes, el objetivismo se recuperará como poética a partir de distintas tradiciones, incluido el imagismo de Ezra Pound, ateniéndose tanto al apotegma de la presentación clara del objeto como a la posibilidad de composición ideogramática, contrastiva. Ambas cuestiones están muy presentes en el objetivismo norteamericano –una escisión del imagismo– y su idea de una poesía fotográfica, tal como se verifica en algunos poemas de William Carlos Williams.

Los textos de la serie del relámpago y el trueno en *Seudo* y, sobre todo, los del pomelo en *Relapso+Angola* pueden ser leídos como un cuestionamiento de estos presupuestos básicos. En principio, porque la sola presentación de la materia no basta; el sujeto incide sobre el objeto, busca formas de conocerlo, que son modos fuertes de intervención: “El mundo no es un pomelo/ pero el pomelo es un mundo/ la fruta definitiva de pómulos rosa pálido/ que ahora sostiene en la palma de su mano/ para hacerle un corte con un cuchillo/ que en su hoja capta luz natural/ sea o no sea esto cirugía”; pe-

2. En este nuevo espacio de las series, que supone el aislamiento del motivo se propone también una diferencia de tono. Podría decirse que *Punctum* es el ejercicio de un tono monocorde y extraño y *Seudo*, como ahora *Relapso+Angola*, ya es el intento de buscar un contrapunto que sería posible leer como movimiento entre lo narrativo y lo poético (por llamarlo del algún modo).

ro además, porque el hecho de la multiplicación de textos alrededor de un objeto –que podrían ser entendidos como versiones– parte de la idea de una materia opaca. Si bien no hay una interpretación simbolista que medie en esta relación (la reproducción de “un estado de emoción poética” del escri-

tor, como dice Rakosi),³ el objeto imanta otros motivos que aparecen en el resto del libro de manera diferente, como el machete o los trenes eléctricos.

Ahora se leen los objetos y la lectura no es una simple visión, una descripción de lo que está frente a los

ojos. La disposición ideogramática –aquella que no arrojaba ningún sentido en *Punctum*– y su estabilidad tampoco son ya posibles. Lo que se pierde definitivamente en *Relapso+Angola* es este contexto de equilibrio, dado que el objeto se transformará en lugar de reparo y de inquietud:

46

CAPITULO

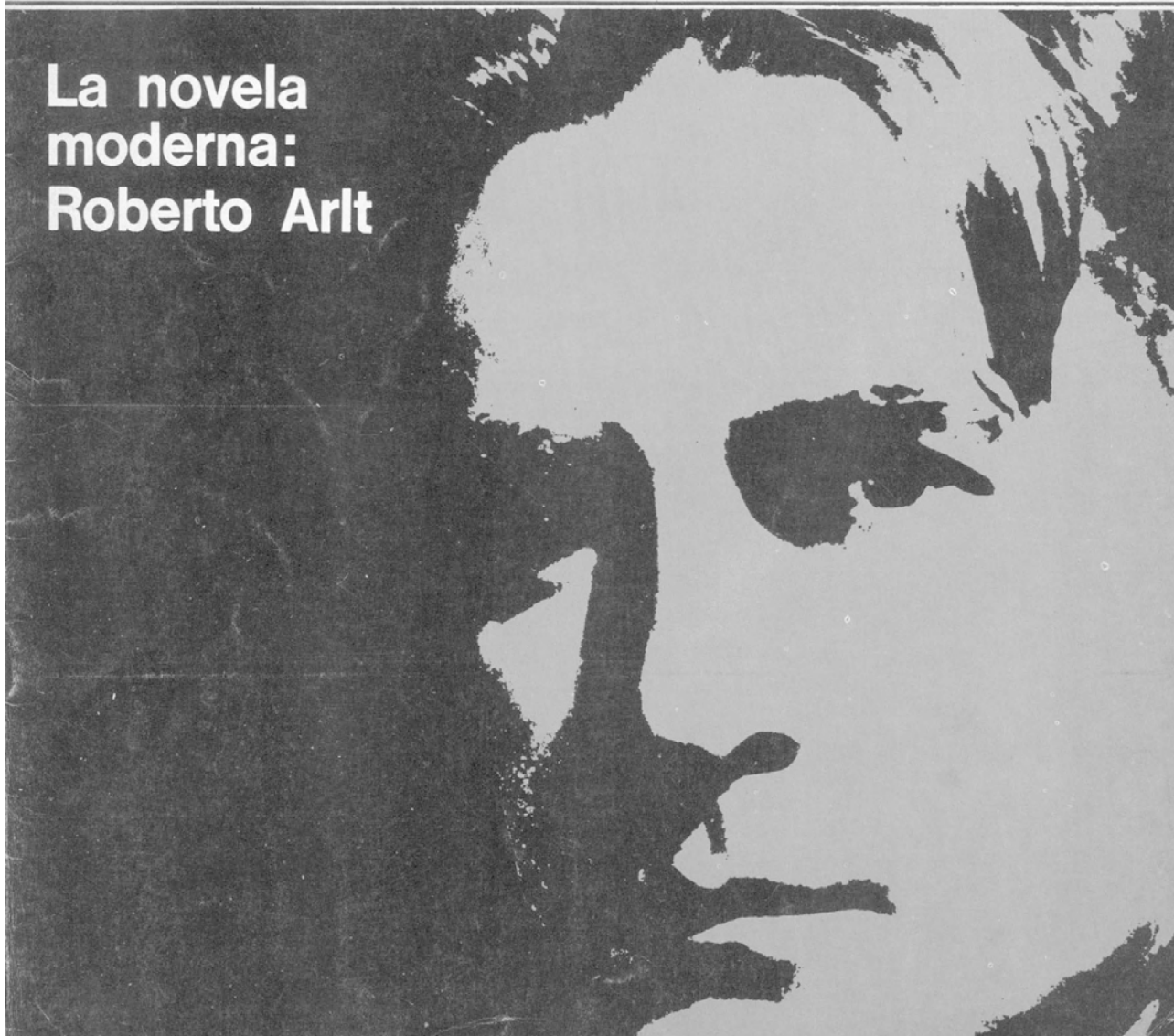


CENTRO
EDITOR
DE AMERICA
LATINA

la historia de la literatura argentina

42

La novela
moderna:
Roberto Arlt



Cuando se corta por primera vez un pomelo en un lugar desconocido con un cuchillo de punta redonda y poco filo, más apto en realidad para untar manteca, el pomelo se vuelve más extraño que el mundo que lo rodea de modo que mirarlo detenidamente por demasiado tiempo antes de partirlo es una invitación al pánico.

Combinatoria (2). La máquina sintáctica arma otra escena en *Relapso+Angola* que tiene que ver con la sola presentación de *lo que hay* y con el despliegue de un movimiento que nunca tiende a la unidad, tan mentada en los himnos sobre Angola (en el Himno Nacional, pero también en el de la nueva trova cubana, en “Angola es una” de Silvio Rodríguez). Sobre esta unidad, entonces, la apertura de las múltiples posibilidades propone una gramática de entradas diversas que desajusta y a la vez niega una lógica social anterior ya instalada: “Los que tienen la sartén, los que fríen, los que la limpian/ los que ni fríen, ni limpian y miran cómo se tiene, se fríe/ se limpia, los que lavan platos, los que hornean loza/ los que antes horneaban loza y ahora lavan platos”. Así, desde divisiones sociales clásicas que parecieran aquí aludidas, tales como los que tienen la tierra, los que trabajan la tierra, o desde la frase hecha que se exhibe abiertamente, “los que tienen la sartén por el mango”, se arma una nueva sintaxis que mina las certezas de una doctrina previa.⁴ De hecho, la secuencia abierta por este poema cierra con los siguientes versos: “los que hacen pochoclo y se sientan a mirar/ fotos de Rodríguez en Angola”.

El ajuste de esta operación se da en los textos sobre la bandera: “Los que quieren otra bandera: franja roja,/ franja verde, franja roja, gallo negro en el centro/ mirando un sol naciente de dieciséis puntas”. Aquí, lo que se pone en duda es un emblema patrio. La bandera no es una, sino varias. La variación del símbolo no es sólo política —me refiero a la alusión al gallo negro que representaba en Angola a Savimbi, líder de la UNITA— sino que también forma parte del saber y del querer como formas de lo dado: “Los que saben cómo/ es la bandera, dos franjas: una roja y otra negra/ y en el

centro media rueda dentada con un machete cruzado/ los que no saben, los que piensan que esa era la bandera/ pero ahora es otra, los que dicen que además de rueda dentada/ y machete tiene una estrella amarilla”. Angola no es una, es más bien todas las combinaciones posibles: “Los que separan/ estos elementos: franja roja, franja negra, media rueda dentada/ machete, estrella amarilla y con eso/ hacen otra cosa”.

Combinatoria (3). El relapso es un ejercicio sobre lo dado como sentido y, además, el retorno al momento de constitución de los signos:

En una placa de radiografía limpiada con lavandina
se boceta lo que después se corta con una trincheta
por el borde sobre una superficie de linóleo
como piezas de un rompecabezas cada parte es autónoma
la rueda dentada, el machete, la estrella, las franjas;
sobre un vidrio pulcro se coloca la tinta con espátula
mezclándola con unas gotas de aceite de lino
dos o tres, no más, tratando de alivianar la densidad
más aceite: menos intensidad, repitiéndolo con cada color
amarillo de cadmio, rojo bermellón, negro y una
reserva de blanco para asegurar la intensidad
del amarillo si hace falta.

Sobre lo político, lo material, el gesto artesanal previo a la ideología.

Retocesos (3). La posición que construye Gambarotta tiene que ver con el relapso como resaca. El escritor de *Punctum* está enfermo, el que llega a Angola en el último libro mira bajo el efecto permanente de la fiebre: “38 grados; fiebre/ por días seguidos que a veces subía a 39/ pero por lo general ni eso/ líneas de fiebre durante el trayecto lineal/ la temperatura de su cuerpo un grado/ punto cinco por encima de lo normal/ cuando afuera hacía un grado, cero/ grado, un grado bajo cero”. No se trata, sin embargo, de meros personajes perdidos, enfermos o fisurados. Es más que eso, es un

modo de mirar que se asienta en la actividad y en la anestesia. En este sentido, uno podría pensar siempre que el que está anestesiado es el personaje, pero también el pasado. Desde la fisura, desde la enfermedad se reconstruyen los hechos enrarecidos: “La fiebre es un síntoma no una peste, se cura la peste no la fiebre; la fiebre/ no tiene cura; el afiebrado es un pasajero incidental haciendo una lectura/ errónea de su temperatura; síntoma = luz espontánea;/ la fiebre todo lo puede, con fiebre se oye/ un cantar de pioneros, la fiebre como plano/ para salir de la fiebre”. Si la revolución es una acción de afiebrados que permite escuchar un cantar de pioneros, el escritor también lee el pasado desde una perspectiva fisurada, que niega la linealidad: “Estar acá para algo es ridículo, pero estar/ no es del todo ridículo, como el que anda/ por una vía férrea directa a un punto de inflexión/ y se pregunta por qué no puede pensar derecho y sale/ y entra y vuelve a salir”.

Esto es lo que transforma los textos de Gambarotta en un punto ineludible de la poesía reciente. Ante el pasado, ante la política sobre la que se vuelve como una obsesión, un raro y complejo modo de lectura. Gambarotta escribe desde la inestabilidad más feroz, la pone en juego; no hay memoria estable, no hay tranquilidad posible. Los lectores también quedamos sin punto fijo, haciendo equilibrio entre nuestras propias certezas y los relatos o múltiples combinaciones de términos, inacabados, que propone en cada libro. La escritura de Gambarotta se construye sobre el riesgo y aquí está su novedad o, para ser más precisos, lo nuevo.

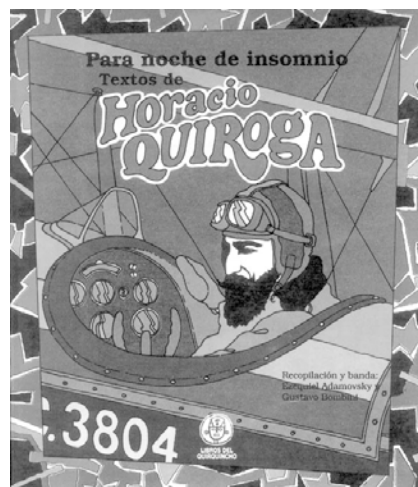
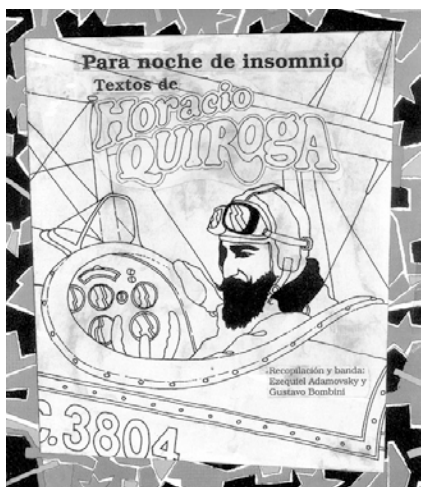
3. Uso en este caso, la definición de Carl Rakosi en “The ‘Objectivist’ Poets. Four Interviews”, en *Contemporary Literature* X, 1969. Este texto fue traducido por Sergio Raimondi junto a otros sobre el objetivismo que pueden leerse en la caja hipermedial “William Carlos Williams” publicada en www.bazaramerica.com. Allí, Raimondi hace una lectura crítica necesaria y ajustada de la corriente objetivista norteamericana.

4. Uno de los poemas del libro propone directamente la idea de la política o la sociedad como una sintaxis: “El primer síntoma de pánico es una sintaxis indisciplinada/ no se mata la peste comprando ambulancias/ bandera = delantal de carnicero”.

Oscar “Negro” Díaz

Amparo Rocha Alonso

48



Bocetos de tapa para un libro de Horacio Quiroga de Libros del Quirquincho

Diseñador gráfico argentino. Nació en Tucumán y murió en Buenos Aires en 1993 a los 63 años. Como todos los diseñadores de su época, se formó en las artes plásticas, en talleres como el de Demetrio Urruchúa. Colaboró estrechamente con Boris Spivakow en los proyectos de EUDEBA (1958-1966) y CEAL (1966-1993), desarrollando un estilo visual de gran identidad e impacto, que supuso una verdadera innovación en la Argentina de entonces.

El diseño gráfico: para él, un oficio más que una profesión, dada su naturaleza manual. Pensaba que en ese campo había dos tendencias: una, arquitectónica, si se quiere más racionalista; otra, pictórica –por la que se inclinaba–, en la que una mancha podía resolver el efecto global de una imagen. Prefería el diseño suizo y alemán, más austero, al estadounidense, abigarrado, con mucha información visual

El trabajo: fue, esencialmente, un hom-

bre de tablero, que recortaba de libros y revistas y armaba sus bocetos en forma artesanal y aguzando el ingenio para transformar la falta en aporte.

El cine: amante del cine de Europa del Este y frecuentador de cineclubes, supo aplicar en los heterogéneos materiales con que trabajaba las estrategias visuales de ese arte, tales como los planos detalle, las ampliaciones, los encuadres llamativos.

El estilo: tanto en el diseño como en la diagramación de libros, fascículos y afiches, explotó al máximo las posibilidades de la fotografía, los grabados e ilustraciones y el espacio de página. En este sentido se destaca la “foto pluma”, foto con mucho contraste, que se usaba para aprovechar imágenes con poca definición. Verdadera marca de fábrica de las publicaciones del Centro Editor, podía ir con toques de color, lo que agregaba una nota “pop” al conjunto.

Con el mínimo de recursos materiales desplegó una estética potente y de gran actualidad, en la que el documento se redimensiona a partir de la intervención de una mirada estética.

La militancia: como la de muchos de sus compañeros de tarea, su vida estuvo atravesada por el compromiso político. Militó de joven en el PC y luego simpatizó con el MAS. En los años de democracia alternaba su trabajo en editoriales con el armado del periódico de este partido.

En presente: ajados, pero vivos, los objetos que contribuyó a crear nos interpelan desde bibliotecas familiares y estudiantiles, librerías y mesas de saldos con la misma intensidad de aquellos años, pero con el peso de la historia: testimonios de una pasión, signos de un país que se creyó posible.

Agradecemos la colaboración de los diseñadores Helena Homs, Pablo Barragán y Ricardo Pereyra.

1978
2003

Tercera edición

Punto de Vista cumplió 25 años y editó un CD con sus primeros 75 números

Textos e imágenes completas, índices, base de datos e historia de la revista

Con el CD se lanzó una edición especial de 99 carpetas de artista, numeradas, con grabados y serigrafías originales de Adolfo Nigro, Félix Rodríguez y Eduardo Stupía

Precios

CD:
Argentina, 20 \$
Países limítrofes, 15 U\$S
Exterior, 30 U\$S

CD en carpeta de artista:
Argentina, 80 \$
Exterior, 60 U\$S
(con entrega puerta a puerta)

El CD está en venta en las librerías de todo el país donde habitualmente se encuentra la revista. También en los kioscos de Marcelo T. de Alvear y Uriburu, y de Corrientes 1585 (La Paz), en Buenos Aires.

Las carpetas numeradas, con grabado o serigrafía de Adolfo Nigro, Félix Rodríguez o Eduardo Stupía, se adquieren directamente en Punto de Vista: (54 11) 4381 7229 / email: info@bazaramericano.com



Tercera edición

el sitio de
Punto de
Vista on-line

BazarAmericano.com

www.bazaramericano.com

Visite en agosto el sitio de Punto de Vista
completamente renovado



82 Revista de
cultura
8 S
Agosto 2005

Argentina 2005:
el péndulo populista

Vanguardia, arte y política:
la retrospectiva de Ferrari

Los años Sartre

Pierre Boulez: innovación
y autoridad

La extranjera: entrevista
a Chantal Akerman

Cine documental:
la primera persona

Poesía argentina:
Gola • Gambarotta

Homenaje a
Oscar "Negro" Díaz

DE VISTA

PUNTO