

política y crimen

Infierno en San Pablo

medios y públicos

El juicio del siglo

Arte contemporáneo

Resistencia de la forma: Stupía
Greenpeace como artista

PUNTO DE VISTA

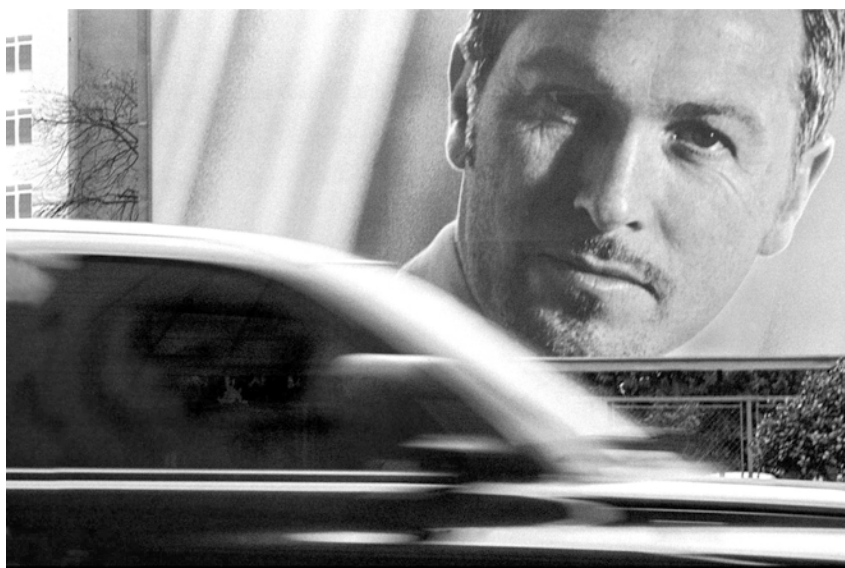
85 Revista de
cultura
10 \$
Agosto 2006

György Ligeti / Robert Capa
Portabella, cine y vanguardia

Escriben: Arantes • Rodríguez Larreta
Teixeira Coelho • Seligmann
Varela • Silvestri • Sarlo • Monjeau
Quintín • Beceyro

Ilustraciones: San Pablo
según Goldgrub





Las fotografías que ilustran este número son de Carlos Goldgrub, de su serie *Outdoors*. Goldgrub nació en Buenos Aires (1952) y está radicado en San Pablo (ver artículo de Márcio Seligmann-Silva, que se publica en la página 12).

85

Revista de cultura
Año XXIX • Número 85
Buenos Aires, agosto de 2006
ISSN 0326-3061 / RNPI 159207

Sumario

- Infierno en San Pablo. Tres perspectivas*
- 1 Paulo Arantes, *Dos veces pánico en la ciudad*
 - 6 Enrique Rodríguez Larreta, *Ciudadanías frágiles y conexiones perversas*
 - 8 José Teixeira Coelho, *La ciudad como selva*
 - 12 Márcio Seligmann-Silva, *San Pablo: el inconsciente óptico de la ciudad. Sobre las fotografías de Carlos Goldgrub*
 - 16 Mirta Varela, *Medios, públicos, pasados. Segundo artículo de la serie "El juicio del siglo"*
 - 23 *Los modos de hacer. Conversación con Eduardo Stupía, de Graciela Silvestri y Beatriz Sarlo*
 - 29 Beatriz Sarlo, *La estética de las buenas causas*
 - 35 Federico Monjeau, *Dicha en la desdicha. A propósito de la muerte de György Ligeti*
 - 39 Quintín, *Pere Portabella: el eslabón perdido*
 - 44 Raúl Beceyro, *El instante y la época. Fotografía de guerra, fotografía periodística*

Directora
Beatriz Sarlo

Subdirector
Adrián Gorelik

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

Diseño:
Estudio Vesc y Josefina Darriba

Difusión y representación comercial:
Darío Brenman

Distribución: Siglo XXI Argentina

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

Suscripción anual

	Personal	Institucional
Argentina	30 \$	60 \$
Países limítrofes	20 U\$S	40 U\$S
Resto del mundo	30 U\$S	50 U\$S

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

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

DE VISTA
PUNTO

Infierno en San Pablo

Tres perspectivas: Paulo Arantes, Enrique Rodríguez Larreta, José Teixeira Coelho



En mayo, cuando sucedieron los hechos de violencia en San Pablo, Punto de Vista le pidió a algunos intelectuales de Brasil sus interpretaciones. Respondieron Paulo Arantes, profesor de filosofía de la Universidad de San Pablo, Enrique Rodríguez Larreta, antropólogo uruguayo que reside en Río de Janeiro, donde dirige el Instituto del Pluralismo Cultural de la Universidad Candido Mendes, y José Teixeira Coelho, escritor y profesor de política cultural en la Universidad de San Pablo.

1

Dos veces pánico en la ciudad

Paulo Arantes

“San Pablo es una ciudad muerta: su población está alarmada. Los rostros denotan aprensión y pánico, porque todo está cerrado e inmóvil. En las calles, salvo algunos transeúntes apurados, sólo circulan vehículos militares (...) cargados de tropa armada con fusiles y ametralladoras. La orden es tirar sobre quien no circule”. Esta ciudad vaciada por el miedo no es la megalópolis del siglo XXI que la noche del 15 de mayo de 2006 se autoimpuso un humillante toque de queda a causa de una sorprendente ola de ataques, cuya cadena de comando –sin que la expresión rinda tributo a ningún juego de palabras tan fácil como exacto– obedecía una orden emanada desde un gigantesco sistema carcelario, que tres días atrás se había rebelado en por lo menos 73 de las 105 prisiones sembradas recientemente en el territorio de todo el estado de San Pablo por una política de encarcelamiento de proporciones inéditas, incluso en un país de fuerte tradición punitiva en su trato brutal con los de abajo. La cita se refiere a una ciudad todavía provinciana, pese a ser el mayor complejo industrial del país, donde el sistema fabril de la primera revolución industrial era un engranaje reciente que se sumaba a los tradicionales mecanis-

mos de expoliación de una economía de matriz colonial. Era una ciudad alarmada y cercada por una sublevación de corte (para decirlo de algún modo) europeo clásico, nada más y nada menos que una huelga general obrera, que en el mes de julio de 1917 paralizó San Pablo durante algunos días.

2 En el auge de la confrontación que, por primera vez, puso frente a frente una nueva masa trabajadora y el aparato represivo de los patrones, que eran una novedad en lo que respecta a la composición del poder oligárquico local, hubo 50.000 huelguistas amotinados, cifra tan aterradora para la época que el gobierno del estado debió pedir ayuda al poder central que desplazó tropas y despachó dos barcos de guerra hacia el puerto de Santos. La huelga se hizo general y la ciudad, por primera vez, fue un desordenado campo de batalla, paralizada por la sorpresiva estrategia de acción directa utilizada por las masas rebeldes. Los choques entre la multitud amotinada y la Fuerza Pública –algo así como la Policía Militar de aquellos años– se multiplicaron, el transporte dejó de funcionar, en parte por *lock-out* patronal, en parte por los ataques a los vehículos; los servicios ferroviarios también adhirieron a la huelga; el levantamiento se expandió por los suburbios e interrumpió el abastecimiento del área central; las asociaciones obreras, que se organizaron en los barrios, levantaron barricadas y armaron sus puntos fuertes en callejones y conventillos de las zonas relegadas y de confinamiento social; no faltaron tiroteos entre la policía y los huelguistas atrincherados en la construcción de la nueva catedral o en un café popular; asimismo fueron desconcertantes los ataques a las autoridades, no sólo los intentos de asalto a puestos policiales, sino también al auto del mismo jefe de policía, sin olvidar la incursión de una columna de insurrectos hasta la residencia del Secretario de Justicia, repelida por su guardia personal; por supuesto, el blanco predilecto de los rebeldes fueron los postes de iluminación pública, contribuyendo de este modo a la impresión fantasmagórica de ciudad muerta pero enardecida, así descrita en las palabras cómplices de un mili-

tante obrero y luego historiador de las luchas sociales en Brasil, Everardo Dias.

Si es innegable que en aquella visión afloran proféticamente miedos urbanos futuros, sin mencionar los ya cristalizados frente a la temida inmigración anarquista, sería preciso agregar al cuadro fantasmal algunos elementos que hoy sí parecen cosa de otro mundo –como que el apagón se debiera a los chicos de la calle, que querían divertirse y de yapa facilitaban el traslado de los trabajadores insurrectos, así como el secuestro de ómnibus, librados al ascenso gratuito de pasajeros y a seguir itinerarios definidos por su fantasía. ¿Ciudad muerta? Es una cuestión de clase: en aquellos tiempos de lucha contra la plusvalía absoluta, un estado de sitio inminente –pero ¿quién estaba sitiando a quién?– se diferenciaba con dificultad de un mundo patas arriba a causa de una efímera desrepresión libertaria.

Decir que la cosa estuvo cerca sería una exageración, pero aunque sólo fuera por poco, aquel auge que nunca más se repetiría anunciaba la declinación del anarquismo como orientación predominante en el movimiento obrero brasileño. Era también el fin de nuestro largo siglo XIX. Es preciso recordar una vez más que alcanzamos el núcleo dinámico de la primera revolución industrial, el sector textil, con más de cien años de retraso. En compensación, nuestro cortísimo siglo XX social –exactamente 50 años de nacional-desarrollismo, entre 1930 y 1980–, que comenzó bajo el signo ascendente de la revolución comunista, se cerraría sin que el recién fundado Partido de los Trabajadores, sin exageración depositario de todas las esperanzas del mundo, se diera cuenta de que su estrella como organización hegemónica de la izquierda social y política brasileña inauguraría nuestra entrada precoz en el capitalismo desorganizado del siglo XXI –se debe recordar que el descalabro comenzó en la periferia antes de alcanzar las sociedades salariales bien estructuradas del centro. Después del breve y glorioso verano de la anarquía, seguido por los no menos productivos equívocos comunistas, el ciclo petista re-

corre los altos y bajos –hasta el actual bajo profundo, que la reelección presidencial vuelve más tenebroso– de la mera *gestión* del vacío político precedido por 25 años de decadencia socio-económica. No es retórica estadística. El ingreso per cápita actual en Brasil es inferior a 1/5 del americano; en 1980 se aproximaba a 1/3, y el ingreso del trabajo representaba la mitad de todo el ingreso nacional; mientras tanto, los ricos se duplicaron cuantitativamente, con la particularidad reveladora de que, en esta camorra de los adinerados, cerca del 40% alcanzó esa condición por vía de la herencia patrimonial, y que su riqueza proviene cada vez menos de actividades productivas lícitas. En estos 25 años de estancamiento y desindustrialización, el país se urbanizó hasta alcanzar un increíble 80% de sus habitantes. Pero hace tiempo que la urbanización dejó de ser sinónimo de desarrollo, para pasar a serlo de favelización y economía informal, cuando no francamente ilegal. Señal de que la frontera urbana también tocó a su fin, con la consecuente saturación de tierra ocupable, provocando así una ola de marginalización dentro de la marginalidad. Sólo en la región metropolitana de San Pablo hay 3 millones y medio de jóvenes, cuyo grado de desamparo social se podría medir por el casi un millón que no logra entrar en la escuela ni trabajar: simplemente no hacen nada, como dicen los periodistas cuyo ánimo filantrópico llega a ser patéticamente victoriano.

Sin perspectiva alguna, son los primeros en sucumbir ante la seducción del crimen y sus “difíciles ganancias fáciles”. Extrapolando los límites de lo razonable, debería decirse que la nebulosa humana dentro de la que, en su conjunto, gravitan la población favelada y el nuevo proletariado informal –que están lejos de ser exactamente la misma cosa, excepto en la circunstancia dramática de ya no ser la reserva de nada–, ocupantes de la frontera urbana mapeada por Mike Davis, constituye, en términos que hoy han cambiado por completo y con perdón de la mala palabra, el eslabón más débil de la cadena imperialista. Para mayor exactitud del panorama, sería

preciso agregar que en el corazón de este eslabón estratégico se encuentra la masa de una población carcelaria en crecimiento vertiginoso. Ese dique se rompió durante la mega-rebelión de mayo, no sólo paradójicamente confinada, sino deliberadamente contenida en su extravasamiento urbano. De allí la diferencia de huso histórico en la alarma social que sonó en los dos períodos extremos de guerra social en San Pablo que nos sirven de términos de comparación.

La huelga general que detuvo y amedrentó San Pablo en 1917 eclosionó en plena vigencia del tratamiento policial de la así llamada cuestión social, cuando las clases trabajadoras parecían tan extrañas –en el caso de la población inmigrante se multiplicaba exponencialmente la demonización de los pobres– y peligrosas como los bárbaros de una nueva era acampados en los márgenes de la sociedad civilizada. Sin embargo, la patronal paulista le encargó a una comisión de periodistas que negociara con los revoltosos, representados por un Comité de Defensa Proletaria. Aparte del choque frontal, o por eso mismo, la lucha entre las dos clases fundamentales, plenamente identificadas como tales, de algún modo puso orden en el pánico al darle un significado tangible. En el otro extremo del ciclo histórico de los miedos inherentes a la urbanización capitalista, las clases trabajadoras –me refiero a la subclase encarcelada de la humanidad excedente– finalmente demostraron ser lo que el miedo burgués siempre dijo que eran: literalmente *peligrosas*. Ahora la voz no sale de la garganta de un militante obrero sino del megáfono de los grandes medios: San Pablo se declaró, por segunda vez, muerta de miedo. De hecho, según expresiones de la gran prensa local, la ciudad fue barrida por la “mayor ola de violencia de su historia”. Ilustrando la simetría perversa, tampoco se podrá decir que no hubo negociación en este capítulo final. A cierta altura –las fechas varían–, el comando de la rebelión dio la orden de cese de los motines carcelarios y los ataques callejeros, aunque continuó la ola de retaliación policial. Pero, en esta ocasión, no se sentaron a la misma

mesa las grandes clases antagónicas de siempre. No porque hubieran desaparecido, sino porque, simplemente, los mecanismos de representación social se volvieron irreconocibles. Y, al revés de lo ocurrido en el siglo pasado, es muy probable que la población sienta más pánico moral –en cuyo caldo de cultivo es criteriosamente conservada por los gobernantes y su extensión mediática– al enterarse de que el brazo penal del estado (en la hipótesis de que exista otro) puede llegar a un acuerdo con el poder paralelo del sistema carcelario. En torno de tal acuerdo, por lo menos para el autor de un clásico de la literatura hip hop, hay un secreto a voces: “¿Ustedes creen que los miembros del partido (del Crimen, como se autodenomina la facción mayoritaria dentro del sistema carcelario, PCC o Primer Comando de la Capital) fueron sacados de sus celdas pura y simplemente para contener las rebeliones? Yo creo que todo gira alrededor del dinero, único y total responsable de la situación, una coacción que no funcionó y terminó en centenares de muertos”.

A esta altura importa poco saber quién está extorsionando a quién. Lo cierto es que se trata de una guerra particular entre poderes ya paralelos, ya convergentes, aunque de expansión máxima; guerra, no sólo por los daños colaterales provocados por las ondas de choque entre ambos poderes, sino también por su función estructural de contención del planeta-favela brasileño. Se revela una agudización tanto más sintomática de la desintegración en curso cuando se la observa contra el telón de fondo de otra paralización histórica de la ciudad, en una época en que la guerra de clases era todo menos particular, todo menos un negocio privado entre patrones y empleados, como parece ser, pero no es, la presente guerra privada entre los corredores de los mercados ilícitos del crimen y de la protección política.

Así, aparte de los tiroteos y las escaramuzas, la historia de la primera “Batalla de San Pablo” registró una única baja gloriosa, el asesinato de un joven zapatero anarquista, cuyo cortejo fúnebre atizó el fuego de la huelga, convirtiéndola en huelga general. En

cambio, en los ocho días de guerra privada del PCC contra el Estado Carcelario, y viceversa, 1.978 tiros mataron 492 personas en San Pablo. Sólo el 15 de mayo, cuando San Pablo se detuvo –5 millones de pasajeros sin transporte, congestionamientos gigantescos, agravados por los cerrojos policiales, comercios y *shoppings* cerrados, escuelas que suspendían sus clases, etc.–, hubo 117 muertos de bala, con una media de 4 disparos por muerto, pero una sola víctima recibió 22 tiros. A efectos de una comparación, en la masacre de la prisión de Carandiru, en 1992, cuando la tropa de choque de la Policía Militar invadió el presidio rebelde y ejecutó 111 detenidos, la media de tiros fatales fue de 5 por víctima. Frente a ese paroxismo el –actual– presidente del Consejo regional de medicina declaró que estaríamos atravesando un “período de catástrofe” sin paralelo hasta donde alcanza su memoria. Cuando se dio la orden de cese de la rebelión, por lo que parece el 14 de mayo, Día de la Madre, se contaban de 25 a 30 agentes de seguridad abatidos por la facción criminal insurrecta. En cuanto a los muertos oficialmente por la policía, alrededor de 130 (pobres, negros, mulatos, para variar), organismos independientes de investigación aseguran que el 60% presentaban signos evidentes de haber sido ejecutados.

Y, por lo que parece, los muertos sin relación con el PCC alcanzarían los 350. Algunos testimonios se refieren a hombres encapuchados que llegaban haciendo fuego; se sospecha de la acción de grupos de exterminio donde habrían participado policías. Los especialistas en seguridad y los activistas de derechos humanos todavía están tratando de entender tal espasmo de violencia, incluidos los homicidios aislados, si es que se puede hablar de ese modo, y los suicidios. Frente a una media diaria de 60 casos, cuando lo “normal” es 20, este brote catastrófico podría estar indicando un levantamiento de las famosas clases peligrosas, resueltas a cometer al por mayor lo que siempre hicieron en cuotas al por menor. La teoría corriente invoca la acción oportunista de criminales de diversas categorías, que operan a la

sombra del prestigio de las grandes organizaciones, confiados en que la responsabilidad pasará desapercibida en un momento en que las autoridades son las principales interesadas en la amalgama del “crimen organizado”, el actual demonio popular. Con esto se explican las cifras por cierto espantosas, pero que no constituyen una real novedad, y la ruptura de los patrones acostumbrados. En opinión de un especialista –y, por cierto, no es el único en pensar así– “alcanzamos otro nivel: la capacidad de organizarse fuera de las rejas, coordinar un proceso de quema de ómnibus, ataques a edificios y bancos y desorganizar la vida en la ciudad, fue para mí una gran sorpresa (...) Permite verificar que el perfil de una criminalidad espontánea en torno de pandillas o bandas es cosa del pasado”.

Otro nivel en la escala de viejos y nuevos miedos urbanos, desde que la seguridad se volvió la principal mercancía de la industria política del miedo. Lo mismo respecto de la anti-mercancía de la inseguridad sistémica: tanto el estado cuanto su ampliación mediática la necesitan, el primero para vender protección, la segunda, para alimentar las campañas de alarma social y clamor punitivo. Una de las primeras medidas en este sentido cupo al jefe de policía, que anunció por televisión, en una decena de entrevistas, con clara marcación teatral, que la población carcelaria del estado de San Pablo, más o menos 140.000 presidiarios, se encuentra en realidad bajo el comando de la misma organización criminal que fuera de la cárcel moviliza más de 500.000 personas (entre familiares, simpatizantes y profesionales). La población, finalmente, atónita y aterrada: o mejor, diciendo cuando se la interroga que ha entrado en pánico porque eso es lo que oye, ve y lee respecto de su propio estado de ánimo. La comparación con el 11 de septiembre, por ejemplo, que es hoy una marca de prestigio en el bazar de los espantajos, fue prácticamente puesta en boca de secretarías amedrentadas y porteros ídem, pero también de renombrados pensadores sociales que se subieron a la ola de “nuestro” 11 de septiembre.



Ante la previsible ristra de despropósitos, no estaría de más repasar lo básico. Una especialista de esta geografía del miedo debió recordar que en una sociedad de clases como la brasileña, que se distingue por la alta tasa de tolerancia frente a la violencia, las clases medias adineradas son las grandes consumidoras del principal producto de la industria del miedo, la fantasmagórica “burbuja de seguridad”: así “los autos salen de mañana de los condominios cerrados (burbuja 1) en dirección a las escuelas priva-

das, con guardias en sus entradas (burbuja 2) y, más tarde, siguen hacia las zonas de diversión o áreas privadas de ocio (burbuja 3)”. No da miedo que el concepto básico de ciudad haya desaparecido y que el cordón sanitario formado por tales burbujas externalice la inseguridad latente: eso se vio en los acontecimientos de mayo, la contraviolencia vengativa se expandió desordenadamente, afectando sin sorpresa a los que viven fuera de las burbujas. Una semana antes, precisamente al día siguiente del Gran Miedo del

PCC, otro observador de la escena paulista había anticipado el argumento acerca de los efectos psicológicos de la industria del miedo sobre su principal consumidor y, por eso mismo, primera víctima de la guerra de informaciones declarada por el Partido del Crimen, que desencadenó aleatoriamente llamadas telefónicas amenazadoras, reproducidas enseguida por los medios, como si desempeñaran sin darse cuenta el papel que un plan del PCC les habría reservado. “La clase media que no deja a sus hijos circular en ómnibus y subterráneo, que se rodea de cámaras y alarmas, etc., corrió hacia sus *bunkers* domésticos (...) En las primeras horas de la noche, un manto de silencio descendió sobre la ciudad”. Al día siguiente, una noticia afirmaba: “San Pablo amaneció triste, callada y confusa”. ¿De vergüenza? El autor que acabo de citar piensa que éste es justamente el caso.

No deja de tener gracia, a esta altura de la desconexión social de todas las llamadas élites –de las financieras a las sindicales, pasando por la aristocracia blanca interpelada por su propio gobernante local, sorprendido él mismo frente a tal enajenamiento moral–, que se reclame energía cívica a la clase media brasileña, salvo por pura nostalgia, más aún si recordamos que ella misma proporcionó los principales cuadros a la lucha armada contra la dictadura militar, para no mencionar la sobrecarga de ironía objetiva del hecho (recordado en las columnas del aparato cultural de siempre) de que el Partido de la Revolución y el Partido del Crimen se hayan cruzado hace más de 30 años en el terrible presidio de Ilha Grande, en la condición inaudita –¿utópica? ¿distópica?– de “casi dos hermanos”, como lo muestra el enunciado inconcluso del film de Lúcia Murat (2004) sobre aquel encuentro que obviamente nadie preparó. Regresemos: “Es una ciudad aterrada, perpleja y para abajo”, dice la empleada administrativa, “que ayer salió, como millones de paulistas, más temprano de su trabajo y no podía creer lo que veía en la calle”, según las palabras del periodista a la busca de lo que se le había encargado. La mu- chacha en cuestión es más bien subur-

baña (en el buen sentido carioca y “trabalhista” de la palabra), pero ese “para abajo”, con un sello idiomático en inglés en el subtexto, convocaría las comparaciones hiperbólicas del autor mencionado antes, indignado con la falta de fibra de los paulistas: “Londres no se detuvo durante los bombardeos aéreos alemanes de la Segunda Guerra. Pero San Pablo se sometió a la delincuencia común. ¡Qué vergüenza!”

Pero habría que comparar con lo que se vio después de los ataques del 7 de julio de 2005 en Londres, pese a todo el palabrerío ufano del gobierno de Blair y sus medios en torno al “standing unite”, como en los tiempos heroicos en que la ciudad aguantó a pie firme las bombas de Hitler. Londres simplemente desapareció, se escondió en las casas, aterrado no del Islam radical sino de sus propios compatriotas. Estas y otras enormidades se encuentran en el artículo de Charles Glass (*The Last of England*), que ofrece la siguiente explicación: “En 1940 los ingleses de Londres creían que construirían un mundo más justo y mejor después de la guerra, mientras que en 2005 nadie cree que el mundo será mejor después de la guerra contra el terrorismo”.

Así es. Como la periférica San Pablo, la metropolitana Londres también se sometió aterrorizada, o mejor, aterrizable por las mismas razones: todos se debaten en la ratonera del vacío político que se instaló con el eclipse mental y material que significa no estar ni siquiera en condiciones de imaginar un futuro alternativo a la desgracia recurrente del ahora. En la buena definición de Jacques Rancière, agrupadas bajo la dudosa y ambigua protección de un estado redefinido por la gestión exclusiva de un sentimiento estratégico colectivo de inseguridad, las sociedades actuales son cada vez más “comunidades del miedo”. Por eso –añadimos por cuenta nuestra a la luz del laboratorio brasileño de desintegración mundial– son cada vez menos sociedades nacionales en el sentido plausible, que les dio Benedict Anderson, de comunidades políticas imaginadas. De allí la integración perversa basada en el miedo, y su contrario de

ilegalidades y conflictos siempre al borde de la explosión violenta. La afamada consigna “No hay alternativa” expresa mucho menos una restricción objetiva inapelable que una real atrofia de la propia facultad de “imaginar” una alternativa. Atrofia paralizante, provocada por el miedo, sobre todo por el miedo de que cualquier cambio sólo será para peor.

Llegamos a este punto –y a la cabeza del desfile, intelectuales muertos de miedo de abrir la caja de Pandora de las transformaciones no triviales. Intentando entender la naturaleza del pánico que capturó San Pablo el fatídico 15 de mayo, otro periodista, para nada preocupado con el fracaso de la clase media, encuentra el mismo panorama descrito por Glass, recurriendo no casualmente a una analogía donde se combinan la sensación de total inseguridad, un futuro cada vez más incierto y la obscena indiferencia respecto del destino de los pobres que permanecen fuera de las burbujas de seguridad. Finalmente de eso se trata, del miedo de la población pobre en medio de la guerra entre dos bandos organizados y sobre todo promiscuos en sus zonas limítrofes. En su opinión, el miedo que se propagó entre la inmensa mayoría de los “sobrantes” proviene de la percepción de la evidente “poca atención del estado respecto de aquellos que no pueden pagar servicios privados, algo que se asemeja a la desconsideración del gobierno de Bush respecto de las víctimas del huracán Katrina, cuando se abandonó a los pobres a su propia suerte”. Se podrá seguir discutiendo si los negros pobres de Nueva Orleans se encontraban tan abandonados y desprotegidos como la masa brasileña de los “inútiles para el mundo”, pero el punto es que “el pánico ya estaba instalado, y sólo esperaba la ocasión para explotar”. En el horizonte, está la falta de confianza en que el mundo será mejor de lo que fue antes de esta nueva guerra contra las hermandades del crimen. Ese es el vacío político ocupado por el Partido del Crimen.

Traducción: B.S. Revisión: Ada Solari

Ciudadanías frágiles y conexiones perversas

Enrique Rodríguez Larreta

6

Los violentos acontecimientos de San Pablo repercutieron ampliamente en los medios de comunicación y las imágenes llegaron a todo Brasil y fueron noticia destacada en el mundo. Más de cuarenta policías muertos, un centenar de cadáveres de civiles que días después todavía seguían sin ser identificados en la morgue policial, cerca de trescientos atentados contra casas de policías, agencias bancarias y buses reducidos a cenizas. El miedo paralizó la ciudad y vació sus centros comerciales modificando drásticamente las rutinas diarias de los habitantes. San Pablo vivió días de estado de sitio y sus suburbios más que nunca fueron recorridos abiertamente por escuadrones de la muerte y piquetes de ejecución sumaria de sospechosos.

En *El invasor* (2001) una película brasileña ambientada en San Pablo, dirigida por el cineasta Beto Brant, el conflicto entre los socios de una empresa se resuelve contratando un asesino a sueldo para eliminar al socio mayoritario. Después de la ejecución, el criminal se transforma en invasor: una presencia abusiva y fantasmal en los espacios privados de quienes contrataron el crimen, que se convierten psicológicamente en sus rehenes. La ficción dramatiza un mecanismo social que me parece relevante para intentar entender lo sucedido en San Pablo en la trágica semana de mayo: las conexiones perversas entre el mundo de la criminalidad, aparentemente exterior a la sociedad, y la vida cotidiana de la ciudad. Las rebeliones pusie-

ron en evidencia que la cárcel y el crimen organizado, lejos de ser espacios cerrados sobre sí mismos, están comunicados con la ciudad por múltiples cadenas sociales y financieras. Fronteras que se transforman crecientemente en porosas, espacios lejanos que se vuelven próximos, límites entre ley y delincuencia que se revelan, de repente, ambiguos.

Un periodista registró una frase, mencionada al pasar en una cena, que capta el estado de ánimo de la clase media alta paulista en esos días oscuros: “Súbitamente perdimos muchas cosas: la autoestima, la invulnerabilidad, la manía de grandeza”. Es cierto que, antes de esa semana de pánico difundido en las periferias de la ciudad, las cifras de violencia eran muy altas, más de cien muertos en enfrentamientos en los tres primeros meses del año por ejemplo, para no hablar de masacres históricas como Carandiru. Las revueltas fueron en el pasado acontecimientos comunes en las cárceles del estado de San Pablo y hay antecedentes conocidos de actos de terror cometidos por organizaciones criminales sobre objetivos policiales y civiles en otros estados de Brasil. Por ejemplo, la práctica de imponer la propia ley en su territorio es parte de la rutina de los grupos de narcotraficantes en las favelas de Río. Hace algunos años, esos métodos llegaron al centro de la ciudad y a símbolos turísticos como Ipanema. De todos modos, esos episodios no son comparables con los niveles de violencia que tuvieron lugar

en San Pablo. Allí, una organización formada en las cárceles mostró su capacidad de articular conexiones con otros espacios de la sociedad y realizar una rara demostración de fuerza.

El origen inmediato de los hechos se encuentra en las condiciones de detención en los presidios de San Pablo. El número de presos aumentó mucho en los últimos años. La represión creció en eficacia más que en otros estados, sin que esto haya conllevado una ampliación de la infraestructura de los presidios y una administración más adecuada de la población carcelaria. Presos hacinados, reunidos indiscriminadamente, sin protección legal adecuada, viviendo en condiciones infrahumanas, son la clientela natural y el campo de reclutamiento de núcleos criminales duros, articulados con el exterior, que disponen de grandes facilidades proporcionadas por recursos importantes para contratar abogados, dar apoyo económico a sus familias, corromper funcionarios y mantener puntos de apoyo fuera de la cárcel. La formación de esas redes informales que combinan la confianza y la lealtad de grupo con la intimidación que emana del acceso a fuentes de poder y el potencial empleo de la violencia contra los traidores, garantiza la supervivencia en la cárcel de los más débiles, protegidos por los más fuertes y organizados. Para los desprotegidos, se trata de una ilusión de participación en una esfera de poder y la posibilidad de solucionar necesidades inmediatas cuando no el ingreso a una carrera criminal que promete recompensas.

Las estructuras jurídicas y represivas son obsoletas y endebles para enfrentar a las redes criminales, que disponen de recursos económicos que les proporcionan acceso y contactos con grupos situados en posiciones más altas de la pirámide social. La entrada y salida de celulares en las prisiones es el ejemplo más notorio de esas conexiones perversas. La utilización del celular permite realizar desde la coordinación de las rebeliones hasta el mantenimiento de las redes de negocios, todo desde el espacio seguro y confinado de la prisión. Como en las redes bancarias y financieras, la comunicación es en tiempo real gracias a las

nuevas tecnologías digitales.

Las direcciones de las prisiones negocian diversos pactos de *statu quo* con los grupos de poder dentro de las cárceles. Para dar unos pocos ejemplos ilustrativos de los hechos recientes: una organización criminal regaló sesenta televisores de alta resolución para presenciar los juegos de la Copa del Mundo y la dirección de cárceles autorizó que se instalaran sin investigar el origen de la donación. Dos abogados de uno de los jefes de la organización compraron información privilegiada a un funcionario técnico del Parlamento brasileño lo que permitió prever traslados y preparar medidas de resistencia. Al mismo tiempo, una de las abogadas complicadas en ese soborno está casada con un comisario de policía en actividad. Ejemplos de este tipo son indicios claros de una red de ilegalidades que ponen en evidencia la porosidad de las instituciones y las interacciones entre criminalidad y órganos de control.

Cuando desde la opinión pública se pide republicanamente la intervención del estado para suprimir la violencia, debe tenerse en cuenta de qué estado se trata. Acción del estado es muchas veces un eufemismo para reclamar mayor represión. Pero aquí el estado es parte del problema y por eso no puede ser simplemente la solución. Las condiciones represivas son a la vez brutales e inefectivas, las leyes existen en el papel pero no se cumplen.

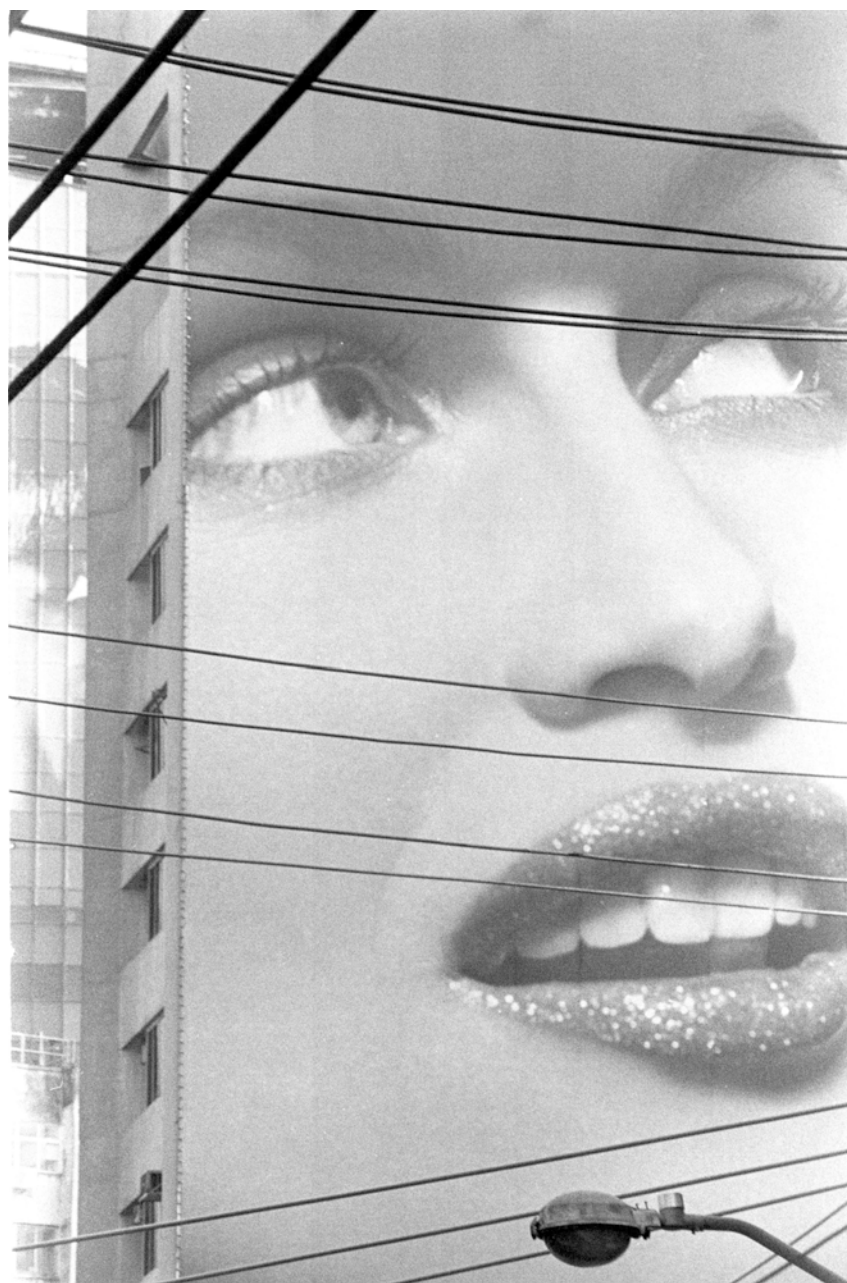
Para el gobernador en ejercicio de San Pablo, Claudio Lembo —ex vicegobernador de Gerardo Alckmin, candidato de la oposición a la presidencia—, la bolsa de la “burguesía” deberá abrirse para suprimir la miseria creando más empleos, más educación, más solidaridad y diálogo social. Fueron declaraciones que remontaron el origen de los hechos actuales a las asonadas contra la esclavitud y la explotación social y racial del Brasil histórico. Sin negar la deuda social del pasado, los comentarios demasiado generales tienden a perder de vista la novedad de las situaciones y sus paradojas. La ola de violencia no surgió en el lugar más pobre sino en el más rico del Brasil. Por otra parte, cuando un político se constituye en la voz social

de los que no la tienen, suprime precisamente la responsabilidad política específica del gobierno que dirige.

San Pablo es la ciudad más rica y poderosa del Brasil, donde vive más del 60% de las familias ricas del país. Y quien es rico en San Pablo es alguien que posee un ingreso mensual cuatro veces superior al de un “rico” de otra región. San Pablo es, como se sabe, el principal centro financiero de América Latina, una de las ciudades globales de América del Sur, que atrae el mayor número de inmigrantes del país y del exterior. La Universidad de San Pablo es una institución de élite en América Latina, que en el año 2003,

otorgó 20180 doctorados contra 767 de la Universidad de California (Berkeley). Al mismo tiempo, la polarización social en lo referido a la ostentación de riqueza y capacidad de consumo es abismal en la ciudad. La televisión mostró los escenarios de enfrentamiento en los días de violencia del último mayo: las interminables avenidas de los suburbios con sus desoladas esquinas, las escenas salvajes de tortura y muerte de rehenes en las cárceles y los rostros de angustia de los familiares.

La pobreza indigna de la delincuencia urbana está socialmente muy cerca de la pobreza digna de policías



y bomberos asesinados. Desde Marx se distingue entre la pobreza digna, derivada del trabajo explotado, y la pobreza indigna de la descomposición social: el lumpenproletariado. Franz Fanon reivindicó la violencia del lumpenproletariado en las condiciones de funcionamiento de la ciudad colonial. ¿Lumpenproletariado criminal o condenados de la tierra? Los análisis de los sucesos de San Pablo vacilan a menudo en la caracterización.

San Pablo es la ciudad que posee los mejores restaurantes del país, los comercios más caros, barrios elegantes y bien protegidos, condominios de

lujo. Toda esa revolución en los hábitos de consumo ha generado expectativas de movilidad social escasamente satisfechas por la oferta de educación y empleo. Los datos disponibles sugieren que existe un fuerte nexo entre juventud desocupada, suburbio y criminalidad. El noventa por ciento de los empleos que se ofrecen no superan los dos salarios mínimos, menos de 200 dólares. Puede ser bastante más que los niveles de ingreso en el nordeste brasileño, pero la sensación de pobreza relativa en una ciudad de violentos contrastes aumenta las expectativas de consumo y el acceso a bie-

nes, así como la radical exposición a los medios de comunicación que saturan la sociedad. Un aumento de la capacidad de soñar que no tiene como contrapartida un acceso a destrezas y competencias que permitan empleo e inserción adecuada en una esfera pública democrática, ilusoriamente ampliada. Esas ciudadanías incompletas y frágiles, se frustran con la falta de perspectivas y derivan hacia el inicio circunstancial de carreras criminales que se vuelven irreversibles cuando se reciclan en el universo infernal de las prisiones brasileñas.

La ciudad como selva

José Teixeira Coelho

Las primeras veinticuatro horas de la rebelión de la delincuencia común en San Pablo, en mayo de 2006, fueron devastadoras: el sábado a la noche, 13 de mayo, segundo día del terror, los muertos ya sumaban 32 –veintidós policías, cinco agentes penitenciarios, cuatro criminales, un *ciudadano común*. Números dignos de Irak. La ciudad estaba al tanto de los primeros hechos desde la mañana del sábado. No obstante, la tónica era la despreocupación: el día siguiente, 14 de mayo, era el Día de la Madre; se preparaban viajes y almuerzos en familia para el día del amor filial.

El lunes, 15 de mayo, fue el *Black Monday*. Desde temprano se oían los rotores de los helicópteros y las sirenas de los autos de policía por toda la ciudad. La situación se agravó al mediodía. A las tres de la tarde, la sensación de caos estaba instalada. Radios y televisiones informaban sobre los repetidos ataques contra la policía y la quema de ómnibus a plena luz del día. Las propias personas se ha-

blaban por teléfono a todo momento –usando aquello que en las manos de los delincuentes pasó a ser la nueva arma: el celular– para contarse, minuto a minuto, los nuevos hechos presenciados, entre ellos, la muerte (real o imaginada) de personas *inocentes* que habían sido alcanzadas por *balas perdidas*, una nueva figura social de la vida brasileña. La policía, sorprendida, había abandonado sus puestos fijos en lugares peligrosos. La población estaba entregada a su propia suerte. La Avenida Paulista, la 5ª Avenida local, fue ganada por el pánico; la gente corría por todos lados. A las cuatro de la tarde, oficinas, industrias, comercios, escuelas y universidades cerraban sus puertas. La gente quería volver a su casa pero ya habían sido incendiados más de sesenta ómnibus. Muchos caminaban, otros buscaban taxis inexistentes. El tránsito estaba congestionado en todas partes. Los ataques a policías se contaban por decenas.

Más impresionante aun fue la noche de ese lunes. A las ocho ya no se

oía sonido alguno proveniente de las calles. La ciudad estaba vacía y silenciosa. En los feriados largos, cuando poco más del 10% de los autos parte hacia las rutas, todo queda muy quieto. Aquel lunes, sin embargo, el silencio era *total*. En la TV, un helicóptero mostraba imágenes nunca vistas o soñadas: calles y avenidas vacías. Con los grupos de marginales que continuaban actuando, salir a las calles era exponerse a los criminales o a la policía, que había anunciado una fuerte represión. Por primera vez en más de cuarenta años, me quedé en casa a la noche para protegerme físicamente. En ciertas noches de 1964 y, después, de 1968 y, después, de 1970 y 1971 y 1972, nos quedábamos en casa para evitar a la policía política. Pero éramos apenas un puñado los que teníamos motivos para temer de la policía política: el resto de la ciudad, el enorme resto de la enorme ciudad salía a las calles normalmente para hacer sus vidas normales. En aquella noche de lunes, 15 de mayo, sin embargo, no

había *nadie* en las calles. Antes, sólo había “oído” un silencio igual en el medio de la Amazonia, en una piragua con la que había ido río adentro con otra única persona a bordo, su dueño, que remaba lentamente: a diez minutos de distancia del puerto improvisado en medio del río Negro, de donde habíamos partido, no se oía sonido alguno, nada, ningún grito de pájaro, ningún rumor del agua, ningún insecto, ningún animal, ningún ruido del follaje, nada de nada, sólo un silencio absoluto que caía como un manto espeso sobre todo. Silencio irreal. No sabía hasta entonces que la selva podía ser tan silenciosa. No sabía que una ciudad de 15 millones de personas podía quedar tan silenciosa. Nadie en las calles, nadie en las ventanas. Mi primera reacción, recordando el silencio de la selva, fue decir que habíamos vuelto a nuestra condición primitiva, a la animalidad. Pero, claro, era una comparación indebida, el silencio de la selva no tiene ese sentido; aquella noche de lunes, habíamos vuelto a la condición más básica de la *humanidad* en estos trópicos de subdesarrollo continuo, *sostenido* y acelerado: la barbarie, ahora dentro de los muros de la ciudad, ya no sólo a sus puertas. Y percibo entonces el límite de la vida en la *polis*, el límite de la política: el silencio.

Silencio porque ningún gobernante, ni aquel día ni tampoco los otros, se dirigió a la población para reconfortarla o a los delincuentes para amenazarlos. El presidente de aquello que se llama, de modo algo cómico, *república* brasileña, Lula da Silva, cercado por los periodistas al salir de un evento insignificante, que en un país decente habría sido cancelado para que el gobernante acompañase los acontecimientos, sólo declaró que no se podía hacer uso político de los sucesos (es decir, acusar al gobierno federal por la situación) dado que el responsable por la seguridad era el gobernador del estado de San Pablo. El estadista inexistente se ocultaba otra vez bajo el político inconsistente. Y el gobernador de San Pablo, de la oposición a Lula, también sin dirigirse a la población y apenas respondiendo a periodistas en una entrevista colectiva,

sin mirar a la cámara, decía que “todo estaba bajo control” cuando obviamente todo estaba fuera de control. Las personas sabían que estaban entregadas a su propia suerte. La policía del estado de San Pablo (y en ese momento distintos sitios del estado estaban siendo atacados) tiene 140.000 agentes, de los cuales 30.000 están siempre en servicio (al parecer). Pero todos estaban en jaque aquella noche de lunes: los delincuentes hacían lo que querían, comandados por sus líderes *encarcelados* que se valían de celulares y teléfonos satelitales introducidos en las cárceles; y todo eso mientras que, en las puertas de embarque de los aeropuertos del país, es *imposible* pasar con un celular mínusculo por el control de pasajeros sin que suene la alarma. Como siempre en el Brasil, leyes y normas sólo valen para los que las aceptan.

El martes 16, los diarios traían fotos de la inédita ciudad desierta: hasta donde llegaba la vista, calles y avenidas vacías. Con la situación cotidiana apenas levemente normalizada, la violencia aún continuaba. Al fin de siete días, hubo más de 150 ataques a puestos policiales, más de 250 ataques en general (a cárceles, agencias bancarias), más de 100 muertos (mitad de ellos policías), más de 80 ómnibus incendiados. Las *explicaciones* y acusaciones comenzaron a aparecer. Un sociólogo de izquierda, que firma una columna en un diario importante, acusaba a... la población por no haber seguido su vida normal aquel lunes, pues incluso en Londres, bajo los bombardeos alemanes, las personas habían continuado con su vida normal... En las situaciones agudas se revela la fragilidad o la inexistencia no sólo de las instituciones políticas, sino también de los esquemas conceptuales: la sociología, al parecer, no le había recordado al sociólogo que en San Pablo el peligro proviene siempre, como en aquel lunes, de cualquier lugar, a cualquier hora, de cualquiera, sin el alerta de las sirenas que sonaban sobre Londres y que aquí en San Pablo ya no sonaban porque la *policía había salido de circulación*, tanto como los políticos. Lula da Silva, que siempre actuó en su gobierno como si aún fuera

candidato de la oposición a las elecciones, dijo ese martes que la culpa era de los gobiernos anteriores que no habían “invertido en educación”, ya que, si lo hubiesen hecho, los marginales que ahora atacaban la ciudad “podrían estar trabajando e incluso dando clases...”. Lula da Silva no se dio cuenta de que también su gobierno ya formaba parte de la lista de los “gobiernos anteriores”, dado que está por finalizar; así como tampoco pareció darse cuenta de que su gobierno no invirtió ni un centavo más que los anteriores en educación, ni invirtió más en seguridad pública (los diarios revelarían los días siguientes que, en el último año, el gobierno había gastado más en el pago a empresas de seguridad privadas para la protección de edificios públicos que en la seguridad pública de todo el país: hace años que la seguridad pública no es una cuestión en este país, ni para la derecha ni para la izquierda). Por su parte, el gobernador de San Pablo, de la oposición (que siempre estuvo del lado de la derecha y de la dictadura militar, como varios aliados actuales del gobierno federal), dijo que la culpa era de la “élite blanca” del país, que nunca había hecho lo que le correspondía. “Elite” es la palabra que ahora, en boca de todos los partidos de izquierda, sustituyó “imperialismo”, usada en los tiempos de la dictadura, y “capitalismo” y “neoliberalismo”, que circularon cuando el país “volvió a la normalidad democrática” en 1985. “Elite” es la palabra que aquí se aplica siempre *al otro* y significa simplemente “el otro”; el partido en el poder, por ejemplo, pretende no verse como aquello que es: élite política. Pero ésa es otra historia, aun siendo la misma y lamentable historia.

Apatía y anomia, así es como se traducen estos siete días de mayo. Sí, la población debe en efecto ser responsabilizada. Pero por otras razones: no se hizo oír ningún cacerolazo. Aquellos días, como otros, nos dijimos que si aquí las cosas fuesen como en la Argentina, al menos habríamos tenido un enorme cacerolazo tras el silencio asustador de aquella noche de mayo. Pero el brasileño es o está políticamente apático. El sábado si-

guiente, 20 de mayo, una preprogramada Noche de Cultura, un evento de tiempo libre copiado de otros lugares, llevó en una fría madrugada a millares de personas a shows musicales. Para el domingo, 21 de mayo, la sociedad civil se había autoconvocado por Internet para llevar a cabo una marcha de protesta: no hubo en la plaza más de 3.000 personas, los diarios del día siguiente ni siquiera informaron sobre el hecho.

Apatía y anomia: se sabía, desde tiempo atrás, que las favelas estaban bajo el control de la delincuencia. Ahora se percibe que todo el país está bajo el control de la delincuencia, con la que el “poder político” negoció el fin de la rebelión como si fuese un pacto entre estados. La policía —aún hoy ausente de sus puestos fijos, quince días después de los hechos— se venga y ejecuta decenas de sospechosos. Su jefe anunció en la TV que “a partir de hoy (martes, 16) habrá quince, veinte muertos todos los días, pueden tener la certeza”. Y se está cumpliendo. Anomia. Ya no hay distinción de fondo entre la policía y los delincuentes, así como ya no hay, en este país, distinción clara entre los políticos y los delincuentes. En los últimos doce meses se revelaron decenas de escándalos de corrupción que envuelven a las más altas autoridades del gobierno federal y a parlamentarios de su partido. Se comprobó que varios políticos recibieron dinero desviado de los fondos de órganos oficiales o recaudado con la intervención de órganos oficiales, pero nada sucedió. Sólo perdieron sus mandatos dos parlamentarios, y de uno de ellos ya se dice que, si Lula es reelegido, será de inmediato amnestiado por el Congreso. En otro caso de corrupción, *casi la mitad* del Parlamento está acusada de manipular la compra de ambulancias con el fin de recibir comisiones ilegales, pero el Parlamento no investiga nada. Aquí se negocia vilmente con la salud, con la vida, con la muerte, con todo. Un editorial periodístico dice que los acontecimientos de San Pablo son el espejo de la degradación general de la política y del “poder público” en el país. Difícil no estar de acuerdo.

Anomia y apatía es el nombre del

juego: *ejercicio del poder por el poder; corrupción generalizada* en el gobierno, en la iniciativa privada, en la vida diaria; *poca o ninguna represión policial; poco o ningún castigo a los criminales* (la lenidad o el laxismo forman parte de la “identidad cultural brasileña”: 12.000 presos habían sido liberados por algunos días, poco antes de la rebelión, para festejar el Día de la Madre con sus familias, con el compromiso de regresar después a la cárcel: se estima que centenas de ellos estuvieron en los ataques de aquellos días).

Las almas políticamente correctas vuelven a su discurso perezoso armado sobre ideas hechas: “llevar a cabo la distribución de la renta”. Claro. Pero no resolverá el problema. En el Brasil, la *violencia como cultura* ya traspasó esa fase en gran medida. No hay distribución de renta en este país (cuyo crecimiento económico en 2005 fue sólo mayor que el de Haití, adonde el Brasil, sin embargo, mandó tropas con la esperanza de recibir a cambio un lugar en el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, lo que no sucedió) capaz de compensar lo que gana un ladrón de esquina en San Pablo: cerca de mil dólares mensuales según estimaciones publicadas en la prensa. No hay distribución de renta que ofrezca al mendigo que pide limosna en una esquina los diez o quince dólares que consigue por día “de trabajo”, unos trescientos dólares mensuales en un país donde el salario mínimo es la mitad de esa cifra, en un país donde un maestro de escuela gana más o menos eso. Las “grandes superficies”, como describe Sloterdijk a las metrópolis, se hallan bajo un fuerte estrés psíquico e institucional. Aquí, aún más. Y los partidos políticos locales no tienen respuesta para el *estrés institucional*. Ni el partido en el poder, ni la principal oposición, cuyos intereses y culpas son más o menos los mismos que los del partido en el poder.

Y tampoco hay solución a la vista, y a tiempo, para el *estrés psíquico*. Ni cultural, ni educacional. Una nota periodística revela que el líder de la rebelión criminal lee en la cárcel a su autor favorito: Dante Alighieri. Meses atrás, otro delincuente fue detenido por

la policía en la casa donde tenía personas secuestradas a la espera del pago del rescate. En el momento en que lo detuvieron estaba leyendo a su autor predilecto: León Tolstoi. Cultura y vida se disociaron. Lo *inerte cultural* es enorme: la cultura objetivada (los valores culturales reconocidos, consagrados, promovidos) no se traduce en cultura subjetiva. Y la cultura subjetiva no dialoga con la objetivada. La comprensión de lo que es capaz la cultura, que ahora (otra vez) se pretende poner al servicio de lo “social” como instrumento dócil, se muestra equivocada. Tanto como la comprensión de lo que hace el arte y de lo que quiere el arte.

El jueves, 18 de mayo, preocupados amigos en el extranjero me preguntaban por *e-mail* si, como decían las noticias, las cosas habían vuelto a la normalidad. Sí, respondí, volvieron: ahora, como hace años, no tenemos miedo de nada, sólo de salir a la calle a pie, o en auto, o de quedarnos en nuestras casas o departamentos, porque en cualquiera de esas situaciones podremos ser asaltados, secuestrados o asesinados, a cualquier hora del día o de la noche. En la calle como en nuestras casas, porque ahora las bandas atacan los edificios, los ocupan durante horas y saquean los departamentos sin ser importunados (los propios empleados de los edificios casi siempre informan a los delincuentes sobre lo que tienen que hacer: corrupción general, apatía y anomia). No sentimos ningún otro miedo: sí, todo volvió a la normalidad. Aquel jueves, ya estábamos *back to our future*.

Antes nos decíamos que la “suerte” del Brasil era que aquí los criminales no estaban organizados. Ahora están. (Se sabe que, bajo la dictadura militar, varios militantes de izquierda que estuvieron presos por algún tiempo junto con delincuentes comunes, les dieron instrucción sobre técnicas organizativas de modo tal que pudieran enfrentar a “los opresores”: la izquierda en el Brasil nunca supo quiénes eran y son sus enemigos y sus aliados...). Y ahora se dice que nuestra suerte es que los delincuentes no tienen una causa común que les sirva de

inspiración y de apoyo moral. Nada perdemos con esperar.

La violencia urbana, de hecho, crece en todos lados y parece ser condición y efecto de la actual etapa histórica. En todas partes, las grandes ciudades son, ante todo, campos de invernada (donde se engorda el ganado antes de mandarlo al matadero), orfanatos (cada uno entregado a su propia suerte), prisiones (todas las personas “de bien” detrás de las rejas de sus casas) y manicomios a cielo abierto (la locura del conflicto social en todo momento). Libertad y seguridad también se divorciaron una de la otra, así como la cultura y la vida. La diferencia es que no se ve en todas partes el mismo grado de desatención política, de indiferencia y de impotencia frente a la violencia. En Francia, espíritus socialistas, como Ségolène Royal, proponen que los jóvenes que cometan un primer acto delictivo sean internados en establecimientos militares, y que sus padres sean obligados a realizar pasantías en “escuelas de paternidad” y pierdan los subsidios familiares que eventualmente el Estado les hubiese otorgado. En el Brasil, los espíritus socialistas, y sus contrarios, no proponen nada. La perplejidad y las *ideas hechas*, los lugares comunes de los manuales del “bien pensar”, redactados para los siglos XIX y XX, son la regla. La tendencia general es la de pretender que todo volvió a estar “bajo control” y que la *dinámica de las cosas* arreglará todo. Pero hoy, aquí, cada uno, chofer de taxi, empleada doméstica, estudiante universitario, empresario, sabe que lo ocurrido es sólo “un aperitivo” y que estamos todos, aquí, *navegando a la vista*, como se dice en náutica: vamos de un punto a otro punto al alcance de la vista, no más allá, y no vislumbramos ningún programa, ningún proyecto de llegada. Ni a la derecha, ni a la izquierda. La visión economicista y politicista es la única que se vuelve a convocar, por hábito.

Los acontecimientos de esta semana negra de mayo no dieron lugar a la convocatoria de ninguna comisión parlamentaria de investigación para determinar responsabilidades (y sin embargo, aquí, esas comisiones se esta-

blecen con tanta facilidad), ni de ninguna comisión para estudiar el fenómeno, ya sea en el Parlamento o en la academia. A esta altura, lo que sucedió ya se ha transformado en un *no-acontecimiento*, ocurrido en un *no-lugar*. Ahora, quince días después, todo aparece apagado en las conciencias y memorias. Y la ciudad de San Pablo perdió, de una vez por todas, su carácter de lugar profano, es decir, de un lugar que puede ser usado por el hombre común: volvió a ser un lugar sagrado... lugar sagrado del crimen, del poder corrupto.

El dibujante El Roto, del diario español *El País*, hace poco publicó un

dibujo donde se ve a un hombre frente a unos paneles de control sobre los que se lee: *El sobresalto continuo da estabilidad al sistema*. Una descripción casi perfecta de lo que ocurre en San Pablo y en este país. Y es terrible entender que ése es el sistema, que eso es lo que busca este sistema. El sistema del poder. Poder político y poder del crimen, cuyas fronteras hoy, en este país y en este momento, sólo se distinguen con dificultad. A la izquierda y a la derecha... o en lo que aparenta ser una cosa y la otra.

Traducción: Ada Solari



San Pablo: el inconsciente óptico de la ciudad

Sobre las fotografías de Carlos Goldgrub

Márcio Seligmann-Silva



Proyecto
Documenta 12

¿Es la modernidad
nuestra antigüedad?

12



En *Tristes Tropiques*, de 1955, Claude Lévi-Strauss dedicó un capítulo a sus impresiones sobre San Pablo. El capítulo se abre con una frase que se volvió clásica: “Hubo quien maliciosamente definió a América como una tierra que pasó de la barbarie a la decadencia sin haber conocido la civilización”.¹ Una afirmación diplomáticamente generalizadora, a la que agregó: “Con más acierto podría aplicarse la fórmula a las ciudades del Nuevo Mundo: pasan directamente de la lozanía a la decrepitud, pero nunca son antiguas”. Es esta ausencia de *antigüedad* lo que capturó buena parte de la atención del etnólogo en San Pablo.

En lugar de la pátina del tiempo, del *charme* de la antigüedad, detectó la cruda presencia de la destrucción y la decadencia. Vio, en una imagen bien benjaminiana, la “ciudad que sin cesar crece en altura por la acumulación de sus propios escombros que soportan nuevas construcciones”. San Pablo es descrita como un puro simulacro: un *set* construido rápidamente para la filmación de una secuencia cinematográfica.

Propongo aquí una incursión en este universo de la ciudad de San Pablo sobre la clave del “simulacro”, a partir de las fotos de Carlos Goldgrub, específicamente su reciente serie *Out-*

doors. Goldgrub es un conocido fotógrafo radicado en San Pablo y nacido en Buenos Aires. Para entender su utilización del dispositivo fotográfico, propongo antes una breve incursión por el mundo de la moda y la publicidad, tal como fue pensado por Benjamin.

Benjamin: moda, sex-appeal de lo inorgánico, imágenes dialécticas

“C’est la mode qui fixe la place de tout”, leemos en una anotación en la obra sobre los pasajes de Benjamin. La frase es típica de ese trabajo, que lleva al paroxismo el gesto de citar, sumar y pegar. Alphonse Karr es citado aquí por Benjamin a partir de la cita de Theodor Vischer en su ensayo *Mode und Zynismus*, de 1879. La frase completa de Karr afirma: “Rien n’est tout à fait à sa place, mais c’est la mode qui fixe la place de tout”. La moda es para Benjamin no sólo la figura paradójica que fija el lugar de todo en la modernidad. Según él, “justamente en este siglo, el más seco y sin fantasía, toda la energía onírica de la sociedad se refugió en el reino nublado, impenetrable y silencioso de la moda, donde el entendimiento no la puede seguir. La moda es la anteceso-

1. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, París, Plon, 1955 (N. del trad.: para las citas que siguen, hemos utilizado la edición española traducida por Noelia Bastard: Barcelona, Paidós, 1988.)

ra —no, la eterna lugarteniente— del Surrealismo”.²

La moda para Benjamin traza una dialéctica entre la muerte, la apelación fantasmagórica de la mercancía y el placer sexual, sobre todo en la forma del cuerpo femenino. Este cuerpo se revela como una especie de cadáver accionado por la moda. Como leemos en uno de sus fragmentos: “La moda abre el punto de trasbordo dialéctico entre la mujer y la mercancía —entre el placer y el cadáver. [...] la moda nunca fue otra cosa más que la parodia del cadáver colorido, provocación de la muerte por medio de la mujer y, entre risas estridentes y memorables, una conversación amarga susurrada con la descomposición. Esto es la moda. Por eso cambia con tanta velocidad”. Más todavía: la moda “acopla el cuerpo vivo a un mundo inorgánico. Frente a los vivos, la moda defiende los derechos del cadáver. El fetichismo, que sucumbe al *sex appeal* de lo inorgánico, es su nervio vital”. La moda concentra en sí una dialéctica que recuerda la que se desdobra entre la libido y la pulsión de muerte. En ella, sexo y muerte se encuentran, como una especie de absoluto. La paz perpetua brilla en la moda, fugazmente, como muerte y como revolución. La moda permite que uno se sienta, anota Benjamin, como “contemporáneo de todos”. Oculta la memoria y la historia, las sustituye; reduce la extensión del tiempo al ahora de la novedad.

Otro aspecto importante que Benjamin destaca en la moda es su capacidad de presentación de las utopías de su época. Su proyecto de los pasajes buscaba justamente interpretar la moda y la arquitectura del siglo XIX como expresiones de carácter onírico y utópico, para volver los deseos parte de la política, para trasponerlos al campo histórico. Se trataba de despertar del sueño del siglo XIX, representado por las figuras oníricas decantadas en la moda y expuestas en el interior de los pasajes. Los pasajes serían como sueños, “que no poseen un lado externo”. Uno de los puentes para el despertar son los avisos publicitarios: “La moda, como la arquitectura, está en la penumbra del momento vivido, ambas son parte de la conciencia onírica



ca de la colectividad. Ella despierta —por ejemplo, en la publicidad”.

En *Dirección única*, de 1928, Benjamin observó que Mallarmé percibía en la publicidad la “imagen verdadera de lo que vendrá”: “empleó por primera vez en el *Coup de dés* las tensiones gráficas del aviso publicitario en la configuración de la escritura”. En los letreros de la ciudad, Benjamin detecta una revolución de escritura, después de cinco siglos de horizontalidad impuesta por el libro. Como escribió en tono poético en 1928: “Nubes de langostas de escritura, que hoy ya oscurecen el cielo de pretendido espíritu para los habitantes de las grandes ciudades, se tornarán más densas cada año”.³

Outdoors y la reinención del espacio urbano por la fotografía

La poética de la *fragmentación* y el *dislocamiento* que Goldgrub desarrolla en *Outdoors* lleva al paroxismo estos dos recursos de la fotografía. El encuadre sirve para recrear la ciudad. Tenemos la impresión de ver un paisaje onírico o la concreción de ese “film” realizado en San Pablo —la ciu-

2. Todas las citas que siguen están tomadas de Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, ed. por R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., Suhrkamp, vol. V: *Das Passagenwerk*, 1982.

3. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, ed. por R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., Suhrkamp, vol. IV: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, 1972.

dad como el *set* de filmación que imaginaba Lévi-Strauss. Sus fotos inventan y revelan, al mismo tiempo, el espacio urbano. *Outdoors*, como indica el título de la serie, trabaja con los enormes carteles publicitarios como si fuesen “puertas exteriores”: puertas por donde entran las mercancías en su desfile continuo, diariamente impuesto a los ciudadanos, y por donde se manifiestan los sueños y deseos. Al encuadrar estos enormes paneles publicitarios —buena parte de ellos, de dimensiones mucho mayores que las permitidas por la ley— el fotógrafo excluye las marcas de los productos publicitados. Los propios productos, en su mayoría, quedan afuera de las fotografías. De este modo, Goldgrub desfuncionaliza completamente la fotografía publicitaria. El negro y blanco de sus imágenes enfatizan este dislocamiento “estético”. Salimos del campo colorido y glamoroso de la publicidad, para entrar en el campo reflexivo y crítico de una modalidad de la fotografía urbana que se quiere casi como una intervención, un acto político. Pero no se trata aquí de representar a los pobres o marginales, aquellos excluidos del sistema neoliberal que impera de modo radical en la ciudad, aunque son una parte esencial del mismo. En esta serie de Goldgrub, los pobres, recordados e incuidos en las fotos de Lévi-Strauss de San Pablo de los años 1930, son dejados fuera junto con prácticamente toda la población de San Pablo.⁴ Son muy pocas las fotografías en las que vemos a los habitantes.

Si en Lévi-Strauss domina la horizontalidad, que permite captar a la población en las calles, aquí se pasa a la verticalidad. Goldgrub vuelve su lente hacia los cielos de la ciudad. Privilegia las fotos publicitarias de tamaño gigante que están por encima de los *outdoors* de tamaño *standard* —pero no menos gigantescos— que se extienden por las principales calles de la ciudad. De esas fotos publicitarias, destaca el elemento humano. Goldgrub revela una San Pablo dominada por seres gigantes, una especie de semi-dioses sublimes, que observan nuestra pequeña

y mediocre vida cotidiana. Estos seres, que representan el patrón de belleza de las tapas de las revistas de moda, viven su idilio mientras, por su parte, millones de personas se asfixian en la humareda, sumergidos en la explosión de ruidos y en la violencia. Muchas de las fotografías muestran seres casi desnudos, verdaderas estatuas de Apolo y Afrodita, que desfilan levemente sobre la urbe hostil. En muchos casos están abrazándose o besándose, recordando el vacío erótico y sentimental de la vida de los transeúntes. Casi como si fueran “aladas”, estas figuras se posan sobre la ciudad ostentando su belleza y su “triumfo” sobre la muerte y la temporalidad. Pueden ser vistas como vigías, guardianes de un enorme panóptico (en una

de las fotografías de la serie, una de las pocas en que aparecen los peatones que habitan San Pablo, domina el enorme ojo de un Big Brother electrónico). En este sentido, el hecho de que la ciudad aparezca desierta también puede ser interpretado como una especie de premonición: una San Pablo pos-guerra total, pos-hecatombe, pos-humana, realización final del deseo de fusión mimética con el todo.

La propuesta estética de Goldgrub es radical. Podría ser leída como mera duplicación del mundo, como glamorización de la publicidad y de su atmósfera *clean*, de personas “perfectas”, que presentan el mejor de los mundos sobre la tierra. Pero la propuesta del fotógrafo no es sólo destacar estas bellas caras. La ciudad con



4. Claude Lévi-Strauss, *Saudades de São Paulo*, San Pablo, Companhia das Letras, 1996.

todo su deterioro también es parte esencial de las fotografías. Vemos edificios desgastados, que parecen persistir sólo para ostentar sus trofeos, es decir, estos “maravillosos” paisajes humanos super-dimensionados. Si Goldgrub elimina de las fotos publicitarias casi totalmente la tipografía, valorizada por Benjamin/Mallarmé (incluyendo, por lo tanto, solamente el aspecto mudo, no verbal de la retórica publicitaria), por otro lado, retrata las pintadas y los *graffiti* en los muros de los edificios, donde diversas tribus urbanas dejan su firma, marca de su deseo de inclusión.

Para entender estas fotos es importante recordar la observación de Philippe Dubois: “lo que una fotografía no muestra es tan importante como lo que revela”.⁵ El espacio *off* es parte del juego de tensiones topológicas que compone el espacio fotográfico. En tanto “fuera de campo”, lo ausente está presente. Goldgrub consigue en esta serie, por medio de un gesto extremo de poner fuera de campo a los excluidos, incluirlos en la exclusión que les es propia. Si la fotografía es antes que nada un índice, es decir, un deíctico que designa y señala algo, aquí designa y señala una exclusión. Apunta hacia aquello que está fuera de su campo referencial. El corte, la fragmentación del espacio referencial, ese momento fundamental del dispositivo fotográfico, se utiliza con la finalidad de una crítica (de *krinein*, cortar, separar, en griego) social. Se puede pensar que, en verdad, en estas fotos no sólo los pobres, los mendigos y los cadetes de oficina son excluidos de la urbe paulista, sino toda la población, ya que la ciudad parece ser apenas una especie de Olimpo deteriorado por donde sólo circulan las figuras super-dimensionadas de los *outdoors*. Pero estas imágenes representan justamente las imágenes del sueño (a saber, los deseos de inclusión: son imágenes que existen para generar una falsa identificación, *mimesis* apaciguadora) de los excluidos. Representan la propia burguesía, tal como ella es representada en las noches, en el interior de sus propiedades, en las telenovelas.

5. Philippe Dubois, *O ato fotográfico e outros ensaios*, trad. Marina Appenzeller, Campinas, Papirus.

El recorte de Goldgrub, por lo tanto, no es de negación u ocultamiento: recorta para mostrar mejor, para revelar, como en el arte de citar de Benjamin. Explicita las contradicciones, desmonta la falsa totalidad. Descubre en estas figuras representantes humanos del fetichismo de la mercancía. El *sex appeal de lo inorgánico* actúa en la superficie de estas figuras bidimensionales enormes, que originalmente fueron colocadas en las paredes de los edificios para publicitar las mercancías. Estos seres son también como replicantes, perfectos pero sufriendo la dolencia del rápido deterioro. En el mundo de las modas y las mercancías, así como en la urbe paulista, cuenta la temporalidad mínima de lo “más joven”, de la “última novedad”. Al superponer estos representantes de la ideología de lo nuevo y de lo super-moderno a una metrópoli deteriorada y desierta, Goldgrub revela las contradicciones de la ciudad. Sus imágenes son dialécticas en la medida en que incorporan la ideología para, a través del recorte y el dislocamiento, ir más allá de ella.

En este sueño publicitario que nos presenta, los seres “perfectos” dominaron no sólo la ciudad, sino también el paisaje antropológico. Realizaron el sueño que está por detrás de la repetición incesante de los estereotipos físicos: la eliminación del “otro”, la exclusión de los “feos, pobres y malos”. La publicidad es higiénica y eugénica. Es la realización de la ontotipología. Si aparecen en ella diferentes “tipos”, lo hacen como meros representantes del “tipo”. En este sentido, Goldgrub realiza de modo terrorífico (para criticar) la utopía de la moda y la publicidad. En este universo de *Outdoors*, paradójicamente sin consumidores, todos viven en el maravilloso mundo del pleno consumo. El absoluto se revela, como en Benjamin, como un *constructo* de muerte, sexo y plenitud. No por casualidad las propagandas de *Matrix*, con las imágenes de sus protagonistas de lentes oscuros, llamaron la atención de Goldgrub y despiertan el interés del espectador de su serie. Benjamin ya constató que la fantasía migró hacia la moda y la propaganda en el siglo XIX. *Matrix* es un film en el que el mundo real

está presentado tan “líquido” como las informaciones en el circuito de una computadora. Lo real es el sueño de una máquina. Pensando en nuestra cotidianeidad, cuando circulamos entre las calles y nuestras casas, también vale afirmar: lo real es lo que aparece en las pantallas de nuestros televisores, cada vez más gigantes y brillantes. Goldgrub revela la publicidad y la ciudad dominada por ella como representantes de esta nueva “realidad”. En la serie *Outdoors*, San Pablo aparece como una ciudad creada para un juego de computadora. Debe tenerse en cuenta que el propio “espacio representado” (o sea, las imágenes en el interior de las fotografías) está constituido por una mezcla de recortes de edificios (que moldean nuestro paisaje urbano) y de recortes de las fotografías de los *outdoors*. Esta mezcla muestra un vaciamiento, la porosidad entre el simulacro y la realidad. Las imágenes de los *outdoors* parecen más durables que la ciudad en su decrepitud. El ser-público, el espacio público, se vuelve cautivo de la publicidad por medio de los *outdoors*, en la misma medida en que ocurre, en los interiores de las casas, a través de la televisión. Si los pasajes parisinos eran, en la lectura de Benjamin, un mundo sin exterior, este universo real que leemos en las fotos de Goldgrub o en *Matrix*, tampoco tiene exterior. Como en los sueños. La esfera pública y la privada se funden. La publicidad no ayuda más en el despertar del sueño de la moda, como pretendía Benjamin, pero tal vez la fotografía haya heredado ese potencial, aunque para esto tenga que radicalizar los impulsos creados por la propia publicidad. Esta fotografía presenta nuestro inconsciente óptico. Los “semi-dioses” rebeldes de *Matrix* usan lentes oscuros para ver mejor lo que está frente a ellos y entender su verdad, es decir, que lo real es simulacro. Con sus lentes, Goldgrub nos permite abrir los ojos a una realidad tan omnipresente, que ni siquiera estamos en condiciones de ver y mucho menos de comprender su verdad, es decir, que el simulacro es nuestra realidad, un verdadero desierto de realidad.

Traducción: A.G.



El siglo veinte es el siglo de los medios de comunicación. Esta afirmación resulta banal pero es susceptible de interpretaciones diversas. Un balance cronológico implicaría recorrer el arco que va desde el momento de emergencia del cinematógrafo, el fonógrafo y la radio, hasta la actual hegemonía mediática. Cuando en 1995 se celebraron los cien años del cine, mientras entraba en desuso la fórmula de “nuevas tecnologías de comunicación” para referirse a la computadora, el *walkman*, el teléfono celular y toda la serie de artilugios incorporados a la vida cotidiana, la idea de que los medios anunciaban el futuro empezó a

ser reemplazada por la escritura de su historia. En lugar de ver en esto un signo de caducidad, prefiero tomarlo como un rasgo de madurez: digamos que ya es posible evaluar el lugar de los medios en la sociedad por las huellas que han dejado y no por aquello que prometen. En verdad, no hay tópico de la cultura argentina del siglo pasado que no se encuentre atravesado por la conformación de una cultura de masas: la relación entre la cultura letrada y lo popular, el lugar de los intelectuales, la conformación de los públicos, la representación democrática, la identidad de la nación, la lengua. Los medios de comunicación

han tenido un rol protagónico en todos y cada uno de esos temas y no hay institución que no se haya visto atravesada por los mismos.

Cuando las historias del cine mencionan *La bandera argentina* de Eugenio Py, rodada en 1897, como el primer film nacional, no tienen dificultad en colocar el eslabón inicial de una cadena de construcción imaginaria de la Nación que encontraría en los medios de comunicación masivos, un soporte generoso en la producción de símbolos. A lo largo del siglo, sin embargo, la facilidad para la generación de imágenes de la Nación, va de la mano de las dificultades de la Ar-

gentina para seguir el ritmo de la técnica en el mercado mundializado. De allí que la historia de los medios de comunicación sea, paradójicamente, una historia muy local. Más local aún que la de otros objetos de la cultura argentina que, con mayor mérito o mejor prensa, consiguieron reconocimiento en el mundo. A pesar de ello –o justamente por ello– vale la pena preguntarse por la especificidad de la historia de la radio o la televisión argentinas si se entiende por historia algo distinto de las memorias proclives al anecdotario sentimental.

Para intentar responder a este interrogante, propongo un primer eje de análisis alrededor del tipo de modernidad alcanzada por la Argentina a través de sus medios de comunicación. En segundo lugar, la televisión ocupará un lugar central en el recorrido que propongo: inaugurada justo a mitad de siglo, permite leer por qué la historia de la cultura argentina de la primera y de la segunda mitad del siglo veinte responden a géneros tan opuestos. En tercer lugar, el público y –aunque parezca un mero juego de palabras– la relación entre lo público y lo privado que los medios construyen a través de una representación que se pretende directa, visceral, que no necesita la mediación de la ley y, al mismo tiempo, se encabalga sobre el lugar vacante dejado por las instituciones del Estado. Por último, el presente es un paisaje dominado por Internet que llegó a la Argentina en un contexto incomparable al de las cámaras cinematográficas que dejaron registro del primer Centenario.

1. La edad de oro

Los relatos de la cultura argentina que han logrado imponerse, encuentran en las dos primeras décadas del siglo veinte, un momento bastante feliz. Se trataría de una de esas extrañas contingencias de la historia en que intereses diversos convergen para lograr el bien común. Una Argentina en proceso de modernización contó con un Estado que conseguía formar ciudadanos alfabetizados en una misma lengua y un Mercado que aportaba bienes

culturales para ese nuevo público. Este proceso de rápida expansión supuso la posibilidad de que un nuevo sector social (inmigrantes, recién llegados al campo de la cultura por uno u otro motivo) aportara los escritores profesionales encargados de llenar las páginas de los nuevos diarios, revistas, colecciones de libros populares y pantallas del cinematógrafo. Ese movimiento inclusivo desde el punto de vista social y cultural fue de la mano de una renovación estética no carente de interés. La modernidad técnica –cuestión central para comprender la expansión de los medios de comunicación modernos– tendría, aun en las versiones más pesimistas, al menos un mínimo aspecto igualador y democratizante.

La tesis de Beatriz Sarlo respecto de este momento histórico permite pensar el ciclo de crecimiento exponencial de la prensa popular y del nacimiento de la radio, ya que avanza sobre el modo en que los sectores populares, al contar con un saber hacer técnico/manual, obtenían una ventaja comparativa respecto de los letrados. Los pobres, no teniendo nada que perder, apostaron a la modernización técnica, cuyo grado de dificultad todavía permitía armar un aparato de radio en el galponcito del fondo. Los nuevos profesionales de los medios –que no eran poseedores de una cultura a defender– apostaron a la modernización. Por eso vieron más rápidamente que otros, por ejemplo, la importancia del cine. Sin nostalgia por un pasado que les resultaba ajeno, el futuro estaba allí para ser apropiado por medio de la técnica. Lo cual permite vislumbrar un efímero momento histórico en que cultura popular y vanguardia se habrían rozado. Se comprende, entonces, por qué las primeras décadas del siglo veinte pueden ser exaltadas como un momento de expansión democratizadora por excelencia.

Ahora bien, durante la década del cuarenta, la Argentina consigue los índices históricos más altos de producción y consumo de bienes de la industria cultural. Podríamos rectificar los párrafos anteriores y aclarar que –frente a lo que esos párrafos podrían hacer pensar– la Argentina *recién* consi-

gue los índices históricos más altos de producción y consumo de la industria cultural en la década del cuarenta. Las mayores tasas de consumo de papel, cantidad de ejemplares de diarios y revistas, de películas filmadas y estrenadas, entradas a espectáculos de todo tipo, hablan de una sociedad que ha logrado hacer llegar los bienes de la cultura de masas, a las masas. Se trata, por otra parte, de un período en el que la escuela pública primaria y media se expanden considerablemente. Una mirada rápida por las revistas *Antena* o *Radiolandia* durante la década del cuarenta y del cincuenta, habla de la consolidación de un sistema de estrellas local, de instituciones de producción y puesta en circulación de la cultura de masas completamente aceptadas.

El peronismo obturó la posibilidad de pensar cabalmente por qué estos índices caen abruptamente a fines de la década del cuarenta, no sólo antes de la caída de Perón, sino aun antes de iniciarse su segundo mandato. La modernización cultural que vivió la Argentina durante la década del sesenta permitió imaginar una renovación cultural donde ese clivaje no parecía haber dejado cicatrices profundas. Y, por otra parte, la imposibilidad de construir una lectura histórica consensuada alrededor del peronismo, tanto como el cambio de parámetros producidos por la última dictadura militar, retardaron considerablemente la interpretación del quiebre histórico que se produce en la industria cultural durante la década del cincuenta. Porque a pesar del florecimiento y los emprendimientos de indiscutible interés generados durante la década del sesenta y –aunque en mucha menor medida– también en la transición a la democracia, la Argentina no volvió a estructurar una industria cultural similar a aquella con la que contaba en las primeras décadas del siglo. En este sentido, entiendo que la interpretación histórica del funcionamiento de los medios de comunicación durante el peronismo aún no está cerrada.

Normalmente, se subrayan dos situaciones, acentuando la una o la otra según el caso: la expansión cuantitativa de la industria cultural arriba men-

cionada o el control estatal-populista de los medios por parte de Perón. Este último aspecto va a ser determinante para la legislación posterior de los medios de comunicación en la Argentina. Las licitaciones de las cadenas de radio y televisión que se realizan en 1958 están signadas por el fantasma del peronismo: los pliegos que van a dejar huellas profundas en la estructura económica de los medios en el país hasta la actualidad, se redactan, no con un objetivo cultural o estratégicamente económico, sino con la mira puesta en no repetir la experiencia de control político sufrida previamente. Aunque no llegaría a sacarle un gran provecho real, el gobierno peronista instala, además, un nuevo medio de comunicación que se volvería hegemónico en las décadas siguientes. El inicio de la televisión en 1951 marca un antes y un después en la historia de los medios de comunicación en la Argentina.

2. La televisión

El peronismo, acostumbrado a apropiarse de cualquier idea, novedad, acontecimiento o carisma, no pudo, sin embargo, sacar gran rédito de la televisión que él mismo instaló. Dos datos que podrían haber sido anecdóticos, no pudieron ser procesados con facilidad entonces: la televisión “llega tarde” y sus equipos “de segunda” son comprados en Estados Unidos. Que la televisión “llegara tarde”, habida cuenta de que la televisión argentina es la cuarta de América Latina y la octava del mundo, es algo que sólo se comprende en términos imaginarios, a la luz de las expectativas previas que colocaban a la Argentina entre los primeros países a nivel mundial. Que los equipos fueran importados –también lo fueron las primeras cámaras cinematográficas en 1896, después de todo– exige situarse en un contexto de exaltado nacionalismo. En cualquier caso, queda claro que la televisión, durante las décadas que siguieron, tendría serias dificultades para ser incorporada a la historia de la cultura argentina. Si bien esta dificultad se repite con matices en todas partes del mun-

do por el escaso valor simbólico que se le adjudicaba en el mundo intelectual, en la Argentina se sumaron algunas otras cuestiones.

Las lecturas de la cultura popular realizadas desde el peronismo –más proclives al antintelectualismo y, por lo tanto, pendientes de otro tipo de valoración simbólica– son pioneras en incorporar una hipótesis que en la década del ochenta se volvería moneda corriente: la imbricación entre cultura popular e industria cultural. Desde esta matriz, Jorge Rivera, Eduardo Romano y Aníbal Ford leyeron el tango, el folletín, el periodismo popular, el cine, la historieta, los primeros escritores profesionales, es decir, los objetos de la cultura popular/de masas, anteriores a la instalación de la televisión. En algún punto, estas lecturas –que privilegiaron la incorporación de nuevos actores al campo de la cultura y el carácter nacional de la industria de la cultura argentina– universalizaron algunas hipótesis del funcionamiento del mercado editorial, periodístico y del espectáculo, propios de las primeras décadas de la historia argentina. Allí donde algunos vieron un momento histórico efímero, difícilmente repetible o, por lo menos, obturado durante el peronismo, las lecturas populistas vieron un rasgo generalizable a toda la historia argentina (o, al menos, hasta el primer peronismo). Esta última salvedad resulta crucial porque, curiosamente, la televisión (único medio nacido durante el peronismo) prácticamente no fue considerada en estos análisis. Recién en la década del ochenta se la “rescató” a partir de otros argumentos, sobre los que volveremos más adelante.

¿Por qué la televisión no podía ser incorporada fácilmente a una serie “nac & pop”? Porque la televisión fue vista como un exponente de transnacionalización de la cultura o, en otros términos, como un representante del imperialismo cultural. Mientras en el folletín, el tango, las intervenciones radiales de Discépolo o los guiones cinematográficos de Manzi, era posible encontrar hitos de una industria de la cultura de carácter nacional –era posible constatar que en la Argentina había existido una modernización endó-

gena, digamos–, la televisión (especialmente la televisión de los sesenta que se consolida al precio puesto por las cadenas norteamericanas a los canales privados) no puede sino ser interpretada como un símbolo de la modernización exógena, como un medio que, desde todo punto de vista, parecía “venido de afuera”. La televisión –plagada de los rostros del pop– se presentaba como un agente del imperialismo cultural que intentaba imponer su hegemonía. Se trataba, por cierto, de intentos sólo coyunturalmente exitosos hasta que fueran desbancados por la resistencia popular. En 1974, Heriberto Muraro –en un libro interesante que es injusto reducir a este comentario– lee la televisión a través de la publicidad como el medio que mejor representa al neocapitalismo contemporáneo. Atrapada entre su condición transnacional y su vulgaridad estética, la televisión tardó en ser tomada en serio. Lo primero la volvía poco confiable para toda forma de nacionalismo, pero también para las teorías del imperialismo cultural y de la emergencia de los países del tercer mundo. Lo segundo la volvía blanco de airadas reacciones desde la teoría de la ideología, de la semiología y del frankfurtismo que coincidían en considerarla una fuente de plebeyización de la cultura.

El precio de este desdén ha sido alto. La televisión se reprodujo sin contactos importantes con otras zonas de la cultura y del arte que, evidentemente, no resultaron indispensables para que ella consiguiera con desparpajo el centro de la escena. A diferencia de los medios gráficos, la televisión no necesitó la escuela para generar su público: la autosuficiencia fue su marca más característica. La televisión durante la década del sesenta estabiliza una estructura comercial de producción y puesta en circulación de una programación que alcanza un tono propio. Ese momento “clásico” de la televisión argentina coincide con una separación fuerte de otras zonas de la cultura y de la política. Ni los cineastas, ni los intelectuales, ni las fuerzas políticas, pensaron entonces que la televisión pudiera convertirse en un espacio deseable. Se pensó en crear medios de comunicación alter-

nativa, pero no se pensó seriamente en modificar la televisión existente.

La experiencia de estatización de los canales de televisión durante el gobierno de Isabel Perón sería leída contemporáneamente como prueba del modo en que el peronismo construyó su relación (de control) con los medios de comunicación. Los canales atravesaban un período poco feliz desde el punto de vista económico, lo cual dejó a las empresas en una situación ambigua para las presiones que resultaban esperables y el rédito de su control político sería usufructuado por la dictadura militar. Desde la instalación de Canal 7, la confusión producida por un canal estatal que también era comercial impidió pensar en la función y/o necesidad de un canal público de televisión. La infeliz experiencia del control estatal de la televisión durante la dictadura militar no hizo más que posponer y complicar ese debate.

3. El público / lo privado

¿Cómo pudo pasarse de ese estado de cosas a la celebración de la televisión como recipiente último de la cultura popular al salir de la dictadura? La década del ochenta fue un momento crucial para el debate sobre los medios de comunicación en la Argentina. Era necesario explicar un hecho político sin precedentes: que el peronismo hubiera perdido en elecciones democráticas. Y la campaña electoral de Alfonsín —a todas luces más “moderna” que la de Luder— convirtió la videopolítica y la estetización televisiva de los políticos en un tema que recién la *déba*cle de De la Rúa reculó en otros términos. La televisación del Juicio a las Juntas militares fue otro hito mediático de largo alcance. Cuando unos años después, uno de los fiscales de ese Juicio —Luis Moreno Ocampo— condujo un programa de televisión donde juzgaba problemas cotidianos entre la gente común, quedó claro el modo en que el público utilizaría las cámaras para exponer sus demandas privadas. De esta manera, la televisión venía, si no en sustitución, al menos en “auxilio” de una institución de la Nación que parecía no

responder —o responder tardía o deficientemente— a las necesidades ciudadanas. Que el programa fuera conducido por quien había sido una de las figuras del poder judicial con mayor notoriedad pública, no hizo más que borrar unos límites que ya se presentaban de por sí, difusos.

¿Cómo fue posible que, en ese contexto, una zona importante del campo intelectual, se volcara a la legitimación, cuando no a la celebración de los medios de comunicación? La conjunción del auge teórico de los estudios en recepción, es decir la valorización del rol del receptor como un polo activo —si no el más activo— del



proceso de comunicación y resistente a los mensajes de los medios, coincidió con la necesidad de justificar que los argentinos no éramos una horrible sociedad que había asentido sin patallar al discurso de una dictadura atroz. Ver medios no era sinónimo de asentimiento ideológico o estético a los mismos. El público siempre podía encontrar grietas en un discurso que —sin necesidad de un gran análisis— fue calificado de polifónico. Se produjo un deslizamiento significativo —de dudosa adecuación histórica— desde las interpretaciones sobre el funcionamiento de la cultura en dictadura, a la transición democrática. El rock, por ejemplo, fue leído como una forma de resistencia al discurso de la dictadura (algo impensable para los militantes jóvenes que habían sufrido la represión militar), en una superposición entre resistencia política y resistencia cultural que se extendería a la bailanta y algunos programas televisivos. Entre estos últimos podía irse aun

más lejos: la reivindicación estética del videoclip se hizo en nombre de la concreción contemporánea de postulados de las vanguardias. Las hipótesis de De Certeau sobre la creatividad y capacidad de subversión de los lectores, fraguadas contra instituciones fuertes y estables, se trasladaron al contexto latinoamericano posdictatorial, en pleno proceso de recomposición de instituciones políticas que habían sido demolidas.

En cualquier caso, en la década del ochenta, los medios de comunicación van a ocupar por primera vez un lugar central en el debate intelectual, proceso al que no resulta ajeno el auge de

bían aplastado o arrasado las culturas populares, se alzaba la hipótesis de que los medios habían reabsorbido esas matrices como parte del proceso de construcción de hegemonía, en una versión que subrayaba antes el consenso que la lucha. Se leyó la inclusión de aspectos de la cultura popular en los medios de comunicación como la aceptación de aquello que había sido excluido, reprimido o combatido por la cultura letrada, sin ver que los medios no operan por exclusión, ni de la cultura popular, ni de ninguna otra. De allí que las historias de vida, la casuística, los relatos de interés humano y las microhistorias que habían sido pensadas por oposición a los grandes relatos, fueron incorporados a la televisión y los diarios de las dos últimas décadas del siglo veinte como parte del discurso hegemónico. La televisión se demostró un medio más que apropiado para esa inclusión: relatos mínimos, lágrimas por doquier, contactos humanos, gente que busca gente, entraron a la pantalla sin contradicciones.

La teoría de la recepción vino, por otra parte, a justificar la banalidad de los medios de comunicación y la ausencia de políticas de regulación. El interés de algunos intelectuales por las telenovelas se justificó en términos de una popularidad que se explicaba, a su vez, por esas interesantes interpretaciones que hacían las audiencias (mujeres, jóvenes, pobres de alguna pobreza, ya que el público empezó a fragmentarse en comunidades de intereses que evitaban, y a la vez brindaban categorías, a los estudios de marketing). Las audiencias —como antes el pueblo—, sin que se supiera muy bien por qué, se demostraban más sabias que los intelectuales a la hora de interpretar los medios de comunicación: veían algo que escapaba a miradas más sutiles. Aquellos jóvenes que habían sabido leer los sentidos ocultos en las letras de rock pudieron darse cuenta sin dificultad de que las heroínas de telenovela eran en verdad seres contradictorios, pese al esquematismo aparente que las envolvía.

En fin, a diferencia de las lecturas populistas de los primeros setenta, que habían puesto el acento en el rol que

los medios de comunicación habían tenido para el acceso de nuevos actores al campo de la producción cultural (el rol mediador de los profesionales del periodismo y del campo editorial), las lecturas de este período enfrentaron en forma tajante la producción y la recepción. Se aceptó sin más la afirmación de De Certeau: los sectores populares —puesto que están condenados a la lectura— producen sentido a través del consumo. Algo que la historia argentina, rica en relatos de ascenso social, periodistas y profesionales de la cultura de origen popular o pertenecientes a las capas medias, había puesto en cuestión al menos hasta ese momento. Por otra parte, el enfrentamiento radical entre dos formas opuestas de cultura se adecuaba dificultosamente a un estado de cosas que, al mismo tiempo, se describía en términos de híbrido, mezcla y de géneros confusos. En fin, el receptor ya no respondía a la problemática de ampliación o modernización que permitía hablar de “nuevos públicos” en las décadas del veinte, del cuarenta o del sesenta, sino de la capacidad de resignificación e interpretación de los mensajes que sólo los medios tenían el poder de construir. Es necesario admitir que la ironía resulta fácil porque el clima de ideas ha cambiado y el optimismo triunfante de la recepción parece apenas menos lejano que la teoría de la manipulación. Mucho más difícil resulta, sin embargo, el análisis de los elementos que entran en juego en la interpretación del público. Los estudios culturales de las audiencias entraron en un callejón sin salida al reconstruir casos cada vez más específicos. Los estudios de pretensión etnográfica padecieron la tentación populista típica de la etnografía (¿cómo no valorar positivamente un “sujeto” con quien se vio televisión en el living de su casa?) con el agravante de que el “otro” era demasiado parecido a “uno”. A partir de un dispositivo metodológico sofisticado, estos estudios arribaron a conclusiones hartamente previsibles. En este sentido, creo que la aceptación de la capacidad de interpretación de las audiencias (lo cual no las convierte en activas en un sentido político) requiere el complemento de

una suerte de sociogénesis de la interpretación de los medios: cuáles son hoy las instituciones encargadas de formar el gusto, cómo lo consiguen, cómo cambian sus interpretaciones los sujetos que no se limitan a la reproducción del discurso de los medios, en fin, dónde, cómo, con qué mecanismos es posible quebrar la reproducción.

La situación descripta en los párrafos anteriores, permitió desprender algunas conclusiones que se volvieron efectivas durante la década del noventa. En primer lugar, que las políticas de intervención del Estado respecto de los medios de comunicación no eran necesarias. La autorregulación del mercado resultaba convergente con la autorregulación simbólica: los medios de comunicación y su público (entidades asimétricas si las hay) convivían armónicamente en una “democracia semiótica”. Así las cosas, no era indispensable modificar nada en los medios. El público sabiamente se ocupaba de todo.

En segundo lugar, que el reinado de la gente común alcanzaba, por fin, su dispositivo más adecuado. La vida privada de los hombres públicos (hombres con cuerpo y corazón después de todo) y la exposición pública de las historias privadas (de la gente común) fueron dos caras de una transformación en la concepción de lo público donde los medios de comunicación ocuparon un rol central.

En tercer lugar, que los medios en general —pero la televisión particularmente— permitían superar las oposiciones occidentales portadoras de todas nuestras represiones modernas, a saber: razón/pasión; mente/cuerpo. La apelación directa a los sentidos y a los sentimientos (el golpe al corazón), encontró en la televisión su más dulce hogar. La televisión puede ser “directa” allí donde las instituciones del Poder judicial o legislativo proponen mediaciones lentas e incomprensibles para la gente común. La representación de la televisión no exige demoras ni expertos sospechados de utilizar la letra en forma deshonestas.

La honestidad y la credibilidad de los medios de comunicación es una cuestión que parece obvia pero que,

sin embargo, apenas ha empezado a entereverse. A pesar de la acusación de sentido común de que “los medios mienten”, y a despecho de las teorías de la “construcción semiótica de la realidad”, los medios cuentan con una credibilidad espontánea con la que no cuentan los políticos. Los medios que atravesaron la dictadura (con todas las limitaciones de las autocríticas de los militares y de la Iglesia católica, es necesario decir que han sido infinitamente menos autoindulgentes que los medios de comunicación) y luego sirvieron al menemismo y a su estética, siguen atrayendo hoy la atención de su público fiel.

4. Gusto del pasado

¿Por qué al público le gustan tanto los medios de comunicación? Esta pregunta de reminiscencias gramscianas sigue presentando el mayor interés desde el momento en que, aun la respuesta más convincente no acierta a modificar la constatación sobre la cual esta pregunta se asienta. La explicación basada en la circularidad característica de los procesos de construcción de hegemonía o aquella que ve en el gusto por los medios, una variante de “gusto por necesidad”, describen inteligentemente un aspecto de la cuestión pero dejan abiertos muchos interrogantes. Por otra parte, la heterogeneidad constitutiva de los medios de comunicación no exige una valoración: la co-presencia de elementos “reaccionarios” y “progresistas” se produce sin necesidad evidente de conflicto. La dinámica de los medios de comunicación –a diferencia de lo que las imágenes de “lucha” o “resistencia” quieren hacernos pensar– no es una dinámica de ruptura. La cultura de masas tiende a la incorporación, fagocita antes que expulsa. De allí que las lecturas bachtinianas de inversión, subversión y presencia de múltiples voces, aplicadas a los medios de comunicación, han llegado a conclusiones poco verosímiles. Parece obvio –pero no lo es– que si en un programa de radio o en un diario se entrevista a tres personas sobre un mismo tema, no podemos deducir necesariamente que estemos en

presencia de un discurso polifónico. De allí también que la relación entre lo viejo y lo nuevo (sólo a veces variantes de lo progresista y lo reaccionario) presente tantos problemas. En este punto, la televisión nuevamente ha llevado la cuestión al paroxismo: la necesidad de novedad permanente va de la mano de una estética que tironea hacia el pasado y de una programación fuertemente estructurada que contradice la “dinámica” propuesta desde su discurso.

Preguntarse por el lugar del pasado en el presente de los medios de comunicación, supone un contexto que los excede y donde la nostalgia está de moda. Si hay algo específico en el retro mediático, es que los medios son fruto de una sensibilidad en cuyo horizonte de modernización técnica el futuro ocupaba un lugar central. Pero más allá de esta característica constitutiva de los medios de comunicación masivos, la historia de los medios en la Argentina que resumimos en la primera parte, afecta en forma peculiar el modo en que se articulan las relaciones entre el pasado y el futuro. Las historias del cine argentino que buscan exaltar la contemporaneidad histórica de sus inicios respecto de la invención del cinematógrafo en el mundo, no tienen muchas dificultades en encontrar abundante información que avale esos argumentos. Mucho menos las historias de la radio que no dudan en adjudicar a la Argentina la primera transmisión radial del mundo en 1920 aunque ningún otro país “reconozca” este hecho. En cualquier caso, el clima del primer Centenario es el de un país con poco pasado y mucho futuro, pero sobre todo, un país contemporáneo de la historia, un país *à la page*, digamos.

La historia todavía era algo a construir y los medios no tuvieron remilgos en ser partícipes de la construcción de ese relato. El conjunto de símbolos del pasado se organizó sobre la base de un presente en que la Argentina se creía próxima de los centros y de las promesas certeras de un futuro auspicioso. Si bien este relato lineal de progreso nacional ya entonces presentaba no pocas fisuras (digamos que el brillo del cometa Halley en medio

de los festejos de 1910 no impidió la acumulación de huelgas), los medios de comunicación ocuparon su rol en la modernización en curso. En este sentido, la televisión viene a alterar una vez más esa historia. Para decirlo rápidamente: la televisión nace vieja. Y esto, para un medio de comunicación es un pecado de origen imperdonable. Para sus contemporáneos esto resulta bastante evidente: si bien “arrastra” consigo los discursos ligados a las utopías técnicas de inventos anteriores, se suele ver en ella la desventaja de una pantalla pequeña y un mero medio de transmisión de acontecimientos, sin un lenguaje específico. Las ventajas respecto de la radio –la televisión como una radio con imagen–, no terminan de ocultar que la televisión sería inicialmente subsidiaria del sistema de *broadcasting* que las radios habían organizado con éxito. En los países donde el crecimiento significativo de la televisión se produce durante la década del sesenta –como es el caso de la Argentina– las contradicciones entre el discurso televisivo y la aceleración de los tiempos, el problema de la “modernización”, se vuelve un punto fundamental. La liberalización de las costumbres y la radicalización del discurso político no se desprenden de un análisis del discurso televisivo de ese período que, muy por el contrario, se presentaba como un elemento –reaccionario– a transformar. Frente al discurso juvenilista de la política y de la cultura de los sesenta, la televisión –con menos de veinte años de instalada en la mayor parte de los países centrales y con un discurso de modernización permanente– ya formaba parte de las cosas viejas que los jóvenes venían a destruir en nombre de otros valores. A causa de esa lógica inclusiva característica, pudo incorporar una relativa modernización de las costumbres a partir de la representación de la vida cotidiana. Lo hizo con un realismo que combinaba una estética que miraba hacia el pasado (de allí su facilidad para la incorporación del melodrama) con la puesta en escena de la actualidad más inmediata (de allí su capacidad para producir géneros liminales entre ficción y no ficción). Por eso la tele-

visión, además de haber funcionado como un enclave de la moral y las buenas costumbres familiares, pudo hacerlas convivir con amas de casa amantes de las comidas rápidas y de los electrodomésticos.

La televisión no produjo comienzos memorables, sino más bien, el cierre del ciclo perteneciente a los grandes medios de masas. No parece casual que 1969 –año en que la televisión consigue su mayor hito de audiencia a nivel global con la transmisión de la llegada del hombre a la Luna– sea el año en que se abrió el primer nodo de ARPANET en Los Ángeles. El anacronismo de los inicios de la televisión es tal, sólo si aceptamos los criterios con que habían sido inventados los medios de comunicación modernos y las promesas de progreso que portaban. Los electrodomésticos que la televisión ayuda a vender a través de la publicidad, forman parte de esa imaginación “supersónica”, “cibernética”, “nuclear”, “espacial”. Los acontecimientos de fines de la década del sesenta producen una aceleración de los tiempos históricos en que el futuro –ya no un futuro supersónico, sino un futuro revolucionario– parecía tocarse con la mano.

La desaceleración de los relatos de futuro abrió paso a la era de la nostalgia. A la distancia, resulta paradójico que la televisión se haya convertido en un archivo fundamental de la memoria a partir de entonces. No porque la revolución fuera televisada, sino porque las generaciones posteriores parecen haber armado su memoria del pasado a partir de las imágenes televisivas. La televisión, que no acertó en su momento a mirar hacia el futuro, sirve, a su modo, como archivo del pasado.

5. Internet y la creencia

En la actualidad, los adolescentes de clase media no dudan en preferir un abono al cable modem antes que a la televisión por cable. Pero Internet se comercializa habitualmente en el mismo paquete y la organización de los consumos de estos usuarios que nacieron con una computadora en su ca-

sa, incluye saltos del celular al MSN mientras escuchan música desde la misma computadora o por el IPOD. El paisaje mediático del presente está atravesado por Internet que da cabida al mundo y sus alrededores, además de producir sus propios mundos. Internet, que desplazó los debates sobre la sustitución de la escritura por la imagen, vino, además, a reemplazar al espectador de televisión, por un usuario cuya actividad ya no exige la construcción de pruebas a través de sofisticadas metodologías.

Internet nos permitió asistir al ciclo completo de incorporación de un medio de comunicación: desde los discursos utópicos característicos del momento de emergencia de una nueva técnica, hasta su uso social generalizado. También nos permitió asistir al desfase que se produce entre uno y otro momento: los posibles usos de una técnica basados en sus características formales y vanguardistas, hasta la constatación sociológica de los usos efectivamente concretados, que suelen abarcar una ínfima parte de las posibilidades existentes. Para decirlo rápidamente, juzgar las cualidades de Internet a partir de aquello que su condición técnica permite o del uso que un artista realiza de la red, es como juzgar la habilidad de leer y escribir por los resultados que la alfabetización produjo en Roberto Arlt. Lamentablemente, las cualidades estéticas de una escritura o de cualquier otra técnica, no son consecuencia directa de políticas educativas o culturales de inclusión social, y no es posible esperar que los artistas digitales surjan necesariamente como efecto de la cibalfabetización, aunque es obvio que si esta última sigue ausente de la educación, los artistas digitales pertenecerán a un sector económico y social muy restringido en la Argentina de las décadas que vienen. En esto aciertan quienes denuncian la exclusión o las dificultades de “acceso” a Internet, aunque simplifiquen demasiado las cosas al suponer que por el mero “acceso” a las computadoras, el problema quedaría saldado.

Las celebraciones de Internet que vieron la superación de la linealidad y la secuencialidad de la escritura y la

concreción material de la desaparición del autor a través del hipertexto, también auguraron la desaparición de las audiencias masivas o su disolución en comunidades virtuales. Esta exaltación del fragmento y del basismo, con resabios de un hippismo reeditado en clave técnica, tuvo su momento culminante en la Argentina durante la crisis del 2001. El quiebre político, económico y social alentó, paradójicamente, esperanzas culturales de todo tipo, donde el asambleísmo ocupó un rol protagónico. Con un entusiasmo fogueado por observadores externos con un desconocimiento inquietante de la sociedad local (pienso, por ejemplo, en el entusiasmo de una Naomi Klein), la web se presentó como el medium perfecto para un momento político caliente. La continuidad de esas experiencias en el tiempo, la organización político tribal promovida por el formato web como complemento del asambleísmo de base, no parece reemplazar el hueco dejado por otras instituciones. En este paisaje, la televisión abierta continúa siendo el objeto de referencia para la conversación social y el diario –que supo ser parte de una “cultura común”–, cuando es leído en Internet, cambia radicalmente su condición.

A más de un siglo de esas primeras imágenes cinematográficas que muestran a Mitre saludando a cámara, pareciera que hemos asistido a los efectos de ese gesto dubitativo sobre las instituciones políticas. Desde nuestra mirada actual produce una cierta ternura ver a todos esos hombres de galera saludando a la cámara como haría un niño. La debilidad del hombre público que hace cosas de niño ha recorrido un arco amplio que ya había anunciado la fotografía en el siglo XIX. Más lentos parecen los efectos de esas imágenes sobre la percepción del registro objetivo que las mismas pretenden obtener. Las cámaras digitales y la construcción de imágenes virtuales no ha conseguido minar aún la creencia basada en el sentido común de que las imágenes son imágenes de cosas efectivamente existentes. Los efectos de la afirmación opuesta sobre la representación política apenas comienzan a ser pensados.

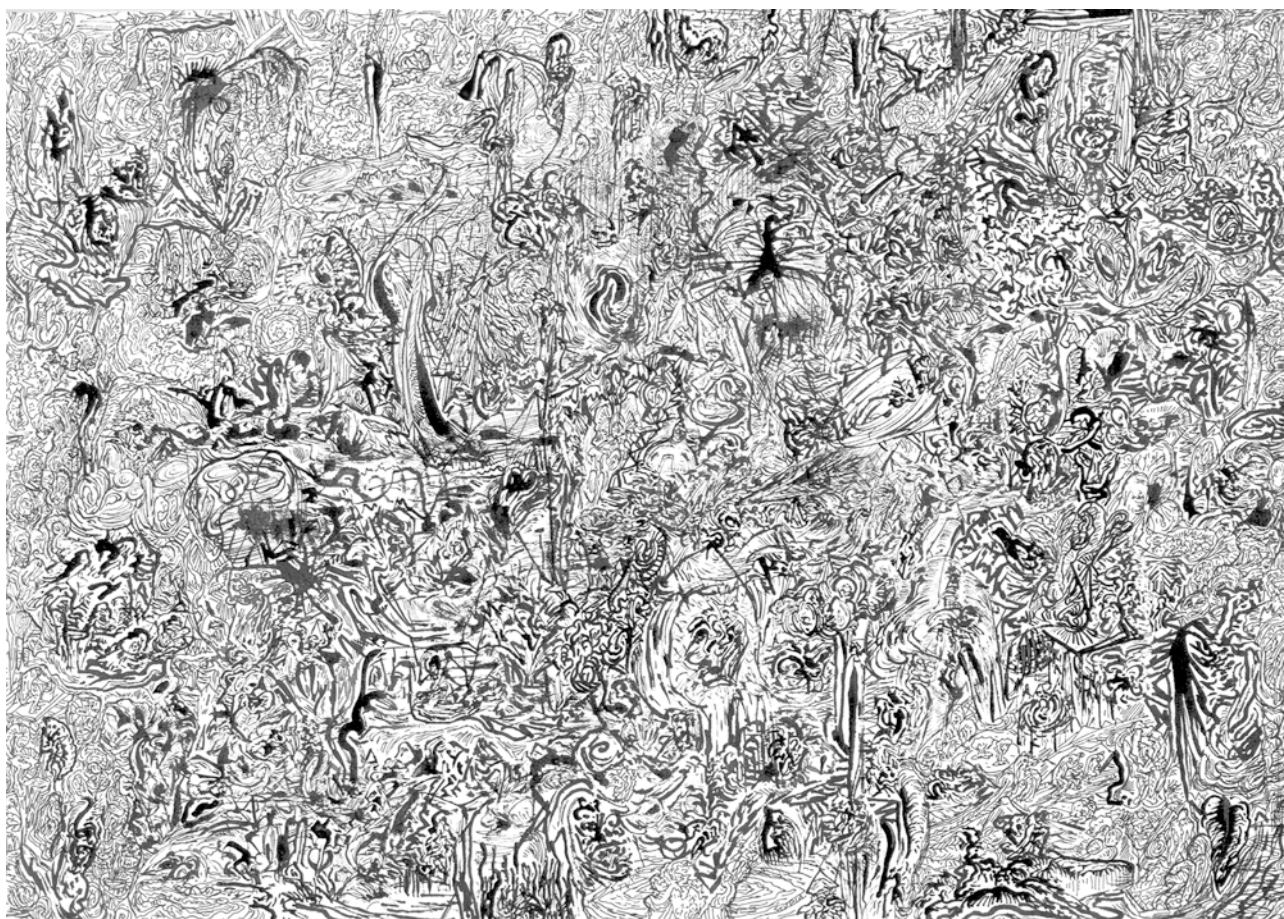
Los modos de hacer

*Conversación con Eduardo Stupía, de Graciela Silvestri
y Beatriz Sarlo*



Proyecto
Documenta 12

¿Es la modernidad
nuestra antigüedad?



23

Graciela Silvestri: Es complejo ubicar tu figura y la crítica encuentra algunas dificultades para definir lugares por fuera de las grandes divisiones epocales, como posmodernidad, por ejemplo. Vos mismo podrías ubicarte más allá de lo que la crítica dice.

Eduardo Stupía: Me veo obligado a pensar una colocación porque alguien la piensa, pero, en realidad, para mí el problema no existió nunca. Como hice una retrospectiva, el propio peso institucional de ese género de exposición pareciera obligar a una lectura más relacional. No hago ningún gesto para diferenciarme de lo llamado pos-

moderno o del arte contemporáneo. Pero tengo que reconocer que a veces me siento (o puedo ser visto) como ajeno a ciertos cánones del arte contemporáneo, aunque tampoco he construido una ermita desde donde irradiaría una posición refractaria. Yo creo que el arte contemporáneo es una especie de género. Y mi problema sería el de las disciplinas tradicionales, en el sentido mecánico, técnico y manual, en un contexto estético donde esas disciplinas ya no garantizan lo que garantizaban en el pasado, cuando el virtuosismo podía colocar al artista en un lugar consolidado. En un momento dado, esas técnicas quedan fuera

del cuerpo del pintor; el artista encuentra en el universo tecnológico una cantidad de sucedáneos para aquellas técnicas manuales que, antes, fundaban su oficio y su maestría. Ahora desarrolla piezas fuera del universo de las disciplinas tradicionales. Y la definición de un artista hoy pasa por cuestiones que no tienen que ver con su entrenamiento en el oficio, sino con el modo en que conceptualiza ideas que se convierten, por la mediación tecnológica, en piezas. El progreso tecnológico y el hiperdesarrollo de los “formatos” permiten pensar primero, ubicarse primero, y luego producir. Eso generó una forma de pensamiento, que

es previa a la utilización de los dispositivos técnicos. Y puede suceder que alguien sin formación en el oficio, se convierta en un artista contemporáneo, porque ya no necesita del entrenamiento físico y manual para producir una pieza determinada. En mi caso, en cambio, mis categorías de pensamiento son posteriores al uso. Todo lo que he podido pensar lo he pensado después de hacer una obra.

Graciela Silvestri: Como observa Massimo Donnà, la técnica es proyectual, es decir tiene un diseño previo (idea) ajustado a un fin, mientras que el arte se va haciendo y su sentido emerge en el mismo hacer.

Eduardo Stupía: Yo siempre he pensado los problemas después, inmediatamente después, o durante la producción material de la obra. Tardé bastante tiempo en comenzar a pensar el oficio y comencé a hacerlo a partir de algunas observaciones que se escribieron sobre lo que hacía y, sobre todo, a partir de la propia fenomenología de las piezas. Mis cambios, a lo largo del tiempo, no son conceptuales, sino de elementos. Por ejemplo: pasar del plumín a la barra de tinta. Hasta hoy sigo trabajando en la impronta del viraje de un elemento a otro, de una herramienta a otra.

Beatriz Sarlo: Yo diría que sos de esos artistas para quienes sólo el oficio hace posible la obra, y que la obra no podría ser posible sin esa comunicación entre oficio y cuerpo. Pero me parece que el momento reflexivo no es sólo contemporáneo sino también previo a la obra, porque implica una reflexión en estado práctico. Malevich hizo decenas de dibujos para sus famosos cuadrados, eran reflexiones intelectuales y estéticas en estado práctico, previas a los cuadros. Mientras que la idea debe ser necesariamente anterior a la obra y formulada como “instrucción” para aquellas piezas que están pensadas a partir de un concepto, una video-instalación, para poner el ejemplo más obvio.

Eduardo Stupía: En efecto, yo creo que el modo de pensar es un modo

gráfico. Lo que a mí me interesa es la relación entre los materiales, las herramientas, el oficio y los conceptos. Eso define artistas y define campos ideológicos. Malevich pertenece al campo de las disciplinas tradicionales en la medida en que no había otro modo de pensar, para Malevich, que el modo gráfico, aunque escribiera manifiestos y otro tipo de intervenciones teóricas o políticas.

Graciela Silvestri: Es el caso de Mondrian o de Kandinsky.

Eduardo Stupía: Por ejemplo, Pablo Siquier. Trabaja el proyecto en computadora, resuelve (para usar una palabra que no se adapta del todo a lo que quiero decir) en la computadora. Después pinta o plotea, como hizo en el Reina Sofía, para una extensión de setenta metros. Ahí yo veo una integridad práctico-teórica, donde la fricción entre lo plástico y lo tecnológico se mantiene y, de algún modo, se resuelve.

Graciela Silvestri: Pero en el caso de la crítica, esa fricción se mantiene porque le es útil para delimitar el arte moderno del contemporáneo o de la posmodernidad.

Eduardo Stupía: A eso se agrega el grado de artísticidad de la crítica, ese grado de arbitrariedad que proviene de su lectura más que del objeto leído. Hay una crítica más apegada a la descripción de rasgos de la obra y hay una crítica más autónoma. Pero además están los textos que son algo así como una parte de la obra del artista. Se podría hacer un examen de cómo acompañaron los textos a las piezas artísticas a lo largo de todo el siglo XX, incluyendo los textos explicativos de los museos. Hoy encontramos un texto muy cerca de las piezas no textuales. Algunos artistas, por ejemplo Sophie Calle, juxtaponen a la pieza textos que, incluso, pueden tener más densidad que la propia pieza o que, por lo menos, son tan indispensables como la fotografía que acompañan. Ese texto es parte del objeto artístico, no es una explicación pero es imprescindible para que el objeto

tenga sentido. La densidad de la pieza no proviene del objeto, porque, en realidad, se desconfió de él.

Graciela Silvestri: Puede suceder que, justamente, el objeto sea poco denso.

Eduardo Stupía: Entonces la singularidad del objeto proviene del texto que lo acompaña. Y, en el caso de Sophie Calle, muchas veces lo autoral tiene que ver con la historia personal: reconstruir un cuarto de hotel donde se ha vivido la separación de un amante, por ejemplo. El elemento significativo es aportado por algo de la historia personal del artista.

Beatriz Sarlo: Pero ¿cómo podríamos ver muchas obras de Beuys sin saber que su avión se estrelló durante la segunda guerra y que quienes lo rescataron lo abrigaron con fieltro y con grasa? Evidentemente se ha producido un giro biográfico y documental en el arte.

Eduardo Stupía: Es cierto. Pero también es cierto que la densidad de las piezas de Beuys hechas con fieltro o sebo es muy diferente de la densidad de un objeto cotidiano aparcado como obra en un museo. En el caso de Beuys, el objeto resignifica la biografía del artista. No es la vida del artista la que compensa la poca densidad del objeto. Lo grande es la pieza de fieltro. Lo que me parece que sucede hoy es que existe demasiada confianza en los rasgos o informaciones o anécdotas o pormenores de una vida. Yo creo que si el problema del arte era la representación, ahora es la duplicación. Hoy las nuevas tecnologías hacen que sea muy fácil duplicar el mundo. E ingresan al museo, muy rápidamente, duplicaciones de aquello que no entraba nunca al museo. Antes había que pintar un paisaje para que ingresara al museo, ahora se lo puede meter adentro.

Graciela Silvestri: Ahora bien, entre esas duplicaciones de objetos que ingresan al museo y tu obra, me parece que lo que se plantea no es la representación sino la cuestión del plano en blanco y los elementos mínimos, no minimalistas. Hay una base técnica

ca importante, que en el siglo XIX, el siglo de la representación, fue la que caracterizó el grabado. Por ejemplo esos grabados que eran copias o reescrituras de los cuadros, grabados en los que el artista reproducía con la línea y las gradaciones de grises los colores de los óleos, para que pudieran reproducirse en libros: grabados que copiaban óleos para ser impresos. Eran aguafuertes que demandaban un trabajo de años. Y algunos de tus trabajos me evocan eso, independientemente de la operación figurativa o de representación.

Eduardo Stupía: En realidad, yo debería decir que mi formación quizá no me autoriza para hablar como hablo. Aunque hice Bellas Artes, nunca me puse a estudiar pintura. Mi primera decisión proviene de algo completamente óptico: no dibujar con línea gruesa y también narrar en toda la superficie del plano, narrar microscópicamente. Era tan categórico el hecho de que para mí la línea debía ser depurada que, si se caía una gota de tinta, tiraba el trabajo o la tapaba con tempera blanca. Si me lo preguntabas en ese momento, para mí era teoría en el sentido en que generaba un universo completamente absoluto y me sometía completamente a ese canon. En los años ochenta, de repente y quizás por cierta saturación, fui a aprender pintura china. Quería empezar a ampliar mi rango de afinidades visuales. Entonces, además de las técnicas ortodoxas –disolver la tinta en la cerámica y hacer todos los dibujos que el profesor nos ponía: copiar el bambú y los caballitos–, descubrí que podía dibujar directamente con la barra de tinta, como si la barra fuera la pluma y el tintero al mismo tiempo. Esa fue para mí una especie de revolución y se me abrieron todas las posibilidades de la diversidad lineal. También me di cuenta de que la mancha podía no ser simplemente un error que debía suprimirse de modo drástico. Mis cambios tienen que ver con esto y con la transformación de algo que comenzó siendo completamente narrativo en algo que es gramatical.

Beatriz Sarlo: Hay una lógica inter-

na, la que describís, que implica haber encontrado un centro de gravedad estético en tu propio proceso. Si uno piensa en muchos artistas, incluso y pese a los quiebres estéticos llamados posmodernidad, es posible encontrarles una genealogía, que puede incorporar elementos formales o también rasgos de contenido. Lo difícil es hacer una genealogía para vos, un movimiento que comunique tu obra no sólo con este centro interno de donde salen todos los cambios.

Eduardo Stupía: Creo que lo que hace más difícil pensar una genealogía es que siempre trabajé acerca del dibujo, más allá de que en algún momento, planteara escenas. La cuestión escénica para mí siempre fue, en realidad, una búsqueda de tejidos, de tramas, de capas, nuevas. Hoy necesito borrar todo rastro de legibilidad, dejar sólo la dimensión gráfica gramatical y trabajar con elementos compositivos puros. Y el establecimiento de genealogías tiene mucho que ver con los contenidos.

Graciela Silvestri: Pero saliendo de las tradiciones locales (como por ejemplo, las genealogías que pueden remitir a Berni), cuando yo digo siglo XIX, te propongo que pienses en la línea de los dibujantes viajeros. Y olvidáte aquí de la representación referencial, para pensar lo que hacían como dibujo, como empleo de técnicas. Varias obras tuyas emplean fragmentos de viejos grabados, en donde ya no interesa el tema sino el juego preciso de las líneas. Si yo tuviera que sugerirte una genealogía sería totalmente diferente de las genealogías habituales de la pintura argentina, sino más bien un salto hacia oficios gráficos considerados en los márgenes del arte, revelando sus posibilidades específicas, y desarrollando cruces impensados.

Eduardo Stupía: Después de la primera época en que yo podía estar pegado a lo pop y a la historieta, quizás lo difícil sea el rastreo, porque mis decisiones fueron siempre técnicas. Cuando paso de la filigrana narrativa a la de tramas y a la atmosférica, también es un cambio de delectación téc-

nica. Por eso siempre pasaba de largo el momento en que yo podía caer de plano en algún escenario estilístico. Por otra parte, soy muy refractario al color porque no sé pintar y nunca me preocupó: sencillamente no quise pintar. El blanco y negro siempre fue figurativo, en sus diversas variantes, desde la ilustración a la historieta, y lo que quise fue mantenerme en el blanco y negro pero fuera de la figuración. Ahora, en los últimos años, cuando trabajo en formatos grandes y suele surgir una especie de figuración, mi movimiento es borrar eso que se insinúa, sin buscarlo, en el principio de la obra. Cuando se me ocurre pensar cuál es la línea de lo que hago, la defino en los modos de hacer. Durante mucho tiempo, y no lo digo por jactancia, yo trabajaba en una completa armonía con lo que estaba haciendo. Mucho después, en los noventa, empezó el conflicto porque el gran formato me planteó un problema irresoluble, también porque estaba pensando desde la “institución gran formato”.

Graciela Silvestri: ¿Empezó en las muestras organizadas por Glusberg en 1983-84? ¿“La joven generación” o “Vecinalismo”?

Eduardo Stupía: Sí, cuando Glusberg comienza a invitarme a muestras de pintura, yo sentí el deseo de participar como una especie de ingreso al grupo de artistas que eran más visibles. Hasta ese momento yo había expuesto dibujos, en general con buena crítica, pero en pequeñas exposiciones de piezas chicas. Entonces me pareció que tenía que abordar formatos grandes e hice muy malos cuadros como pagando un tributo para entrar a ese bando. Eso duró más o menos dos años, trabajé poco y viví una especie de quiebre de ese núcleo interior del que hablabamos antes. Hasta que en un momento empecé a trabajar en los formatos grandes pero a partir de lo que antes había venido haciendo: es decir, nuevos formatos pero persistiendo en algo que venía de atrás y que logro recuperar. Hay artistas que pueden hacer saltos genuinos y estratégicos a la vez. Y a lo mejor está bien,

porque quizás estaban incómodos en su centro. Pero ese no es mi caso. Ahora bien, esos giros pueden convertirse, para algunos artistas, incluso grandes artistas, en un sistema de sucesivos descentramientos. Pero yo no tengo otro universo ni otro centro. Nunca salgo de la materialidad de la pieza y la marca específica de mi mano, de mi cuerpo, sobre esa pieza específica. Además no tengo ningún rasgo irónico. La ironía define una escena doble, que es muy fuerte en el arte contemporáneo. Sucede como si, en la actualidad, no fuera posible no ironizar. Con la misma gramática, yo podría ironizar, pero no me interesa. Creo que cada elemento tiene todas las posibilidades plásticas, todas. Y entonces ¿por qué darle yo una dimensión que no tiene en sí mismo, por qué armar esa escena doble? En este aspecto, me parece que tomé una decisión casi ideológica: rechazo la ironía como elemento dinámico. Los artistas más interesantes hoy son los trágicos. Kiefer, un trágico: parece que estuviera a contramano de la urgencia que se le pide al arte hoy. Tiene un tiempo autónomo, en el cual no se siente obligado a responder a las urgencias de la ideología o de la política, aunque esté seriamente, trágicamente, atravesado por ellas. Tiene una especie de solemnidad moral que no tiene que ver con las peticiones de urgencia contemporánea.

Graciela Silvestri: Volviendo a la cuestión de los formatos en el arte con-

temporáneo. Pareciera que esos formatos llevan incorporada la ironía como una dimensión ineliminable.

Eduardo Stupía: También habría que pensar en la presencia reiterada de lo que yo llamaría los “elementos democráticos”, es decir los que siempre tienen el mismo valor y hacen un juego siempre eficaz, con una perfección eclesiástica, dogmática, donde todo ensambla perfectamente: sentido, política, ideología, economía. La eficacia alcanzada a través de estos elementos excluye todo aquello cuya densidad es conflictiva. Se ha excluido el grumo, la imperfección. Y yo creo que cierta imperfección es importante. En el arte contemporáneo, el error está excluido. Y, para mí, el error es parte del lenguaje. El modo en que Matisse dibuja mal los pies (esto va a sonar completamente anacrónico) es parte de su percepción, de su lectura, de su orden.

Graciela Silvestri: El perfecto ensamblaje produce convencionalidad.

Eduardo Stupía: Por supuesto que frente a la convencionalidad no estoy proponiendo la apología del error; más bien tomarlo no como algo indeseado, sino como elemento de discurso, ese elemento que muestra la grieta en una estética que se resiste a ser permanentemente eficaz. El error como alteración de un campo homogéneo, pasteurizado. Beuys es un artista homogéneo en el sentido de su vivencia histórica, pero completamente hetero-

géneo por sus materiales...

Graciela Silvestri: Materiales que son difíciles de mantener en su condición original: el sebo se derrite... En cambio, muchas instalaciones supuestamente efímeras están hechas con materiales que prevén su conservación en el museo, después de ser adquiridas.

Eduardo Stupía: En mi caso, la marca específica de cada pieza, cambia en la medida en que cambia la materialidad del soporte, del papel, de la cartulina, de la tela. La trama de una tela por donde se desliza o se arrastra una pluma de manera particular es ya, en sí misma, una especie de posibilidad de discurso. Muchas veces hablamos con Rafael Filippelli de las diferencias que se dan en la impregnación óptica si ella sucede sobre video, o sobre película o sobre soporte digital, y esas diferencias empiezan a formar parte del tipo de discurso, de los límites y de los problemas que pertenecen al campo estético; no son simplemente algo que debe ser solucionado y borrado. Ahora estoy ensayando un tipo de ornamentación, muy módica, que sea no-manual: stenciles, plantillas, determinados recortes, para trabajar con cierta mecanicidad que proviene de elementos anteriores al comienzo de la pieza: desarmar por ejemplo esos animalitos de madera balsa y convertir sus piezas en módulos.

Graciela Silvestri: Son problemas de oficio. Aunque sé que no te convence

Nº 9 INCOMODIDAD

OTRA PARTE

Escriben: Kolbowski - Veronese - Chejfec - DiTella - García Helder - Schanton - Baños Orellana - Pitrola - De Rosa - Biscia

Obras de Gastón Pérsico - Daniel Buren
Entrevista a Mariano Cohn y Gastón Duprat

Cuaderno: *Política de la estética* de Jacques Rancière

Directores:
Marcelo Cohen
Graciela Speranza

Consejo Asesor:
Inés Katzenstein, Alan Pauls,
Martín Rejtman, Damián Tabarovsky, Guillermo Kuitica,
Vivi Tellas

REVISTA
CRITERIO
Fundada en 1928

Cultura - Política - Sociedad - Religión

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

Suscribase ingresando a
www.revistacriterio.com

la comparación, un gran cartógrafo del siglo XIX, August Petermann, que creía que la cartografía era un arte, trabajaba enfrentando cuestiones de este tipo: si, por ejemplo, agregaba demasiados nombres, comprometía la legibilidad del plano; si delimitaba regiones con cierto tipo de línea, también estaba, de algún modo, componiendo una superficie de lectura; usaba diversos sombreados, que no debían ser tan oscuros como para impedir la lectura de las leyendas topográficas; se planteaba alcanzar gradaciones de grises, etc. Hay muchas marcas de tu propio lenguaje que pueden leerse en relación con estas dimensiones más marginales del oficio.

Eduardo Stupía: Sí, claro. Desde chico me gustaron los Larrousse ilustrados, las colecciones de monedas. Pero, de todas formas, siempre fui muy refractario a los escenarios, por una cuestión temperamental: yo no quería dibujar esos grabados o esa iconografía que me fascinaban, lo que quería era dibujar el modo, no la escena. Al mismo tiempo, en un principio era muy ignorante: el arte abstracto me parecía una mentira, me gustaba Dalí muchísimo, me gustaba el desarrollo escénico de una pintura, me gustaba Alonso. En la década del ochenta, descubro, para decirlo de algún modo, el impresionismo, los estanques y nenúfares de Monet, me hago cargo de la cuestión óptica, del ilusionismo; descubro a algunos argentinos como Alberto Greco. A mediados de los ochenta se me abre la cabeza, hago un viaje a Nueva York, donde por supuesto no me vinculo con el mundo institucional del arte, pero veo durante meses muchísima pintura, de todo, y allí se me abrió el mundo que, hasta entonces, había sido muy chico. Sin embargo, eso no me encaminó hacia una especie de salida mimética.

Beatriz Sarlo: ¿Y el informalismo? En el arte abstracto, en el expresionismo abstracto, y en otras variantes, hay siempre una diferencia entre motivo y fondo. Esa diferencia desaparece con el informalismo. Y en tus cuadros, también esa diferencia entre motivo y

fondo está a veces atenuada, a veces completamente ausente.

Eduardo Stupía: El informalismo para mí era una especie de no arte, hasta que entendí la cuestión del cuadro objeto: que se construía un objeto llamado cuadro, aunque, en realidad, era como superficie un objeto nuevo. Pero mi relación con el informalismo fue siempre recelosa. Yo sigo creyendo que la superficie del cuadro es una superficie que se disuelve.

Graciela Silvestri: Te traigo de nuevo a los cartógrafos, el modo en que ocupan con escritura y otros signos una superficie neutra.

Eduardo Stupía: De muy chico yo quería estudiar literatura. Pero el año en que me tocaba ingresar, la facultad estaba cerrada. Por supuesto, dibujaba en el colegio, pero pensaba que iba a ir otra parte. Y yo creo que mi gesto manual tenía entonces mucho que ver con escribir: escribía dibujos, mientras dibujaba balbuceaba historias, y así fue durante bastante tiempo.

Beatriz Sarlo: Es evidente en tus dibujos de los ochenta, allí hay historias, o mejor dicho: semillas de narraciones que no fueron, que no prendieron en el cuadro porque quien las puso no estableció las conexiones sintácticas para que las historias prendieran. Eso fue desapareciendo.

Eduardo Stupía: Cuando descubro que comienzan a desaparecer de mis dibujos esas historias que no cuajaban pero que, de algún modo, estaban, trato de volver y no puedo. Entonces empiezo a pintar esas superficies atmosféricas que tienen como una ilusión de relato, pero al acercarse se comprueba que no hay nada. O sea que incorporo alfabetos que había excluido hasta ese momento. Eso pudo haberme conducido a la abstracción, como si finalmente hubiera entendido que se trataba de ella. Y, sin embargo, no. Más bien se trataba de conservarme en una zona indecisa.

Beatriz Sarlo: Se mantienen los grafismos, pero desaparece cierto resto de

figuración que esos grafismos soporaban en el período anterior.

Eduardo Stupía: Y también se da una temporalidad distinta. La energía y el *timing* de la factura de esos cuadros atmosféricos son muy diferentes a los del grafismo puro, esa gramática de lo minúsculo que debe tener la diversidad de un tejido. A su vez, eso que era un problema de la superficie minúscula empieza a convertirse en un problema de resolución sobre la gran superficie, resolución que no puede entregarse nunca al automatismo del gesto amplio. En la época de la resolución micro, la vista se olvidaba de la resolución general y se iba concentrando. Ahora, en cambio, estoy siempre enfrentado con el plano general, aunque persiste un juego doble con la pequeña superficie. En todo caso, nunca ponerse la ropa del talle justo, soportar aquello que pervive y aquello que se insinúa como nuevo. Prefiero siempre conservar el recelo a concluir demasiado algo que parece que está llegando.

Beatriz Sarlo: Para algunos formalistas rusos, algunos teóricos de esas vanguardias, la cuestión era que nunca coincidieran del todo la idea, el procedimiento y la forma, que hubiera un desfasaje. Y eso parece ser también una marca más general del arte moderno.

Eduardo Stupía: Antes yo sentía eso como un imperativo de carácter psicológico, subjetivo. Ahora es una estrategia. Hay cosas que son extremadamente perfectas en todas sus instancias, como si hubiera una gran coincidencia orquestal. De eso desconfío. En la actualidad, parece que un artista es alguien que en un escenario elige, combina y concluye, dentro de un género, definido por los medios de producción, y ese género sería el arte contemporáneo: un género de la uniformidad homogénea y la perfección del encastre de las piezas. Me parece que esto no sucede, en cambio, con algunos artistas que intervienen grandes espacios geográficos o paisajísticos o urbanos.

Beatriz Sarlo: Pero al mismo tiempo esas intervenciones son *site-specific*...

Graciela Silvestri: En ese sentido, lo más *site-specific* sería el proyecto de Hoheisel de volar la Puerta de Brandeburgo, como memorial de los judíos asesinados por el nazismo.

Eduardo Stupía: El otro día leí que un tipo había gasificado una sinagoga: instaló tubos y selló las aperturas del templo. Pensemos que el público del arte contemporáneo está muy habituado a situaciones de este tipo (aunque lo de la sinagoga sea un extremo), mientras no se amenace su integridad física. Ingresa en un área determinada, la del museo, y siente la atracción de lo extraño y de lo excéntrico como experiencia estética.

Beatriz Sarlo: Además los curadores saben que las exposiciones tienen que ser un poco divertidas, algo bastante más difícil de lograr con la capilla de Rothko.

Graciela Silvestri: Hay obras que requieren una atención especial, un tiempo de la mirada, una disposición para colocarse frente al cuadro, y moverse en relación al plano. Muchas obras hoy no te piden esa atención porque confían en su impacto.

Eduardo Stupía: Tienen la estrategia del afiche: el impacto o es inmediato o no es. Pero frente a un cuadro: ¿qué significa que alguien lo mire largamen-

te? A mí no me importa que se lo mire ni mucho ni poco. Pero la pieza sugiere un tiempo de visión y de movimiento frente a ella. La pieza no le enseña nada al espectador, pero propone un tipo de mirada. Algo debe haber en las piezas que alcanzan definir la forma en que deben ser miradas, en primer lugar por aquellos que no pertenecen al campo artístico (es decir que no tienen el problema de los productores o los críticos o los curadores).

Graciela Silvestri: Cuando alguien es un espectador no entrenado, yo cuando era chica, lo primero que veía en las obras figurativas eran datos de su legibilidad inmediata: se trata de un retrato, de un paisaje, de una naturaleza muerta. Pero después, algunas obras incitaban a acercarse, y allí se quebraba la ilusión y aparecía la pincelada. En el momento en que me detenía en la pincelada, lo que yo miraba y yo misma mirando cambiábamos. Eso ya era un aprendizaje.

Eduardo Stupía: Al revés, hay gente que no se acerca al cuadro porque, en cuanto pierde la ilusión óptica, siente que ha perdido el cuadro. Otras piezas instalan la idea de la dificultad técnica: ¿cómo lo hizo? Pero lo que yo me pregunto es cómo es hoy la relación media posible entre un espectador y una pieza artística. Tiene que ver con

la forma en que está constituido el espectador, eso se sabe. Pero, al mismo tiempo, pienso que algunas piezas tienen una singularidad que convierte al espectador en espectador de *esa* pieza. Quiero decir: si yo necesito colocarme en cuatro puntos de vista distintos para construir una obra, también la pieza terminada propone esos cuatro puntos de vista para que el espectador los recorra. El cuadro está construyendo un espectador móvil, pero no porque lo tenga en cuenta de un modo democrático y políticamente correcto, sino porque el plano sugiere, y de alguna manera dirige, ese movimiento de quien mira. La tensión óptica (y no la inteligibilidad del cuadro) guía el movimiento del espectador, que está incluido no en un sentido ideológico sino material, plástico. La pieza conservó algo del movimiento del pintor, más allá de su voluntad. Por supuesto que no me estoy refiriendo al espectador del arte contemporáneo, que me resulta difícil de imaginar. Pero quizás este no sea un problema para el arte contemporáneo, como lo fue para el arte moderno al que le importaba el conflicto entre el arte y los espacios del público. Quizás lo que sucede hoy es que el arte es muy mimético de la problemática social. Esa mimesis presume una gran utilidad que en realidad no tiene, porque se parece en exceso y converge demasiado con el mundo.

ENTREPASADOS

REVISTA DE HISTORIA

Año XV - Número 29 - Año 2006

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

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

ESTUDIOS SOCIALES

Revista Universitaria Semestral

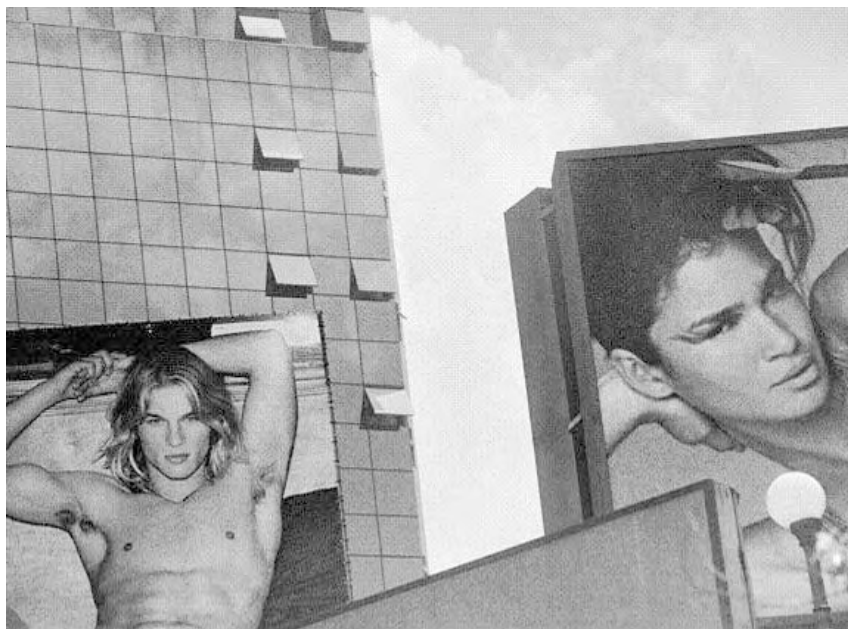
Consejo Editorial: Darío Macor (Director),
Ricardo Falcón, Eduardo Hourcade, Enrique Mases,
Hugo Quiroga, César Tcach, Darío Roldán.

Nº 29 - Segundo semestre 2005

Escriben: Mocca - Parolo - Di Meglio - Gayol
Tortorella - Cosse - Garategaray - Funes
Lvovich - Bolcatto

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



Aura, todavía

Cuando, en 1971, Chris Burden hizo *Shoot* ancló la obra en su propio cuerpo, literalmente. Es sabido que, en una galería de arte californiana, un amigo le disparó un tiro en un brazo (que, en principio, sólo debía rozarlo); otro amigo tomó la fotografía que iba a documentar el hecho. Dos años después, Burden se conectó a un par de cables eléctricos que, al tocarse, explotaron, evitando así que se electrocutara. La fotografía muestra una especie de bello monstruo frankensteiniano. En 1974, Burden hizo que le clavaran las manos, con los brazos en

cruz, al techo de un Volkswagen que fue empujado hasta la avenida más próxima. Jaspers Johns guardó la reliquia de esa *performance*: un estuche con los dos clavos.

Pese al riesgo o por eso mismo, estas *performances* fueron austeramente documentadas. Navegando solo en kayak, Burden tenía que manejar, al mismo tiempo, una cámara de cine que, si se la compara con la de video, es poco amigable y desanima el ideal de exhaustividad de registro; además, realizó estos actos antes de Internet, y no podía imaginar una repercusión universal casi inmediata. Sucedieron en la era previa a la documentación inte-

gral de la *performance*, la era anterior a la ubicuidad del video. De algún modo, la *performance* conservaba entonces un rastro de lo teatral, porque no se daba por descontado su reproducción multiplicada por otros medios que, por lo tanto, no eran parte tan intrínseca de su programa.

El cuerpo se ofrecía como *medium*, mientras Estados Unidos bombardeaba Vietnam. Chris Burden no documentaba la guerra, ni la representaba con una alegoría en estado práctico, sino que ponía su cuerpo para que fuera atravesado por un proyectil o un clavo, para que se salpicara con líquidos en llamas o permaneciera encerrado en un armario. Era un momento juvenil, revolucionario, romántico y radical. Había aura, porque, con un desvío de la bala de quince centímetros, Chris Burden hubiera muerto.

Quince años después, en 1985, Burden ensambló una máquina verdaderamente bella, pero que ya anunciaba lo que vendría. Dos tramos de vigas separados por un engranaje que las va alejando en un sentido horizontal cada vez que un espectador curioso y con ganas de aproximarse atraviesa un molinete conectado con los engranajes por un sistema de poleas apoyado en el piso. Cuantos más visitantes lleguen al museo donde se ha instalado la máquina (primitiva y leonardesca a la vez) más probabilidades habrá de que las paredes del museo, sobre las que se apoyan las vigas, reventen por presión. La máquina ya es

un aparato institucional-contrainstitucional, tanto que, dos décadas más tarde, se la reproduce al detalle en una galería de Nueva York y allí sólo muestra su paradójica belleza de texturas y materias paleotecnológicas o artesano-industriales (visualmente afín a viejos trabajos de Christo, como “Wall of Oil Barrels, Iron Curtain”, que cortaba la rue Visconti de París con cilíndricos barriles herrumbrados). Aunque también hay un molinete, todos los visitantes sabemos que ni la galería, ni nadie, corre peligro. Ni una grieta en la pared va a quedar de la presión de esta máquina ya devenida alegórica.

Arte declarativo

Algunas formas de arte han seguido con una deliberada proximidad (pensada como deber) la coyuntura social o política, o, mejor dicho, la expresión cultural de esa coyuntura. Y hay un público de arte que (también con los mejores impulsos de la solidaridad) sigue esas manifestaciones como tarea ideológica supletoria en un mundo con poca ideología en los lugares donde debiera haberla.

En un sitio de Internet se ofrecen sueños de cartoneros grabados en discos compactos; el visitante puede escuchar un fragmento y, si el sueño es

de su agrado, no tiene más que adquirirlo. También hay fotografías de *objets trouvés* recolectados de la basura y puestos a la venta por quien organizó el sitio: producción postindustrial de *ready-mades*. Creo que hoy ya ha dejado de vender, pero sigue abierto a eventuales visitas; la actualidad de los objetos y de los sueños se devaluó con la salida de la crisis y, en consecuencia con el éxodo de la Argentina de las noticias internacionales. Ahora el sitio es arqueológico, petrificado a toda velocidad. Los sueños y los *objets trouvés* fueron adquiridos por un “marchand” europeo, cuya inspiración tributa tanto al surrealismo como a un *museum-shop* de izquierda globalizada. Sin duda, podría discutirse si el sitio que los ofrece forma parte del mercado artístico, pero la discusión misma sería arcaica. Duchamp instituyó el *ready-made* como gesto de artista; el dueño del sitio instituye el *objet trouvé* cartonero como gesto de “marchand”. Sin detenerse en el cinismo de la operación, lo que ella muestra es un hambre de realidad que podría manifestarse tanto en una exhibición de “memoria social” como de “formas de la mirada sobre los desechos” (a condición de que se acepte que los sueños de los cartoneros son tratados también como desechos). Aunque esto parezca simplemente una operación comercial astuta y desprejuiciada, hay que decir que no desentona con un clima de época. Hagamos cosas con las cosas tocadas por los cartoneros: el aura de la pobreza palpita en un *bibelot* del basural.

Un correo electrónico pide obras de arte para la estación Avellaneda, donde Kosteki y Santillán fueron asesinados por la policía. “Invitamos a que nos acerques tu obra: dibujo, poema, pintura, objeto, escultura, video, instalación, intervención, recuerdo o foto. Las obras serán emplazadas a modo de un monumento social permanente sobre los muros, techos, pasillos y andenes de la estación, que renombramos DARÍO Y MAXI”. Es una circular de distribución amplia, firmada por varios artistas reconocidos que invitan a otros a este banquete político a realizarse en el lugar de un crimen que se traduce imaginariamente



como escenario no sólo de memoria sino de continuidad de una lucha. Los artistas como cabeza de una especie de movimiento social: “trae tus obras”, pero no sólo obras también “recuerdos”, *souvenirs* como los que se colocan en el altar de Cromañón, todo el que tenga algo puede ponerlo allí en el espacio público para armar una escena multimedia como la que suele ocupar también el espacio del museo. Todo esto, que podría ser leído como respuesta a la insatisfacción, o la desconfianza o la ausencia de política, también refuerza una idea de participación horizontal donde los valores de la solidaridad militante cuentan en primer lugar volviendo improbable cualquier juicio que tienda a independizar la práctica artística de la ofrenda llevada al lugar de un asesinato político. En verdad, establecer ese juicio podría parecer una frivolidad. Pero, sin él, toda incorporación a ese altar cívico es directamente una pretensión a la legitimidad moral, ideológica y cultural.

El asedio de la realidad fue el problema del arte. Hoy se encontró una solución. El trabajo de muchos artistas, refinado e imaginativo, o reiterativo y tosco, está movido por una fe: sus intervenciones se refieren a algo exterior a ellas mismas, un exterior que creen conocer y estar en condiciones de presentar. La buena voluntad participativa es más fuerte que el extenso catálogo de problemas irresueltos (irresolubles y por eso dinámicos) que caracterizó por lo menos a la primera mitad del siglo XX. En todo caso, y como lo planteó Adrián Gorelik en esta misma revista, hoy la pregunta a hacerse sería sobre la eficacia de centenares de estas obras testimoniales. Y como la temporalidad del arte tiene una textura diferente de la temporalidad política e ideológica, es difícil plantear una pregunta cuando la obra se desliza de un terreno a otro. Cuando ya esa utopía se había atenuado, de nuevo, el impulso de la vida captura el arte.

Las obras no se han vuelto realistas, se han vuelto declarativas. El realismo es, como cualquier otra poética, un formalismo; la expresividad declarativa tiene sus retóricas, incluso

muy repetitivas y previsibles, pero la mueve una seguridad que ningún realismo poseyó: que las obras tienen *mensaje*, aunque esa no sea la palabra que se use cuando se las presenta o se las explica. No se elige una estética realista, sino una relación de expresividad con un programa social, una necesidad o un reclamo. Para este tipo de obras, se ha terminado el tiempo de la refracción, del corte (posible o imposible de suturar) entre prácticas simbólicas y vida. Por supuesto, así las cosas son más sencillas: si alguien reúne en un fichero virtual todos los actos de censura, está luchando contra la censura y, además, como lo hace en el espacio virtual de la web y con diseño de arte web, esa lucha es artística y política.¹

Es corriente la idea de que lo social o cultural reenvía a lo político de modo inmediato, y de que en cada pliegue de la frase o de la línea del plano de video se expresa la mirada (*gaze*, *regard*) del poder o del contrapoder. La posición, aunque no hace justicia a un pensador que fue refinándose y especificándose cada vez más, tiene matriz foucaultiana y circula popularmente en la crítica literaria y cultural. Sobre esta base (leída o no directamente en las fuentes que se le atribuyen) se sostiene la politicidad de todas las prácticas simbólicas. Sobre esta base, entonces, también deberían evaluarse sus resultados.

Por eso, voy a considerar en detalle una *performance* que ha obtenido la mayor repercusión política que puede obtenerse con una intervención de este tipo.

Greenpeace como artista

Mayo 11 de 2006, Viena, ciudad emblemática de la modernidad, sede de la cuarta cumbre de la Unión Europea y de los países de América Latina. Allí Greenpeace diseñó la *performance* de una Reina del Carnaval entrerriano.²

Primero, como en los viejos actos de guerrilla estética y propagandística, fue necesaria una estrategia de precisión para asaltar el lugar y llegar al momento de la *performance* sin que se descubriera lo que iba a suceder. La Reina del Carnaval se acreditó como periodista. La bikini negra con bordados violetas que luciría en el acto fue diseñada de modo tal que no hiciera sonar las alarmas de los detectores de metales. Un error causado por imprevisión técnica hubiera sido imperdonable. Sobre la bikini, la Reina llevaba sólo un largo abrigo oscuro; en la mano, un anotador dentro del que estaba, doblado en cuatro, el cartel con el mensaje ecológico, las banderas argentina y uruguaya y la firma de quien había imaginado la *performance*: Greenpeace.

Cuando los 58 jefes de estado se alinearon contra el fondo de banderas que, apropiadamente a la iconografía del *design*, imitaban un código de barras, junto al cartel de la cumbre Unión Europea-América Latina, enfrentando las cámaras fotográficas y de televisión, la Reina del Carnaval, que se había adelantado lo más posible en la gran sala, se sacó el abrigo, desplegó el cartel y, con su bikini y botas negras, avanzó de frente a los presidentes y, los brazos en alto, mostró el

1. Aunque en los “Cabinets Files” organizados por Antoni Muntadas, haya “expedientes” como el siguiente, que más bien parece una parodia perpetrada por un enemigo: “**Artist:** d. h. lawrence. **Confronting Bodies:** not known. **Date of Action:** 1962. **Specific Location:** london. **Description of Artwork:** 67. **Description of Incident:** high court. **Results of Incident:** not known. **Source:** not known. **Submitted By:** adrian francis”. Véase www.thefileroom.org

2. Desde mediados de 2005, se ha mantenido abierto un grave conflicto político entre Argentina y Uruguay, por la construcción de dos plantas procesadoras de pasta de papel, en la localidad uruguaya de Fray Bentos, a pocos cientos de metros de la localidad argentina de Gualaguaychú, provincia de Entre Ríos. La ciudad de

Gualaguaychú se define a sí misma como centro turístico, y tiene un carnaval relativamente importante para las expectativas del turismo regional. Los habitantes de Gualaguaychú temen las consecuencias ecológicas de las plantas. Desde septiembre de 2005 se amplió la movilización organizada por la asamblea ambientalista, se cortó el puente internacional entre Argentina y Uruguay. De modo clásico, el Uruguay considera que las plantas crearán fuentes de trabajo directo e indirecto y asegura que las empresas española y finlandesa han dado las suficientes garantías sobre el cuidado ambiental. Hoy este conflicto ha sido llevado por la Argentina ante el Tribunal de La Haya. El episodio que se analiza tuvo lugar un mes antes de que empezaran las audiencias ante ese Tribunal.

afiche del mensaje, escrito frente y dorso de modo tal que los jefes de estado pudieran leerlo y las cámaras también lo captaran.

A pasos largos, sonriente, atravesó unos cuarenta metros. Detrás de ella, siguiendo el mismo recorrido, un hombre de negro se apresuraba como si quisiera ponerse a la par de una pareja de baile que se hubiera alejado demasiado. Cuando alcanzó a la Reina del Carnaval, en el tramo final de la tarima de los jefes de estado, la enlazó por la cintura, sin violencia. Una foto muestra todo su brazo, cubierto por la manga del traje oscuro, apoyado sobre la cintura de la mujer, como si la estuviera haciendo girar hacia la derecha para terminar el número y enca minarse hacia la salida. La serie de fotografías evocan el musical de Hollywood más que el carnaval entre rriano, por los trajes oscuros de los jefes de estado y por el austero acompañante de seguridad que quiere llevar a la muchacha hacia la salida, con la levedad de toque de un bailarín.

Inesperado, el acto de la Reina del Carnaval tiene todos los rasgos de una *performance* en un escenario que no admitía como posibilidad “normal” una mujer en bikini, sonriente, dando grandes pasos sin perder la gracia. La Reina desfiló ante los jefes de estado cuando posaban para una foto. Es decir (y aquí viene lo esencial) *interceptó con su cuerpo una línea entre la tarima de los mandatarios y las cámaras de los medios*. Gracias al acto de la *performer*, los presidentes aparecen como fondo del plano de la muchacha entre rriana con su cartel y sus lentejuelas.

Imposible no pensar las condiciones difíciles, de secreto y clandestinidad que enfrentaron con éxito la *performer* y el diseñador Greenpeace. El éxito de la intervención emana de la coordinación perfecta del acto que aseguró el encuadre de la foto principal, los diferentes contraplanos con las caras de los presidentes y la última de las imágenes de la secuencia, la del desalojo. Nada pudo salir mejor. La cuestión no es discutir su eficacia propagandística, que es evidente, sino el aire de familia que la *performance* tiene con un acto de intervención estéti-

ca. Si hubiera sucedido en un museo, nadie habría puesto en duda que se trataba de un lugar apropiado. Los contenidos ideológicamente correctos, lo masivo en la era mediática (el carnaval entre rriano que copia el carnaval brasileño con la intermediación del carnaval correntino), lo tecnológico y la estética *camp*, los usos cultos de lo popular en el arte contemporáneo: nada sorprendería en una sala de exposiciones. Se trató en cambio del sueño, realizado por Greenpeace, que nunca se atrevió a soñar un artista antiglobalización para una cumbre de Davos.

Vivimos el momento más intensamente mediático de la política y más intensamente sociológico del arte.

¿Hay algo nuevo para pensar?

¿Hay algo nuevo que pide ser pensado? Para agregar una más a las definiciones de la posmodernidad: el conflicto es suplantado por la coexistencia pacífica de las estéticas y otras prácticas. Incluso la discusión estética en este marco es irrelevante.

Como en el caso de las neorreli giones y los neoespiritualismos, ninguna autoridad está en condiciones de definir el espacio de lo sagrado. Max Weber afirmó que sólo son estrictamente monoteístas el judaísmo y el islamismo, por lo que las creencias se multiplican en las grandes religiones históricas como el cristianismo, sobre todo el catolicismo. La crisis de las religiones tradicionales doctrinarias y su incapacidad para capturar del todo los mundos populares o simplemente resistentes a la jerarquía por razones culturales, las obliga a coexistir y negociar con las experiencias subjetivas de la trascendencia, incluso las más fantasiosas y más cercanas a la superstición y la magia no traducida a términos sagrados. Cito a Weber: “La formación de la congregación religiosa constituye si no el único, por lo menos el estímulo más poderoso de desarrollo del contenido específico de la doctrina sacerdotal. Crea la importancia específica de los dogmas. Pues con ella prevalece la necesidad de una delimitación frente a doctrinas extrañas competidoras y la de mantener la

victoria lograda acudiendo a la propaganda”.³

La disolución de las estéticas fuertes y excluyentes del modernismo (caracterizadas por aquello que no se debe hacer tanto como por aquello que se debe hacer) produce el mismo efecto de multiplicación horizontal de creencias, que no da como resultado obligatorio una democratización efectiva, tan subordinada hoy a factores extra artísticos como cuando los dadaístas se reunían en el cabaret Voltaire. De una esfera estética regida por una lógica vertical y excluyente (de la cual Adorno es el último representante), se pasa a un espacio regido por lógicas horizontales entrecruzadas. De todos modos, allí el poder no está ausente ya que, cada vez más, la potencia del mercado simbólico y sus instituciones, actuando en nombre del pluralismo estético, regulan la onda de las lógicas horizontales.

Como en una imagen ideológica mente invertida de la censura, que casi siempre trató de impedir la circulación de una obra por sus contenidos explícitos, hoy los temas son decisivos en unión con un repertorio técnico y tecnológico de puestas en escena. Intensamente formales, las estéticas modernistas se resistieron a una definición del arte a partir de contenidos explícitos. La promoción de los contenidos habilita la promoción horizontal de los particularismos culturales, ideológicos, de género, etc., y el modelo de derechos diferenciales que se multiplican en la esfera pública impregna también el espacio del arte. Falta decidir si lo que es bueno sin vacilaciones para la esfera pública lo es para el arte.

Quizás habría que celebrar el cumplimiento de la utopía de una línea de la vanguardia: la reunión del arte y la vida, por un camino que no había sido previsto, ya que para las vanguardias eso significaba la destrucción de las instituciones que deciden sobre el valor, mientras que la fusión de arte y vida se produce hoy por el fortalecimiento de las instituciones críticas,

3. Max Weber, *Economía y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica (1922), 1992, p. 371.

museológicas y de mercado que asignan los lugares y los precios. Probablemente más fuerte que nunca, un clero artístico (agnóstico, no dogmático, tolerante) regula una diversidad de creencias definidas en su relación con el mundo.

Artistas sociales

Volviendo a la Reina del Carnaval de Guleguaychú, ¿por qué leer su *performance* como un acontecimiento cuya pauta no es exterior a otros que suceden en el mundo del arte? Hay varias razones. La primera es que la presencia de una tecnología de comunicación a distancia (Internet, televisión, video) es fundamental para que el acto sea exitoso, porque ha sido diseñado para un escenario tecnológico. Sin medios, no hay acontecimiento y el acto de la Reina del Carnaval habría pasado a ser una intervención que no hubiera alcanzado carácter público y, por lo tanto, no hubiera existido. Que fuera registrada y transmitida era la condición de *performance*.

Pero además, el acto debía establecer, espacial y temporalmente, una relación precisa con los medios. La bailarina interceptó la línea entre las cámaras de todo el mundo y las figuras de los mandatarios formados para la foto: esa puesta en escena debía lograrse de modo exacto para que el acto no se convirtiera en una intervención desprolija, a mitad del camino, fallada.

La tecnología de los medios de comunicación y su estilo para captar las noticias definían formalmente el marco. El acontecimiento no podía producirse sin contar con los medios técnicos, ya sea sorprendiéndolos con un uso que no estaba previsto, ya sea trabajando en el espacio que ellos hacen tecnológicamente posible para difundir allí, con la irrupción sorpresiva de un *happening*, otros mensajes. La implicación del arte y la tecnología hoy no sorprende a nadie, pero precisamente porque no sorprende, es necesario pensarla. El programa de apoderarse de los medios y usarlos en su contra (que expuso Hans Magnus Enzensberger en los sesenta) se volvió una par-



cial realidad, por supuesto minoritaria, a través de dos procesos. Por un lado, la miniaturización del aparato técnico, es decir la tendencia acelerada a la miniaturización del *hardware* y la existencia de un *software* que vuelve menos necesario al experto (tan innecesario que hace previsible su extinción). Por otro lado, la experiencia de que los medios funcionan en con-

tinuado y en directo; en estas condiciones de emisión, hay oportunidad para realizar un asalto exitoso y breve, cuya repercusión no pueda ser detenida, precisamente por tratarse de un acontecimiento en directo. Nam June Paik hace treinta años pensó en esta dirección, pero carecía de la posibilidad del asalto al medio, de modo que las intervenciones tuvieron un destino

minoritario, como lo tienen en general los hechos de los artistas. En cambio Greenpeace diseñó, desde afuera de la institución del arte, algo que podría colocarse en el horizonte de la *performance* y de sus antecedentes en los actos de guerrilla estética, pero obtuvo una repercusión de masas.

La *performance* de la Reina del Carnaval debía ser documentada, como algunas intervenciones del arte actual. El artista necesita disponer de los medios que registren la factura de la obra en la medida en que ese registro es la obra o una parte fundamental de ella. Por supuesto, la Reina del Carnaval encaró dificultades que no enfrentan los artistas y, desde este punto de vista, su acto tiene más que ver con los primeros *happenings* contraculturales. El riesgo del fracaso estaba muy fuertemente presente y, una vez comenzada la *performance* ningún curador podía asegurar su final exitoso. Pero no fracasó, y fue una intervención completamente lograda porque la imagen fue repetida, otra cualidad que la documentación mediática del acto busca para obras perecederas o, como las de Christo, destinadas a un lapso previamente establecido.

Los contenidos ideológicos y la comunicación de un *mensaje* son las razones de la afinidad entre dos tipos exteriormente diferentes de “actos” (el diseñado por Greenpeace y los diseñados por artistas profesionales). La *performance* hubiera sido irrisoria si, en lugar de un mensaje ecológico, hubiera transmitido el deseo de los habitantes de la provincia de Entre Ríos de que la Argentina ganara el mundial de fútbol. Idéntica precisión del ensamblaje de cuerpo humano en movimiento, pancarta y medios técnicos no hubiera obtenido el efecto, porque el contenido del mensaje no habría respondido al escenario donde se lo emitía. Debía producirse una perfecta adecuación entre forma y mensaje, que legitimara la forma por el mensaje y no a la inversa, como acostumbraba a suceder en el arte moderno donde el mensaje no valía nada por sí mismo, sino que, por el contrario, despertaba sospechas en cuanto se imponía sobre la ejecución formal de la obra.

La eficacia en la transmisión del

mensaje hace de la *performance* de la Reina del Carnaval un caso raro por dos razones. La primera es cuantitativa: ningún artista podría soñar en el público planetario que obtuvo Greenpeace usando las técnicas de la *performance*, incluida su actual tecnodependencia y todos los optimismos alimentados por las posibilidades de la web. La segunda es formal: lo que hizo la Reina de Guleguaychú no necesitó de explicaciones críticas ni curatoriales. Su carácter *performativo* (en el sentido que Austin le dio al término) fue total.

Obra y epígrafe

No sucede lo mismo con otras modalidades. Doy un ejemplo donde la obra depende casi completamente del discurso que la acompaña como una especie de suntuoso epígrafe. Simon Starling ganó el premio Turner 2005 con una obra cuyo título es “ShedboatShed”. La página web de la Tate Gallery explica que Starling, durante un viaje en bicicleta a lo largo del Rhin, encontró un galpón de madera y, a su lado, un remo; desarmó el galpón y lo “reconfiguró” como bote; cargó las tablas que le sobraron y navegó por el Rhin hasta Basel, donde había una exposición suya; allí descargó el bote y volvió a construir el galpón. Starling aconseja a los visitantes que observen cómo quedaron algunas marcas en las maderas, producidas por el proceso de conversión y reconversión. Finalmente el galpón terminó en la Tate de Londres, cuyos disciplinados curadores afirman que “ese peregrinaje ofrece una resistencia frente a las presiones de la modernidad, la producción masiva y el capitalismo global”. Por supuesto, la obra no es enteramente responsable de la estolidez del comentario curatorial, pero digamos que lo presupone porque, sin él, sin esa traducción alegórico-política, sería un tardío acto circular realizado con un *objet trouvé* al que se lo transforma para volver luego a convertirlo en el anterior y (casi) idéntico *objet trouvé*.

¿Cuál hubiera sido el comentario si, en lugar de armar un bote, Starling hubiera construido un modelo de

submarino alemán de la segunda guerra, con cruz gamada en la escotilla? Al separar las nobles tablas del galpón de una buena finalidad anticapitalista, romántica, campesinista, y unirlos a una imagen repudiable hubiera vuelto imposible cualquier mensaje simpático e ideológicamente correcto. La ambigüedad del submarino alemán (¿condenado o reivindicado?) hubiera dado una problematización al acto que la reconstrucción no hubiera podido difuminar en términos ni formales ni ideológicos. Si los curadores pueden emocionarse es porque la “artesanía” de Starling los remite a un mundo “bueno” y a ideas que cualquiera puede entender rápidamente: “Se produce un cuestionamiento importante de carácter ecológico, político y económico, en un nivel. En otro nivel, es una obra poética de una circularidad maravillosamente absurda”. Nada más conmovedor.

La documentación no puede ser ambigua porque, entre otros detalles no menores, debe soportar y transmitir una acción en sí misma banal, que no genera ningún nivel de indecisión semántica o ideológica. Por el contrario, la obra y su documento se pliegan a las tendencias correctas de la ideología contemporánea, en este caso el *small is beautiful*, el artesanado, la lentitud como reivindicación de una forma de vida. Los contenidos declarados en la documentación son lo verdaderamente importante. Si el modernismo discutió furiosamente sobre posiciones como las de realismo “socialista” o literatura “progresista”, y pensó que esas determinaciones adjetivales pasaban por alto el núcleo verdaderamente “progresista” del arte que debía buscarse primero en su lógica formal, hoy nuevas determinaciones adjetivales (gay, feminista, ecológico, social, político) definen nichos del arte, que son nichos también en el mercado de objetos materiales y simbólicos. Y se multiplican en tanto haya una diferenciación de públicos que lo requiera.

Los contenidos y los mensajes están de vuelta. Como si fuera necesario el desvarío de un agonizante de Beckett para reclamar que los viejos locos terminen en mejores asilos.

Dicha en la desdicha

A propósito de la muerte de György Ligeti

Federico Monjeau



La muerte de György Ligeti cierra una de las trayectorias más consecuentes y admirables de toda la música moderna, trayectoria que vale la pena rastrear desde su origen. De padres judíos, Ligeti nació en Dicsőszentmárton, un pueblo de 5000 habitantes en la región de Transilvania, típica tierra de nadie de Europa central que pasaba de Hungría a Rumania y de Rumania a Hungría, donde finalmente quedó hasta hoy bajo el nombre de Tirnăveni. El padre era de Budapest, la madre de Kaposvár. El padre había sido trasladado a esa sucursal pueblerina del Banco Anglo-Húngaro, cargo que le había permitido terminar sus

estudios en economía y ciencias políticas.

El músico vivió en Dicsőszentmárton hasta los seis años. En 1929 la familia se mudó a Cluj, el centro mayor de Transilvania. El padre fue requerido para la gerencia de un banco privado, pero la crisis del año siguiente arrasó con casi todos los bancos de ese tipo; el economista desempleado se dedicó a escribir una serie de libros de inspiración socialista y una novela utópica sobre una sociedad sin dinero. En Cluj comenzaría el pequeño György sus investigaciones musicales. Hasta entonces sólo había oído música en el tocadiscos y la radio del ho-

gar, y las bandas de gitanos constituían toda su experiencia de música en vivo. En Cluj, por lo pronto, empezó a asistir a los conciertos de la orquesta local; la práctica musical llegó algo tardíamente, a los 14 años, un poco de rebote, cuando un profesor de música allegado a la familia descubrió que Gábor, el menor de los dos hermanos, tenía oído absoluto y aconsejó que lo iniciaran en estudios de violín. György reclamó su parte y empezó a estudiar piano; primero en lo de un vecino; al año, en un instrumento propio que el padre accedió a comprar.

Tras sus primeros contactos con la música escrita —música de Bach y las *Piezas líricas* de Grieg, principalmente—, György decidió que quería ser compositor. Consiguió un tratado de orquestación de Albert Siklos y emprendió sus intentos sinfónicos, que el mismo definiría como una burda mezcla de Beethoven y Richard Strauss, el único compositor moderno que podía oírse en Cluj. A los 18 años compuso *Kineret*, una canción sobre un texto traducido al húngaro de la poeta palestina Rachel Blochstein. La pieza ganó un premio y se publicó al año siguiente.

Las fronteras centroeuropeas no eran demasiado estables por entonces. Hacia 1940 Cluj era parte de Hungría, cuyo gobierno hizo una alianza con Hitler y declaró la guerra a la Unión Soviética. Los estudiantes judíos sufrían restricciones para ingresar a la universidad, lo que terminó de disipar las expectativas familiares en cuanto

a una carrera científica para György. El ingreso al conservatorio era por cierto más flexible. Ligeti estudió armonía y composición con Ferenc Farkas (un discípulo de Respighi) hasta 1944, y además tomó clases privadas con el más avanzado Pál Kádosa. Por entonces entró en contacto con la música de Bartok: el *Concierto para violín N° 2*, el *Divertimento*, la colección de *For Children*; la audición del *Cuarteto N° 2* por el Waldbauer lo impresionaría para siempre. En 1944 dejó el conservatorio, reclutado por la Armada húngara para unos trabajos de logística. Probablemente eso lo haya salvado de la muerte. Su padre y su hermano serían asesinados en campos de concentración nazis en 1945 (uno en Bergen-Belsen, el otro en Mauthausen); su madre sobrevivió en Auschwitz gracias a su profesión de médica.

Terminada la guerra, Ligeti se estableció en Budapest y aprobó el examen de ingreso en la Academia Ferenc Liszt, la principal escuela de música de Hungría. Allí estudió con Sándor Veress, sustituto académico de Bartok (que moría ese mismo año de 1945 en un penoso exilio en Nueva York). En 1948, el año del bochornoso Congreso de Compositores Soviéticos en el que Andrey Zhdanov arremetió contra los formalistas Prokofiev y Shostakovich, la opresión comunista ya se sentía pesadamente en la capital húngara. En 1949 Ligeti escribió su pieza de graduación, una cantata para ser estrenada por la orquesta y el coro de la academia en un Festival de la Juventud en Budapest. Como lo testimonia la biografía de Richard Topp, Ligeti la describió como una obra resueltamente diatónica, con unos pastiches en estilo barroco y unas cuantas fugas haendelianas. El optimismo izquierdista del texto del poeta Kuczka no la salvó de ser juzgada como demasiado reaccionaria y clerical en sus corales y en sus fugas, lo que sería el primero de una serie de desencuentros entre Ligeti y el medio institucional de Budapest. Pero seguramente Ligeti también se divertía con eso, ya que al año siguiente escribió su *Grande Symphonie Militaire* op. 69, cuyo desorbitado número de opus sólo podía

explicarse como un chiste sexual. Después de su graduación, Ligeti permaneció en la Academia Liszt como profesor de armonía, materia sobre la que llegó a escribir un libro: el *Tratado de armonía clásica*, de 1954, que dos años más tarde amplió en una nueva edición en dos volúmenes (*El sistema de la armonía clásica*).

En la Hungría soviética Stravinski había desaparecido de la escena y Debussy tampoco se tocaba; lo único que Ligeti conocía del grupo de Viena eran las partituras del *Cuarteto con soprano* de Schoenberg y de la *Suite Lírica* de Berg. Webern no existía. Bartok era el gran interlocutor; el modelo del que había que separarse, como se manifiesta en esas primeras piezas que sobrevivieron en el opus ligetiano, las once miniaturas de *Musica Ricercata*, para piano, que van progresivamente de los dos a los doce tonos, un poco en el universo gradualista del *Microcosmos* bartokiano. Las eventuales transmisiones de la WDR que se podían captar en Budapest le habían permitido conocer *Kontra-Punkte* y el *Cántico de los adolescentes* de Karlheinz Stockhausen, con quien había iniciado una correspondencia. La transmisión tuvo lugar la noche del 7 de noviembre de 1956, en medio del levantamiento antisoviético y entre el estruendo de bombas y cañones.

Ligeti llegó a Colonia en 1957, luego de un breve paso por Viena. La capital austríaca no lo retuvo: la revolución ya había emigrado por completo, y al parecer sólo quedaban algunos dodecafonistas decadentes. “La atmósfera vienesa —describió Ligeti— era tan profunda como el océano: Edwin Ratz, con sus cachetes colorados, vivía furioso por algunos contratiempos de un mundo musical que en ese momento era incomprensible para mí, mientras que Apostel, con su copa de vino entre las manos, su aliento pesado y sus venas varicosas, se lamentaba sobre el estado del mundo en general.”

Aquella precaria audición radial de Stockhausen y un fugaz empleo como corrector de pruebas en la editorial Universal de Viena eran todo el conocimiento de Ligeti sobre la vanguardia musical europea. Hay un relato mítico de su llegada a Colonia, al pare-

cer debido a Stockhausen y luego desmentido por el protagonista, que de todas maneras ilustra el estado de necesidad del músico húngaro de 34 años: inmediatamente después de su arribo a la ciudad alemana, Ligeti habría caído desmayado; después de pasar por un hospital, se hospedó en casa de Stockhausen, donde durmió un día seguido y rehusó todo tipo de comida; al fin despertó, mantuvo una conversación de cuatro horas con el colega alemán sobre música electrónica y se volvió a dormir un día y medio sin parar. Sea como fuere, lo cierto es que Ligeti estuvo seis semanas en casa de Stockhausen, anfitrión amabilísimo.

Con todo, no puede pensarse que Ligeti fuese un joven desvalido. Tenía un considerable entrenamiento clásico, una proverbial independencia de criterio y una particular alergia contra dogmatismos políticos, musicales y de todo tipo. Es evidente que buena parte de los extraordinarios descubrimientos de Ligeti al poco tiempo de su arribo a Colonia tiene que ver con una crítica o con un pensamiento a contrapelo de las premisas dominantes.

Hacia los años 60, época en que la idea de forma había quedado completamente subsumida en la noción dominante de estructura, Ligeti era el único compositor de avanzada que inscribía explícitamente el problema de la forma musical dentro de una amplia trama histórica. En su conferencia en Darmstadt “Sobre la forma en la nueva música”, publicada en 1966, Ligeti reinterpretó la noción de espacio virtual propia de la forma musical en los términos de un espacio histórico: “El espacio virtual de la forma musical no comprende solamente los elementos de una obra particular sino también aquellos de todo su pasado: no solamente los elementos de una música que acabamos de escuchar sino también aquellos de toda música vivida anteriormente están presentes en eso que llamamos forma musical”. Ligeti propone una idea de forma en otra escala: “Podemos comparar el sistema de la forma musical a lo largo de la historia con una inmensa red ex-

tendida a través de los tiempos: cada compositor continúa tejiendo en tal o cual lugar de esta red gigante; complica el motivo del tejido, hace nudos, hasta un nuevo tomar o deshacer el tejido por el compositor siguiente que introduce nuevos motivos. En ciertos lugares, el tejido no se retoma o la red está desgarrada. Los otros hilos sirven entonces a otros motivos que no tienen aparentemente relación con los precedentes. Y sin embargo, a gran distancia se nota el haz de hilos casi

transparentes que recubren y disimulan los desgarrones; incluso lo que nos parece no existir más que en sí mismo y en su rechazo de la tradición está, de hecho, secretamente ligado al pasado”.

Podría decirse que Ligeti fue, efectivamente, un compositor gráfico. La idea de forma como un gran tejido no sólo le proporcionó una suerte de filosofía de la historia musical sino un modo compositivo. La forma no es para Ligeti un subproducto de relacio-

nes estructurales, sino una idea, una representación; la forma no es algo que provenga automáticamente de los materiales de la música sino de la imaginación. En septiembre de 1966, en una mesa redonda en Darmstadt compartida, entre otros, con T. W. Adorno, Ligeti hizo el siguiente pronunciamiento: “La forma no puede ser tomada por lo que ella de hecho es, sino por la ilusión que se oculta dentro del contexto musical, es decir que se produce como ilusión. (...) El cómo de la producción de sonidos en la música, de sus relaciones, de las relaciones particulares de duración de relaciones formales, las divisiones, etcétera, todo eso deviene ahora una cuestión secundaria. La cuestión es realmente saber cómo yo compongo realmente una forma musical en la cual una cosa ocurre o no ocurre, o algo se traslada de un punto a otro, un recorrido se realiza o no, los contrastes existen o no”.

Atmosphères, la obra que en 1961 situó a Ligeti en la primera línea de la vanguardia europea, es efectivamente una obra ilusionista. El proyecto de *Atmosphères*, que tiene su antecedente en *Apparitions*, de 1959, es la creación de una masa de sonido en movimiento, sin acciones temáticas ni (la percepción de) acciones individuales. La obra está escrita para gran orquesta sin percusión, no hay movimientos ni secciones, ni ninguna periodicidad en el sentido de antecedente-consecuente. Hay campos (22 en total), que se suceden sin interrupciones y que se construyen sobre la base del *cluster* (racimos de notas), esto es, sobre la ocupación plena de un ámbito de alturas. No se perciben alturas sino texturas, no hay ritmos sino irisaciones de textura. En plena época de expansionismo “paramétrico” (de un sonido atomizado en todos sus parámetros, esto es, en series de alturas, de intensidades, de duraciones, de timbres), Ligeti pone a funcionar todas las dimensiones de la escritura en función de una textura que cambia de tono. Los *clusters* se perciben como entidades globales u homogéneas, pero a la vez diferenciadas en su color tonal, ya que esas nubes de sonido están filtradas por distintas dinámicas (intensidades), que pueden favorecer una percepción

37



alternativamente más diatónica o más cromática. Estas capas pueden estar formadas por notas tenidas durante un campo entero, o bien por una red de micropolifonías que no se perciben individualmente (polifónicamente), sino como un hormigueo en el interior de un campo. La idea de “constelación”, que en la mayor parte de los músicos de posguerra se identificó con la experiencia de la serie, adquirió en Ligeti el sentido de una poderosa imagen astronómica.

Atmosphères formula una representación pictórico-astronómica y luego la escritura sirve a ella. Todo indica que la escritura hizo su aparición en segundo término, al revés de lo que ocurre en la práctica serial, lo que no quiere decir que la escritura ocupe un lugar secundario en la música de Ligeti. En una extensa conversación con Pierre Michel, el autor reconoció que hacia 1950, como parte de su reacción anti-Bartok, ya imaginaba una idea de bloques sonoros en formación, pero no podía realizarlos porque seguía pensando en compases. Es notable la representación de una forma sin tener los medios para realizarla, y es notable también que una década más tarde esa forma no se haya concretado con los medios electrónicos que Ligeti tenía a su disposición en el Laboratorio de Colonia, sino con los de la orquesta y la escritura tradicional. La forma del canon —en la que una voz imita a otra— no es la única técnica de los complejos sonoros de Ligeti, pero es extremadamente significativa desde un punto de vista técnico y estético. Técnicamente, es una manera de asegurar la unidad de las dimensiones vertical y horizontal, entre lo sucesivo y lo simultáneo; por eso el autor emplea casi exclusivamente el canon al unísono. “El canon al unísono —razona Ligeti— es un modo de desarrollar gradualmente una simultaneidad.” Los cánones al unísono “sobresaturados” (la expresión es de Ligeti) no permiten que la imitación se perciba como tal. Desde el punto de vista estético, el canon invisible de Ligeti es un valioso modelo de historia cifrada.

Una lente adecuada nos permitiría captar los cánones y los también

imperceptibles *clusters* con agujeros. Un *cluster* agujereado quiere decir un *cluster* incompleto. Por ejemplo, el primer campo de *Atmosphères*, de aproximadamente 50 segundos, transcurre dentro de un ámbito de octavas muy extenso, entre el re 1 y el re sostenido 7 (cercano a la totalidad del ámbito del piano, que va del la 0 al do 8). Este ámbito es ocupado por el total cromático, excepto en un pequeño agujero formado por dos sonidos contiguos, el la sostenido 2 y el si 2, que no son tocados por ningún instrumento. El *cluster* con agujeros es, de alguna manera, una crítica del *cluster*: expresa un principio de diferenciación dentro de la indiferencia general del *cluster*, como unos pequeñísimos focos de luz blanca o bocas de aire que se filtran en medio de la cerrada trama del total cromático. Los focos tienen un sentido estratégico: “Yo comencé con la técnica de los *clusters* —explica Ligeti— pero luego, poco a poco, en el *Requiem, Concierto para violonchelo* y *Lux Aeterna*, fui pasando del *cluster* a las armonías claras. La técnica del *cluster* permanece, pero como residuo. Ella se transforma en técnica de *clusters* incompletos”.

Es una tentación interpretar retrospectivamente *Atmosphères* como la superficie de un gran tapiz sobre el que se irá bordando pieza tras pieza, críticamente, la obra de Ligeti, una superficie que irá revelando progresivamente sus motivos: desde la representación en grado cero de las primeras obras puramente “texturales” hasta las obras “figurativas” de los años 80, cuando la individualidad de figuras rítmicas, melódicas y armónicas emerge en primer plano. *Nubes y relojes*, su obra de 1973 para doce voces femeninas y orquesta, condensa el tránsito generalizado que la música de Ligeti experimenta de un estado más gaseoso a otro más mensurado, de una música más textural a otra más rítmica.¹ Es cierto que ese proceso no se da sin saltos o, para volver sobre la imagen de Ligeti, sin sus propios desgarrones. El salto tal vez más espectacular lo constituye el *Trío con corno*, de 1982; de lo rítmico-mecánico a lo rítmico-melódico; un salto a lo abiertamente

lírico, podría decirse, que abre el nuevo estilo figurativo de Ligeti y es seguido por los *Estudios para piano* y los conciertos para violín y para piano. También es cierto que el progreso de esa obra no mira únicamente hacia aquello que ha dejado atrás, sino que también mira con avidez a los costados: en los años 80, muy especialmente a la polirritmia del centro de África y los estudios para pianola de Conlon Nancarrow, entre otras fuentes musicales o poéticas, entre ellas los diseños de fractales.

Lo extraordinario es cómo esas últimas obras retoman un tipo de expresión que parecía definitivamente erradicado de la música contemporánea. El último movimiento del *Trío con corno* pertenece del todo a ese dominio que Ligeti, empleando una antigua fórmula alemana, calificaba de “Glück im Unglück”, dicha en la desdicha, locución que, según un testimonio personal de su amiga la compositora argentina Silvia Fómina, el músico empleaba para referirse a cierta categoría de la expresión musical y ejemplificaba con el movimiento lento del *Quinteto en Do mayor* de Schubert o “Erbarme dich, mein Gott”, el aria para contralto de *La Pasión según San Mateo*.

1. El título de la obra está sacado del primer capítulo de un ensayo de Karl Popper sobre indeterminismo físico y libertad humana, *De nubes y relojes*, y es probable que la conexión con ese ensayo vaya un poco más allá de las imágenes contrastadas que Popper pone a disposición del músico y alcance una identificación más profunda en cuanto a la crítica del determinismo y el azar. En ese ensayo Popper refuta que el puro azar sea la única opción frente al determinismo físico y desarrolla la idea de que no hay algo así como nubes completamente azarosas y relojes completamente regulares, ya que el clima es algo que suele preverse y los relojes no son inmunes a la acción de la fricción. Ligeti, por su lado, nunca aceptó que el determinismo serial o la práctica aleatoria fuesen soluciones al problema de la composición musical, además de haber notado que las obras de azar absoluto se tocaban filosóficamente y hasta idiomáticamente con las del determinismo absoluto, observación que Adorno rescató en su *Teoría estética*: “La determinación absoluta, al afirmar que todo es importante en la misma medida, que nada puede estar fuera de contexto, converge finalmente, según la idea de György Ligeti, con el azar absoluto”.

Pere Portabella: el eslabón perdido

Quintín



Un desconocido. Es habitual que los festivales programen retrospectivas de realizadores cuya obra no ha llegado previamente al país o cuyo nombre mismo es desconocido para el público local. No es tan frecuente, en cambio, que esos realizadores sean importantes en la historia del cine y menos aun que sean significativos para el cine actual. Esas condiciones reunió la muestra que la octava edición del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires dedicó al catalán Pere Portabella.

Las razones por las que nadie había visto previamente un film de Portabella tienen que ver con el aislamiento recíproco en el que han vivido cu-

radores, críticos y cinéfilos de la Argentina y de España. Es conocida la comunidad, la promiscuidad incluso, entre los cines comerciales de ambos países, y también es alta la comunicación entre círculos académicos. Pero en lo que hace al tráfico de material que no es inerte ni degradado, que está vivo artísticamente, se trata de mundos que, hasta hace muy poco, han estado separados.

El caso de Portabella, de todos modos, es muy especial. Sus películas, salvo excepciones, no han sido mostradas fuera de España y allí tampoco tuvieron una difusión masiva. Dos de ellas, sin embargo, se presentaron en

Cannes, donde en 1972 el eminente crítico americano Jonathan Rosenbaum escribió en una crónica publicada en el *Village Voice* y en *Time Out*: “Por segundo año consecutivo, el film más audaz que he visto en Cannes es el de Pere Portabella”. Pero la onda expansiva de esos comentarios sólo alcanzó para que las películas se programaran fugazmente en el MOMA de Nueva York hace más de tres décadas. Recientemente, en 2002, la *Documenta* de Kassel hizo un foco en Portabella. Y muy poco más. En todo caso, la del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires fue la primera retrospectiva internacional (no completa pero incluyendo lo esencial) de Portabella.

Pero la gran paradoja sobre la cuasi clandestinidad de su cine en el extranjero es que se trata de un personaje muy conocido en España, donde es una figura pública. Nacido en 1929 en Figueras, hijo de una familia de la alta burguesía catalana, Portabella empezó en el cine como productor. Sus créditos como tal incluyen películas de Saura, de Ferreri, de Guerín y, notablemente, *Viridiana* de Buñuel (1961), que le valió inconvenientes con el régimen franquista durante varios años. La otra fuente de notoriedad de Portabella es política: militante comunista, firme opositor a la dictadura de Franco, con la llegada de la democracia fue electo varias veces como senador del Parlamento de Cataluña y de España, lo que interrumpió durante algunos años su carrera como cineasta.

Un cruce de vanguardias. Esta carrera no es muy extensa ni prolífica. Consta de cinco largometrajes y una quincena de cortos de diversa índole, que incluyen desde el debut con *No contéis con los dedos* (1967) hasta un film de divulgación para la Generalitat (no exhibido en Buenos Aires) llamado *Arte en Cataluña* (1991). Este último propone una recorrida por varios siglos y, al llegar al XX, excluye el nombre de Gaudí como para enfatizar la adscripción del director al modernismo catalán de raíz laica. Si bien Portabella es hispanoparlante, su obra se sitúa en la tradición cultural catalana de aspiración universal y cosmopolita frente al provincianismo madrileño. La impresión de singularidad que causan las películas de Portabella tiene que ver en parte con el contraste que plantean frente al conjunto del cine español. Es posible que la combinación poco común entre filiación burguesa, ideología marxista y cultura regional le confiera a cada uno de sus films un aire inclasificable y una peculiar fuerza. Su obra, por otra parte, es una encrucijada de vanguardias: la política, la artística en general y la cinematográfica en particular. Pero, a diferencia de otros vanguardistas, su producción nunca parece urgente ni provisoria. Portabella hace películas como si fuera un arquitecto y, en particular, un arquitecto que disfruta de lo sólido y, especialmente, de lo suntuoso.

Sus films contienen volúmenes de vacío y sus planos duran un poco más de lo previsible, como si hubiera en esos fotogramas suplementarios, además del gesto de contradecir la gramática cinematográfica estándar y una presencia explícita del autor, un plus de autoridad y rebeldía en los que resuena esa tradición catalana, el proyecto de Barcelona como centro alternativo del mundo. Desde un cine que reniega de todo pintoresquismo y de toda mezquindad nacionalista, Portabella se establece silenciosamente como continuador de una vocación nacional.

El antifranquismo y la época. La oposición contra el centralismo madrileño en lo político y cultural (y, específicamente, en lo cinematográfico)

es particularmente pertinente y se potencia en el período franquista. En esa época, Portabella se piensa no sólo como un opositor sino como un revolucionario a dos puntas y habla como tal. Por un lado: “Las necesidades y exigencias que crean los movimientos de masas de nuestro pueblo señalan de una manera inequívoca la línea de una vanguardia revolucionaria”.¹ Por el otro: “Esta subversión y crítica del lenguaje, en un sentido revolucionario, está por delante de todas las demás consideraciones desde el punto de vista de la especificidad de nuestra práctica”. El discurso, con notorias marcas de época (algunas suenan verdaderamente espantosas), se inscribe en un período signado por la doble radicalidad política y artística, que incluye nombres como Godard, Straub, Pasolini o Glauber Rocha. Incluso, esos vientos llegan a la periferia del mundo, y si en un cineasta hacen pensar los films de Portabella, con sus planos seguros y fluidos, sus ricas bandas sonoras y una matriz ideológica en la que convergen pensamiento de izquierda, refinamiento artístico, experimentalismo cinematográfico y tradición cultural periférica, es en Hugo Santiago, un realizador tan secreto como Portabella, tan injustamente ausente de las historias del cine.

Portabella sabe, además, que la doble rebeldía contra el orden político y cinematográfico trae aparejada una dura batalla interna contra el dogmatismo de la izquierda: “Son frecuentes los problemas que se suscitan en el sector artístico cuando el producto, objeto-artístico, y el artista son objetos de instrumentalización desde los puntos de vista de las vanguardias políticas”. Obviamente, la radicalidad ideológica y estética de la lucha de Portabella contra el régimen, la solidez de su empresa, su independencia como artista son incompatibles con los planteos clásicos del cine militante. Y es verdaderamente raro que su referente político haya sido un partido del viejo cuño estalinista, el PSUC, hermano catalán del Partido Comunista Español. A la distancia, Portabella no parece uno de esos artistas que pudieran permanecer mucho tiempo en el partido sin ser expulsados por hacer

un arte burgués y elitista. Sin embargo, ocurrió lo contrario y el cineasta terminó como senador por el PSUC.

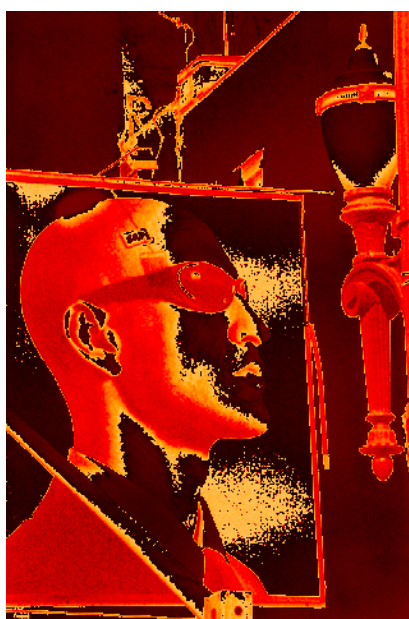
Una madurez temprana. Después del episodio *Viridiana*, Portabella trabaja en Italia en contacto con varios realizadores y llega a ser coguionista en una película de Francesco Rosi, arquetípico representante de la ficción de izquierda, el film de denuncia tan revolucionario en su retórica como convencional y reaccionario en su forma.

De vuelta en España, tras una fallida colaboración con el director Joaquín Jordá, Portabella decide tomar un camino opuesto al de sus camaradas ideológicos. “Jordá domina la técnica del guión pero a la vez es víctima de él.” “Lo que yo no necesitaba era un ‘guionista de cine’.” Busca entonces asociarse con artistas que no pertenezcan al mundo cinematográfico, que lo ayuden a eliminar el argumento: “ir directamente a las secuencias básicas quitando todas aquellas de transición que te obligan a hacer un argumento”. Los artistas serán, principalmente, el poeta Joan Brossa y el músico Carles Santos. Con ellos trabajará en la década siguiente. El primer resultado del proyecto es *No contéis con los dedos* (1967), que corresponde a un cineasta ya maduro, con una idea muy clara de sus objetivos artísticos. La película, que dura unos treinta minutos, consiste en una serie de viñetas breves que imitan cortos publicitarios. Entre ellos se intercalan separadores y el film se asemeja deliberadamente a la proyección de anuncios que preceden a una película. La diferencia con los comerciales “verdaderos” es que los de Portabella no anuncian nada, aunque utilizan las imágenes, las voces y el estilo de la propaganda. *No contéis con los dedos*, considerado como un “poema visual” en la línea de los trabajos previos de

1. Todas las citas están tomadas de *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, de Marcelo Expósito (comp.), Valencia, Ediciones de la Mirada, 2001. Este es un libro colectivo, en coedición con el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, donde se reúne una parte sustancial de lo publicado por y sobre Portabella, incluidas varias entrevistas.

Brossa, es un objeto muy curioso, que se sitúa casi sin proponérselo en el centro de la discusión estética de la época en torno al arte pop. Pero en el film no hay parodia (a pesar de cierto efecto cómico), ni tampoco idolatría o comentario sobre ella al estilo Warhol. En una estrategia que será típica de otras películas de Portabella, se trata de una operación de sustracción dentro del lenguaje cinematográfico: ¿qué resulta si de la publicidad se extrae la intención publicitaria? Desde una ambientación lujosa y su tono onírico, el film crea una atmósfera de fascinación por la imagen y adquiere un vuelo propio. Conviven en él resonancias de Buñuel y de Welles con alusiones sociales (una escena chaplinesca en una fábrica de Pepsi), juegos metalingüísticos (la advertencia “En esta secuencia hay un error”) o reflexiones sobre la materialidad del cine, como un final que afirma: “Cuando se apaga el proyector, sólo queda la pantalla en blanco”. En el film aparece el actor y torero Fernando Cabré, una figura muy conocida, que Portabella utilizará como ícono más que como personaje, como lo hará Godard con sus actores.

El mismo tratamiento recibirán otras figuras, como Lucía Bosé, personaje característico de la farándula española de la época, quien protagoniza el primer largometraje de Portabella: *Nocturno 29* (1968), que retoma y amplifica las ideas y el estilo del corto. La película carece de un argumento en el sentido convencional y la actriz deambula por distintos ambientes de la burguesía barcelonesa. Es un film que permite recuperar un período histórico particular, aquel en que el régimen de Franco decide salir de su aislamiento e iniciar cierta apertura hacia el mundo, ayudado por los tecnócratas del Opus Dei que han reemplazado a muchos falangistas clásicos en el elenco gobernante. Se produce así un choque entre la carga fenomenal de represión y censura del sistema político y ciertos elementos de modernidad que se cuelan por la ventana. El título alude a los 29 años de franquismo y es una película de sonámbulos que no se reconocen como tales, filmada con la característica y placente-



ra suntuosidad de Portabella. Tanto el corto como el largo reflejan las contradicciones y el malestar provocados por la oscuridad franquista y su intento de ingresar a medias en la contemporaneidad. Descubiertos a casi cuarenta años de su realización, provocan sorpresa y admiración por un director evidentemente notable.

Definiciones cinematográficas. El simulacro de apertura del régimen incluyó también al sector cinematográfico, lo que permitió la realización y hasta el estreno de películas como *No contéis con los dedos* o *Nocturno 29*. De hecho, se trata de films que tuvieron el visto bueno de la censura para su realización, aunque ésta ordenó algunos cortes y cambios. En particular, los títulos y los escasos diálogos están en catalán, idioma prohibido por el franquismo, pero la versión “oficial” es española. En esa época aparece lo que será el “nuevo cine español” en sus dos vertientes. Una, la que se llamará “posibilista”, intentará una resistencia al régimen dentro de la estructura del cine comercial con sus productores, exhibidores y realizadores utilizando subsidios estatales para filmar. La palabra clave en esta confluencia de funcionarios, productores y cineastas será “industria”, bastión inmovible del conservadurismo estético, cuyos productos adoptarán diversas formas según el tiempo y el lugar, pero que en la España de esa época dieron una larga serie de films tibios, abrumados por la alegoría y el costumbrismo. Portabella describirá este cine como “normalizado” y dirá: “Los resultados no creo que hayan beneficiado a nadie salvo a los intereses de las productoras, que sobreviven gracias a la protección que se otorga automáticamente a nuestro siempre repetido film y a los organismos oficiales, particularmente interesados en mantener un cine acrítico,seudomoderno y de lectura fácil, que sabe recompensar económicamente con creces, pagándose un alto precio por ellos: ‘interés especial’”.

La otra vertiente es la de los experimentales, con la llamada “Escuela de Barcelona”, integrada por cineastas co-

mo Jordá, Jacinto Esteva y Ricardo Bofill, a la que erróneamente se suele adscribir a Portabella, quien reniega de ella con frases como: “Pretendían un cierto esnobismo europeísta con aires y *boutades* sin la suficiente dosis de agresividad ni ingenio para superar el provincianismo burgués”. El director no acepta el experimentalismo como categoría: “Yo estoy en contra del cine experimental entendido como una clase de cine autónoma, no hay que hacer juegos malabares en abstracto, es absurdo”. Ni tampoco la marginalidad como sistema de producción: se considera a sí mismo un marginado y no un marginal. “Cuando se me habla del futuro de la marginalidad, me pongo a temblar. Lo que hay que procurar es que la marginalidad no tenga futuro. (...) La marginalidad es lo que interesa a la ideología dominante.” Estas definiciones sirven para ubicar perfectamente el proyecto que el director tenía en mente: una defensa del lugar del cineasta en las salas contra las presiones de la industria y, al mismo tiempo, contra las tentaciones del narcisismo y el gueto. Es el proyecto de Godard en Francia, de Glauber en Brasil, de Oshima en Japón. Portabella es el eslabón perdido de esa cadena en un enclave particular: aislado en un país europeo que padece un régimen dictatorial y cuya vida cinematográfica era entonces apenas mayor a la de un desierto, como lo seguirá siendo por mucho tiempo. El lugar singular de Portabella en su época y su entorno se hace manifiesto a partir de su obra.

La belleza en los márgenes. Habiendo rechazado la vía oficial para filmar en España, Portabella comienza a producir fuera del sistema industrial y burocrático. Durante el período más importante de su carrera utilizará la película de 16mm como soporte. En 1970 rueda *Vampir-Cuadecuc* (La cola del gusano), a la que es tentador considerar como su obra maestra. A partir del rodaje de una versión de *Drácula* con Christopher Lee dirigida por el rey de la clase B española, Jess Franco, Portabella hace su propia película, de una rabiosa originalidad. *Vampir* (el título homenajea a Dreyer) no deja de ser

una adaptación del libro de Bram Stoker, pero es en blanco y negro, no tiene diálogos y, en su lugar, hay una banda de sonido violentamente anti-diegética que funciona como contrapunto de la imagen. Además, el film pasa del relato a lo que ocurre entre bambalinas sin solución de continuidad. Es el paroxismo del método de sustracción: se toma una película de género y se le extraen sus elementos codificados. Lo que queda es un destilado de puro cine en el que la figura del vampiro se manifiesta en toda su pureza como ícono, aunque se muestre cómo los actores se maquillan, son asistidos para entrar en los ataúdes y un ayudante hace caer la claqueta tomada de la filmación de *El proceso* de Welles. *Vampir* no deja, en última instancia, de ser una película de terror (así circuló en el circuito *underground* americano) y un concentrado de belleza cinematográfica (la fotografía, hecha a partir del negativo de sonido, produce un resultado sorprendente) pero, al mismo tiempo, es un cuestionamiento radical al cine del mercado.

Vampir es también un film político y, aunque no se plantea como una alegoría, su mundo fantástico es también el mundo real del régimen, cuyas sombras vuelven a aparecer en el largometraje siguiente. En *Umbracle*, Portabella vuelve a usar a Christopher Lee como protagonista de una historia sin argumento. “Intento un cine no narrativo, destruyo a propósito la anécdota para que el tema, el sentido, se evidencien con más fuerza.” En *Umbracle*, Lee deambula por las lluviosas calles de Barcelona, concurre a un museo de animales disecados, presencia el secuestro de un joven a manos de fuerzas parapoliciales, participa de un acto fetichista con una mujer desnuda, recita en inglés, canta en francés y alemán. La película, de una libertad y una belleza asombrosas, tiene una deriva paralela y transita por un film bélico y clerical fascista, por una representación de dos payasos en un teatro, por un ballet de pollos degollados, por denuncias contra la censura, por fragmentos de los cómicos americanos del cine mudo. Es otra obra única, con pocos parientes cinematográficos explícitos y que estable-

ce a Portabella como el gran autor del cine español en décadas de banalidad y represión.

Artes y política. Entre 1969 y 1974, Portabella rueda una serie de cortometrajes de temas diversos, en su mayoría ligados a otras disciplinas artísticas. Dos de ellos están dedicados a su colaborador, Carles Santos, y otros tres a Joan Miró. En ellos, se aprecian gestos de pura vanguardia: Santos escucha un preludio de Chopin que acaba de interpretar sin hacer participar al espectador del sonido; Miró destruye un enorme mural callejero después de pintarlo. El conjunto de esta producción señala el lugar central que Portabella le concede al arte en general en su concepción del cine y la sociedad. Contrariando los reflejos aislacionistas de la cinefilia, su proyecto es integrador y polifacético: “Tanto la crítica como los productores intentan que el hombre de cine viva aislado de otras prácticas”. El proyecto de Portabella está concebido como una conjunción de las militancias política, artística y cinematográfica.

La oportunidad de poner a prueba la unidad de esa concepción se dará en 1976 con *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública*. A la muerte de Franco, ante la inminencia de las primeras elecciones generales en España, la película se propone presentar ante el público tanto los problemas a resolver en el país con vistas a una salida pacífica del franquismo como los personajes políticos de la izquierda que, hasta ese entonces, se habían movido en la clandestinidad. El film está organizado en veintidós capítulos. Algunos son recordatorios del franquismo: sus leyes, sus conductas represivas, el estado de la economía, la visita a la residencia de Franco, el último ajusticiamiento del régimen, las manifestaciones callejeras de la época. Otros son entrevistas o discusiones entre dirigentes sobre los distintos problemas políticos nacionales: la forma de gobierno, las autonomías regionales, la libertad sindical, los exiliados, la situación vasca, las alianzas entre los partidos, etc. *Informe general*

es un fresco de enorme ambición, un pariente rosselliniano de *La hora de los hornos*, una intervención militante que apunta a describir una situación dada y a proponer alternativas para el cambio. Pero mientras la película de Solanas está estructurada desde la propaganda política, la de Portabella tiene un tono olímpico y omnicomprendivo que simula un mapa a escala 1 a 1.

Informe general, sin embargo, no es un film menos tendencioso que *La hora*. La figura privilegiada frente a la cámara es Santiago Carrillo, el secretario general del Partido Comunista Español. Se ha señalado también la omisión de dirigentes anarquistas y trotskistas, como si Portabella siguiera persiguiéndolos igual que su partido durante la Guerra Civil. Pero vista hoy, el resultado es deslumbrante, de una fuerza documental y poética impensable en una película de esta naturaleza. Si como autor de ficciones de alta formalización, Portabella estaba realizando un ejercicio político, como cineasta político realiza un film de altísima calidad formal. Asistimos, acaso por primera vez en el cine, a conversaciones que se alejan de la retórica electoral y diseñan el futuro de un Estado. Es raro que el cine pueda proveer, como en este caso, herramientas para la comprensión de los asuntos públicos. La aparición de Felipe González y de Jordi Pujol como los más lúcidos intérpretes del momento histórico, preanuncia sus largos años en el poder central y regional respectivamente. La intervención de Carrillo es también, a su modo, clarividente, porque fija la lucidez de González en la pura táctica y anuncia las consecuencias de despojar al socialismo de su dimensión revolucionaria. El viejo comunista aparece bajo un rostro curiosamente libertario frente al pragmatismo de sus colegas socialdemócratas.

La lucha continúa. Desde *Informe general* hasta el próximo largometraje de Portabella pasan trece años, que corresponden aproximadamente a su etapa como legislador. Toda su filmo-

grafía hasta ese momento está articulada como una intervención bifronte y radical que complementa el arte y la política. La oposición al franquismo y la esperanza de un cambio democrático le dan al período más prolífico de su filmografía una consistencia muy clara, en sintonía con su época. El fin del régimen y los vertiginosos cambios producidos en España modifican completamente tanto la práctica política como la cinematográfica. Sin embargo, hay una continuidad estética, ideológica y de producción entre el cine del franquismo y su contraparte en democracia. En España se sigue haciendo ese cine industrial y normalizado que Portabella denunciaba en los sesenta como inmovilista y colaborador. De algún modo, la permanencia de ese cine es la prueba de que el cambio que anunciaba *Informe general* no se ha concretado, y que el pragmatismo socialdemócrata no ha logrado transformar la sociedad franquista en una donde el arte pueda ser su motor y su referencia. En el fondo, la utopía portabelliana (muy próxima a la godardiana, en realidad) es la centralidad del arte en la visión de la historia y la cultura.

Pont de Varsovia, el film que Portabella rueda en 1989, es el resultado del desencanto de su autor frente a la repentina comodificación de los productos artísticos. Y, al mismo tiempo, un intento de mantener el combate por un cine revolucionario en un contexto enteramente distinto. La película se inicia con un largo prólogo que funciona como sátira del aburguesamiento del mundo cultural, con sus actores pendientes de sus intereses y de las relaciones sociales que cultivan con cínica frivolidad. Con la excusa de un premio literario, se celebra un cóctel en el que se dicen todo tipo de banalidades sobre el ambiente artístico. En un aparte, una periodista interroga al escritor premiado sobre su novela, que se llama precisamente *Pont de Varsovia*. Y éste le contesta que, si fuera una película, se podría contar en un par de frases, pero como es una novela, es necesario leerla toda.

Aparecen entonces los títulos de un film llamado *Pont de Varsovia*. Es

la película que no se puede capturar en una sinopsis y que, como la imaginaria novela, es sólo igual a sí misma. Es un film que está dentro del film pero, al mismo tiempo, por encima del film, en una curiosa variante de puesta en abismo. Este nuevo *Pont de Varsovia* parte de un hecho policial insólito y alterna imágenes deslumbrantes con conversaciones crípticas que, efectivamente, son difíciles de sintetizar y aun de interpretar. En algún momento, un escritor le dice a otro una frase parecida a la siguiente: “Hay dos maneras de entender la literatura. O te la juegas o escribes sólo para contribuir a tu carrera”. En la década anterior, Portabella insistía, frente a las chapuceras del cine español contemporáneo, en que para hacer cine era esencial el dominio de la técnica. En *Pont de Varsovia*, la discusión se actualiza, porque la moral y el *travelling* se relacionan ahora de otro modo. Como dirá unos años más tarde: “Lo que ocurre hoy en el cine es que todo el mundo hace películas bien hechas”.

El fin del sueño. Partiendo de los films sin argumento, Portabella ha llegado a la película sin sinopsis. De pintar la falta de encanto de la burguesía catalana bajo el franquismo (su lugar de origen), ha terminado por exponer el mundo pequeñoburgués de sus pares, políticos y artistas, en la vida democrática (su lugar de llegada), tan parecidos a sus equivalentes en otras latitudes, tan entregados a sus rutinas, tan integrados en la Europa ciega y opulenta. Portabella declaró alguna vez: “Mi catalanidad procedía de vivir cerca de Tàpies o de Brossa y era lo contrario de la barretina [sombrero típico catalán]. Era la catalanidad de las vanguardias, la de la imaginación y la de reivindicar el hecho nacional desde un prisma de modernidad”. *Pont de Varsovia* es la película de alguien que aún reivindica para el cine la posibilidad de autonomía frente a los discursos y las prácticas del poder. Pero también, la de alguien que ha comprendido que Barcelona no será ya el centro del mundo.

El instante y la época

Fotografía de guerra, fotografía periodística

Raúl Beceyro

44



1.

Este año, en Buenos Aires, se presentó una gran exposición de fotografías de Robert Capa. Una ocasión única para encontrarse con un centenar de fotos de uno de los más grandes. El contexto en el que se presentaron en esa exposición las fotos de Capa, con abundante información relacionada con las diferentes circunstancias históricas en las que fueron tomadas, hacía difícil verlas de manera menos “historicista”, pero a pesar de ello, las fotos de Capa resistían esa tentativa de encerrarlas en la circunstancia histórica, haciéndolas simples reflejos de algo que pasó alguna vez, en algún lugar.

En este ensayo trato de ver cómo, en algunos casos concretos, las fotos “resisten”, logrando escapar de la trampa que se les tiende cuando se trata de hacerlas pertenecer a una sola

época, a un solo lugar; y cómo pueden llegar a lograr que sus espectadores, en épocas y lugares muy diferentes, experimenten emociones intensas; cómo, de alguna manera, las fotos de Capa pueden llegar a ser “eternas”.

También fue ésta una buena ocasión para que se enunciaran, de manera pomposa, lugares comunes e inexactitudes que, alguna vez, deberían ser examinados: que Capa era, antes que un fotógrafo, un fotógrafo de guerra; que el valor de una foto tiene relación directa con el peligro que supone tomarla; que la fotografía de guerra, o la fotografía periodística, es como un género aparte, con leyes propias, etc. Veamos algunas de esas cuestiones, a partir de la fotografía de Capa que es, quizá, la más conocida: “La colaboracionista de Chartres”.

El instante

Ruego al lector de este artículo, que haya leído mi libro *Ensayos sobre fotografía*, y que advierta algunas repeticiones en la primera parte de este texto, que me tenga confianza y siga adelante. Le aseguro que no es lo mismo. Ahora, entre otras cosas, logré incluir una foto de Capa (la fotografía 5), que durante años tuve ahí, en mi cabeza, pero que no podía integrar a ninguno de mis escritos sobre fotografía. O sea que necesito pasar por lo que el lector quizá ya conoce para seguir adelante.

“La colaboracionista de Chartres” (1) ha sido tomada el 18 de agosto de 1944, día de la liberación de Chartres. Despliega, como todas las fotografías, pero mejor que cualquiera, el juego

de “lecturas” que toda imagen permite. La primera de esas lecturas es la lectura del hecho real, que hacen los contemporáneos estrictos (los que estaban ahí cuando sucedía lo que estamos viendo ahora). En la fotografía vemos a esos contemporáneos, a los espectadores que presencian el paso de la mujer rapada, y que festejan.

En ese festejo es posible que se superponga el motivo global, la liberación de la ciudad francesa del dominio nazi, con el hecho de haber rapado a la mujer que lleva al chico en brazos. Puede pensarse que el hecho real resulta leído por los espectadores de una manera sesgada: presenciar el paso de la mujer rapada significa ver el final de la ocupación, participar de este desfile risueño ocupa el lugar de festejar la huida del ejército alemán.

Es posible que detrás del festejo haya en algunos casos una especie de expiación, y que este festejo trate de compensar la resistencia al ejército alemán, que existió sólo para una minoría de franceses: la mayoría no hizo nada, algunos colaboraron, y no todos fueron rapados. Quienes soportaron los horrores de la ocupación se encuentran ahora no ya en la situación de víctimas, sino festejando el hecho de haber rapado a la mujer y haberla obligado a desfilar por las calles del pueblo.

Incluso ante la humildad del vestido de la colaboracionista, o el aspecto modesto de su padre, uno puede preguntarse en qué ha consistido esa colaboración, y qué beneficios han obtenido de ella. El fruto de la colaboración es el niño, y puede pensarse que detrás de las risas y de las burlas, está la moralidad bienpensante de la clase media de una ciudad de provincia.

La segunda lectura es la lectura del hecho real que hizo el fotógrafo, materializada en la propia fotografía. Capa, me parece, pone las cosas en su lugar. Frente a él se encuentra una mujer rapada, con un hijo en brazos, que es exhibida, seguida, acompañada, por una multitud endomingada y alegre que se burla de ella. No hay allí ni ejército alemán, ni existe el heroísmo de los resistentes. Simplemente un paréntesis en el horror de la guerra, en el que quizás esté naciendo otra tragedia.

Capa avanzó “hacia” la mujer rapa-



2.



3.

da, “enfrentó” la multitud que se aproximaba y entonces apretó el disparador. Ningún habitante de Chartres comparte el punto de cámara elegido por Capa, porque todos ellos están “frente” a la cámara. Ese punto de vista, el de Capa, es uno de los medios que materializa su lectura del hecho real.

El otro es el instante, el momento preciso en que fue tomada la foto. En ese instante la mujer rapada dirige a su hijo una mirada directa, franca, y da un paso firme. Comparemos todas las miradas que vemos en la foto, y comparemos todas las maneras de caminar que tienen las personas que están en ella. Las miradas de todos, menos la de la mujer rapada (y la de su padre también, aunque huidiza), están debilitadas por esa curiosidad y esas sonrisas que desdibujan los rostros. Las formas de caminar de todos, excepto la mujer rapada (y también su padre) son como blandas, al lado del paso firme de la mujer.

El momento elegido por Capa (ese instante preciso en que la mujer da ese paso y dirige esa mirada), produce una transformación completa en la mujer rapada.

La segunda fotografía ha sido tomada por Capa unos minutos antes, cuando las mujeres colaboracionistas han sido rapadas (algunas todavía no), y la colaboracionista de Capa está ahí, con el chico en brazos, y también aparecen su padre y su madre. Luego el padre, y también la madre, la acompañarán en el desfile.

En la foto que Capa le saca unos minutos después, y gracias a la precisión del gesto de mirar y la nitidez del paso que da, la mujer rapada parece otra. Su rostro adquiere una agudeza, una definición, que “en la realidad”, es decir en esta foto anterior, no tiene. Esa transformación, esa especie de “belleza interior” que Capa ha hecho aflorar en la mujer, es, me parece, consecuencia directa de la elección de “ese” instante, por parte de Capa, para tomar la foto.

Existe otra fotografía (3), tomada por Capa menos de un minuto antes que la foto más conocida (el tiempo necesario para que el cortejo recorra unos sesenta metros), y en esa otra fotografía se “dice”, con los medios que tiene la fotografía para decir cosas, algo completamente distinto a lo que dice la foto de la colaboracionista entre los risueños habitantes de Chartres.

A diferencia de la foto más conocida, los protagonistas de la tercera fotografía son los habitantes de Chartres, y la colaboracionista y su madre están reducidas a su condición genérica: han sido rapadas por colaborar con los alemanes, y es lo único que se sabe de ellas. Capa comparte aquí el punto de vista de los habitantes de Chartres (ve lo que ellos ven), y también los ve a ellos, reaccionando con risas y alegría al paso de la colaboracionista.

La tercera lectura es la nuestra, la que hacemos los sucesivos espectadores de

la fotografía de Capa, en las diferentes ocasiones en que vemos esta imagen. Los espectadores y el propio Capa eran contemporáneos del hecho registrado por la foto; nosotros vivimos en otra época. Eso produce una especie de desfasaje temporal.

Todo espectador enfrenta una fotografía con el “saber” que tiene, con sus ideas, con sus prejuicios y sus valores. Es posible que un espectador actual de la fotografía de Capa, sobre todo si a ese espectador no le gustan las acciones multitudinarias, los triunfalismos y los nacionalismos, sea más sensible al sufrimiento de la colaboracionista, que a la alegría de los habitantes de Chartres. Alguien dijo alguna vez que presenciar el espectáculo apocalíptico del mundo de hoy (torres gemelas desplomándose, suicidas haciéndose explotar en lugares públicos, coches bomba explotando al paso de patrullas militares, misiles impactando en automóviles), no le planteaba problemas de índole moral, dado que su reacción era siempre la misma: estaba del lado de las víctimas. Las víctimas podían ser oficinistas neoyorkinos, militantes palestinos o civiles israelíes: siempre estaba del lado de las víctimas.

Es posible que nuestra época, desencantada, desesperanzada, sea más sensible que otras, a la situación de la colaboracionista. Hubo otros momentos en que algunos fines (la revolución, la transformación radical) justificaban todo. Hoy ya no. La revolución cubana, por ejemplo, que hace

DIARIO DE POESÍA

Nº 72 / Mayo a Agosto de 2006

Dossier: Pintura y poesía
Reportaje a Sergio Raimondi
Mallarmé: Bombas, sueños, tabaco
y otros asuntos

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

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



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

BIBLIOTECA, HEMEROTECA Y ARCHIVO

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

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

Fray Luis Beltrán 125

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. C1406BEC.

Tel: (011) 4631 8893

E-mail: informes@cedinci.org

www.cedinci.org

cuarenta y cinco años era un modelo, es hoy una grotesca y sangrienta caricatura.

La foto de Capa ha sobrellevado muchas épocas, ha sobrevivido a todas ellas, y podemos ahora pensar en esa especie de “juego”, entre foto y época.

La época

La fotografía de la colaboracionista fue hecha el 18 de agosto de 1944 y publicada por primera vez en la página 21 de la revista *Life*, el 4 de septiembre. Cerca, entonces, del momento en que fue hecha, y en consecuencia es posible que el contexto (“la época”), evidenciado por la actitud de los espectadores del hecho real, fuese semejante al de aquel primer espectador de la foto, en *Life*. La lectura que en esa circunstancia se hacía, entonces, coincidía con la de los habitantes de Chartres.

La foto de la colaboracionista fue publicada en un artículo cuya protagonista, por supuesto no era ella, sino Nicole, una resistente. El título decía: “La resistente de Chartres: la bella joven de 17 años, Nicole, cuenta al corresponsal de guerra de *Life*, la historia de cómo ella mató a un alemán”. Al pie de la foto de la colaboracionista, el comentario decía:

Colaboracionista, llevando a un niño, es perseguida por un cortejo de burlas después de haber sido rapada. A través del país, los franceses, en un frenesí histórico, han marchado ruidosamente sobre el empedrado de sus calles, han colgado las banderas escondidas, han castigado a los colaboracionistas y se han desatado contra los alemanes.

El comentario de *Life* es útil porque permite tener una idea de la manera en que el espectador veía esta fotografía, la primera vez que se publicaba. Frecuentemente, los epígrafes, los comentarios que acompañan las fotografías, materializan una especie de pacto, de acuerdo, entre la revista o el diario que publica ese comentario, y su lector. A veces la revista escribe lo que su lector quiere leer. (Ya veremos

“otro” comentario, muy diferente.)

En ese primer momento, entonces, los contemporáneos, los habitantes de Chartres que aparecen en la foto o los lectores de *Life* que nunca conoceremos, hacían una lectura parecida, viendo, unos y otros, no sólo el desfile que festeja haber rapado a la mujer, sino también el ejército alemán, los resistentes. Mientras que la fotografía de Capa hace de la colaboracionista el personaje central (por el encuadre, por el instante en que la fotografía ha sido hecha, por la red de miradas que convergen en el rostro de la mujer), en la realidad y en *Life*, el personaje central es Nicole, y la colaboracionista es un simple reflejo de lo que otros hacen (resistir, festejar).

Podría hacerse un inventario de todas las veces en que esta fotografía fue publicada, los diferentes contextos de esas publicaciones, los comentarios que la acompañaron cada vez. Tomemos un ejemplo. En el mes de junio de 1977, en una serie de números especiales dedicados a la fotografía, la revista francesa *Le Nouvel Observateur* publicó la foto de Capa, en una doble página, acompañada por el siguiente comentario:

Esta fotografía que todo el mundo ha visto, es curiosamente una fotografía desconocida, reprimida. Es insoportable, demasiado clara para ser simple. Una mujer rapada. Una colaboracionista. Ella pagó, ¿pero qué exactamente? ¿Tener un bebé cuyo padre es alemán? Quizá fue alguien abominable, o quizá es la hermana de la niña de Nerves que estará aún enamorada en Hiroshima. ¿Es verdaderamente una fiesta de la liberación? Sí, pero entonces hay que ponerse de acuerdo. Liberación del miedo para muchos. Festejan la suerte de no ser ellos los rapados. Fiesta innoble. Esta imagen no tiene nombre. Es quizá la más terrible de las fotografías de guerra de Capa.

Nuevamente tenemos aquí un comentario que nos permite vislumbrar al posible lector. Incluso la alusión al film de Alain Resnais ayuda a describir a esa persona que va a leer este epígrafe. Esa mención se supone que es reconocida fácilmente por el lector previsible, el culto lector del número es-

pecial sobre fotografía del semanario de izquierda francés.

El contexto y la época cambiaron, al punto de leer de una manera completamente diferente la foto de Capa.

Fotografía de guerra, fotografía periodística

Capa fotógrafo de guerra, o fotorreportero, se dice. La foto periodística en general, o su subgénero la foto de guerra, parece ser una especie de fotografía aparte, con sus leyes propias, diferentes de las fotografías a secas. Se supone que habría, en la foto periodística, una vocación de informar, y una especie de sumisión al hecho que se enfrenta. La información parecería agotar la fotografía periodística, parecería subsumirla, o sofocarla.

Hay fotos que, efectivamente, informan. Fotos que se agotan en esa información. Son fotos anónimas, de nadie, de todos, de cualquiera que estuviese ahí. Muestran a personas, situaciones, hechos, y sólo sirven para que sepamos, nosotros los espectadores, algo sobre esas situaciones, esos hechos, esas personas.

Las grandes fotografías, como “La colaboracionista de Chartres”, siempre son algo más. El fotógrafo trabaja organizando la mirada, escapándole a la información, no resignándose a ser simple duplicación, simple registro de ese hecho real. Cuando la fotografía es pura información, entonces no interesa ninguno de los elementos que podríamos considerar como muestras del “trabajo” del fotógrafo. La fotografía puede ser tomada un segundo antes o uno después, da lo mismo, el encuadre puede incluir o no otras cosas.

Las grandes fotografías son también documentos, pero son otra cosa. O más bien, las fotografías a secas, son también, o intentan ser también, otra cosa. Importa muy poco que hayan nacido como “fotos periodísticas”, como resultado del encargo de un periódico, e importa poco si el fotógrafo era empleado de un diario o hacía fotos porque sí. Lo único que importa es la fotografía concreta.

El ser algo más es la vocación de

toda fotografía. Veamos dos momentos fotografiados por Capa de una misma situación.

Leipzig, 18 de abril de 1945. Un soldado americano ha sido muerto por un francotirador y sus compañeros miran, tratando de ubicarlo (4).

Un momento después. Los soldados salieron, en busca del francotirador, y entonces Capa se acercó al soldado muerto, desplazándose hacia adelante y hacia la derecha, e hizo la foto que tenemos aquí (5). Capa hizo una especie de operación de “limpieza”, esperando a que se fueran los soldados, y acentuando, por el encuadre, la importancia de la mancha de sangre que brilla, casi metálica, por la luz del exterior. En cierto sentido puede pensarse que redujo el caudal de información (ya no hay francotirador, ni este soldado forma parte de un grupo), y dejó lo central, lo básico. De esta manera la foto no es sólo algo que pasó en la ciudad de Leipzig, en la segunda guerra mundial, sino un poco todas las muertes, de todas las guerras, de todas las épocas, incomprensibles y definitivas.

De esa manera funciona el arte, y a veces sucede que la fotografía accede al dominio del arte, como por una especie de milagro, escapando a la información, escapando a la analogía, organizando una mirada, una manera de ver, y permitiendo así que un hombre, el fotógrafo, le diga algo, a otro hombre, el espectador, sobre algo. La voz de la fotografía, (en esa “pequeña conversación” de la que hablaba Renoir, cuando definía el arte como eso: una pequeña conversación), se escucha, en ésta y en tantas fotografías de Capa, de una manera nítida, cristalina.



4.



5.

Fotografías

1. *Robert Capa Photographe*, Edición Sylvie Messinger, París, 1985, pp. 166-7.
2. *Ibid.*, p. 163.
3. *Ibid.*, p. 165.
4. *Ibid.*, p. 193.
5. *Ibid.*, p. 192.

DOCUMENTA MAGAZINES



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

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

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

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

el sitio de
Punto de
Vista on-line

BazarAmericano.com

www.bazaramericano.com

FUNDACIÓN Szterenfeld

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

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

Carlos Kreimer
Presidente

Silvia Jáuregui
Vicepresidente

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



siglo veintiuno editores

Tucumán 1621 7º N
(C1050AAG) Buenos Aires
Tel/Fax (54 11) 4373-8516

www.sigloxxeditores.com.ar



► Bernard Lahire (dir.)

¿Para qué sirve la sociología?
Colección Sociología y política

► Raúl Antelo

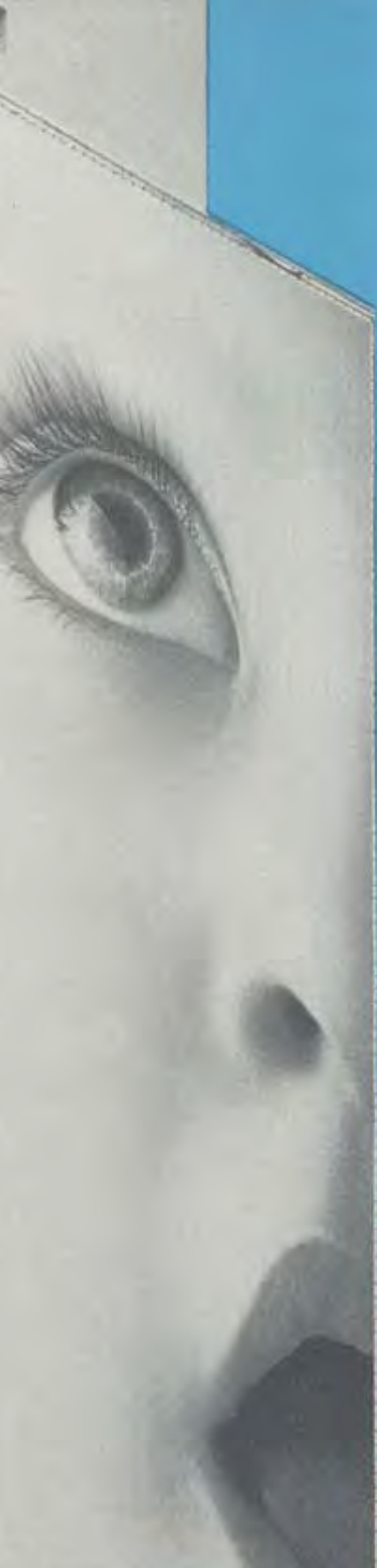
María con Marcel
Duchamp en los trópicos
Colección Arte y pensamiento

► Oscar Terán

De utopías, catástrofes y esperanzas
Un camino intelectual
Colección El hombre y sus obras

► Loïc Wacquant

Entre las cuerdas
Cuadernos de un aprendiz de boxeador
Colección Sociología y política



PUNTO DE VISTA

85 Revista de
cultura
10 \$
Agosto 2006

Dossier San Pablo: Arantes • Rodríguez Larreta
Teixeira Coelho • Seligmann / El juicio del
siglo. Medios y públicos: Varela / Los modos
de hacer: Stupía / La estética de las buenas
causas: Sarlo / Ligeti: Monjeau / Portabella:
Quintín / Capa: Beceyro

Ilustraciones: fotografías de Carlos Goldgrub