

Intelectuales: ciudad • medios

Dotti • Sabato • Vezzetti • Altamirano

Terán • Sarlo • Gorelik • Daney • Renzi

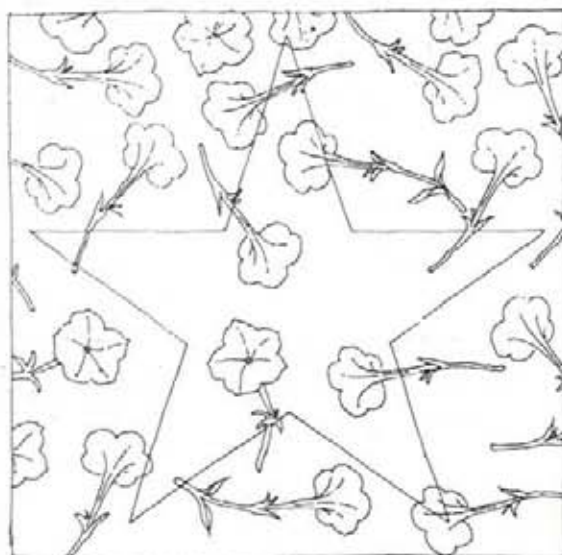
arte • ideologías • psicoanálisis

**PUNTO
DE
VISTA**

44

Revista de
cultura
6 \$
Nov. 1992





Este número está ilustrado con dibujos y bocetos de Juan Pablo Renzi (Casilda, 1940; Buenos Aires, 1992). En tapa: detalle de su serigrafía "El jinete azul", 1984.

44

Revista de cultura
Año XV • Número 44
Buenos Aires, noviembre de 1992

Sumario

- 1 *La unidad en los límites. La pintura según Juan Pablo Renzi*
- 4 Oscar Terán, *Preguntas abiertas*
- 8 Jorge E. Dotti, *Sobre los tiempos que corren*
- 12 Beatriz Sarlo, *La teoría como chatarra. Tesis de Oscar Landi sobre la televisión*
- 19 *El amor del cine: Serge Daney, crítico*
- 27 Adrián Gorelik, *Intelectuales en la ciudad: interrogantes sobre la crítica y la reforma*
- 33 Hugo Vezzetti, *El psicoanálisis y la cultura intelectual*
- 38 Carlos Altamirano, *Hipótesis de lectura (sobre el tema de los intelectuales en la obra de Tulio Halperin Donghi)*
- 43 Hilda Sabato, *Los conservadores: la construcción de una tradición*

Consejo de dirección:

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

Directora:

Beatriz Sarlo

Diseño:

Estudio Vesc

Este número recibió el apoyo económico de la fundación Pablo Iglesias

Suscripciones

En Argentina:

18 US\$ (tres números)

En el exterior:

Vía superficie: 35 US\$ (seis números)

Vía aérea: 40 US\$ (seis números)

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

Teléfono: 953-1581

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

DE VISTA
PUNTO

La unidad en los límites

La pintura según Juan Pablo Renzi



Juan Pablo Renzi murió en mayo de 1992. Vinculado a esta revista desde su fundación, admiramos y debatimos con él su pasión razonada por la pintura y sus perspectivas sobre el lugar del artista en relación con las ideologías. El itinerario de Renzi, que en los últimos años alcanzó la excelencia de su vasta exposición en Ruth Benzacar, queda por ser revisitado en un acto de justicia estética. Reproducimos el reportaje (registrado por Beatriz Sarlo) que integró el catálogo de una retrospectiva de su obra, en 1984. También las ilustraciones de este número son suyas.

Beatriz Sarlo: Esta exposición es una retrospectiva de tu obra. Para ella, incluso, has debido reconstruir objetos producidos antes de 1968. Como toda retrospectiva, ofrecerá al público un recorrido por la diferencia y por los cambios. Me gustaría que comenzaras definiendo esas variaciones.

Juan Pablo Renzi: Es evidente que mi producción está marcada por un cambio casi sistemático y, en algunos momentos, radical. Si debiera hacer una historia sucinta de mis etapas, diría que hay una primera expresionista, que podría tener relación con lo que ahora estoy pintando. Paso luego a una etapa

1

muy racional: construyo objetos que son, en realidad, ideas. Esto hasta fines de la década del sesenta, cuando abandoné toda actividad artística inscrita en marcos institucionales de cultura. Luego, alrededor de 1976, vuelvo a la pintura, con toda la carga de subjetividad que la pintura puede soportar, aunque, dentro de esta subjetividad de la representación, tengo la voluntad de lograr un tono distanciado y racional. Hoy, en cambio, produzco en un sentido en que la razón interviene muchísimo menos, no porque la razón haya entrado para mí en esa área de desprestigio en que la colocan muchos artistas, sino porque creo que existe un espacio estético y productivo mucho más complejo, en el cual me muevo no sólo con la razón sino con los sentimientos, el cuerpo, las distintas incitaciones del inconciente...

— *Viendo tu obra a partir de la exposición de 1982, podría decirse, precisamente, que en el cuadro se acentúa la huella personal, el trazo que marca el momento físico de la producción. Eso estaba borrado en lo que yo conozco de tus etapas anteriores, en los sólidos por ejemplo.*

— Y también estaba borrado en la primer etapa de mi retorno a la pintura. A pesar de los ocho años de "abstención", entre 1968 y 1976, y a pesar de oponerme a toda mi estética del sesenta, todavía mantenía, como lastre, algunos de los conceptos de esa década. Cuando volví a pintar, empecé a hacerlo con

pintura acrílica, porque era técnicamente "moderna". Aunque enseguida pasé al óleo, el acrílico conservaba para mí uno de los rasgos fundamentales del fin del modernismo: la fuerte inflexión tecnológica. Por esos años, pensaba que mi pintura tenía que ser distanciada y que no debía registrar el paso de la mano: las huellas de la artesanía debían borrarse. Esto era un vestigio de mi estética anterior, tributaria de la reacción antirromántica. El arte conceptual había sido, para todos nosotros, una reacción contra la figura del artista inculto, del pintor que sólo siente. Pensábamos que lo mejor del arte era la idea y terminamos representando la idea pura. Hoy desconfío muchísimo de ese tipo de razón. Creo, en cambio, que hay una razón mucho más compleja que comprende todos los mecanismos del pensamiento y no descarta las zonas instintivas, afectivas e inconscientes. Hoy pinto casi espontáneamente, como en mi primera etapa expresionista, pero no dejo de trabajar con sugerencias que provienen de la razón. Por ejemplo, desde el punto de vista técnico, controlo siempre las relaciones de color, en un grado que me resulta difícil explicar a mis propios colegas. Trabajo espontáneamente, incluso con automatismos, pero tengo siempre presente el problema del lenguaje. Un cuadro puede, al principio, parecer caótico; esa es mi intención. Quiero que las imágenes vayan apareciendo, en la contemplación, muy lentamente, que la visión "dure", que la lectura sea lenta, como por capas que se vayan atravesando poco a poco.

— De algún modo, estás hablando no sólo de lo que esperas de la contemplación de un cuadro tuyo, sino también de la generación de imágenes. Yo te he visto pintando a partir de modelos, a partir de fotografías, a partir de textos, en una relación interdiscursiva de fuerte valor poético. Y antes del 68, realizaste objetos a partir de ideas. Afirmas que hoy trabajas con esa razón ampliada a los afectos, al cuerpo y, sin embargo, he visto bocetos de tus cuadros actuales...

— Muchas veces me preguntan si yo hago bocetos, porque da la sensación de que mi obra actual nunca ha sido bocetada. Curiosamente, cuando mi pintura

era más distanciada y racional no bocetaba y también utilizaba métodos automatistas, pero no de un automatismo gestual, sino intelectual. Claro, pintaba más lentamente, tratando de que las correcciones, borraduras y superposiciones desaparecieran en una superficie final nítida e impecable. Pero también hoy corrijo muchísimo: trabajo mucho más rápido y un cuadro puede cambiar varias veces en dos o tres días, hasta que logro una imagen que me conforme: la imagen final. Y muchas veces parto de bocetos; dibujo permanentemente y coloreo a lápiz o con marcador, produciendo algo así como "ideas de partida". También, por ejemplo en mis últimos trabajos, he pintado a partir de sugerencias y homenajes. Mis jinetes azules citan al expresionismo, y también lo citan algunas de las maneras en que pongo el color.

— Se trata, obviamente, no de influencias, sino de un trabajo productivo con la cita: la intertextualidad plástica. Yo hablaría también de interdiscursividad. Creo que sos un pintor que piensa los títulos de sus cuadros y esos títulos remiten tu obra a otros discursos.

— Es cierto. A mí me importan cosas que suelen no importarle a otros pintores. Quiero que los títulos se lean. Quizás esto sea un resabio conceptual, pero me parece que la imagen se completa con el título. La relación interdiscursiva no tiene que ver sólo con los títulos. Fijáte, por ejemplo, que Juan José Saer escribió un texto sobre un cuadro mío. Luego yo ilustré con imágenes ese mismo texto y el resultado fue el libro que presenté, en 1982, en la Exposición del Libro. Y en un catálogo, volví a incluir ese texto como fragmento poético en diálogo con la pintura. Pero la intertextualidad pictórica no es un rasgo sólo de esta última etapa. También era productiva en mi pintura realista. En la muestra de Arte Nuevo, en 1978, había un "Tercer homenaje a Schiavoni": un bol blanco, sobre dos fondos blancos, con un limón adentro. Eso era todo: un cuadro blanco. Se trataba de un homenaje, porque Schiavoni había pintado una mesa de mármol blanco y sobre ella un jarrón con flores blancas. Se trataba también de un desafío pictórico, como

es el de pintar blancos diferentes. La "multi cafetera", que también expuse en 1978, era la misma cafetera que tantas veces utilicé como modelo, tomada desde distintos ángulos y perspectivas que se sucedían en la superficie del cuadro sin superponerse. Una especie de cubismo al revés porque en lugar de superponer todas las perspectivas en una sola imagen, desplegaba imágenes diferentes, que convivían en el mismo plano. Utilicé, también, la paleta de Braque y Picasso en el período cubista. Estos elementos intertextuales pueden funcionar además como esquemas de lectura del cuadro y para mí eran un estímulo para producir la imagen.

— Conozco un texto tuyo, donde hablas de tu relación con Grela y Schiavoni. Recuerdo además que pintaste un retrato de Schiavoni. Un pintor como vos, tan "internacional", que se identifica a veces como postmoderno y transvanguardista, me gustaría que se pensara también en su relación con la plástica argentina...

— Curiosamente, y no quiero pecar de regionalista, tres artistas me impresionaron en mi formación, muchísimo y de distintas maneras. Schiavoni, por ser un pintor maldito y por haber hecho una pintura extraña, que nunca fue entendida. Se lo clasificó como ingenuo, cuando era, en realidad, un pintor culto, de un expresionismo contenido e intimista, que manejaba el color y las imágenes de manera sutil y personal. Murió loco y no pintó los últimos ocho años de su vida. Yo dejé de pintar ocho años y quise volver a pintar para no morirme o, en todo caso, para no volverme loco. El otro artista, también rosarino, es Lucio Fontana, uno de los grandes del siglo. Obsesionado, como nosotros, por esta especie de marginalidad que es, para los plásticos, vivir en la Argentina, fue un escultor casi clásico y sus pinturas y esculturas me parecen no sólo originales sino pruebas del equilibrio entre romanticismo y una gran racionalidad. El tercero es Berni, me impactaban su audacia, sus cambios bruscos, ese restarle importancia a la belleza del trabajo en sí mismo, pese a que, en ese sentido, yo tengo una tendencia casi clásica a que los cuadros sean lindos. Sé que Ber-

ni es uno de los grandes pintores. Por otro lado, tengo un gusto muy particular y ecléctico; junto a artistas espectaculares como Fontana o Berni, hay otros, más presentes en mi tendencia realista de los últimos años; se trata de pintores no espectaculares ni efectistas: Musto, Lacámara, Daneri, Policastro, Diomedé, Gutiero, pintores de cámara que trabajan el color muy elaboradamente y con sutileza, creando imágenes que no son impactantes de entrada, sino que se pueden leer lentamente, que es lo que quiero lograr hoy con mi pintura. Aunque lo que hago hoy se emparenta más con el gesto y la exhibición de universalidad de Victorica y el gusto por la materia de Del Prete.

— Hemos hablado de los últimos ocho años. Pero el público va a recorrer una muestra retrospectiva, que incluye un período de tu producción anterior a 1968, momento en el que vos dejás de pintar. Algo tienen que ver la estética y la política de las experiencias colectivas e individuales en los años anteriores a 1968, con tu período de retiro. Entre 1966 y 1968, parece haberse producido una relación afirmada, buscada, trabajada entre el discurso estético y el político. Después de los ocho años de "abstinencia", volvés con la representación realista, para entrar luego en una etapa que caracterizás como neorromántica y expresionista, más centrada en el sujeto. Estamos, entonces, frente a dos relaciones del arte con el sujeto y lo público, separadas por un intervalo.

— Usaste la palabra "abstinencia", que es la que yo uso para designar ese intervalo. Esa palabra expresa claramente lo que me pasaba: no producía porque había una voluntad ética para no hacerlo. Cuando el deseo se enfrentó a esa voluntad de abstinencia llegué a un momento crítico. Me costó mucho volver a pintar; empecé a hacerlo a escondidas, para mí, pensando que no iba a exponer nunca más. Luego, mi traslado a Buenos Aires operó como catalizador de ese proceso y comencé a mirar con menos prejuicio lo que antes me parecía censurable. Te explico las razones. En los últimos años de la década del sesenta vivíamos en un clima de crisis que

implicaba niveles políticos, intelectuales, culturales. Muchos artistas, también los que siguieron produciendo, no sólo en la Argentina sino en el mundo, sintieron las consecuencias de esa crisis. Nosotros habíamos trabajado, en Rosario, como grupo; el grupo de vanguardia de Rosario que, en conjunto con el grupo de vanguardia de Buenos Aires, realizamos *Tucumán arde*, un acontecimiento estético-político, caracterizado por crear un espacio donde se mezclaban discursos diferentes: visuales, auditivos, de movimiento y recorrido, etc. Después, algunos de nosotros pensamos que no podíamos seguir produciendo porque no había verdadera

obras de arte tradicionales, porque además ni siquiera pretendíamos hacer obras de arte sino productos culturales e intelectuales revulsivos. Tratábamos de crear nuevas posibilidades estéticas y culturales, a las que denominamos "cultura alternativa"; queríamos echar las bases para una nueva cultura, la del futuro revolucionario. Esa era nuestra fantasía, nuestro deseo y nos generaba obligaciones: por ejemplo, trabajar al margen de la cultura institucionalizada, crear un circuito alternativo. No lo logramos. De nuestro grupo, hay gente que nunca más volvió a trabajar como artista. Otros, como Pablo Suárez y yo mismo, volvimos a pin-

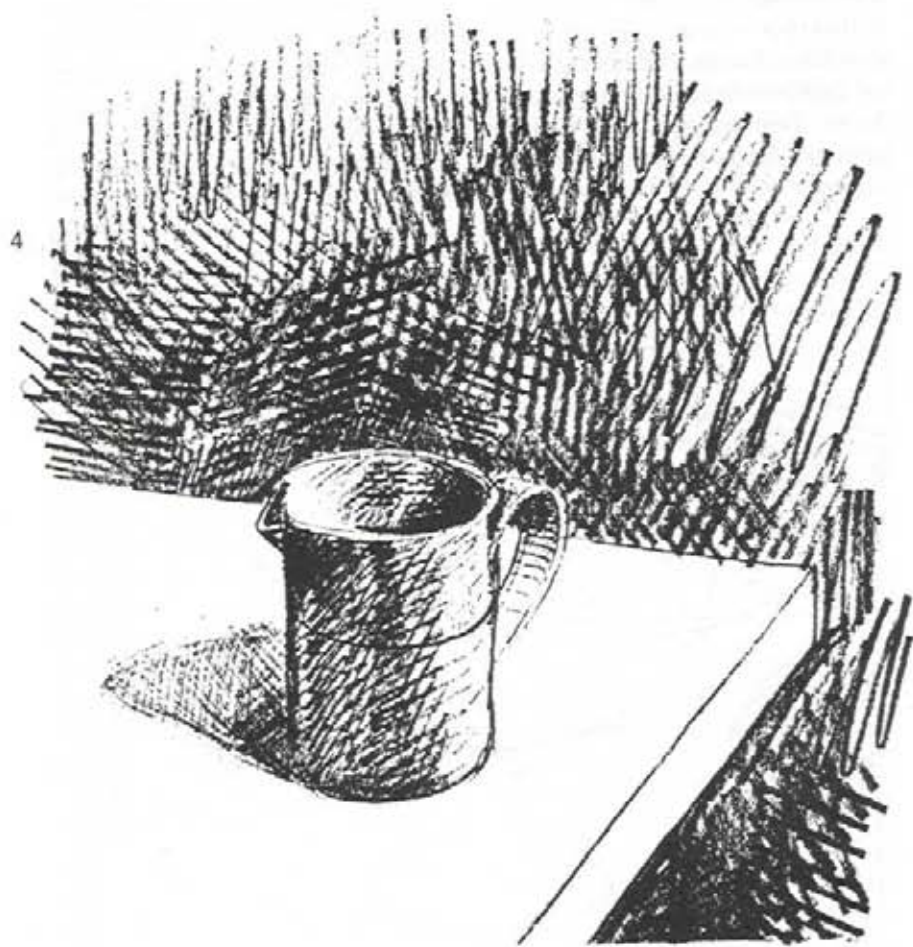


obra de vanguardia si era absorbida por el marco institucional de lo que denominábamos cultura burguesa. Razonábamos a partir de una pregunta: ¿por qué existen tantos movimientos de vanguardia? Y nos respondíamos: porque son absorbidos y entonces dejan de ser verdaderamente nuevos, virulentos. Nos parecía que nuestras obras no debían ser digeridas como si fueran

tar y los dos comenzamos haciendo realismo. Cuando dejé de trabajar, durante esos años de "abstinencia", había tocado uno de los límites posibles. Y yo diría hoy que la unidad de mi obra está en los límites: en la voluntad de probar al máximo mi capacidad productiva y explorar todos los ángulos posibles de búsqueda.

Preguntas abiertas

Oscar Terán



En agosto de 1992, el Club de Cultura Socialista José Aricó convocó a Oscar Terán y a Jorge Dotti para un debate sobre las perspectivas actuales del pensar filosófico. Publicamos ahora las síntesis escritas, preparadas por sus autores, de ambas exposiciones.

Quiero considerar esta temática reduciéndola a un esquema que tiene como centro la percepción de la filosofía en tanto respuesta a la modernidad, caracterizada esta última rápidamente como la que: promueve el desencantamiento del mundo; practica la reducción del ser a lo nuevo; consume la mutación del valor de uso en valor de cambio; tiende a la diferenciación de esferas culturales de valor autónomo

(ciencia, arte, moral); fractura la totalidad; constituye a los sujetos en individuos, y hace del principio de subjetividad la fuente de unos poderes soberanos.

Hilvanaré algunos de estos *item* remitiéndolos a ciertos referentes y citas, mediante un recorrido cuyo esquematismo no se me escapa pero que posee una imprescindible finalidad ilustrativa. Para comenzar, puede decirse que

en la escritura de Descartes se constituye un sujeto de conocimiento autocentrado, dotado de autoconciencia y autodeterminación y que tiende a la autorrealización. Este es el hombre del humanismo que describe Heidegger en *La época de la imagen del mundo*: "Aquí comienza esta manera de ser hombre que consiste en ocupar la esfera de los poderes humanos en tanto espacio de medida y de cumplimiento por la dominación y posesión del ente en su totalidad".

Hacia fines del siglo XVIII, empero, el sujeto ha devenido una "x", una incógnita para el conocimiento teórico, puesto que el "yo pienso" kantiano —como se dice— es una luz que abre la experiencia a su inteligibilidad, pero esta luz está detrás de nosotros, y no podemos verla. Construcción entonces de aquella "otra escena" que la filosofía de nuestro siglo explorará una y otra vez y respecto de la cual, como escribirá Wittgenstein, no puedo preguntar, dado que es la condición de posibilidad de toda pregunta. De tal modo, no hay fundamento de los fundamentos, ya que no es posible ver simultáneamente el campo visual y el ojo que mira. Este ojo que mira sin ser visto será llamado de diversas maneras: sujeto trascendental, mundo de la vida, Ser, metalenguaje, estructura, episteme, código, Otro...

Surgía así un límite intrínseco al conocimiento teórico, que al asentar la asimetría entre el orden del Ser y del Saber concluía en la imposibilidad de conocer el todo, lo absoluto, la Cosa.

Esta conciencia desgarrada será precisamente para Hegel la conciencia moderna, que el filósofo en tanto funcionario de una Razón totalizadora deberá suturar mediante la apelación a una serie de síntesis autogeneradas. Si ahora "la verdad es el todo", filosofar será idéntico a totalizar, y esta totalización deberá instalarse en la sede política que brinda el Estado moderno. De tal modo, la historia se transformaba en el escenario laico donde se desplegaba el drama humano de la verdad, y la política devenía la religión de los hombres sin religión.

Hubo sin duda otras estrategias que pretendieron soldar desde la filosofía el desgarramiento de la modernidad, y Feuerbach representa una de ellas a través de lo que se ha llamado el "ateísmo de reapropiación", por el cual los seres humanos debían recuperar aquellas potencialidades que habían enajenado en los dioses por ellos mismos inventados. En este aspecto, Marx proseguirá ambas tradiciones, mediante las que el Fundamento se despliega en la historia y brinda las condiciones para la elaboración de una humanodicea.

La crisis tardo-moderna de fines del XIX arrastra un conjunto de fracturas que lo son al programa mismo de la Ilustración, y que Franco Crespi ha bosquejado así: conciencia de los límites del saber; crisis de las ciencias; ausencia del fundamento; desaparición de la finalidad; inarmonía entre situación existencial y social, y como producto de todo ello, pérdida del sentido de la existencia. A este cuadro es menester sumarle los problemas inducidos por la democracia en tanto ideología y estado de ánimo que Tocqueville pintó como ruptura de la sólida cadena aristocrática que, al separar los eslabones, "hace olvidar a cada hombre a sus abuelos; le oculta sus descendientes y lo separa de sus contemporáneos", amenazándolo "con encerrarlo en la soledad de su propio corazón". Hacia fines del mismo siglo, Durkheim encontraba en el concepto de anomia la categoría para condensar los múltiples desarraigos promovidos por la modernidad.

En cuanto a la diferenciación de esferas culturales autónomas, si en una sociedad "tradicional" Dios (religión) o el Ser (metafísica) unían lo verdade-

ro, lo bello y lo bueno, configurando una posición que emblematiza Hesíodo al evocar una época dorada en la que "todo el universo vivía en conexión con todo", la ruptura de esa totalidad orgánica desagrega dichas esferas y torna caduco todo punto de vista superior. Esta "horizontalización" de esferas culturales tiene todo que ver con los efectos de la secularización de los tiempos modernos, que Nietzsche dramatizó eficazmente al observar que el descenso de las aguas de la religión dejaba tras de sí "pantanos y lagunas", mientras las ciencias, cultivadas sin medida y con la más ciega indiferencia, disolvían todo lo que era objeto de firme creencia: "Nunca siglo anterior fue más secular, más pobre en amor y en bondad... Todo está al servicio de la barbarie que se aproxima; todo, incluso el arte y la ciencia de esta época".

Ahora bien: puede afirmarse que la filosofía reaccionó desde fines del XIX frente a estos efectos devastadores de la crisis tardo-moderna a través de dos grandes corrientes. Por una parte, el evolucionismo spenceriano albergó una de las últimas pretensiones de elaboración de una filosofía de la historia que dotara de sentido al devenir. Pero fueron sin duda las distintas versiones del espiritualismo las que concretaron el mayor intento por la reapropiación del fundamento apoyándose en el "recinto sagrado" de la conciencia (Bergson) y protestaron contra la disolución del ser en valor de cambio mediante la escisión entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu. En esta batalla, el filósofo se transformó en custodio del espíritu mediante una prédica antimaterialista y antiutilitaria, dentro de un linaje proseguido desde otros paradigmas teóricos que comunicará con el privilegiamiento de la conciencia como dadora de sentido y con la búsqueda de la autenticidad dentro de un mundo vulgarizado por la presencia de los males tecnocráticos de la modernidad.

Para retomar la cuestión en un punto relevante para nuestra propia inscripción, debo recordar ahora que la de Marx puede verse como otra opción del filósofo frente al desgarramiento moderno. "Como antes en el cerebro del fraile—escribió en sus cuadernos juveniles—, la revolución empieza ahora en

el cerebro del filósofo". Opuso así, contra el intelectual teológico-metafísico del más allá, al filósofo del más acá, encargado de dotar de las "armas espirituales" a ese proletariado cuyo corazón figuraría el otro componente imprescindible de la transformación revolucionaria. Fundaba así todo un linaje que, pasando no sin vértigo por el Lukács de *Historia y conciencia de clase* (para quien "en el punto de vista del proletariado se hace visible la totalidad de la sociedad"), nos precipita en el Sartre de 1957 y su célebre afirmación: "Considero al marxismo como la filosofía insuperable de nuestro tiempo", hasta el punto de que el propio existencialismo luce como un saber parasitario que se ofrece para complementar aquellos aspectos que por su anquilosamiento staliniano el marxismo no había sabido tematizar. Dentro de un paradigma de ruptura con el humanismo existencialista, de todos modos es fácilmente recordable también el modo como Althusser integrará esta familia de filósofos para los cuales la filosofía debe ser concebida como arma (alma) de la revolución.

Conocemos las consecuencias críticas que sobre esta última concepción ha acarreado la caída de estos idearios en las patrias mismas del socialismo. De allí que prefiera señalar otro aspecto que, de un modo no siempre visible, se ha articulado con aquel fenómeno de un modo complejo y aún poco esclarecido en la literatura filosófica. Al respecto, comienzo por decir lo que todo el mundo sabe: que un rasgo distintivo de la filosofía del siglo XX reside en la problematización del lenguaje y de lo simbólico en general. Sin ir más lejos, recuérdese el modo en que la filosofía analítica considerará que los problemas filosóficos son problemas lingüísticos o, dentro de una inspiración contrastante y hermenéutica, la investigación heideggeriana de los nexos entre lenguaje y ser.

Resulta ilustrativo en este sentido referirse al clivaje que se produce en la filosofía a partir de lo que puede llamarse un acontecimiento mínimo y a la vez trascendental, y que me gustaría decir que se condensa en el capítulo IX de *El pensamiento salvaje* de Lévi-Strauss. Allí se da cuenta de ese "giro lingüísti-

co" que en rigor se había operado hacia ya décadas en el *Curso* de Saussure, y que ahora el padre del estructuralismo expresa con paráfrasis obviamente pascaliana: "la lengua es una razón humana que tiene sus razones, y que el hombre no conoce". Aquel acontecimiento mínimo y trascendental es pues el que "interpone" entre el sujeto y el objeto al significante. La conciencia no es entonces anterior al lenguaje, y por ende éste no la "expresa", así como la escritura tampoco representa a la lengua hablada. En suma, todo signo es un significante de otro significante, y nunca refiere a la Cosa misma, cuestionando toda filosofía de la re-presentación. La lengua por fin aparece como un código anónimo que circula produciendo efectos de significación, y el sentido deviene un efecto de superficie, lo mismo que el hombre, que ya no es el sujeto agente del lenguaje sino un sujeto "sujetao" y "hablado" por la lengua.

Sobre estos supuestos extendidos desde la lingüística hacia otras disciplinas sociales y a la filosofía misma, Lévi-Strauss entona su programa destructor del humanismo tradicional. Las temáticas de la segunda mitad de los años 60 y de la década del 70 se imponen así masivamente sobre el debate intelectual, expandiendo las consignas provocativas de la "muerte del Hombre" y la disolución del sujeto. En suma —y así lo frasea Foucault hacia 1969— es preciso reconocer con valor que la historia de los hombres, sus prácticas sociales, la lengua que hablan, la mitología de sus antepasados, las fábulas que les narraban en su infancia, el hilo del discurso que ahora mismo emito, todo ello obedece a reglas que escapan al control, la conciencia y la voluntad humanas. Sobre este campo aparentemente arrasado, la empresa aún sueña empero liberadora, y para esta liberación se ofrecen lo que en clave de época se llaman "los tres maestros de la sospecha": Marx, Nietzsche, Freud. Liberadora, porque —como allí mismo seguía diciendo Lévi-Strauss— "se necesita mucho egocentrismo e ingenuidad para creer que el hombre está, por entero, refugiado en uno solo de los modos históricos o geográficos de su ser". El ataque contra el etnocentrismo realizado en nombre del relevamiento de la



Diferencia se apoyaba en las variantes culturalistas de la antropología, cuyas lecturas más relativistas el propio Lévi-Strauss intentaría limitar. Pero esta mirada dirigida sobre culturas desplegadas en el espacio geográfico también podía pascarse verticalmente por el pasado humano para descubrir de nuevo no sólo el imperio de una otredad cada vez más legítima en tanto no vicaria de centralidad alguna, sino además lanzada a la progresiva descalificación del hecho en nombre de la interpretación, y que en sus terminales avalaba la identificación de historiografía con relato. Consecuentemente, la historia no es el despliegue del Sentido que aseguraba

la dialéctica. Mas si no hay "dialéctica", nadie nos devolverá lo perdido: la historia *no* nos absolverá.

Este sujeto irremisiblemente descentrado por el inconsciente, el saber o el poder podía intentar ahora un emprendimiento destinado a construir una arqueología de la modernidad, en cuya labor se encarnizaron el post-estructuralismo y el llamado posmodernismo. En un aspecto central, se trató de afirmar la discontinuidad y la fragmentación. Ya fuere en la rebelión derrideana contra el logocentrismo o en el estudio deleuziano sobre Nietzsche, se explotará la polisemia del lenguaje contra la metafísica de la presencia y la mitolo-

gía del retorno a un origen que garantizaría la identidad entre sentido y ser. A esta pérdida del Fundamento, el posmodernismo la vivirá sin tragedia en su impugnación de toda filosofía de la historia (los multicitados grandes relatos) y por consiguiente de la noción de progreso. Celebrará asimismo la emergencia de una pluralidad gozosa de paradigmas, epistemes y juegos de lenguaje. Extremando el historicismo y el nominalismo, Richard Rorty identifica hoy a su héroe "ironista" con aquel que ha aceptado la contingencia de sus creencias y su deseos fundamentales. El relativismo cultural desemboca así en el relativismo moral, al agostarse la fuente de legitimidad apoyada en los fundamentos que ante el desencantamiento del mundo se había buscado la razón.

El posmodernismo, pues, ha colocado no sin provocación —y a veces no sin frivolidad— los términos de la polémica sobre el escenario filosófico del presente. De tal modo, después de haber visto diseñarse velozmente las figuras del filósofo funcionario de la totalidad, custodio del espíritu, policía del lenguaje, hermeneuta de la palabra originaria, guardián de la casa del ser, intelectual orgánico de la revolución, en este destemplado fin de siglo (pero ¿quién puede decir si se trata de un ocaso o de una aurora?) el último Foucault difunde la propuesta de una estética de la existencia que permita cambiar, ya que no al mundo, al menos la propia vida. Ante el resurgimiento de la pregun-

ta por el sentido, en épocas de crisis siempre se ha apelado a estas llamadas "morales de la escasez", y nuestra situación sería—según la imagen de Neurath— como la de esos marineros que tienen que arreglar la singladura de su barca en plena mar al mismo tiempo que siguen navegando. Entonces nuestro fin de siglo sería una época de "nadar de noche" y contra la corriente, y es cierto que hay momentos en la vida de las sociedades y de los seres humanos en que sólo se puede avanzar a contrapelo y marcha atrás. Aunque afinando el olfato quizás podamos percibir en el aire de los tiempos el próximo fin de la ilusión neoconservadora y el retorno de un sujeto que acepta su descentramiento al mismo tiempo que se rebela frente al nihilismo, como podría intuirse tras el actual *revival* sartreano y el privilegio adquirido por la filosofía práctica y su exploración de los universos de la política, la ética y la filosofía del derecho. Y no sólo entre los obstinados herederos del legado de una Ilustración que consideran interrumpida y que merece ser continuada tras la búsqueda de "una ética profana postmetafísica" (Habermas), sino asimismo del propio *chef de file* deconstruccionista. En un reportaje de 1991, Derrida se formulaba así la pregunta crucial: "¿cómo, por un lado, reafirmar la singularidad de un idioma, los derechos de las minorías, la diferencia lingüística y cultural; cómo resistir a la uniformización, al nivelamiento mediático, pero, por otro lado, cómo luchar por todo esto sin sacrificar

la comunicación más unívoca posible, la traducción, la discusión democrática y la ley de la mayoría?..."

De ser así, si para la teología y la metafísica había toda la verdad y si para el empirismo no hay ninguna, el filósofo más estimulante de nuestra época sería el que afirmara la posibilidad de esa estrategia en oximoron que pretende verdades parciales. Lo que es lo mismo que decir que nos quedan, pues, el deseo, la palabra y algunos valores amenazados. Dentro de estos últimos, y en un lugar central, aquella solidaridad fundada en una justicia social que recupera la idea moderna de la transformación y que sigue ostentando el nombre irrenunciable del socialismo. En cuanto a la palabra, es preciso que ella se empecine en fungir como traducción entre distintas tribus, mientras la filosofía, como el síntoma, mantiene abiertas las preguntas. De tal modo el filósofo pregunta con la infinita seriedad con que juegan los niños: por qué hay el ser y no más bien la nada, por qué hay ricos y pobres, por qué hay desaparecidos... En suma, la filosofía puede mimar la estructura del deseo: persigue un fin perdido como si fuera absoluto, pero en realidad no lo ha perdido sino que nunca lo tuvo, y en rigor lo que busca es una Falta que pueda garantizar la perdurabilidad del deseo y el encuentro con objetos fragmentados y dichosos, para cumplir con el requisito adorniano de que la filosofía siga incluyendo la "promesa de la felicidad".

7

La Ciudad Futura

Revista de cultura socialista
Número 34 / octubre 1992

**Tema Suplemento/11: Nuevos desafíos
para el movimiento obrero**

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

LULU

Revista de teoría y técnicas musicales
Nº 4 - Agosto 1992

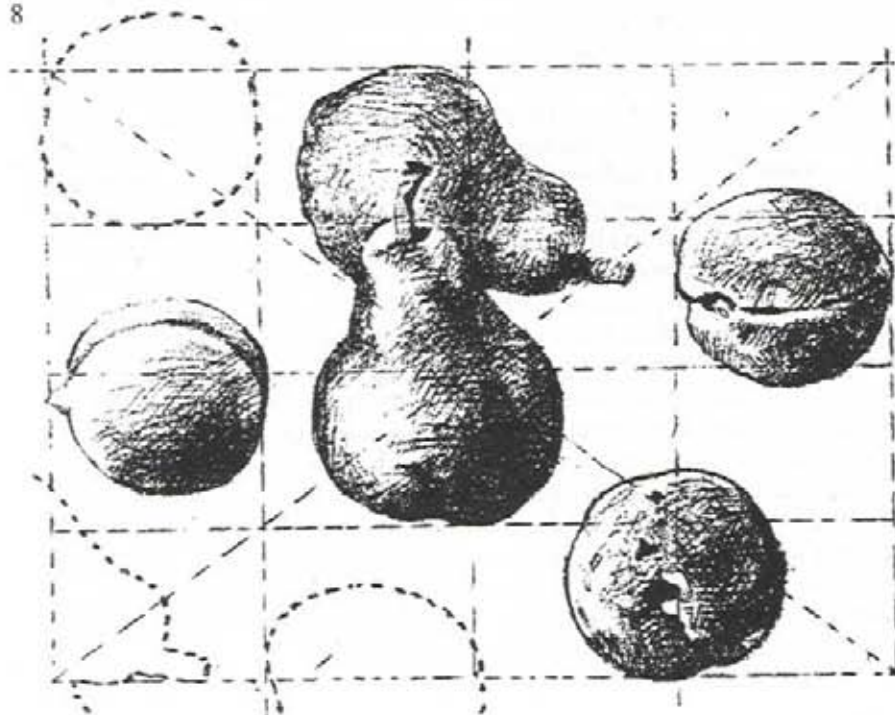
Entrevista a Arturo Tamayo
Stockhausen: estructura y tiempo vivencial

Dossier: la música y el cine

Sobre los tiempos que corren

Jorge E. Dotti

8



El esquema de mis consideraciones es el siguiente: 1) la filosofía está constitutivamente ligada a la crisis; por ende, en tensa apertura hacia lo político. 2) el paradigma liberal de la convivencia pandialógica excluye la "crisis" como categoría capaz de dar una explicación plenamente racional de las conductas humanas, pues ella supone una comprensión metafísica, no científica, de la historia como *drama*. Consecuentemente, en lo que hace a los respectivos principios, liberalismo y filosofía son incompatibles. 3) la condición cultural posmoderna es el cumplimiento del liberalismo, la coherente efectivización planetaria del proceso de seculari-

zación y deshistorización impulsado por la modernidad liberal. En el espacio público de la posmodernidad la filosofía sufre el mismo vaciamiento de sentido y la misma desactivación escénica que lo teológico-político; en todo caso, algo afín subsiste como análisis lógico—ajeno a toda temporalidad dramática— y sobre todo como ironía escéptica, propedéutica a la parálisis de la *acción* humana. 4) ¿qué sería una actitud filosófica en el crepúsculo massmediático de los dioses?

1. Característico de la filosofía ha sido su capacidad para recusar lo inmediato, para distanciarse reflexivamente con

vistas a la *crítica* de los hábitos discursivos (con sus constelaciones de símbolos, creencias, conocimientos e ideogramas en general) que conforman un imaginario e institucionalizan un sentido de las cosas. La filosofía indagó y cuestionó las significaciones básicas sobre las que se sustentan las categorizaciones e imágenes imperantes en el sentido común y en las opiniones difundidas, tanto individuales como colectivas, tanto vulgares como científicas. Particularmente crítica ha sido con las representaciones optimistas (muchas promovidas por la filosofía misma, en sus momentos de olvido), que velan la debilidad existencial propia del hombre como ser temporal, y distorsionan el significado de su libertad y responsabilidad. La crisis fue tematizada críticamente por la filosofía, al ver en ella la manifestación de una carencia ontológica o "finitud", que socava la entera productividad discursiva y, así, también "material" de los hombres.

La filosofía nunca fue igualitarista. Más bien asentó su distanciamiento de la inmediatez en la pretensión de poseer, con exclusividad, un surplus hermenéutico irreductible a los módulos de sentido más generalizados, habitualmente regulados en términos de racionalidad instrumental. Su motivación esencial no fue dilucidar "procedimientos" sino pensar y publicitar críticamente ese excedente de sentido, con miras a quebrar la pulida superficie de lo cotidiano. Por su insatisfacción ante el *factum*, ha sido además sostenedora de dualismos: filosofar conllevó siem-

pre la ficcionalización de una instancia trascendente, desde la cual reflexionar y enjuiciar las estrategias de nivelación de los discursos. En la trascendencia o, mejor, en el gesto de remisión a una alteridad trans-aparente (por ficcional y *abismal* que fuera), la filosofía puso en juego la suerte de toda rebeldía ante lo que es invocando lo que debe ser.

Al preguntar por qué el ser y no la nada, al preguntar por la pregunta misma, alertó sobre la ingenua aceptación de una "objetividad" de las cosas. Ese dualismo constitutivo de la reflexión filosófica revela, entonces, lo que fue el nervio conceptual de un pensar comprometido: la *metafísica*. Distanciamiento y ruptura, reflexión y enjuiciamiento de lo apariencial, conciencia de la finitud e historicidad dramática: todos los grandes relatos exigieron la trascendencia y alimentaron perplejidades. De este modo, la filosofía hizo suyo el problema de la *libertad* y la *justicia* e intentó mantener el desasosiego frente a soluciones, por ella misma a menudo legitimadas: como la de reducir la primera a la "ignorancia de las causas" y la de disolver la segunda en un horizontal "intercambio de equivalentes". Por el contrario, imaginó la espontaneidad de la decisión/acción y una significación vertical de lo justo y lo injusto. Sin metafísica, no hubiera pensado la tensión entre un arriba y un abajo, lo ideal y lo fáctico, lo que está bien y lo que está mal.

Para afirmar esa remisión a lo trascendente como a la condición de posibilidad de la crítica misma, la filosofía comprendió como eventos metafísicos, no biológicos, esas dos situaciones extremas: el nacimiento y la muerte. Propuso, así, una lectura de la temporalidad humana como drama del desgarramiento, donde las acciones adquirirían su significación última desde la culpa y la redención, desde el reconocimiento de la intrínseca fragilidad que jaquea al hombre, por ser libre, y de la posibilidad de un relacionamiento alternativo al de los hombres como "medios" para satisfacer la utilidad personal, mágicamente coincidente con la del gran número.

Con la ficción de una justicia distributiva, la filosofía se abrió a lo político sin identificarse con él, ya que, para

mantener su autonomía (en el retraimiento del pensar) y a la vez su compromiso con la crítica, hizo de la distinción entre pensamiento y acción un hiato irrecomponible; pero simultáneamente tematizó la *dikeología*, para que la palabra del hombre tuviera una significación ética. Lo político operó, entonces, como ámbito de mediación entre la soledad del pensar y la publicidad del actuar; una mediación crispada por el esfuerzo—tan inútil como inevitable—para atemperar "el mal en el mundo". Digamos, más sencillamente, que el filósofo fue un intelectual que legitimó proyectos en sociedades donde la crisis no había sido aún neutralizada por la técnica y la comunicación *massmediática*.

2. Más allá del recurso a una metafísica de la historia en el momento "revolucionario" de la modernidad triunfante, el arjé del paradigma liberal es inconciliable con uno de los matices constitutivos de la actitud filosófica: si no el pesimismo, al menos la desconfianza en la dimensión moral de los hechos humanos; esto es, con la conciencia de que—no obstante las conciliaciones dialécticas y el beneficio del mayor número—el mal se resiste a ser doblegado por conceptualizaciones optimistas. El liberalismo, en cambio, confía en que el hombre es intrínsecamente bueno, pues entiende que la naturaleza lo ha dotado de una virtud paradójica, el *egoísmo*, para hacer de ella el principio rector de una convivencia racional y estable. Un *egoísmo* sano por naturaleza, distorsionado sólo por instituciones arbitrariamente tutelares, perfectible por la fuerza pedagógica del intercambio y, sobre todo, identificable sin residuos con la esfera de la privacidad.

A partir del impulso al beneficio individual y mediante la exclusión de todo voluntarismo colectivo, los hombres encauzan progresivamente sus conductas en el sistema más adecuado para satisfacer la generalizada pulsión utilitaria. Las reglas de socialización necesarias y suficientes son, entonces, las que se infieren de *lo mercantil* como significación básica o núcleo semantizador de todas las demás categorizaciones y simbologías de la vida en común. El *do ut des* fundacional no requiere ninguna

conciencia metafísica de finitud y dualismo, ni otra obligación que la positiva, para legitimar una dinámica que no conoce crisis, sino meras disfunciones, trabas al funcionamiento sistémico, subsanables a medida que los nexos interpersonales se mercantilizan. No hay conflictos existenciales extremos, porque se ha disuelto la historicidad.

En su estructura conceptual íntima, la sociedad liberal (como lugar del intercambio regular y ordenado) no ha tenido ninguna génesis, en el sentido teológico-político del término. La figura del "contrato social" y la articulación entre lo anterior y lo posterior al "acuerdo" no confieren a tal acto, retóricamente fundacional, ninguna dimensión—por así decir—*crisológica*. El pacto no es un evento auténticamente resemantizador de la historia, sino que, por el contrario, disuelve la temporalidad metafísica al enunciar en su pureza la lógica de la utilidad. De esta manera, el comienzo pactado es una suerte de *metáfora* que publicita, en el imaginario de la modernidad, las pautas identificatorias de lo natural/racional, y simétricamente, determina esa alteridad, ese "otro", sin cuya exclusión la sociabilidad liberal no podría tampoco autoconstituirse.

El carácter marginal o incluso prescindible del "pacto" en la legitimidad liberal se hace evidente apenas atendemos a la contradictoriedad que lo afecta, si pretendemos leer en él lo que no puede enunciar: una fundación libre de lo nuevo. Las condiciones que el contrato social exige para poder realizarse, lo vuelven simultáneamente innecesario. Si los hombres pueden pactar, es porque "antes" hubo pacto, o sea: porque desde siempre está presente un universal comunitario. Lo específico del liberalismo, sin embargo, y la enseñanza que nos deja su estilística, no concierne a la viabilidad (o no) del pacto, sino más sencillamente a que ese momento universal no desmienta las premisas individualistas y el espíritu instrumental del modelo.

Dicho de otro modo: la petición de principio (necesitar como condición lo que presenta como condicionado) del contractualismo liberal, si lo leemos como una meditación sobre el origen, no sólo no afecta su función epocal co-

mo meritoria apología de los derechos humanos, sino que además enseña con claridad cómo la única universalidad o racionalidad congruente con sus premisas (la sociedad como *compositum* mercantil) es la del cálculo medio/fin, con prescindencia de toda intromisión de los contenidos que cada miembro dé a las aspiraciones que lo mueven. Lo conmutativo socializa porque deshistoriza; su tiempo es el de un eterno retorno presente, como absolutización del aquí-y-ahora (sin trascendencia), como secuencia de momentos homogéneos, inmune a toda alteración que cuestione —filosóficamente— el sentido de esa secuencialidad. Las dos disciplinas canónicas del proceder instrumentalmente correcto, la lógica y la economía política, neutralizan racionalmente la amenaza de tal alteración o crisis: el mal no es, para una, más que confusión en la *dictio*, y, para la otra, sino la infracción a las reglas del mercado.

Si la temporalidad racional es la de la inmanencia absoluta, la legitimación de la sociabilidad tiene la forma de una demostración analítica: se desprende de sus supuestos a la manera de la conclusión de un teorema, cuyo desarrollo obedece a esa misma racionalidad impuesta en y por las premisas, sin que sea *sensato* indagarla ulteriormente. La sociabilidad racional es el corolario inevitable de una inferencia rigurosa a partir de instancias axiomáticas, *antes* de las cuales no hay nada. Un tiempo *previo* (metafísicamente diverso) al de lo mercantil carece de legitimidad. De aquí que la moderada épica del contractualismo transfigure, pero no modifique, el tranquilo discurrir del relato liberal, cuya prosa *olvida el origen* en aras de la estabilidad y fluidez de la circulación. Obliteración del *initium*, entonces, del que la filosofía dijo que, “alguna vez”, habían coincidido libertad e imposición de justicia, decisión y acción para enfrentar políticamente la violencia.

La sociabilidad es, entonces, tan atemporal y horizontal como el “egofismo racional” de sus partes. Deshistorización e inmanencia permiten al liberalismo romper su último puente con la metafísica: queda desactivado también el momento *vanguardista* de la ruptura extrema y del nuevo fundamento. Sin historia, sin comprensión del “presen-

te” como un ahora inasible (ocasión dramática para la libertad frente a la tradición y lo previsible), sin la metafísica del mal que proporcionaba un referente contra el cual actuar —política y estéticamente— como vanguardia, el liberalismo se llama posmodernidad.

3. Lejos de ser la desviación de un presunto “proyecto iluminista”, la posmodernidad lleva a cumplimiento el liberalismo, al cerrar coherentemente el ciclo cultural de la secularización y el relativismo, abierto por la modernidad.

En la condición posmoderna, lo mercantil opera hegemónicamente como significación a priori, desde la cual

rar el plurimolecularismo de base. Expansión de la diferencia, transhistoricidad (abandono de la memoria y las identidades), universalización de la superficie: el simulacro es autosuficiente para el mínimo de sociabilidad imprescindible, ya que postular algo originario por detrás de lo aparencial conlleva el cedimiento al orden totalitario. Polifonía de las meras opiniones, todas equivalentes en su relativismo y fluctuantes a través de los variados juegos lingüísticos, horizontalmente copresentes.

Esta sociabilidad posmoderna reposa sobre el ideograma central del liberalismo: la *tolerancia*. A este principio le cabe el destino paradójico de



"Bodegón del Pie de Yeso 2" Antoni Tàpies 80

irradia el sentido que informa semánticamente las redes simbólicas y conceptuales de la convivencia. Consecuentemente, esta condición tiene en el descentramiento y la fragmentación la clave de su dinámica social, y sus participantes no necesitan ni toleran más que un encuentro efímero, incapaz de alte-

haber suscitado algunas de las más nobles disquisiciones filosóficas en Occidente y, simultáneamente, al ser desarrollado hasta sus últimas consecuencias, de haber conducido a la extinción del filosofar, al vaciamiento hermenéutico de toda reflexión crítica en la *Oeffentlichkeit* posmoderna.

La tolerancia es la proyección práctica del desencantamiento del mundo, el enmudecimiento de los antiguos dioses y la potenciación de la razón "neutral" de la ciencia a standard disolvente de cualquier enfrentamiento entre "visiones del mundo". La tolerancia alcanza a ser plenamente socializante —y su *ethos* es la preservación a ultranza del fragmento— cuando las conciencias no sólo renuncian a publicitar belicosamente sus credos, sino que admiten la relatividad intrínseca de los mismos; esto es, cuando los principios éticos "últimos" son valores, todos igualmente carentes de fundamentación ontológica, intercambiables, susceptibles de las más variadas interpretaciones, incluso contrarias y conflictivas. Con la universalización del relativismo queda garantizado el efecto neutralizante de la sociabilidad conmutativa. El foco conceptual de la legitimación (otora "filosófica") se desplaza sin residuos del origen a la función, definida en clave de pragmatismo inmanentista: es "justo" ser tolerante porque es lo más útil para garantizar la diferencia y el molecularismo.

La ética en y de la posmodernidad no renuncia a los universales; sólo que, para asegurar el relativismo, enuncia tales principios morales de una manera tan genérica y con un grado de abstracción tal, que resultan siempre respetados, incluso por posicionamientos enfrentados en el ámbito de las conductas concretas. Al ser cada conciencia individual el juez último de la interpretación adecuada, la solución de compromiso es también pragmática: la concretización judicial de la universalidad abstracta (la interpretación de alguna situación particular como su "caso") queda al arbitrio del sentido común. Ahora bien, si se pretende evitar que el criterio doxológico quede reducido al *factum* de la opinión cuantitativamente más difundida y se busca acudir a contenidos cualitativamente más sustanciales; esto es, cuando se intenta teorizar la diferencia entre una opinión pública "auténticamente democrática" y otra que no lo sería, pese a ser empíricamente la única real, la reflexión parece caer en el vértigo de un discurso que gira locamente, respaldándose en la metafísica luego de haberla vaciado de sentido.

Si la genericidad de los principios y la ambigüedad del "sentido común" u "opinión pública" representan el anverso de una ética posmoderna, el reverso parece revelar con mayor nitidez la *impasse*, en la forma de ironía y escepticismo, a que ella está condenada. Este reverso lo representa la situación crítica, la agudización del conflicto que vuelve inane el recurso al diálogo infinito. Si las premisas incommovibles son la equivalencia de todos los credos individuales y la elevación de la conciencia personal y privada a juez último de lo justo y lo injusto, entonces ante la crisis, cuando enmudece la información proporcionada por las reglas del intercambio y se oscurecen las opiniones, ¿quién decide qué es ser tolerante o intolerante? ¿quién traza ese límite imprescindible, donde la misma lógica —prudencial y utilitaria— de la tolerancia previene que se debe ser intolerante con el intolerante? La respuesta es grosera: decide quien *de facto* tiene poder, quien empíricamente monopoliza la fuerza, sin que quepa problematizar filosóficamente su legitimidad.

Pero la crisis ha quedado excluida de las categorizaciones posmodernas de lo real, y ninguna disfunción puede ser excesiva, ya que han sido desactivadas las cosmovisiones que sustentaban otro tipo de temporalidad. Particularmente vaciada de sentido ha sido la *fic-tio* filosófica de que la libertad y responsabilidad se ponen a prueba al tener el hombre que decidir y actuar en condiciones extra-ordinarias, cuando *debe* (obligado por su finitud metafísica) enfrentar "el mal en el mundo" en términos ajenos a los previsibles por la regularidad conmutativa, cuando debe responder libremente a un estado de necesidad a la luz de una interpretación no relativista de la justicia distributiva.

4. La tragedia estaría en el declive de la filosofía hacia la intolerancia. Su descentramiento terminal debe ser bienvenido, si es que ello asegura la vigencia de esa libertad cívica y cultural en general —irrenunciable, no importa cuál fuera su articulación con la justicia— y que es innegablemente un logro del liberalismo en su evolución histórica.

Quizás la crisis de pensar la crisis

sea el último doblegamiento de la *hybris* humanista, con lo cual la filosofía se habría liberado del destino que la acosó desde los comienzos: sustentar ensayos concretos del horror y la degradación de la dignidad humana. Modifiquemos, seriamente, el viejo *dictum*: no hay aberración que algún filósofo no haya justificado con una visión del mundo. Si éste fue su destino, si la culpa metafísica fuera la culpa de la metafísica, la melancolía podría ser, también ella, neutralizada por un meditado alivio, como última prueba de fidelidad al filósofo mismo. Pues, de últimas, la metafísica llevó siempre en sí el germen de su propia disolución: junto a la apertura a lo trascendente, alentó también su condena, al impulsar la desacralización del mundo y el endiosamiento de la *ratio* secularizada.

Pero esta resignación en el ocaso no elimina todas las perplejidades. ¿Hasta qué punto la deconstrucción posmoderna de la violencia del dominio, destierra de su propia realidad el dominio de la violencia? ¿Hasta qué punto el indiferentismo y la dispersión no profundizan también la justificación del operar más violento, a saber, alegar que quien lo sufre está prolijamente fuera de las categorizaciones del "sentido común"? ¿Desde dónde evitar que el relativismo no devenga en impunidad para violentar lo no incorporado a la conmutación de equivalentes?

La posmodernidad es reivindicación de lo fragmentario, y ello recuerda una libertad que es —cabe insistir— irrenunciable, aunque conlleve la "extinción" pública de la filosofía. Pero es asimismo (¿inevitablemente?) idiotización —e ilotización— massmediática, agresión *publicitaria* contra la privacidad, atrofia de una reflexión crítica abierta a la responsabilidad dikelógica. La perplejidad aumenta cuando se medita sobre la manera como la *Oeffentlichkeit* posmoderna procesa aquello que, sólo si es así procesado alcanza dimensión de "realidad". Valga como ejemplo una guerra recientemente televisada. Ante la circulación vertiginosa en la superficie, tal vez perviva alguna *justa* impugnación en la morosidad y retraimiento de seguir pensando por qué el ser y no la nada, de seguir preguntando por la pregunta.

La teoría como chatarra

Tesis de Oscar Landi sobre la televisión

Beatriz Sarlo

12



Hace poco Alberto Ure lo designó a Oscar Landi teórico massmediático original: "Creo que es el primer texto' de un pensador que piensa la televisión desde su propia materia y no desde las ideologías. Es decir, que ha puesto su pensamiento a prueba con la televisión y no ha utilizado lo que resulta obvio de la televisión para probar lo que pensaba de antemano. Por eso creo que es un libro fundamental para la televisión y para el pensamiento argentino de las comunicaciones: no está elaborado sobre la megalomanía ni sobre la desilusión ni sobre el desprecio sino sobre la pasión y la curiosidad de jugar barajando el naipe de los hechos apostando todo lo

que había pensado". Esta comparación le da pie a Ure para cambiar de registro: "Creo que Landi podría ser trasladado por croma a una mesa con Portales, Ranni, Tacagni y Monfort, y al segundo año ya sería considerado uno más. Seguramente se tendría que bancar que le dijeran *el licenciado*, pero él estaría encantado y los demás también".

Ure, con el conocimiento que le da su oficio no de crítico bibliográfico sino de director de actores, acierta. No hay razón para que Portales o Ranni consideren a Landi como un advenedizo a su mundo y si "San Alberto Olmedo" (como escribe Ure, que así recuerda devotamente un título de Sartre) vivie-

ra, encontraría en Landi su Boileau: el redactor de un arte poética a la medida de lo que Olmedo hacía en la televisión. Los demás, posiblemente quienes al segundo año no se entonen como Landi en la fantasía de Ure, somos almas bellas agarrotadas por el espíritu de seriedad y la mala conciencia. Puesto a decir su verdad, Ure indica cómo y desde dónde hay que pensar las cosas, para que todo cierre con firmeza y no haya posibilidad de deriva: si Landi habla de la televisión, lo justo es que termine tomándose un vermut con Portales. Me adelanto a decir que a mí también me parece justo.

La nota de Ure comienza con un argumento en estado de descomposición debido a su antigüedad: quienes critican la televisión son epistemológicamente arcaicos porque aspiran a analizarla desde afuera de "su razón", ignorando que los medios son "una hemorragia de la realidad, una combinación ocasional del big-bang de la comunicación, que crea su propia sedimentación e imágenes en las que sopla la vida". El final postromántico de la frase (el soplo de la vida es postromántico y Ure lo 'recicla' no por escribir rápido y blandamente sino, claro está, como cita del Kitsch popular) coincide, sin demasiado forzamiento, con las razones del populismo clásico: no se puede criticar al-

1. Se trata de *Devórame otra vez; qué hizo la televisión con la gente; qué hizo la gente con la televisión*, Buenos Aires, Planeta, Espejo de la Argentina, 1992. La reseña crítica de Alberto Ure fue publicada en *Clarín*, el jueves 30 de julio de 1992.

go desde afuera de su horizonte ideológico y de sus leyes constitutivas. No se puede hablar de la televisión desde afuera de la televisión, sin correr el riesgo, como dice Ure, de convertirse en un positivista del siglo XIX. La forma del argumento es bastante conocida en la Argentina del XX, porque se la usó hasta el cansancio para arremeter contra toda versión del peronismo que no cumpliera con el ritual de declararse peronista, esto es, parte del fenómeno que analizaba.

De todas formas, de creer a Ure y a Landi, no hay riesgo de que prospere una visión exterior: el flujo de la televisión ya nos ha arrastrado a todos. Y, según Ure, gracias a dios, porque "frente a la amarga crisis de las ideologías se levanta la salud bestial de las imágenes". Pocas líneas más arriba, Ure compara a la televisión con una "inundación que no se retira, deja de ser un accidente para constituirse en una nueva realidad que a mucha gente le resulta natural": con la muy argentina imagen de la inundación (por algo va a ella Ure cuando apenas la acaba de abandonar Solanas), se nos instruye sobre una cultura mutante, la massmediática, que el libro de Landi explica con un reducido núcleo de ideas.

Seré injusta, y haré aun más reducido ese núcleo. Me animo a hacerlo porque las ideas de Landi son bien conocidas, fragmentos de este libro han sido escuchados en seminarios académicos, otros publicados en diarios, otros expuestos a lo largo de años. Discutiré principalmente con dos de las partes del libro, la primera y la tercera, donde Landi expone su *teoría de la televisión*. En la segunda parte, "La política en las culturas de la imagen", Landi logra las descripciones más perspicaces porque la materia televisiva en la que sustenta sus análisis es empíricamente más rica. Mis diferencias con las perspectivas teóricas de esta segunda parte, quedarán claras en la crítica de la primera y la tercera, pero no impiden el reconocimiento de su lectura de la política televisiva. En cuanto a la cuarta parte, se trata de una articulación de datos sobre la historia reciente de la implantación de la industria audiovisual en Argentina. El libro autoriza este enfoque porque, fragmentario como la televisión

misma, está armado por un agrupamiento de artículos de diferente densidad intelectual y analítica. Los lectores sabrán si la síntesis que presento distorsiona los argumentos y, como esto no es televisión, podrán volver a ellos, cotejarlos, decidir si leo mal, juzgarme. Los lectores de una pequeña revista como ésta, a diferencia de los espectadores de televisión, pueden interponer no sólo el zapping sino otras defensas frente a un texto, pueden ejercer el derecho de interrumpirlo y decirle que se equivoca.

A las ideas de Landi, entonces. Básicamente el núcleo teórico se puede enunciar así: la televisión es el espacio de la mezcla de "géneros", discursos, temas, formatos; y tiene como estrategia predilecta el reciclaje. Como muchos, Landi piensa acertadamente que la televisión y lo audiovisual en sentido amplio han reorganizado la cultura contemporánea. A diferencia de otros, el sentido de esta reorganización le parece globalmente positivo y, cuando se deja llevar por el entusiasmo, emancipatorio.

Sobre esta tesis, Landi elabora su convincente análisis de la política en la televisión, y sus dispersas notas sobre Olmedo y el video-clip. Lo demás forma parte de ese continuum de argumentos que se escuchan en las reuniones de comunicólogos en toda América Latina, y que, con mejor escritura, expone Baudrillard en textos brillantes por su densidad descriptiva y sus elipsis aforísticas. Landi, tan honrado artesano de la academia como cualquiera, cita a éste y a aquellos en sus notas al pie. Entonces, ¿se equivoca Ure cuando afirma que Landi es el primero que piensa la televisión desde su propia materia? ¿No vio las notas a pie de página? ¿Quizás, en el apuro de la tarea periodística, no terminó de leer y se quedó con los recuerdos del seminario sobre Olmedo que Landi dirigió en la Universidad? O, por el contrario (y esto es lo que creo), Ure captó bien el sentido de la operación realizada por Landi, que piensa la televisión "desde su propia materia", porque la piensa anulando la distancia intelectual y moral de la crítica. Sin embargo, busca auxilio en otros que han pensado la televisión desde ella y desde otras materias, intercala citas filosófi-

cas o estéticas que tironean del texto, llevándolo a un lugar donde Ure dice que no hay que ir: el lugar diferente de la televisión para pensar la televisión. Landi cita a Sarduy, a Platón, a Ginzburg, a Jauss, y esta lectora queda con la impresión de que esas decoraciones son exteriores a su empresa teórica. Para decir lo que Landi quiere decir no es necesario Sarduy ni la teoría del barroco: no digo que Sarduy no sea necesario a otro discurso sobre la televisión, digo que no es necesario a éste. Como también es excesivo el Renacimiento, al que se alude en el prólogo del libro, para escandalizar a los lectores bienpensantes. Estas citas son un plus compositivo y legitimador que Ure pasa por alto para llegar al centro: Landi, pensador realista, estudia la televisión desde la televisión.

A Landi le "interesa la TV como una situación de hecho" (p.11). Si esto quiere decir algo, debo suponer que se refiere a un tipo de acontecimiento cuya existencia es independiente de la voluntad. Pero creo que, para Landi, "situación de hecho" quiere decir algo más: una situación frente a la cual no se ejerce la crítica, una situación que se acepta porque allí está, ha modificado el mundo, reorganizado la cultura y se impone con la contundencia de lo consumado. Todo esto no debería necesariamente llevar a aceptarla como deseable, que es lo que este libro hace casi sin vacilaciones. Demostrar esto último es difícil porque Landi se cuida muy bien de valorar de manera explícita. Dice simplemente: esto ha llegado aquí para quedarse y permite suponer un subtexto: esto ha llegado aquí para quedarse y sólo los retardatarios, los idealistas que se oponen al ángel de la historia, pueden sentirse ofendidos. Landi, en cambio, es un posibilista, un Realpolitiker de los mass-media que siempre busca el lado bueno de las cosas. Distraídamente, en medio de una descripción o de una proposición teórica, Landi valora. Pero toma precauciones para que esto no le pueda ser dicho, y no aparecer como un defensor conformista del statu quo massmediático de la Argentina.

Para ello se convierte inesperadamente en historicista y utiliza una estrategia que recurre al pasado para autorizar el presente. A Landi lo obsesiona

una figura que no nombra: la del intelectual pequeño-burgués que se escandaliza frente a la televisión realmente existente. A ese personaje Landi se enfrenta y, como no puede decir sencillamente que se acabó la etapa de la crítica y que ahora reina el hecho consumado (algo bien homogéneo con el menemismo, pero también con la configuración cultural que con cierto desajuste suele llamarse posmodernidad), tiene que buscar argumentos 'elevados'. Para el caso, y con una levedad digna de la televisión, arma un discurso comparativo entre los medios audiovisuales y las vanguardias históricas, por una parte. Por la otra, entre la reorganización audiovisual del mundo simbólico y la reorganización operada hace varios siglos por la imprenta. En las dos comparaciones se equivoca u opina por ignorancia. Como ambas son centrales a su teoría de la televisión, es necesario considerarlas con seriedad. (Hablamos, quede claro, tanto Landi como yo, de la televisión en Argentina.)

Landi apoya su tesis historicista en una analogía: la de las revoluciones provocadas por la televisión y por la imprenta. Un argumento en contra o a favor superaría los límites de estas notas, pero quiero hacer algunas observaciones. La historia (que Landi rechaza como gran relato, aunque recurre a él a propósito de esta tesis) no acostumbra a repetir sus configuraciones de actores y acontecimientos. La imprenta y, sobre todo, la alfabetización y constitución de públicos, el desarrollo de la industria editorial y de la prensa, ejercieron un efecto democratizador no sólo respecto de los contenidos culturales contemporáneos a estos fenómenos, sino también del conjunto de la herencia acumulada. La difusión del libro no se hizo a expensas de la cultura escrita ya existente; el poder de los *clerics* fue erosionado porque, precisamente, el libro puso a la cultura de las elites en un espacio más amplio y socialmente heterogéneo. Junto con este curso democratizador de los bienes y destrezas culturales, tuvieron lugar otros, igualmente densos, de producción de nuevos estilos, tanto en la arena política como en la literaria. Hicieron posible una cultura popular escrita, con sus intelectuales propios; sentaron las condiciones sociales de la

emergencia de dos formas textuales que definen al siglo XIX en occidente: el periodismo y la novela que, rápidamente, encontraron sus culminaciones estéticas e ideológicas. Se produjo entonces no sólo un curso de innovación formal sino un movimiento gigantesco de circulación de textos y saberes nuevos y antiguos. La imprenta no rompió la tradición cultural occidental sino que la proyectó hacia lugares sociales donde, antes, no había llegado sino excepcionalmente. La televisión (y la de Argentina es un caso ejemplar, porque otros países no han abandonado totalmente al mercado la gestión de una nueva cultura), pocas veces cumple esa función democratizadora del patrimonio cultural, que no significa (como quiere Landi para liquidar rápidamente el argumento) difundir 'obras literarias'. Y todavía queda por demostrar si ha sido capaz de impulsar cambios cuyos efectos democratizadores sean tan profundos como los que introdujo la revolución de la imprenta. Que la cultura electrónica sea transclasista (y esto también hay que demostrarlo) no significa que sea democrática, en un mundo donde las decisiones políticas son cada vez más complejas y el cruce de líneas culturales más abigarrado. Queda también por demostrar (ni Landi ni yo podríamos hacerlo) si las destrezas adquiridas con la televisión habilitan para dominar otras destrezas futuras, y quizás descubramos en algunos años que el salto entre el consumo televisivo o la competencia en el video-game y el manejo de un computadora sencilla revela a los sectores populares, por razones materiales e intelectuales, tantos obstáculos como el pasaje del folletín a una novela de Flaubert.

La otra tesis de Landi avanza comparando televisión y vanguardias. Landi repite el argumento de que la televisión mezcla los géneros, construye un "megagénero que compagina diversos subgéneros" y no acepta los límites convencionales entre diferentes retóricas y temáticas (p. 18). Dejo por un momento el contenido de su descripción y voy a la estrategia con la que busca autorizarla. Muchas veces, Landi afirma que las vanguardias hicieron lo mismo. En consecuencia, no habría motivo de

escándalo y menos para quienes se consideran parte del universo cultural abierto por las vanguardias. Pero veamos si efectivamente las vanguardias y la televisión hacen algo que pueda considerarse parecido.

Algunas precisiones para empezar. Si Landi decide comparar las vanguardias históricas con la televisión, sería adecuado que diera señas de conocer algo más acerca de las vanguardias. La comparación que se reitera a lo largo de su libro es central a una parte de su argumento, porque Landi legitima a la televisión desde las vanguardias estéticas, de las que exhibe un conocimiento de tercera mano y superficial. Si no fuera superficial, la idea de comparar sintaxis televisiva y vanguardias debería suscitarle algunos problemas a los que ni siquiera se acerca. Cuando Landi invoca a las vanguardias lo hace atribuyéndoles los mismos procedimientos que, desde su perspectiva, son propios de la televisión: como, según piensa, la televisión fragmenta y combina, las vanguardias (que también fragmentaron y combinaron) hicieron lo mismo. Pasa por alto los conflictos estéticos de las vanguardias y también pasa por alto las diferencias entre operaciones que sólo parecen afines si se las mira desde lejos. Porque no precisa cuáles son los puntos donde la problemática vanguardista y la televisiva se cruzan, su puesta en paralelo es completamente exterior tanto a la lógica de las vanguardias como a la de la televisión. Dice, por ejemplo, que así como la televisión y sus televidentes se acostumbran a la hibridación de géneros, a la ruptura y a la mezcla, porque los géneros son convenciones culturales que evolucionan, se mezclan y se quiebran (palabras de Landi en la página 16), también "una vanguardia estética—como el surrealismo—rompe con las reglas previas de cómo pintar y crea otras nuevas". ¿Qué imagina Landi que hizo el surrealismo? ¿Se refiere a la irrupción de lo arcaico en lo moderno de Max Ernst o a la escritura clásica con alegorías del inconciente de Dalí? ¿En cuáles de estas dos líneas que convergen en lo que Landi llama el surrealismo está pensando? ¿O en cuál otra?

Cuando Landi escribe que "en la cultura actual la distinción entre los géneros es inestable y fluida" y que en la

cultura popular "los criterios que se toman para clasificar los géneros son múltiples", toma en cuenta sólo los préstamos entre géneros que, en la televisión, producen sin embargo codificaciones muy fuertes, repetitivas y estables. Es oscuro lo que quiere demostrar, sobre todo cuando concluye que los géneros en la televisión son más "negociados" (p.20). No se sabe qué quiere decir este adjetivo, excepto lo que sugiere un fácil juego de palabras: en la televisión los géneros responden a la lógica del negocio.

Con las vanguardias esto tiene poco que ver: la ruptura de los géneros fue un momento crítico de la modernidad en el siglo XX, se trató de un acto de resistencia ante la consolidación en el mercado de la forma novela y de la poesía romántica, se trató de explorar límites formales, ideológicos y morales, se trató de forzar la imposibilidad de la narración después de que Flaubert puso su marca sobre la novela; se trató de la contaminación de la literatura culta con formas orales y populares: la ocupación del cabaret por los expresionistas (y no a la inversa la ocupación de los expresionistas por el cabaret). En fin, un conocimiento somero de la literatura desde mediados del siglo XIX alcanza para juzgar si estamos hablando de una fragmentación y una ruptura que puedan ser pensadas en paralelo con la televisión. Lo que las vanguardias clásicas hicieron está hoy incorporado al cajón de los procedimientos: allí cualquiera (desde un diseñador publicitario a un productor de clips) puede ir a buscar lo que necesita, pero el hecho de que lo encuentre no permite pensar que todo uso de esos procedimientos signifique lo mismo. Godard, entrevistado por Wenders, afirmaba hace algunos años que efectivamente, un corto publicitario es como *El acorazado Potemkin*, con una diferencia: después de los primeros treinta segundos el film empieza a decir algo, a buscar alguna verdad.

Entonces, me pregunto para qué necesita Landi a las vanguardias. Me inclino a pensar que las usa para autorizar polémicamente su discurso. Cuando intenta una defensa del video-clip, que realmente puede prescindir de defensas como las de Landi, recurre de nuevo a una mirada hacia atrás. En es-

te caso es el *Ulises* de Joyce sobre el que nos informa que puso en crisis "la figura del narrador textual, como una entidad que tiene el saber y la comprensión de toda la historia, etc."; también nos aclara que en *Finnegans Wake* "el cerebro [sic] utiliza las raíces de las palabras, para hacer otras capaces de nombrar sus fantasmas, sus alegorías, sus alusiones" (p.36 y 37). Como el clip, las obras de vanguardia se basan "en discontinuidades y combinaciones de los lenguajes y narrativas". El hecho de que la ruptura fue producida hace más de sesenta años y que se fue incorporando a los posibles narrativos en el curso de esas décadas, a Landi lo tiene sin cui-

que el clip presenta un problema distinto: forma legible, fuertemente atada a íconos que potencian el reconocimiento, pausada por la repetición y la tenaz coherencia de la música. Quizás por esto mismo, Landi cree que el video musical "puede ser considerado como una pieza central de un proceso positivo de transformación del mismo concepto de realidad, de emancipación de las visiones duras de la historia vigente en la modernidad". Inspirada en Gianni Vattimo, a quien se cita, la positividad emancipatoria del clip sería claramente posmoderna: el clip liberaría de los grandes relatos, de las prisiones de la razón, de la fundamentación de la prác-



todo. Cuando Joyce modifica radicalmente la gramática del relato está haciendo saltar en pedazos la novela tal como había llegado hasta él; su práctica fue radicalmente inaceptable porque se descubrió, con acierto, que era radicalmente revolucionaria en lo estético y en lo moral. Joyce fue ilegible (el *Finnegans Wake* sigue siendo uno de los puntos más altos de negatividad).

No es necesario considerar esta negatividad como un valor para descubrir

tica según valores, de la centralidad del sujeto, de las teleologías, etc., etc.). Y, al mismo tiempo, el clip se pone al servicio de viejas historias (como antes nos explicó Landi que hace el teleteatro). Esta limpieza emancipatoria que hace el clip de las prisiones tendidas por los grandes relatos, no es ajena a otra de sus virtudes: poner en evidencia "el éxtasis por la superficialidad, el desecho como estética" (p.38). El que entra en éxtasis, verdaderamente, es Landi, ya

que según su teoría el clip denuncia lo mismo que a él le gustaría denunciar sin atreverse del todo: precisamente que "toda la cultura se convierte progresivamente en chatarra, escombros, desperdicios (de la historia). La santificada cultura clásica ya hace tiempo que se convirtió en eso. Sus precios se habrían precipitado al vacío si no se los apoyara. Este sostén de los precios de la cultura de elite se llama subvención. La subvención, por lo tanto, es tan sólo una especie de contramanoobra estatal en el seno de la cultura del dumping. Mantiene la ficción y la ilusión de que la cultura de elite no es una cultura de desecho" (p.38).

16 Las tesis sobre el clip, que dan vueltas y repiten (como un clip) estos dos temas, no analizan un sólo clip. La distancia frente a la empiria de la escritura-clip, no es menos evidente que el desafecto que Landi siente hacia lo que él denomina 'cultura clásica', cuyo final se anticipa en celebrar al mismo tiempo que, como ciudadano disciplinado en una república que ha decidido prescindir de las subvenciones, denuncia su carácter parasitario y dependiente del estado. Quiero creer que Landi no ignora que el mercado de arte fue uno de los más prosperos en la década del ochenta, y que los grandes monopolios editoriales privados siguen publicando 'cultura clásica' para el mercado; desconozco si los precios que se irían al suelo son los de la música 'clásica', aunque tampoco parece verosímil que la Sony esté editando centenares de discos con patrocinio financiero del gobierno japonés. En fin, no sé qué le pasa a Landi por la cabeza (quizás el teatro Colón, quizás el San Martín, quizás las escuelas de arte, los conservatorios nacionales y las facultades de humanidades donde se subvenciona a los jóvenes que quieren aprender 'cultura clásica'). Que los estados se interesen y promuevan esta cultura, que también tiene su mercado, no tiene como causa simplemente la prevención del *dumping*. Pero lo más intrigante de la frase es el enigmático significado de 'cultura clásica': probablemente, todo lo que no es cultura audiovisual, aunque creo que Landi desterraría al desván de la cultura clásica también algunas decenas de directores de cine que resisten a la video-clipiza-

ción que se le ocurre dotada de poderes emancipatorios. (La rusticidad cinematográfica de este especialista en medios audiovisuales es llamativa: su casi única fuente teórica parece ser Oliver Stone y un par de citas de Brémond.)

Citando a Juan Forn, Landi afirma que hoy los nuevos escritores y artistas "utilizan espontáneamente gramáticas de la imagen y el fragmento", a diferencia (debo suponer) de las vanguardias que habrían incurrido en un uso no espontáneo. Acá hay dos ideas. La primera es que un uso espontáneo configura una diferencia positiva, cosa que es indemostrable o que, más bien, extensos capítulos de la historia del arte contradicen: creímos haber aprendido que la conciencia estética es un momento de la producción estética. La misma frase de Forn marcaría justamente la ausencia de espontaneidad, ya que él es un escritor de los nacidos en el giro planetario de las formas audiovisuales y, sin embargo, teoriza sobre la influencia del clip en las nuevas escrituras. Por otro lado Landi supone que el uso artístico del fragmentarismo del clip, legitima al clip: esto también es indemostrable o por lo menos discutible, porque supondría que todo uso estético de formas o materiales homenajea a sus fuentes, cuando también puede ironizarlas o criticarlas, parodiarlas o poner de manifiesto su lógica. El uso de la iconografía publicitaria, de las imágenes de los mass-media o del Kitsch, no las rescata para el arte sino que demuestra la fuerza con que el arte rompe e invade los límites de otros discursos. El mismo Warhol, esa imaginación deslumbrada por el mercado, no fue sólo un propagandista de las sopas Campbell, sino que repitió con ellas la forma del gesto polivalente, ni del todo irónico ni del todo afirmativo, que décadas antes había realizado Duchamp: las colocó en la escenografía del museo. Cualquiera que mire un Lichtenstein con atención puede darse cuenta de que el encuadre del motivo pop, la alteración de las proporciones habituales entre grafema y composición, la ironía de la magnificación de un rasgo de personaje o de una leyenda, son operaciones que suponen una distancia respecto de la materia pop, distancia que instaura la reflexión estética y cultural. Cuando Jaspers Jones

pinta una bandera norteamericana no está celebrando esa bandera, sino sometiendo a crítica el patriotismo y la intangibilidad de sus símbolos. Un cuadro de Lichtenstein no es una feliz convalidación de la lectura de historietas, como una película de Sylberberg no es la afirmación conformista del Kitsch bávaro, ni la elección de Warhol por la efigie de Mao una exortación para que admiremos la iconografía de la revolución china. Diría que, en un punto, son todo lo contrario. Landi se equivoca y le quita todo espesor al pop art cuando lo presenta en la tercera parte de su libro. Allí afirma que el pop expresaría "la ambivalencia de decirnos: vivimos en un mundo de imágenes consolidado por los medios audiovisuales que acepto y legítimo en mis obras" (p.135). Esta es una lectura unilateral del pop que interpreta su monotonía como legitimación de las imágenes con las que trabajan algunos de sus artistas. Es una lectura fijada más en lo que algunos artistas pop dijeron que en lo que efectivamente hicieron, aun en los momentos de relación menos problemática con la iconografía de la industria cultural.

Entonces, cuando Landi en su reivindicación del potencial emancipatorio del video-clip, arma una ensalada² con remisiones a las vanguardias históricas y las ficciones actuales, nos revela por lo menos dos preocupaciones: una, la de autorizar un género por el muy clásico camino de la remisión a autoridades prestigiosas (las vanguardias), que en realidad no deberían serlo para Landi. Luego, la de ennoblecerlo porque lo considera materia del arte actual: esta segunda demostración es innecesaria y equivocada. La materia del arte puede ser banal. Justamente esto es lo que enseñan las estéticas del siglo XX: Proust (lee Adorno) trabaja con los rumores y las voces de los salones distinguidos; su materia es una larga conversación entre aristócratas y snobs.

Si Landi desea probar la esteticidad del clip (empresa, en sí misma, intere-

2. El conflicto que Landi mantiene con la cultura culta incluye distracciones como la de atribuir *La esclava Isaura* a Guimarães Rosa, que nunca se atrevió a soñar con escribir esa novela, convertida en teleteatro exitoso. Las historias de la literatura brasileña adjudican *La esclava Isaura* a Bernardo Guimarães, e informa que fue publicada en el último tercio del siglo XIX.

sante) debería hacerlo con otras estrategias. Una hubiera podido ser la de analizar formal y conceptualmente algunos clips, actividad a la que no se dedica: su teoría del clip es una teoría sin objeto.

A diferencia de los clips y de las vanguardias históricas, a los que Landi remite sin transmitir nunca la sensación de que los conoce bien, a Olmedo lo trata como a un amigo, alguien del círculo más inmediato y con el que se comparten actitudes e ideas. Salta a la vista la diferencia expositiva de este artículo con respecto a los otros. También es el único de la primera parte del libro donde se presentan análisis de programas para fundar las disquisiciones teóricas. Landi quiere diferenciarse tanto de quienes, desde la cultura culta, consideraron a Olmedo sólo en términos de mal gusto, y de quienes, desde *otra* [sic] cultura culta, lo aceptaban criticando sus "contenidos supuestamente machistas y autoritarios" (p.29).

¿Dónde se coloca Landi entonces? Del lado de quienes no critican contenidos, porque el vínculo entre Olmedo y su público se habría establecido en otro plano, definido por "formas más complejas de significación que incluían componentes gestuales y que hablaban de cuestiones como las siguientes: tener que resolver situaciones sobre la marcha y más bien sobrepasados por las circunstancias; perder el hilo de lo que se está diciendo; sacar provecho de la incoherencia y la dispersión; perder los puntos de referencia para orientarse;

chantear; parodiar la autoridad y la desgracia; desresponsabilizarse en ciertos momentos por lo que se hace; tantear los límites de las cosas sin poder sobrepasarlas; prenderse en diagonal con el goce del otro" (p.28). Traduciendo: lo que transmitía Olmedo a su público no eran contenidos ideológicos tales como amoralidad o machismo, sino un conjunto de disposiciones que, así expuestas, se ordenan sobre el eje de la chantada (y Landi, en este punto, cae en la tentación de ser honesto y coloca el verbo chantear en el centro de las estrategias de Olmedo). Que Landi subraye (siguiendo la moda de atribuir potencia transgresora a todo acto anómico) la improvisación y el cinismo como elementos centrales del discurso olmedico, sólo quiere decir que prefiere reemplazar los nombres con los que lo criticaría la pequeña burguesía bienpensante, y darles otros. En esta operación de cambio de nombres, no se trata tanto de leer "formas más complejas" sino de leer las mismas formas atribuyéndoles valoraciones diferentes.

La palabra improvisación tiene en el caso de Olmedo dos sentidos y Landi se desliza de uno a otro sin marcar la línea que los separa: por un lado, la improvisación era una técnica actoral que Olmedo llevaba a propuesta estética; por el otro, la improvisación era el contenido de una cantidad de situaciones narrativas, y estaba allí reemplazando otros contenidos. De cada uno de los puntos de la enumeración de Landi podría decirse lo mismo: Olmedo perdía el hilo de lo que estaba diciendo y

aprendió a convertir esto en recurso, pero había hilos que Olmedo no perdía. Allí estaban los rasgos fuertes y serios de sus personajes, la repetición de las situaciones, la eficacia construida sobre el reconocimiento y no sobre la novedad. Podían perderse, como quiere Landi, los puntos de referencia, pero sólo en la medida en que esa pérdida no desestructurara anclajes muy fuertes de carácter icónico (los cuerpos de las mujeres, la torpeza de los partenaires, la carga hiperdenotativa del gesto).

De la enumeración de Landi surge un Olmedo sumergido en la deriva de una realidad caótica en la que el personaje Olmedo se orienta por medio de estrategias aproximativas (tal como, se podría inferir, hacen los sectores populares). Esto no es así: la deriva de Olmedo se produce en el marco de una hipercodificación genérica que viene del teatro de revistas, antes había pasado por el circo y no es ni mejor ni peor que otras hipercodificaciones, en la medida en que puede ser estética e ideológicamente considerada en sus resultados. Olmedo, es verdad, improvisaba pero difícilmente al borde de ningún abismo: el formato de su programa funcionó como una grilla, fuerte y modificada sólo con extrema cautela, dentro de la cual el talento repentista del cómico incrustaba miniaturas de improvisación. Pero cualquier televidente sabía dónde estaba parado, aunque el juego de la improvisación pusiera un elemento de suspenso en la línea invariable de la trama.

Entonces, hubiera valido la pena que el saber que Landi tiene sobre Olme-

DIARIO DE

POESÍA

Nº 24 / primavera 1992

Dossier • Khlebnikov

**SUSCRIPCIONES: (4 números, 1 año)
US\$ 40****CHEQUES A LA ORDEN DE DANIEL SAMOILOVICH
Bartolome Mitre 2094, 1º (1039) Buenos Aires****REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL**DIRECTORA:
NELLY RICHARD**SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES
1 año, 3 números, vía aérea**

Personal US\$ 20 / Instituciones US\$ 30

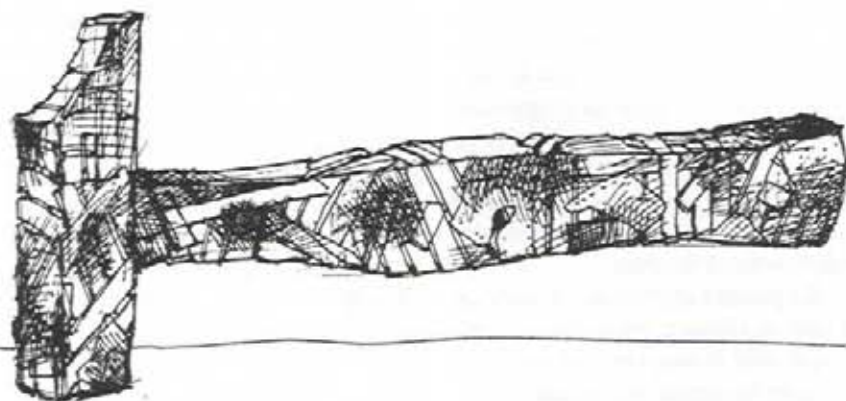
Adjuntar cheque a nombre de Nelly Richard, Revista de Crítica Cultural, Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile

do tomara en cuenta no sólo los elementos repentistas sino las continuidades y persistencias. La pregunta me parece que está allí: de qué modo la televisión define las posibilidades de un espontáneo talentoso. Si se ocluye este punto, la televisión aparece como un medio que no plantea condiciones duras incluso a los más espectaculares integrantes de su parnaso: la improvisación de Olmedo también habla de las condiciones estéticas y técnicas de producción televisiva, dato resistente que Landi no considera. La televisión de Landi está liberada de las constricciones que impone también a sus integrantes más exitosos, no sólo en cuanto al formato fijo

talla sean tan poco elaboradas como el item "la pavada por la pavada misma" (p.153). Pero lo que Landi no se pregunta, es sobre uno de los rasgos que él agrupa entre los que no le gustan: "las distintas formas de desinformar mostrando demasiadas cosas —de modo que una borre a la otra y el televidente no pueda formarse una opinión". Debo confesar que me sorprendí cuando leí esta frase, porque precisamente hasta aquí Landi había hecho la apología de un medio que, si él mismo tomara su teoría al pie de la letra, se define precisamente en su borramiento de la imagen anterior por la imagen siguiente, en una sucesión marcada sobre todo por la ace-

ro, al mismo tiempo, Landi afirma que la televisión es instauradora de realidad: allí donde lo real huye en un abismo neobarroco (escribe Landi citando citas de Sarduy) la televisión produce lo único real, y produce las leyes de su verosímil. Lo que nos quita como centralidad subjetiva, nos lo devuelve transformado y centuplicado en mundo simbólico. Por eso, Landi piensa que la gente le pide a la televisión que la devore de nuevo, precisamente "para participar del efecto de realidad que producen las imágenes en el mundo actual". Como Verón ya ha teorizado sobre la cuestión, Landi se siente eximido de mayor argumentación discursiva. Ha llegado donde quería llegar: la admiración por los éxitos de los massmedia se cierra en esta concepción celebratoria sobre su capacidad para fundar lo único real posible, el de las imágenes. Con la televisión, no hay demasiado problema (unos toques en la programación, un poco de conciencia sobre la desinformación y vivimos en un mundo panglossiano). Hasta el zapping es, para Landi, una especie de ejercicio del artesanado electrónico (con lo que la televisión propende a la iniciativa privada incluso de esos mismos sujetos que previamente ha descentrado).

Si esto es así, el intelectual queda eximido de algunas exigencias. En principio, de la exigencia intelectual de demostración que rompa la tautología de la circularidad. Porque cuando Landi dice que le interesa la televisión como una "situación de hecho, como una parte decisiva de la historia de la mirada y la percepción", está advirtiéndonos lealmente que no esperemos un momento crítico respecto de su objeto (aunque, como se vio, la crítica no está ausente de estos ensayos, que juzgan duramente a los intelectuales críticos bajo las transparentes figuras de defensores de la 'cultura culta'). Su admiración por los éxitos de la revolución audiovisual se transforma, como escribió Habermas, en admiración por los desnudos éxitos cosechados por la Realpolitik. Este realismo es un obstáculo para modificar aquello que sea modificable; es sin duda un obstáculo para la reforma y el despliegue del conflicto en los massmedia.

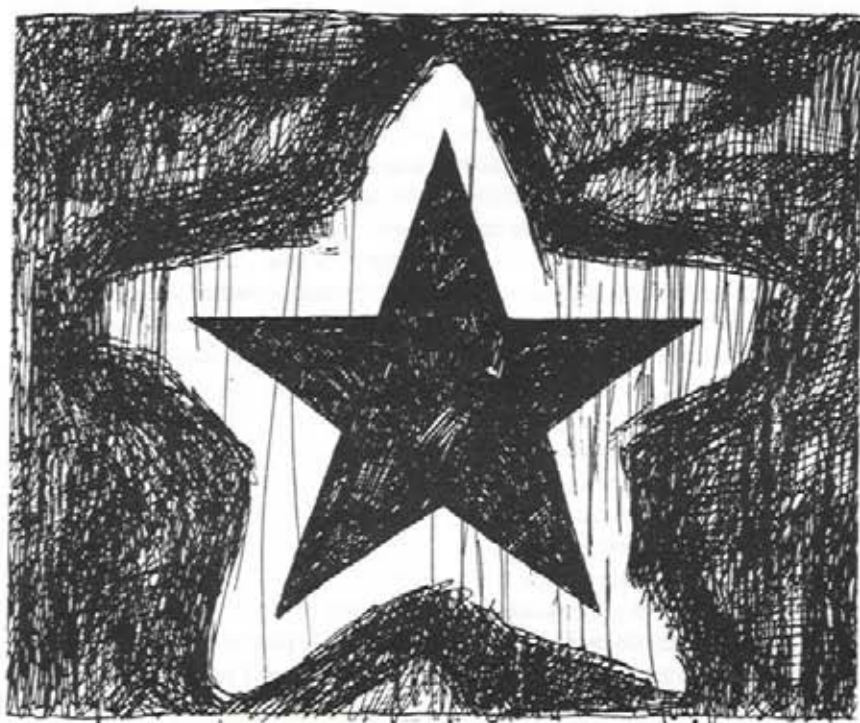


(eso que Landi llama 'géneros televisivos') sino también como máquina de repetición que desconfía de las innovaciones y también, en el caso argentino, como máquina sumamente imperfecta que fomenta la improvisación como reemplazo de fuertes estructuras técnicas de producción. Parece una banalidad, pero un dato que Landi dice al pasar (que Olmedo grababa cincuenta minutos en una jornada de diez horas) debería considerarse en sus consecuencias técnicas, estéticas y formales. En un libro sobre la televisión resulta por lo menos curioso que las condiciones de producción estén completamente ausentes (quizás porque en la épica televisiva propuesta por Landi, fundada en la reivindicación de lo existente, el problema de si puede haber una televisión diferente carezca de sentido).

El único cambio que le pide Landi a la televisión, está someramente esbozado en la tercera parte de su libro. Un párrafo con el que no cuesta demasiado estar de acuerdo, aunque las fórmulas de lo que no le gusta encontrar en pan-

deración. Entonces, lo que a Landi no le gusta es un rasgo que él mismo en otros tramos del libro presenta como adquisición cultural. En otros países, es necesario un esfuerzo, realizado por intelectuales no tan comprensivos hacia los mass-media como Landi, para que los programas periódicos sean otra cosa, contradiciendo la estética de la velocidad y los cortes realizados en función de una idea abstracta de ritmo y no de las necesidades de la imagen o de la narración.

En el epílogo a los artículos que Landi ha reunido, desarrolla dos argumentos. Uno de carácter someramente filosófico, por el cual los medios audiovisuales nos pondrían frente a la verdad que veinticinco siglos de pensamiento quisieron disimular: que "no hay centro posible para la razón individual". La televisión nos haría un favor al desnudar definitivamente la vanidad de los intentos de ocultar esta pretensión de encontrar un centro. La televisión, en este aspecto, sería una versión filosófica de la posmodernidad para uso de masas. Pe-



Serge Daney murió de SIDA en junio de 1992, en París. Apasionado del cine desde la época de los Cahiers du Cinema amarillos, preparaba el tercer número de una nueva revista, *Trafic*, a la que se había consagrado después de ser, durante doce años, crítico de cine y televisión en el cotidiano *Libération*. En su primera nota de *Trafic* (donde Daney publicaba su diario de cinéfilo), se pregunta: "¿Qué resiste? ¿Qué resiste al mercado, a los medios, al miedo, al cinismo, a la tontería, a la indignidad?" En el reportaje que Olivier Mongin le realiza para la revista *Esprit* (aparecido en el número de agosto-septiembre 1992 y que reproducimos en traducción de MTG), las perspectivas de Daney sobre estas cuestiones se entretienen con dos proyectos vigorosos y nada pesimistas: seguir pensando el cine, pese a la avalancha de imágenes de la publicidad y los mass-media; convertir a una revista de intelectuales en un espacio de resistencia frente al flujo liso y brillante que secreta el complejo audiovisual. Publicamos también su crítica a *El amante*, de *Annaud*, que Daney considera un ejemplo de la invasión publicitaria y el devenir televisivo. El texto desborda los límites de ese film secundario para proponer hipótesis sobre la construcción de sentido y la articulación de las imágenes.

Esprit: *Está claro que el motivo de esta entrevista es el nacimiento de la revista Trafic. Como hombre de revista, quiero preguntarte porqué, después de haber escrito durante años en un diario, vuelves a sacar una revista. ¿Es el trabajo grupal, el deseo de trabajar con personas "que quieres mucho", para retomar las palabras del Ezra Pound citado en el epígrafe del primer número? ¿Es la nostalgia de los Cahiers, animados hoy por una nueva generación?*

Serge Daney: Se trata de un largo proceso de maduración. Yo era el crítico de cine de *Libération*, pero a partir de 1987, sentí que la crítica —y la crítica en general— ya no actuaba sobre la realidad. Esa crítica en el diario, que tanto me había gustado hacer desde 1981 (y de la cual obtuve —después del desierto afectivo de *Cahiers*— bastantes gratificaciones personales) no embragaba con la realidad; ésta había cambiado de velocidad y encontré que, aun a mi alrededor, la gente se desentendía del cine mucho más de lo que estaba dispuesta a confesarse. Además, ya estaba harto de que me reprocharan eso que los demás llamaban mi "pesimismo". ¡Si yo decía, para provocar, que el cine había muerto, quizá ya desde Rosellini! Pero eso no provocaba a nadie, a lo sumo enristecía. En el fondo, todo eso fue un lujo que me di. Escribía lo que quería en un diario muy conspicuo y que en esa época aún conservaba las huellas de su ilegitimidad inicial. No era para compadecerme. Me tomé en-

tonces vacaciones de la crítica de cine y me puse a mirar un poco sistemáticamente la televisión. De allí salió *Le salaire du zappeur* [la recopilación de artículos de Daney sobre televisión].

Esprit: *Lo cierto es que no dejaste de subrayar las relaciones entre el cine y la televisión. De mostrar cómo el cine preparó históricamente la televisión y cuánto hay ahora de televisivo en el cine.*

Serge Daney: Ahí estaba, es cierto, esa idea que había desarrollado en textos anteriores, y que me gustaba mucho porque era impertinente. Desagradaba a los mojigatos nostálgicos del "cine-cine" y no les interesaba a los comunicadores profesionales de la tele: esa idea me permitió pavonarme solo en una *no man's land* que al menos al principio me entusiasmaba. Y además descubrí que había en la televisión tantas cosas que eran la *realización* de las hipótesis más arriesgadas del cine, que uno no podía permitirse menospreciarla demasiado. Era todavía una manera *benévola* de ver la televisión.

Luego terminé por renunciar a esa benevolencia y a ese voluntarismo que, antes de ser exclusivamente míos, fueron también los de Rossellini y de Godard. Todo eso no se sostenía, y era necesario formarse una visión más chueca, menos conciliadora de la situación: por un lado, la televisión va hacia su destino propio (que no consiste en el relevo del cine); por el otro, el cine no logra la energía suficiente para continuar creando formas.

Redescubro entonces mi objeto amoroso, pero casi póstumo (aunque existan todavía algunas buenas películas, que hay que encontrar una por una) y renuncio a amar a la fuerza a esa cosa que "marcha" hacia el amor pero que no lo "crea": la televisión. Bueno, ese amor forzado por la televisión era tal vez ligeramente hipócrita: cuando yo era chico la televisión no existía y empecé a verla bastante tarde. Digamos que trataba de sostener una de las apuestas de Bazin, que prefería la apertura impura hacia el mundo al arte cerrado sobre sí mismo. No olvidemos que los *Cahiers* se llamaban *du cinéma et de la télévision*.

Hoy, para ser breve, diría que la televisión se abre a la sociedad y no al mundo. Pero el cine hizo de mí, y para siempre, un pequeño "ciudadano del mundo", más bien asocial. Entonces me vuelvo hacia lo que queda del cine como hacia mi patria, como alguien que quiere rehacer su vida y descubre que se parece casi demasiado a lo que siempre ha detestado: la aprobación de la buena gente, la vulgaridad pueblerina, el relumbrón arrogante, todo eso con lo cual nunca pude reconciliarme, todo ese cine débil y decorativo de la Ocupación, que hoy vuelve ante nuestros propios ojos (Bertrand Blier como heredero único de Carné y de Prévert, Berri como sub-vitriolo). El círculo se ha cerrado.

El círculo se ha cerrado, pero, de pronto, libera una pregunta: ¿qué es, entonces, aquello que habíamos amado tanto en el cine? ¿qué es aquello tan valioso que había en él? Esta pregunta no hace tanto a los gustos, a las jerarquías, a las obras singulares; se refiere al cine *como singularidad en la historia de la especie humana*.

Fue entonces cuando surgió —hará ya cuatro, cinco años— esa idea intempestiva de una revista. Es algo que no va del todo conmigo, ya que no soy para nada un iniciador, un creador de productos ex nihilo, sino más bien alguien que se monta sobre la energía preexistente, que suma su energía a lo que ya existe. Sin embargo, tuve esa idea, muy nítida: la de que se podía hacer de nuevo una "revista de cine", nada más que para seguir el hilo de esta pregunta: ¿qué pasó, qué pasa todavía en nuestras cabezas, con el cine? ¿Por qué, en el momento en que el cine se confina en lo real mientras en lo imaginario vegeta, esto, el amor al cine, adquiere tanto peso simbólico? Y cuando la ola se retira, ¿qué queda en la playa? En suma: la cuestión no estaba cerrada. Me dije que tal vez fuera posible dejarse guiar por las propias preguntas, a un ritmo razonable, y aliarse con gente a quienes eso interesaba, que habían escrito ya antes sobre cine pero que no se habían librado del todo de la cuestión del cine. Los del comité de *Trafic* (Bellour, Biette, Rollet, Pierre) son por lo menos cuarentones, y eso ya sugiere la idea de "generación", una generación que todavía puede saber qué es una revista, en qué

consiste el trabajo de incubar una revista, es decir, un tipo de publicación que se ha vuelto extraña u obsoleta en el mundo de los medios, porque lo que en ella cuenta es la calidad y el contenido de los textos. Creo que puedo decir que habría estado menos sereno si no hubiera agotado, sobre todo en *Libération*, los encantos de la tecnología periodística: la maqueta, los títulos, los subtítulos, las leyendas, la elección de las fotos, el pegoteo con la publicidad, etc. Amé las servidumbres del diario, y tengo la sensación de que aprendí mucho preguntándome, día tras día, cómo se hacía pasar esto o lo otro en la inseguridad de un cepo. Y todavía es necesario saber qué se quiere hacer pasar: en cuanto uno no lo sabe, se vuelve esclavo de la maqueta, y ahí se acabó todo.

Hacia la mitad de los años ochenta, pese a la euforia de fachada (que, en *Libération* fue real y justificada), me asaltaba la sensación de que las cosas serias, el espíritu de seriedad, iban a volver, y que había que prepararse para recibirlo, para acompañarlo, y no dejarse atrapar (comportamiento de los arribistas del izquierdismo) en la gestión falsamente liberada de la publicidad, de la moda y del *look*. Paradójicamente, esos años ochenta, que fueron para mí bastante felices, los habría vivido como intrínsecamente mediocres. Finalmente empezaron los noventa, y bien se vio que serían caóticos, graves y enojosos.

Entonces, por una vez en la vida, me sentí dispuesto a sacar alguna lección de todo eso y a reanudar relaciones con una suerte de grado cero del deseo editorial: hacer una revista, nada más que una revista, pacífica y simple, sin rendir cuentas a nadie, formada por textos que se basten a sí mismos y que tengan esto en común: aun cuando no hablen de cine, nunca podrían haber sido escritos si el cine no hubiera existido. Era un proyecto necesariamente elitista, en el sentido de que el éxito, para una revista, no consiste en ganar millones de lectores, sino en ser leída por aquellos que *incubarán* el porvenir, así como los viejos *Cahiers*, poco leídos y poco vendidos, fueron leídos en primer término por aquellos que luego cambiarían el cine. Una revista trimestral se sitúa para mí en las antípodas, las "bue-

nas antípodas", del diario: lo que yo ahora no podría "hacer" más, en cambio (y por otra parte nunca supe hacer), es una revista-magazine como los *Cahiers* actuales.

Esprit: *Los magazines se propusieron desplazar a la revista (mensual o no) y al diario. Finalmente fracasaron. Y eso también es el fin de los años ochenta.*

Serge Daney: Los mensuarios hacen como los semanarios, los semanarios como los diarios y los diarios como la televisión. Entonces, para recuperar el efecto de una revista mensual clásica, se necesitaba, teniendo en cuenta esa aceleración de los tiempos y los nuevos hábitos de "lectura", una revista trimestral. Así el tiempo no "juega" a favor de nada ni de nadie. Por ejemplo, me siento orgulloso de haber podido hacer la primera plana de *Libération* con la foto del rodaje de *Soulier de satin* de Manoel de Oliveira. Pero al mismo tiempo sé muy bien que Oliveira nunca será reconocido como merece, que hay algo de *cerrado* en la lista de los grandes cineastas, que esa lista —y esto a menudo es injusto— no será ya seriamente revisada o completada, así como me enfurece que no haya nadie en mi generación que retome el desafío de los historiadores pioneros como Georges Sadoul y pergeñe ese manual revisado y corregido que tanto necesitan los estudiantes de cine, y en el cual todo lo que nosotros aprendimos sobre el pasado del cine encontraría su lugar.

Todo esto no quiere decir sino una cosa: que el cine es como cualquier otro campo, que hay acontecimientos (más bien inflados: Cannes, premios César) a los que se dice sí o no, pseudo-acontecimientos (*Libération* festeja el décimo aniversario de "su" cobertura del festival de Cannes. Se transforma el hecho de que uno no hizo más que su laburo en conmemoración mediática —y rentable— del hecho de hacerlo). Se acabó la época en que el trabajo normal de una revista —pienso en la valiente revista *Positif* y en el elegante Michel Ciment— consistía en acompañar a un Wim Wenders desconocido hasta el día en que los burgueses de Cannes no pudieran hacer otra cosa que consagrarlo. Eso era en los años setenta.

Esprit: *Fue el momento que precedió a la aceptación generalizada de las leyes de la comunicación. Quedaba aún un último atisbo de vanguardismo, en todo caso una voluntad de preceder al acontecimiento, de no dejarse aplastar por él.*

Serge Daney: Es cierto que el reconocimiento público es, en última instancia, el objetivo. Pero ese es también un proceso que se ha acelerado. Por ejemplo, yo vi *Drugstore Cowboy*, un pequeño film desconocido de Gus Van Sant con Matt Dillon y el viejo Burroughs, y me pareció formidable. Por costumbre, me dije que habría que seguir a ese cineasta. Dos años después, me doy cuenta de que todo cuanto hay en París de crítica informada, de enamorados del cine y de cinefilia empedernida, rinde homenaje a *My own private Idaho*. No es necesario entonces "batirse" por Gus Van Sant. Muy bien. Pero al mismo tiempo, se diría que la facilidad con que el mundo del cine identifica sus "buenas películas" (las del *ex-arte-y-ensayo*) se traduce en una existencia más débil de esas películas en las discusiones, en la actualidad, en los debates, en la conciencia. Las películas amadas igual se olvidan pronto, y los "flocos" (expresión que detesto) se reabsorben muy rápido. Películas que parecían hechas para generar verdaderas polémicas —como *Merci la vie* o *Les Amants du Pont-Neuf*— cansan muy pronto. Es lo que yo decía recién: la crítica no actúa sobre esas películas porque ellas mismas ya no actúan verdaderamente sobre su público natural. Eso fue lo que me impresionó cuando empezamos a hacer *Trafic*. Finalmente: como *La Belle Noiseuse* de Rivette no nos había convencido del todo y habíamos discutido bastante entre nosotros, seis meses después de la salida de la película se vuelve a discutir sobre ella en tres artículos diferentes de la revista.

Esprit: *En tu primer trabajo de Trafic, pareces decir que el problema ya no consiste en preceder o acompañar al público de vanguardia, sino en volverse aunque sea un poco de retaguardia, en el sentido de hacer durar, de ir contra la corriente. En relación con eso, subrayo el carácter extremadamente*

distendido de tu revista, pero al final, sin embargo, planteas una pregunta temible: ¿qué es lo que persiste, hay todavía experiencia? Leyéndote, se encuentra más resistencia de lo que parece, es sorprendente todo lo que valorizas. Mientras que todos tienen la sensación de estar prisioneros de una sociedad de comunicación que erosiona y roe cada vez más la posibilidad misma de la experiencia, tus trabajos hacen subir muchas cosas a la superficie.

Serge Daney: Seguro. Estamos en el contragolpe de la vieja cuestión de la "muerte del cine" y allí no son objetos valiosos lo que falta. *Souvenirs de la maison jaune* o *Border line* de Danièle Dubroux o también el *Van Gogh* de Pialat o las películas de Pelechian o de Kiarostami. El futuro del amor al cine dependerá del uso que los pibes actuales hagan de las videocassettes de sus padres o de las que ellos graben. Como nosotros a su edad, se van a encontrar con una cronología revuelta, y quedará a cargo de ellos poner los "antes" y los "después". Esperemos que en un momento dado su actualidad —su presente— se llame de nuevo Fritz Lang. El cine es el arte del presente, es decir el arte de lo que estuvo presente por lo menos una vez. Este sentimiento del presente es un rasgo que comparten todas las películas, y que hace que, al fin de cuentas, Fellini y Godard queden menos enfrentados de lo que parece.

La consigna que presidió el nacimiento de *Trafic* podría ser: "¡No apurarse!" ¿Todo está perdido? Entonces todo es posible. Basta reunir tres o cuatro personas que sepan aún redactar esa clase de mensajes que se ponen en una botella al mar. Basta encontrar aliados. Un verdadero editor (que fue POL) y un poco de buen humor (es fantástico cómo se lo recupera pronto, una vez que uno se libera de la historia de los medios). Tal vez hayamos terminado con la época de la servidumbre: su edad de oro (cuando el cine más bello se hacía en la industria o en los estudios) y su edad de plástico (cuando la televisión más banal se hacía con el más tonante servilismo). Quizá haga falta tener un poco de ambición filosófica, un poco de preocupación histórica para ese objeto tan resistente llamado cine. De ahí *Trafic*.

Esprit: Pero esto, si uno relee el final pesimista de *Recrudescence*..., es sorprendente. Ahí no parecías para nada dispuesto a lanzar boyas de salvataje.

Serge Daney: El final de *Recrudescence* fue escrito para cerrar una serie de artículos sobre la guerra del Golfo, que aparecían día por medio en *Libération*, y para los cuales yo no tenía ningún *feed-back*. Acabé por entender que la televisión es un gran agujero negro, una cloaca máxima, y que es estúpido arrojar en ella botellas al mar. La tele, no es nadie, mientras que el cine, todavía es alguien. ¿La prueba? Critiqué duramente *Uranus* de Berri: me hizo un proceso por difamación y se aceptó su "derecho de réplica" (y July prometió veinte líneas que no escribió jamás). Pero al menos Berri reaccionó. Pero cuando critiqué a Bernard-Henri Lévy, a Michèle Cotta, a Pépédéha o a Luciano Benetton, ninguno de ellos respondió nunca. Y entonces me dije —un poco tarde— que era totalmente normal: esa gente, lo que necesita es *omertà*, no debate.

Trafic llega en el momento en que la crítica de la televisión debería retomar la sana violencia de la imprecación y del insulto. Yo soy periodista, sé lo que significa ser un intermediario, y todavía tengo tendencia a hacer crítica "constructiva". Y en eso, soy ridículo. Se necesitarían un Zinoviev o un Thomas Bernhard para tirar a bulto sobre el rebaño mediático. Es más rentable, para mí, instruir el proceso de Annaud,

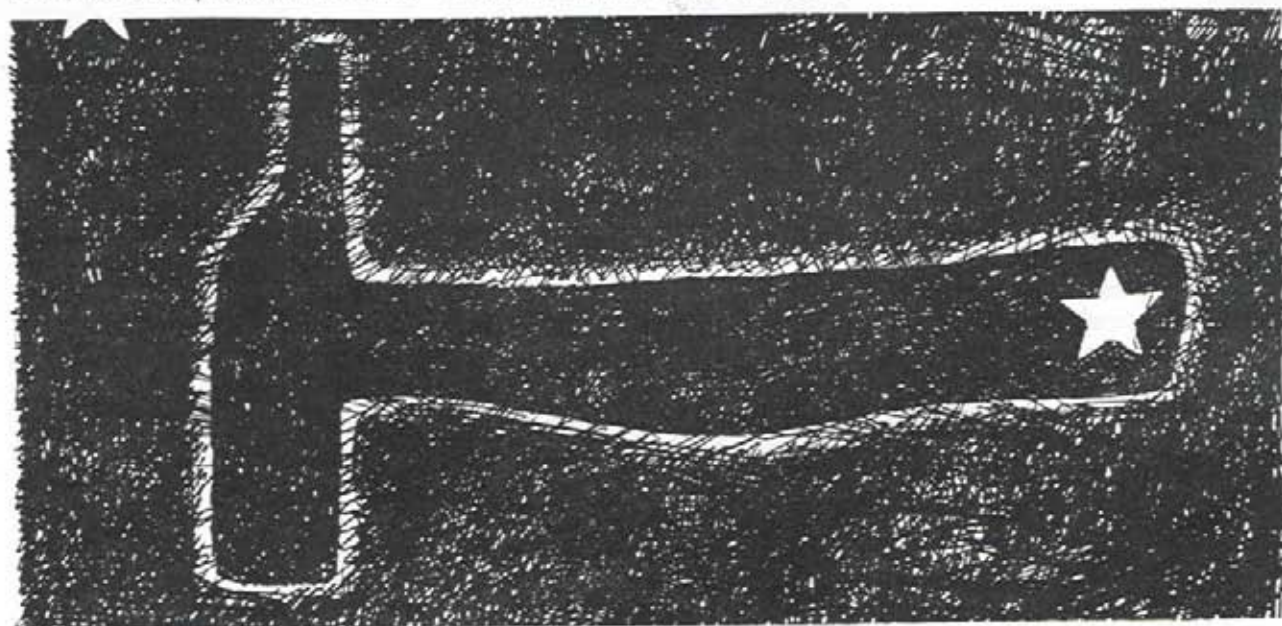
porque *El amante* es una película, es decir que tal vez haya alguien detrás que "responda". El cine, finalmente (y allí residí el placer de armar, con bastante naturalidad, el sumario del primer número de *Trafic*), nos protege. Lo que amamos mucho nos protege, como lo dice bien Ezra Pound en ese epígrafe que Biette tomó de los *Cantos*. Uno termina por compadecer a las personas nacidas "en" los medios, porque no han podido amar las cosas necesarias como para que los protejan más tarde. No importa que uno haya preferido en cine aquello que más bien estaba del lado de la dureza, de la crueldad (Bazin): hasta una película de Straub participa hoy de ese sentimiento de haber estado protegido.

Me ocurre a menudo, cuando vuelvo a ver películas en la televisión, encontrar que tal o cual película que me había parecido agresiva, violenta, "límite", me sorprende, veinte años después, por una suerte de ternura maliciosa. Por ejemplo *Los carabineros* de Godard. Creo que eso se debe al efecto que produce en nosotros la increíble dureza, la blanda laxitud moral y la indiferencia del mundo mediático y de sus derechos de pernada: por contraste, lo que nos parecía duro en el cine francés se asemeja de pronto a algo tutelar, que vela sobre nosotros. De pronto, uno no necesita preocuparse demasiado por cualquier "actualidad" del cine: es actual todo lo que trabaja la cabeza de la gente que está dispuesta a escribir sobre cine. Una entrevista exclusiva con Berri no tiene más interés que una lectura

de las cotizaciones de la Bolsa, pero pasarse una tarde explicándole *Trafic* a Jean Echenoz, con la idea de que de allí podría salir algo que le diera ganas de escribir, sí.

Esprit: En el primer número de *Trafic*, la relación entre el cine y la pintura está en primer plano. Esa puesta en relación, ¿se vincula con la preocupación por reflexionar sobre las condiciones de la experiencia artística? Es una cuestión que queda planteada al final de tu "Diario".

Serge Daney: El arte y la cultura, para alguien como yo, constituyeron una "carta doble", el espacio ideal de mi vida, un universo de nombres propios, los únicos que me sentía con derecho a ocupar, dadas mi clase social (una casa sin libros) y mi generación (la posguerra, el libro de bolsillo). La elección del cine como arte por derecho propio, arte como las otras, se reveló plena de buen sentido, porque sólo el cine, en el siglo XX, prolongaba el siglo XIX, es decir, tomaba aún en cuenta nuestros intereses imaginarios (hoy se diría "identitarios") mientras que las otras artes, desde el cambio de siglo, se divorciaron amigablemente del gran público. Dicho esto, tengo la sensación de que corremos el riesgo de recibir un terrible efecto búmerang por ello. Los dos siglos de romanticismo que asimilaron la experiencia artística a lo más precioso de la experiencia humana, se terminaron. Y terminaron por generar



una especie de bovarismo cultural que fue sincero (Mme. Bovary), luego un poco sobreactuado (Bouvard y Pécuchet), después una verdadera impostura (Mme. Verdurin), después un liso y llano rufianaje (no sé bien, digamos la conductora de *Télerama*). Es normal, ya que el mercado se fue constituyendo poco a poco, y ya está en condiciones de poner de patitas en la calle o de jubilar a sus "almas bellas" suplementarias, y hacer que ese mercado cultural (creador de muchos puestos de trabajo) sea administrado por comunicadores dinámicos pero sin (estados de) ánimo.

Es en la tele donde mejor se ve ese pasaje. Pasaje del aire simuladamente preocupado de un Pierre Dumayet a los asombros embobados del cándido profesional Pivot, un buen tipo que evidentemente no abrió un libro de Blanchot jamás en su vida. Pasaje de Eve Ruggieri, que todavía se tomaba bastante trabajo para hacer creer que la música le producía vahidos, a Alain Duhault, justo a él, que sólo se sofoca por el calor de los proyectores. Ustedes mismos en *Esprit*, cuando se hicieron eco del ajuste de cuentas (previsible) entre la vanguardia exitosa y aquellos que se arrepentirán siempre de no haberla enfrentado en el momento adecuado, participaron en una violenta empresa de resentimiento. Porque la situación no es nada fácil: si bien sería deseable haber terminado con la intimidación y el terror en el arte, no por ello sería necesario que Bourdieu haya tenido razón en todo.

La relación entre el arte y el gran público (la sociedad) es una historia retorcida. Después de Schönberg, Joyce o Duchamp, no es cierto que el gran público haya renunciado a sus gustos espontáneos y haya experimentado alguna revolución en su percepción de lo que es bello (los cromos, siempre) y de lo que es extraño (y por lo tanto moderno). Por el contrario, el gran público ha registrado el hecho de que las vanguardias más bien tuvieron éxito, de que nada es más valorizado por la sociedad burguesa que el artista y que —en ciertos campos como el de la pintura— eso vale por cierto mucho dinero. Es ese valor incomprensible lo que ahora hay que hacer circular democráticamente. Las colas para la exposición de Manet no dicen nada de una improbable "experiencia" de Manet por el hombre lamb-

da, dicen que hay millones de lambdas que *quieren ser vistos por los cuadros* (es decir beneficiarse confusamente con el valor misterioso —de hecho, financiero— de esos cuadros de los cuales, por otra parte, casi nadie necesita para vivir). Hemos llegado al momento en que el arte y la sociedad, casi un siglo después de su divorcio, deben compartir sus tesoros, convertidos en "bienes culturales", y recibir los beneficios que les *tocan*.

Es esta idea de *tocar* lo que me parece importante. La pintura, en el museo, es lo que estaba "prohibido tocar"; era el chantaje de una experiencia de la mirada que penalizaba, de hecho, a aquellos que en su vida no ven gran cosa. Era el "elitismo" cinéfilo que sostenía que para gustar del cine más valía tener al menos una buena memoria audiovisual. Hoy, sería mal visto apartar a alguien del mercado cultural con el pretexto de que no tiene verdaderas necesidades culturales. Si alguien encuentra que la pintura de Cézanne es un poco difícil, el sindicato de iniciativas de la montaña Sainte-Victoire le propondrá circuitos a pie, deportivos y táctiles sobre dicha montaña (con "miradores" cezarianos, como en los paisajes chinos).

Esprit: ¿Tocar para creer?

Serge Daney: Eso es. Hasta Langlois, en la Cinemateca, tenía *también* esa idea, que aunque nunca interesó a sus "muchachos", sin embargo él defendía. Ahí está la momia de *Psicosis* en el Museo del Cine, y a mí me parece lamentable la exhibición de ese pobre maniquí que me asustó tanto la primera vez que vi la película de Hitchcock, y que no existe sino en la película y durante el tiempo de la proyección. Todos los verdaderos cinéfilos son como yo, pero ese recuerdo-pantalla del *plano* de *Psicosis* tiene un gran defecto, no genera ningún mercado, está depositado en la memoria (o el discurso) de quienes como yo, se extenuan celebrándolo. Mientras que la verdadera momia es el precio de una entrada y se trata de plata.

Si esto es lo que pasa, estamos verdaderamente frente a una nueva apertura del juego. Digamos que se reanuda un arte cortesano, decorativo y liviano, muy caro, liberado de toda colusión con la moral o con la verdad, cualquier fuera. Un poco como en Ja-

pón, país de consumidores snobs, de modas efímeras, y cuya cultura material es muy superior a la nuestra. Se puede tratar de *desear* este arte calmo, secularizado, indexado según nuestro capricho y destinado a nuestra conformidad. Por mi parte, no lo hago más que por curiosidad intelectual, ya que no me interesa. Se podrá decir: los comienzos de este nuevo arte decorativo son bastante insignificantes, pero mejorará y llegaremos a tener un gran arte barroco de los medios, con juegos ilusionistas, luz y sonido, simulacros encantadores, parques de diversiones por todo lo alto. Extrañamente, no creo en todo eso. Quizá porque, como Heidegger, ya no pienso que las cosas nacen pequeñas y después se hacen grandes, sino que lo que es grande, lo es de entrada. Durante cincuenta años nos dijeron: esperen, sean buentitos, la tele recién empieza, su futuro es prodigioso. Y bueno, no. La tele no se hizo grande, se puso gorda (con un problema de "glándulas", evidentemente). El cine, en cambio, nació grande. Y aun muerto, lo seguiré siendo.

Era urgente hacer algo. Poner en circulación pequeños bloques de experiencia, escritos que tuvieran en común el haber sido informados por la existencia del cine. Ni más ni menos. Pero si Monsieur Homais contraataca en serio, obliga a la pobre Madame Bovary que todavía somos nosotros a saber por qué diablos a ella le dan vahidos cuando lee tal o cual libro. Ya no podrá fingir más.

Esprit: Además, la crítica del bovarismo proviene de la élite, es decir, de aquellos que poseen las llaves del museo. En la vuelta de la querrela de los Antiguos y los Modernos, son los nuevos intelectuales los que más a menudo sostienen el discurso crítico. ¿Como si fuera necesario terminar con la vulgaridad cultural generada por la democracia!

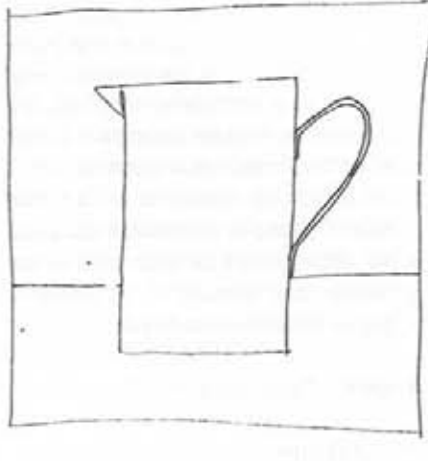
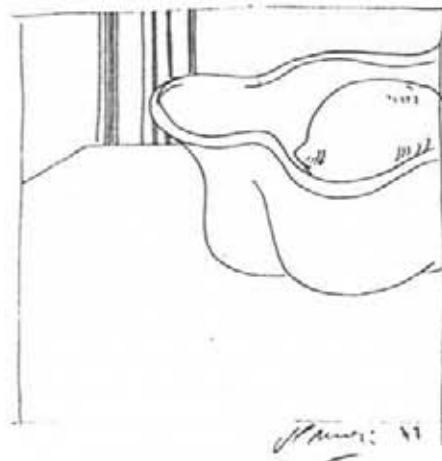
Serge Daney: Todavía estamos en la incertidumbre de la herencia de Flaubert. Actualmente, la crítica de la vulgaridad es ella misma vulgar. Ahora bien, la vulgaridad es el objeto malo por excelencia de los modernos, de los Baudelaire, los Flaubert, los Eisenstein, los Paulhan, los Barthes y de la gente como yo. Cuando Barthes dice: "su ignorancia me fascina", resuelve la cuestión con perversidad. Hablando hace poco de este tema con el siempre tan lúcido

Claude Biette, llegamos a la siguiente conclusión: el punto en común de todas las conductas vulgares es la *imprecisión*. Cuando se es preciso, cuando se está atento a un poco de singularidad, cualquiera sea, como dice Agamben, ya no se es vulgar. La vulgaridad, entonces, nos amenaza más que antes, porque se hace bien evidente, sobre todo en la televisión, que existe en la gente un profundo deseo de renunciar a los atoladeros de la experiencia propia para trocirla por las imágenes piadosas y colectivas de una "experiencia" tipo. Los *reality-shows* no dicen sino eso.

Hay una sabiduría superior del pue-

blo, es decir, una fuerza de *indiferencia* de la cual ciertos intelectuales, los "ilustrados", como nosotros, no tienen idea. La cultura popular ("carnavalesca", decía Bajtin) no es una fórmula vacía, se traduce en actitudes absolutamente contradictorias. Sea la idolatría de un club de admiradores, el consumo erótico de los íconos, el mimetismo insensato, el trance de la identidad amenazada. Sea una irrisión violentísima, exageración infantil, gusto de lo inflado y lo trucado. Si ponemos la BBC, nos toparemos a menudo con programas burlescos que usan una risa artificial sistemática. Y bien, esa risa es muy contagiosa, y

constituye una verdadera bofetada a todos los valores (burgueses y pequeño burgueses: los míos) que exigen *por lo menos* la verdad de un punto de encuentro entre el espectáculo y el público. La cultura popular no dispone de una red intermedia entre la *encarnación absoluta* y el *trucaje total*. Es en esa red donde se sitúa la zona que nos interesa a ustedes y a mí: la experiencia humana en tanto se puede *restituir* algo, la imagen en tanto que, por una vez y gracias al cine, se pudo, como dijo Pierre Legendre, ir allí y volver para contar. ¿Acaso la televisión (o la publicidad) son los lugares actuales de esa cultura popular? ¿O



El amante o la ignorancia del cine Serge Daney

Para hablar de una película que dio bastante trabajo ver sin quedarse dormido, se suele decir, como para disculparse: "¡Se me caían los párpados!" Esta expresión es una manera de reconocer que toda película se proyecta simultáneamente dos veces: una sobre la pantalla de la sala, y otra sobre la retina persistente de nuestros ojos. Como si la película que "nos hacemos" fuera también un lienzo tendido en el fondo de nuestros ojos, que caería, si no fuera por esos "broches de colgar ropa" que constituye nuestro gusto por esa cosa tan bella llamada cine.

La película que nos hace "caer los párpados" es aquella en la que, a cada momento, tuvimos que "subirnos la retina" como alguien se sube, en el burlesco, el pantalón o las medias. Y así se crean falsas lágrimas, nacidas de la con-

juntiva y no de la emoción. Y falsas cóleras, nacidas de la irritación y no de la rebeldía. Es en este sentido que las malas películas tienen "todo falso".

El amante es uno de esos films que hacen "caer los párpados". Aunque algo menos decepcionante que la campaña de intimidación con que fue promovido, el producto tan sólo daría lástima si no se reparara en que con Annaud ha cobrado al fin existencia operativa el prototipo de una nueva raza de cineastas: el "post-cineasta", es decir aquel que no sabe nada de aquello que el cine supo.

Esto no viene de ayer: el hombre encontró su camino de Damasco hará unos diez años, cuando tuvo la intuición realmente fulgurante de que todo lo que durante mucho tiempo había sido "natural" en el cine —que haya en él hombres y mujeres, personajes y cuerpos, afectos y experiencias: en suma, historias— terminaría por caer en di-

versos "continentes negros" a los que ya no se tendría acceso más que desde el exterior, en favor de simulaciones cada vez más consensuales y retóricas (todo eso que en lo más bajo de la escala televisiva constituyen los *reality-shows*).

Annaud es entonces el acomodador en jefe que habría estado allí en los comienzos de la Humanidad (*La guerra del fuego*) y en la Edad Media (*El nombre de la rosa*), en los comienzos de la vida de un animal joven (*El oso*) y en los de la vida erótica de una muchacha (*El amante*). Así ha puesto su sello en algunos grandes éxitos de los años ochenta, años que —no lo olvidemos nunca— quedaron signados por el retorno (¡ay!) poco eludible de la inquietud mitológica a nuestras cabañas. Retorno que requería una nueva matriz estética (la publicidad y sus cromos) y, a su debido tiempo, un nuevo tipo de comunicador sin estados de ánimo (Annaud, por ejemplo).

se trata de fenómenos nuevos y menos netos? La irresponsabilidad que se comprueba cada vez más en los medios, ¿es hija de la vieja indiferencia popular por los estados de ánimo de los intelectuales? Buenas preguntas.

Esprit: *Trafic, un lindo título que alude a Tati y una revista que habla de Buster Keaton, dos grandes cómicos. ¿Es una casualidad? Lo cómico tiene que ver con la cuestión del cuerpo, pero también con la vulgaridad.*

Serge Daney: La pequeña burguesía mundial, no es un asunto liviano. Exis-

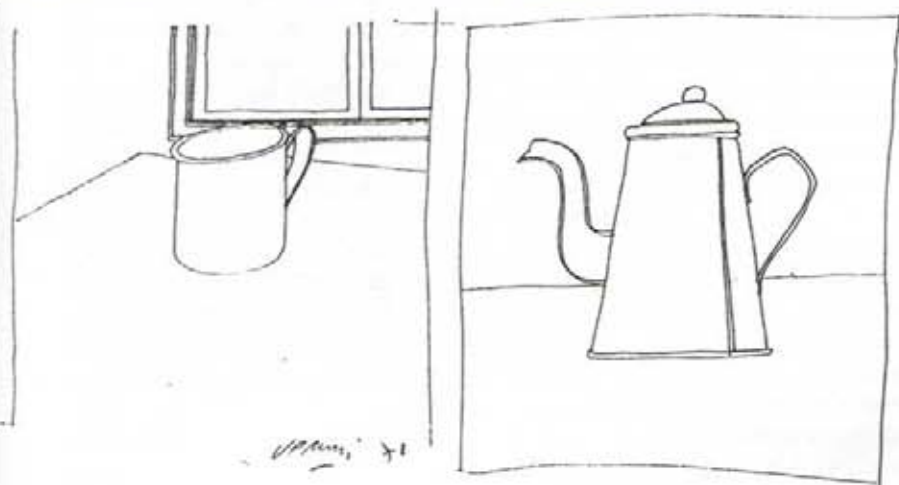
te actualmente una "corporeidad" que no remite tan sólo al cuerpo humano. Es posible contentarse con acechar, en el cine o en los clips de la tele, formas *mutantes* o lo suficientemente heteróclitas como para intrigar. Es cierto que, en lo que hace al cine, no es casualidad que los Moretti, Monteiro o Dubroux, cuyas películas nos gustan tanto, sean todos autores-actores e inventen mancras de ser estrafalarias *con nuestros cuerpos actuales* y nos hagan reír (forzadamente, a menudo). Lo cómico es siempre el indicador que no engaña.

tante aproximarse (pero su dignidad está en que lo intentó). Es lógico: eso no figuraba en el manual, porque el manual —por lo demás muy bien hecho— fue escrito por redactores publicitarios durante los años ochenta.

Volvamos al cine, a nuestra retina y a nuestros broches de colgar ropa. ¿Por qué la película nos hace caer los párpados? Porque algo esencial —esencial en el cine— ha desaparecido en una película como *El amante*. El cine vivió de una evidencia simple: a saber, que alguna cosa se comunicaba de un fotograma a otro, de una imagen a otra, de un momento a otro, de un plano a otro, y que todo eso terminaba por constituir un tejido lógico y embrollado, rico y tortuoso, donde no era necesario "llamar" a cada rato al espectador (como a un portero) para implicarlo, hacerlo entrar en el juego, maravillarlo y apresararlo vivo con las grandes agujas de tejer del espacio-tiempo. Es que los grandes manipuladores de público —de Hitchcock a Tati, de Chaplin a Leone— fueron, además, grandes lógicos que contaban también con el orgullo que nosotros, los espectadores, teníamos derecho a sentir por haber aprendido a ver, a deducir o a imaginar, a partir de los acertijos que nos proponían.

Ese orgullo ha desaparecido hace tiempo, reemplazado por el goce de los efectos de "cine filmado". Sin duda, para "hacer cine", para involucrarse —como hacen esos advenedizos que han adquirido derecho de pernada sobre el mundo entero— en los oropeles literarios de una historia firmada M.D. en la cual, en principio, todo es humedad rezumante, líneas de calor, vaguedad enervada y contagio sensual, Annaud ha aceptado el desafío dispendioso de hacer "su" lectura de una novela colonial exitosa. Eso torna aún más evidente la manera como en él la imaginación reemplaza al cine.

Tomemos un ejemplo. Tomemos un falso empalme (hay unos cuantos en *El amante*). Lo primero que se ve del amante es, si recuerdo bien (y no iré a ver la película de nuevo para verificarlo), uno de sus zapatos. *El* zapato, terriblemente bello y lujoso, está vuelto hacia el espectador como un rostro, en el tiempo de un primer plano atontado, y que dura. Dura todo el tiempo que nece-



Pues a la inversa de Besson o de Beincix, más talentosos o todavía carcomidos por la idea cinefílica, Annaud siempre ha filmado ignorando que antes de él existió el cine. A fuerza de ponerse imaginariamente a la cabecera de los primeros pasos de todo cuanto se mueve, a fuerza de velar sobre la prehistoria de la especie y sobre nuestros comienzos de *pithecanthropus erectus*, ha olvidado que antes de él otros jugaron con ese excitante dispositivo: los broches de colgar ropa del cine sobre nuestras retinas encendidas.

Y a juzgar por el estilo de la promoción de *El amante*, la barbarie audiovisual probablemente ha encontrado sus hunos. ¿Se convertirán al cine? ¿Van a rompernos el alma (achtung, etc.)? ¿Quién nos protegerá? Además, ¿quién es este "nosotros"? Digamos que se trata de los aficionados al cine-broches de ropa y de su sentimiento cada vez más preciso de formar parte

más bien de los otros que de los hunos.

Annaud, en suma, no es un cualquiera, sino el primer robot no-cinefílo de la historia del cine. En el manual de "La especie humana en veinte *storyboards*", concienzudamente elaborado en la nave espacial que remontó el tiempo hasta nosotros, leyó que el cine consistía en "contar una historia en imágenes". Se siente que nunca irá más allá de ese cliché, y que siempre sabrá a qué debe parecerse eso, lo "fielmente logrado" de los comportamientos y las emociones humanas. Pero justamente, no sabe más que eso: tiene el saber del robot que no sabe que no lo sabe todo.

No sabe que hay cosas que se viven sin verlas y otras que están a la vista sin que remitan a ninguna vivencia, momentos en los que no se debe gritar alto, omnipresencias imperceptibles y ausencias fuertes, mentiras colectivas y verdades parciales; experiencias, en suma, a las que al cine le ha costado bas-

sita el espectador para llegar a la siguiente conclusión: no son zapatos Bata, y el pie que los calza no es el de un cualquiera. En la imagen siguiente se ve, en efecto, el despliegue del cuerpo elegante y bien vestido del chino, bajando de su auto de colección. El problema es que entre la manera como estaba puesto el zapato en relación con el espectador y el gesto corporal del actor se produce, si así puede decirse, una leve reñuera, y un efecto de imagen que también hace "caer los párpados", a falta de broches de colgar. En suma, es la tragedia del falso empalme. Sé muy bien que un falso empalme no es un crimen y que no choca a nadie. Pero no se trata —como en la época de *Sin alienato*— de que el cine se haya emancipado de las viejas leyes polvorientas que decían "cómo" se debían empalmar los cuadros; se trata de que el trabajo de Annaud no consiste en absoluto en una práctica de la memoria, de la continuidad, del tiempo, esto es, del montaje. Este es un cine en el cual nada se comunica porque es un cine donde todo es comunicado.

El zapato, entonces, es un dato del guión convertido en un pequeño spot publicitario y subrepticio sobre un bello objeto vendible, una especie de Lobb indochino. Me asombra, por lo demás, que este timbo de ensueño no haya formado parte —en igualdad de condiciones con otros objetos promocionales, desde el auto impecable hasta la joven-cita de colección— de esas piezas raras cuya leyenda muy bien hubiera podido ser contada sobre la escena chispeante del virtuoso Cavada.

Pero a pesar de todo, se dirá, la mayor parte de la prensa y los medios apoyaron el film. Desdichadamente, es cierto. Pero además, se añadirá, el film anduvo bien y no irritó a nadie. También es muy cierto. Y es aquí donde se torna necesario mostrarse digno de la página *Rébonds*¹ y permitir la intervención de un personaje desde ahora muy importante en la vida y muerte de las películas cinematográficas: el espectador. Retomemos, es imprescindible, nuestro zapato.

Si el plano es tan largo, tan mal empalmado y tan insultante para las entenderas del espectador, no es tan sólo porque Annaud se forma una pobre idea

de la inteligencia de su público; es porque él compone su film como una seguidilla de imágenes huérfanas, cada una de las cuales, por separado, debe ser vista, reconocida y casi inicialada por el espectador-consumidor.

En esta estética, una imagen no tiene jamás su continuación, su misterio o su elucidación en otra imagen más o menos contigua. Una imagen es entonces percibida por la visión dos veces: una vez por el post-cineasta que la filma, otra vez por el post-público que la iniciala. No se halla tensionada hacia la sala (y menos aún articulada con otros elementos del film) más que por el hecho de ser un test de "visionamiento" y no por el acto de compartir una "visión". ("No viste nada en Cholon, nada.") Las imágenes están en lista de espera, aguardando ser sometidas a la aprobación del público, a su imprimatur instantáneo, a la firma de no se sabe qué contrato de confianza.

Seamos serios (bis). Se ha hablado mucho, en esta misma página, del individualismo contemporáneo y sus paradojas. Una de ellas consiste nada menos que en un cierto borramiento del gusto en un público más adulto, esto es, mejor informado, menos ingenuo, más provisto, rápidamente aburrido, y que sobreestima de buena gana los diversos productos débiles de primera selección que le arroja el mercado. Este espectador, orgulloso de su autonomía y consciente de su poder, se halla sin embargo sometido a la obligación algo cómica de hacer "suyos" los clichés que están en el aire de la época y el conformismo de su grupo social, siempre que sienta que los vive y los "gobierna" personalmente.

Y monta en cólera cuando se le dice que es en vano que intente quedarse solo, no someterse a la influencia de nadie (sic), no ceñirse a las modas ni a las etiquetas (re-sic): no dejará por eso de decir las mismas y desoladoras estupideces consensuales que su vecino. Y esto explica por qué los críticos de cine, y los críticos en general, por el simple hecho de que no gustan de los clichés ni de las ideas prefabricadas, se han convertido en una especie en vías de extinción. Nada más lógico en un mundo en el cual la apropiación personal de los clichés es una premisa de la extensión

del turismo cultural.

¿Qué es entonces ese primer plano del zapato del chino? Nada menos que un grito. El zapato grita que quiere ser visto, visto en su esencia publicitaria de zapato solitario, en una radical "zapaticidad" (la famosa *Schuhheit* de la que habla Heidegger). Grita que significa algo. Grita que está firmado, y que es Annaud quien lo somete a la luz verde del espectador, como en uno de esos juegos en los que se avanza llenando casilleros. Y que se embrome aquel que, habituado al cine, se aburre de esperar el "plano" siguiente y se irrita porque el film, por falta de broches de colgar, le hace "caer los párpados". Ya que no habrá "plano" siguiente. Habrá otra imagen que exigirá, ella también, la franquicia de ser autenticada "imagen" por el espectador.

Lo que al fin tenía que llegar ha llegado. Desde ahora existe, frente al espectador-consumidor "autónomo", una imagen que se le parece, y que, como él, manifiesta una repugnancia ostensible a necesitar de otras (de otras imágenes, pero también del sonido y de la duración), para suscitar ese simple efecto de cromo doméstico y social (una especie de *Emmanuelle* rozada por la calidad literaria).

El efecto es, por cierto, deplorable. Pues al convertirse en dueño, de punta a punta, de un film que se le comunica imagen por imagen, el espectador cae en la trampa de su pobre habilidad de consumidor-decodificador. No tiene tiempo de reconocer nada más que lo que ya "conoce", es decir, nada, o lo ya visto, lo mal visto, la publicidad, el cromo, el logo, lo visual, en suma: el lugar común. Es entonces perfectamente inútil que Annaud haya ido a filmar al verdadero Vietnam. ¿No ha estado todo el tiempo corriendo el riesgo, el pobre, de que su cámara, en algún momento, registrara por azar algunos gramos de realidad que no hubiera estado pre-masticada?

Pero en la época de las imágenes y de las emociones "de síntesis", las posibilidades de un encuentro con la realidad se han tomado absolutamente mínimas.

1. Nombre de la sección de *Libération* donde se publicó esta nota.

Intelectuales en la ciudad: interrogantes sobre la crítica y la reforma

Adrián Gorelik



1.

¿Es posible sostener, en este fin de siglo signado por el prefijo post, un ideal de reforma urbana? ¿Es posible todavía suponer espacio para un proyecto de ciudad diferente, que sea levantado como guía de transformación urbana, pero también social y cultural? Si las grandes ciudades se han convertido en artefactos cada vez menos públicos, inabarcables e intransitables, ¿será aún posible confiarse a la esperanza de un control global de su desarrollo para aliviar sus inequidades?

Hace poco más de un siglo se formalizaba con el nombre de urbanística

un manajo de ideas e instrumentos de reforma de la ciudad, provenientes de disciplinas tan dispares como la ingeniería, la higiene, la sociología, la geografía. Los años que van de 1870 a la primera década del siglo son los de puesta a punto, a través de tratados, exposiciones, congresos y experiencias prácticas, del corpus principal con que habrán de enfrentarse, desde entonces, los problemas de la ciudad moderna: la articulación de expansión de la ciudad y habitación popular es la clave original a través de la cual ese corpus puede robustecerse durante todo el siglo. Con centro en Alemania e Inglaterra, y con rápida difusión en los Estados Unidos,

adquiere status científico no sólo el instrumental de diagnóstico e intervención en la ciudad—ésta última vinculada hasta entonces con exclusividad al ornato o la estrategia militar—, sino, sobre todo, la necesidad de un ideal de ciudad diferente.

No sería demasiado aventurado vincular con esa matriz las vías principales—tan diferentes entre sí, por otra parte— que siguió el pensamiento urbano en todo el siglo que termina. Y este prolegómeno es necesario para advertir hasta qué punto, aunque siempre ha habido obstáculos a las propuestas de transformación urbana, una impugnación de la idea de reforma apuntaría al centro mismo de la concepción con la que se pensó y proyectó la ciudad moderna. Pues bien, en los últimos años esa impugnación ha tomado cuerpo con una fuerza inédita, producto de la articulación compleja de impulsos muy diversos, en los que no siempre resulta fácil deslindar lo progresista de lo que no lo es, lo nuevo de lo viejo, pero que actúan de hecho como una pinza para la renovación.

A grandes trazos, podríamos identificar tres líneas de debilitamiento de la idea de reforma. En primer lugar, la sensación generalizada de que las metrópolis han entrado en una instancia de descontrol e inviabilidad, en la que no se favorece el desarrollo humano ni, menos aún, una perspectiva ecológica de futuro; pero, a contrapelo de lo que sensaciones similares produjeron en el pasado, ésta viene acompañada de la certeza de que ya no sirven para su resolución los mecanismos de control ur-

bano planificados. Desde finales de los años sesenta no ha hecho más que consolidarse la tendencia de opinión que ya entonces señalaba Christopher Alexander: "el público, en lugar de agradecer a los arquitectos por lo que hacen, considera la irrupción generalizada de edificios y ciudades modernas como un aspecto triste e inevitable del hecho de que el mundo se está yendo al diablo".¹ La diferencia, nada desdeñable, es que las alternativas que se buscaban en esos años —emblemáticamente el pop— mantenían todavía intocable el corazón modernista de la reforma urbana. La búsqueda actual de nuevos paradigmas para comprender o gestionar la ciudad, en cambio, mira a otra parte. Por ejemplo, por citar sólo algunas de sus manifestaciones, la reivindicación del reemplazo del uso tradicional del espacio público urbano por los medios electrónicos, cuyas redes actuarían como una más "democrática" forma de sociabilidad en la metrópoli; o la homologación para la ciudad de las teorías del caos, que al explicar y celebrar la opacidad irreductible del hecho urbano, replican el secular intento de la planificación para ordenarlo y encauzarlo; o la propia prédica de las agrupaciones urbanas de base por una negociación puntual de los conflictos en la ciudad entre los actores directamente involucrados, bajo la sospecha de que el "interés general" no se compadece con su interés local. Y es que si bien todos estos intentos apelan a la complejidad de los problemas y convocan a políticas pluralistas para resolverlos, son incapaces de ofrecer, junto a la crítica, un modelo de reemplazo que se haga cargo igualmente de la ciudad como un artefacto colectivo, público y que además se debe al futuro.

En segundo lugar, la idea de reforma ha sufrido uno de los principales embates del auge neoconservador. El clima de ideas actual plantea que, por fuera de cualquier intento de incidencia pública, deberían restaurarse los mecanismos *naturales* que la ciudad tiene para modelarse por medio del mercado, que yacen bajo la maraña de reglamentaciones y prescripciones que el estado habría amontonado en su vocación intervencionista. Los códigos, los planes, los proyectos urbanos no serían más que la pesada herencia dejada por un

Movimiento Moderno autoritario y postulativo, y su sumatoria desordenada—guiada sólo por experimentos teóricos alejados de las *necesidades reales*— sería la responsable de haber convertido a la ciudad en un caos. Lo que se cuestiona es el autoritarismo, el reglamentarismo y la distancia con la realidad de tales instrumentos; en términos más generales, se desautoriza toda intervención pública en la regulación del mercado urbano.

Estas impugnaciones son, en verdad, deudoras de la crítica más global al rol del estado en la transformación de la sociedad moderna y de algunos tópicos centrales que dan lugar a la *condición* postmoderna; por eso creo que, al menos en el terreno de la reflexión sobre la ciudad, no deberían ser soslayadas como mero producto de una mistificación neoconservadora. Obligan a una revisión drástica de los propios supuestos del urbanismo reformador no sólo por la ventaja que le llevan, al haber anticipado la fenomenal crisis del estado cuyo reconocimiento el progresismo prefirió posponer; al mismo tiempo, su crítica señala zonas de la reflexión que habían quedado cristalizadas como verdades de perogrullo y pone en acto —al nutrirse de ellos— la ambigüedad de muchos motivos nacidos de las canteras teóricas que hoy vemos sucumbir.

Simultáneamente, en un gesto simétrico que debe ser considerado de conjunto, la reflexión progresista ha salido al encuentro de problemas que hasta hace poco le resultaban ajenos, redimensionando sus ideas sobre las relaciones entre estado y sociedad e incorporando nociones como *espacio público* y *ciudadanía*, cuya colisión con convicciones propias aún sin cuestionar no ha sido suficientemente indagada. Movimiento especular que, sin duda, es un síntoma de las nuevas búsquedas motivadas más que por la crisis específica disciplinar, por la más global crisis del pensamiento de izquierda. Y éste es el tercero de los núcleos que coinciden en el debilitamiento de la idea de reforma: caídas las convicciones proféticas y los fundamentos teleológicos sobre modelos alternativos de sociedad, ¿de dónde extraer la autoridad para postular modelos alternativos de ciudad?; ¿en qué ideales —un poco menos genéricos que

el bien común y el usufructo democrático del espacio y la infraestructura urbanas, insoslayables pero insuficientes a la hora de definir propuestas— sostener un proyecto? Más aún, ¿cómo fundamentar la propia necesidad del *proyecto*, es decir, del artefacto por excelencia de la anticipación técnica, del reemplazo, en última instancia, del devenir social por el saber —y el deseo— político?

Tales interrogantes han sido legitimados a partir de la aparición, en el horizonte del pensamiento de izquierda, de la *cuestión democrática*, y la verdadera prueba de fuego para el reformismo es lograr que el asumir sus consecuencias pueda convertirse, simultáneamente, en instrumento para sacar de la crisis al pensamiento sobre la ciudad y para responder de manera adecuada al desafío neoconservador, aunque por el momento sólo aparezca como un movimiento de retroceso frente a su radicalización.

2.

El eje de la ofensiva neoconservadora se despliega en la defensa a ultranza de un urbanismo *regulativo* (que habría sido característico de la urbanística clásica, liberal), enfrentado al urbanismo *postulativo* (en apariencia característico de la urbanística modernista: *utópica, reformista, socializante, intervencionista*...). Conviene reconocer que este enfrentamiento entre regulación y postulación involucra un nudo teórico que permitiría ponderar buena parte de las tradiciones de la reflexión urbana, enfatizando la pregunta sobre lo autoritario y lo progresista de la planificación, ya que pone en escena interrogantes centrales sobre las relaciones democracia/mercado, técnica/política o sociedad/estado.

Si hiciéramos un análisis de los instrumentos clásicos que fueron construyendo las disciplinas de intervención sobre la ciudad, el primer llamado de atención surgiría al notar que los códigos urbanos, por ejemplo —pero, en general, el conjunto del pensamiento

1. "Una ciudad no es un árbol", *summa* N° 6/7, Buenos Aires, diciembre de 1966, p. 87.

urbanístico del cual nacen—, se fundamentan en el principio de que la ciudad, tal como está, está mal; de que librada a sus propios impulsos lleva al caos y a la destrucción. Podría decirse que un postulado como éste no encuentra analogía en ninguna de las certezas que dan lugar a la mayoría de los instrumentos jurídicos (simplificando: para los códigos civiles o penales los individuos no son naturalmente ladrones o asesinos que deben ser reformados por acciones positivas que afecten al conjunto de la sociedad); pero, en cambio, se vincula —y es contemporáneo— al fundamento de toda la legislación social desde comienzos del siglo XIX: en tanto la ciudad es un bien colectivo, se fue imponiendo —no sin conflictos— el consenso sobre la necesidad de su reforma a través de severas normativas. La vivienda *digna*, la ciudad *sana*, han sido prerequisites del orden social del mismo modo que la legislación laboral.

La ciudad, desde el mismo inicio del ciclo de lo moderno —antes incluso de formularse como tal la “urbanística”— ha sido considerada bajo esa óptica: utilizando la tan generalizada metáfora organicista, como un cáncer de cuya curación depende la salud de la sociedad que la habita, estableciendo una hipótesis de larga duración sobre las relaciones sociedad/forma urbana. La idea de que la sociedad puede transformarse a través de la ciudad no proviene, en rigor, de los intentos de fundar otra sociedad, en la que no existan desigualdades, sino de la convicción de que la ciudad moderna ha introducido —o es manifestación de— un desorden que debe ser resuelto para el mejor funcionamiento de la sociedad tal cual es.

Se deben al higienismo, antecedente central de la urbanística clásica, transformaciones radicales de la ciudad decimonónica que pusieron límites estrictos al dominio; no en vano, por citar un ejemplo local, los propietarios de tierra urbana calificaban de “dictadura sanitaria” a las medidas contra el cólera impuestas en la Buenos Aires finisecular, las que postulaban un modelo de ciudad moderna gracias al que hoy contamos con cloacas. Pero ya a principios del siglo XIX los intentos rivadavianos de regularización urbana, inspirados en las reformas napoleónicas, chocaron de lle-

no con la dinámica del naciente mercado;² intento —y choque— que colocaron a Rivadavia en el sitio de “primer urbanista” en las historias tradicionales de Buenos Aires. El urbanismo clásico no puede pensarse sin el respaldo de un modelo final acabado que tiende idealmente a reemplazar la ciudad existente, un modelo final que, desde su mismo nacimiento, identificó a su principal enemigo en la especulación inmobiliaria. ¿Qué más postulativo que el gesto fundacional de la urbanística centroeuropea, cuando el poder público compra la tierra agrícola que rodea al casco urbano para decidir de qué manera la irá librando al mercado, reservándose de ese modo el principal instrumento de definición del futuro de la ciudad?

El llamamiento a la mera regulación del mercado, lejos de remitir a una urbanística clásica, no postulativa, no es más que la nostalgia por la armonía de la regulación trascendente en la ciudad premoderna. La modernidad abre la cuestión del orden como deliberación; el reformismo urbano ancla sus fundamentos, de este modo, no sólo en el socialismo utópico o en las transformaciones técnicas, sino al mismo tiempo en el liberalismo político, en la medida en que éste puede filiarse también en el interrogante central que encuentra una de sus primeras formulaciones en la *Utopía* de Moro: ¿cómo ordenar, como regular, cómo legitimar racionalmente, sin ningún fundamento exterior al mundo, la sociedad?³

El liberalismo político, en conflicto con el economicista, advirtió tempranamente dos características del mercado que debían ser limitadas para que la sociedad moderna pudiera funcionar: el mercado supone, en teoría, la anulación del tiempo y la anulación del espacio, porque implica tanto la contemporaneidad de los actores y los momentos del intercambio como la homogeneidad del espacio en el que éste debe darse. La anulación del tiempo lleva a la imposibilidad de imaginar una coordinación de las acciones que prevea las consecuencias futuras, a lo que el liberalismo político responde precisamente con la política, con la idea de que la sociedad debe gobernarse más allá de la autorregulación del mercado; a su vez, la anulación del espacio debe limitarse

incluso para posibilitar el propio funcionamiento material del mercado: una vez que la sociedad ha dejado de regularse por un orden externo a ella, el orden en la ciudad es preciso en primera instancia para acompañar —y permitir— el desarrollo de una economía compleja.⁴

Podría afirmarse que la superación de este doble límite doctrinario trajo como consecuencia, para el pensamiento político y urbano modernos, la idea de *proyecto*. En este marco nacen las dos líneas maestras de la urbanística que hace ya mucho tiempo identificó Choay: la culturalista y la progresista.⁵ Una proponiendo un regreso a los valores culturales que la modernidad había desplazado, la otra proponiendo la actualización de la ciudad tradicional de acuerdo con las nuevas condiciones técnicas que la modernización impuso: las dos postulan una ciudad alternativa que restaure o innove, respectivamente, el orden alterado; pero es precisamente por esto que la reforma urbana no conlleva, como suponen los críticos al modernismo, la idea de una sociedad que, blanco sobre negro, deba reemplazar a la existente, sino todo lo contrario.

3.

Una línea de argumentación como la seguida permitiría entender a la planificación urbana no como un nacimiento *ex nihilo* a partir de la aspiración totalitaria de reglamentación de la sociedad, que habría caracterizado al mo-

2. Cfr. Fernando Aliata, “La ciudad regular. Arquitectura edilicia e instituciones durante la época rivadaviana”, en AAVV, *Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina*, GEL, Buenos Aires, 1990.

3. Un sugerente análisis de la *Utopía* en esta dirección en Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991 (París, 1984).

4. En el tema del mercado como anulación del tiempo (y por ende de la política) sigo casi textualmente a Michel Rocard, en su diálogo con Paul Ricoeur, “Justicia y mercado”, *Leviatán* N° 47, Madrid, primavera de 1992. Extiendo tal hipótesis a la cuestión del espacio apoyándome en reflexiones clásicas de la crítica arquitectónica sobre las características de la metrópoli moderna.

5. Françoise Choay, *El urbanismo. Utopías y realidades*, Lumen, Barcelona, 1970 (París, 1965).

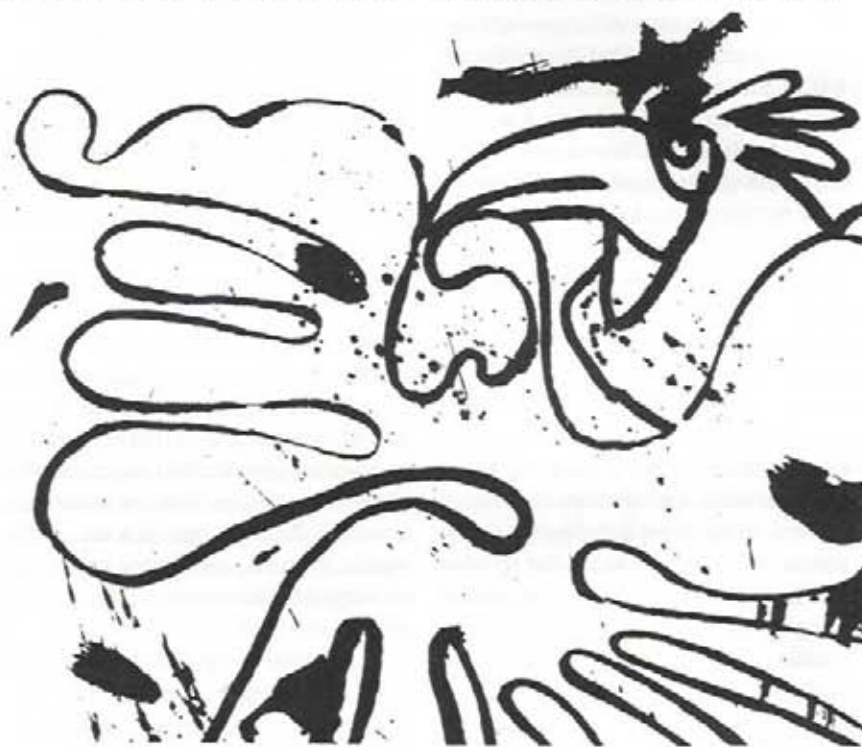
demismo arquitectónico, sino como un punto de llegada del reformismo urbano: en la aceptación—universalizada a partir de la crisis del 30— de la necesidad de planificar la economía y la sociedad, el reformismo encuentra su grado de mayor realización. Así como el *Welfare State* puede pensarse como el punto más alto del reformismo político, la historia del auge y la caída de la planificación estatal, entonces, desde el *New Deal* y los Planes Quinquenales hasta la crisis del Este, desde el cepalismo hasta las políticas de ajuste, debería trazar sus analogías con la historia de la planificación urbana.

30 Sin embargo, identificar reformismo con modernismo y planificación, y avanzar en la búsqueda de respuestas a la ofensiva neoconservadora sólo a través de los argumentos que nos ofrece la tradición liberal, puede ser un ejercicio ingenioso para demostrar qué poco liberal es el nuevo liberalismo, pero no sería suficiente—ni lícito— para un pensamiento de izquierda preocupado por su propia reformulación. Al menos en estos temas, la izquierda tiene un patrimonio con el que debe hacer cuentas, en el que el reformismo liberal es apenas una porción.

Así, podemos identificar—por supuesto esquemáticamente, y unificando en tendencias problemas y sectores de la arquitectura y el urbanismo modernistas que desde otros puntos de vista debieran diferenciarse— tres filones clásicos para considerar de conjunto. Por una parte, el filón formado por el propio juicio que los protagonistas de la reforma dieron de ellos, cristalizado en las historias militantes del *Movimiento Moderno*, pero también renovado una y otra vez por los herederos de lo que se ha dado en llamar el Proyecto Moderno inconcluso; de hecho o de derecho—es decir, más allá de sus manifestaciones extra-arquitectónicas—, la mayor parte de las experiencias de punta del urbanismo y la arquitectura modernistas comparten una práctica reformista de transformación de la ciudad y la sociedad, que puede reconducirse a la argumentación que tracé en el punto anterior. Hablan de ello todas las puestas a prueba de los postulados modernistas en la gestión urbana (es decir, las experiencias en que la vanguardia salió del

cabaret a la calle): las administraciones socialdemócratas de entreguerras (Viena, Berlín, Frankfurt), las “brigadas rojas” de arquitectos europeos en la ciudad soviética, el urbanismo escandinavo. Pero también es elocuente la posición de figuras claves de la arquitectura; y no está de más recordar aquí a Le Corbusier—posiblemente quien con menor carga ideológica advirtió su lugar en esa tradición reformista—, cuando definía el rol de la disciplina en la transformación social con su famoso “Arquitectura o Revolución”, afirmación que equivalía a admitir que la idea de *vanguardia* es incompatible con el ejercicio construc-

de algunos tópicos foucaultianos lo demuestra), siempre antiliberal y antipositivista, que plantea dramáticamente cómo objetivos y proyectos de reforma han devenido en utopías perversas. El segundo es el filón de la crítica a la ideología de inspiración marxista, cuyo más temprano exponente se encuentra en la polémica de Engels contra el reformismo humanitarista; allí, “el problema de la vivienda”, como luego “la cuestión urbana”, será tratado en su acepción de clase, como precaución burguesa frente al conflicto social. Todos los intentos de reforma modernista y de contestación vanguardista serán develados por esta crítica como propuestas cuyo prin-



tivo de producción de objetos para la ciudad.

Los otros dos filones, en cambio, representan respectivos frentes de ataque al reformismo modernista: uno, que lo criticó por sus resultados, por lo que hizo o dijo; el otro, por lo que ocultó—o se ocultó a sí mismo. El primero es el filón antirracionalista y antiiluminista, que condena el productivismo modernista y sus utopías de despliegue de la razón científico-técnica, y descubre en el mundo moderno que surge de la segunda posguerra la materialización fáustica de ellas; es el filón del culturalismo y el organicismo urbanos, no siempre humanista (su funcionalización

principal defecto es permanecer *más acá o más allá* del Capital: como fantasías románticas, funcionales en definitiva a los sectores más atrasados del desarrollo capitalista; o como *vanguardias* de ese desarrollo, indeseadas por sus sectores más lúcidos. Para esta crítica, la contestación arquitectónica “no sirve para hacer estallar el establo, sino para convertirlo, en el menor tiempo posible y con el más intenso *battage* publicitario, en una granja modelo”.⁶

Cuando digo que no me parece lícito, entonces, una defensa de la reforma

6. Manfredo Tafuri, *Teorías e historia de la arquitectura*, Laia, Barcelona, 1977, p. 26 (Bari, 1970).

urbana que abreve sólo en una genealogía liberal, intento mostrar ese camino como un repliegue que, funcional al clima de época, clausura buena parte de una tradición crítica sin la cual —y esto es lo que espero argumentar— es imposible la propia reforma.

Evidentemente, este no es un problema para el pensamiento postmoderno. En tanto nueva actitud frente al mismo patrimonio modernista —más que construcción de uno nuevo que intente reemplazarlo—, su propuesta toma, de forma indiferenciada, argumentos del filón reformista (y no hace otra cosa Lyotard cuando festeja en el postmodernismo el punto de llegada del mo-

dernismo), del filón trascendentalista (y ésa es la matriz antirracionalista de la que más se ha alimentado el postmodernismo en arquitectura), y hasta del filón de la crítica ideológica (ya que son de ella, sin duda, los instrumentos con que el deconstruccionismo viene mostrando cómo detrás de todo intento de transformación no habría más que narraciones independientes de las realidades que supone afectar). Despojados de su cualidad contestataria, de estos filones queda apenas un manajo de instrumentos y consignas que liberan su sentido.

Pero tampoco parece ser un problema para las posiciones del progresismo que han renunciado a algunos de los componentes de este patrimonio complejo, lo que implica renunciar a revisar críticamente aquellos componentes que sí seleccionan. Creo que ha quedado claro cómo el repliegue hacia el reformismo liberal lato ha llevado, al progresismo arquitectónico, a refugiarse en una autonomía no política, en un posibilismo tecnocrático, que elude su responsabilidad en la definición de los marcos generales en los cuales una nueva idea de reforma podría construirse; si de la crisis de la idea de Proyecto sólo queda en pie la Arquitectura, como objeto material con reglas autodefinidas y como hecho puntual en una ciudad cuyas leyes no puede afectar, jamás podrá ponerse en cuestión el propio orden en el cual se inserta.

En forma simétrica, la huida trascendentalista no sólo se niega a tocar el corazón de la injusticia; también reduce sus aspectos contestatarios (de larga tradición en la cultura arquitectónica, la que ha apoyado en Heidegger buena parte de su reflexión sobre el habitar, la técnica o la relación entre hombre y lugar) al cerrarse radicalmente a uno de los mayores triunfos de la modernidad: la pérdida de todo fundamento externo a las propias luchas y deliberaciones de los hombres en el mundo.

Por último, también es evidente lo que produce una crítica ideológica cerrada sobre sí misma: un abroquelamiento culposo en el argumento teleológico a la espera de mejores tiempos o, aceptada su caída, una defensa cínica de la realidad del mercado como única realidad. Lo primero es conocido, una mezcla de anacronismo ideológico y

falta de coraje político; lo segundo es más complicado, en la medida que implica una operación de inversión de contenidos sobre idénticos esquemas operativos. En efecto, el desprecio de la crítica hacia el reformismo y su reivindicación de la realidad del Capital, cuyo extremo desarrollo iba a posibilitar la verdadera transformación revolucionaria, ha dado lugar a una pléyade de intelectuales y técnicos inmorales —de los que está salpicado en abundancia el paisaje menemista— que habiendo renunciado a las consecuencias finalistas de la crítica, mantienen en cambio sus mecanismos instrumentales. Con esos esquemas de análisis de la realidad social, pero sin la idea de Revolución —ni tampoco el principio ético que por lo menos la informaba—, lo que queda es la idea del técnico como poseedor de una verdad superior y la idea del poder como ámbito desde donde ponerla en práctica a cualquier precio. Así se traza la alianza con el neoconservadurismo: la coincidencia en que la reforma es, en definitiva, *reaccionaria*, es lo que permite justificar los aspectos más sórdidos del mundo real; la coincidencia en que el futuro es impredecible (antes, porque la Revolución iba a barajar y dar de nuevo; ahora, porque en el mercado no hay historia) es lo que permite sostener que la ciudad no se puede —por tanto, no se debe— planificar; la coincidencia en la concepción instrumental de la democracia es lo que permite suponerla condenada a legitimar injusticias: la sabiduría sobre los límites objetivos del sistema ha conducido a la celebración de su intangibilidad.

4.

Si cada filón no puede, en sí mismo, ofrecer una salida, la cuestión podría radicar, quizás, en la búsqueda de nuevas combinaciones que resignifiquen lo mejor de aquellos postulados en una propuesta de reformismo crítico. Pero, ¿cómo aceptar de conjunto las diferentes vías del patrimonio del pensamiento de izquierda, propositivas y críticas, impidiendo que sus mejores logros se anulen entre sí, pero impidiendo también que sus aspectos anacrónicos o



totalitarios se filtren? ¿Cómo reexaminar lo que la reforma propone, de acuerdo a su propia lógica, pero con los instrumentos de una crítica alerta simultáneamente a sus implicancias y a sus mistificaciones; una crítica capaz de asumir que la reforma también es crítica, aunque nunca de sus propios postulados, y que por lo tanto sea capaz de revisarlos sin por ello volverlos inermes?

En esta búsqueda, es la crítica ideológica, sin ninguna duda, el hueso más duro, ya que mientras el reformismo y el trascendentalismo pueden encontrar rápidamente puntos de actualización, uno en su costado liberal y el otro en la prédica antitotalitaria, no hay postulado de la crítica a la ideología que no conlleve en negativo la necesidad de la Revolución como única transformación efectiva. Y sin embargo su inclusión es imprescindible, ya que sólo ella permite advertir cuándo el reformismo implica un sostén de proyectos de dominación clasista o el trascendentalismo una defensa del *statu quo*. Quizás se trate de lograr que la necesaria anulación del modelo final de sociedad que suponía, no anule la validez de la crítica a lo existente, central en la demostración de lo lejos que estamos todavía del fin de las ideologías.

En el terreno del pensamiento arquitectónico, la crítica ideológica significó, entre otras cosas, la recuperación de una visión compleja del modernismo, actualizando su legado más conflictivo y desarmando la doble banalización a que había sido sometido en manos de apologistas y detractores; la

propia idea de modernidad ha adquirido a partir de esa crítica una densidad a la que ya no puede renunciar una propuesta reformista. Del mismo modo, implicó un desmontaje radical del papel del arquitecto modernista como demiurgo: el papel de Noé—de acuerdo a la sugerente figura de Manieri Elia—, que ante el diluvio que se avecina se asigna la tarea de construir el Arca para anunciar y diseñar el mundo futuro.⁷ Fue esta crítica, asimismo, la que señaló el desdén por la producción cultural que asediaba a las vanguardias sesentistas en el reverso de su reivindicación contestataria de disolver la arquitectura en la base estructural; la constatación de que toda la cultura es cultura burguesa y que, por lo tanto, no puede haber cultura "nueva" sino sólo una crítica de la cultura, no implicó sólo la recusación al reformismo: también planteó la necesidad de restituir la práctica arquitectónica a la reflexión y el conocimiento universal. Pero, sobre todo, fue esta crítica la que permitió advertir hasta qué punto romper con las barreras culturales y estéticas impuestas conllevaba una reivindicación de clase, actualizando las voces que—de frente a estos tiempos de frivolidad— nos recuerdan con obstinación que una ciudad más bella y más justa es fundamentalmente una causa del pueblo.

En todo caso, el problema es cómo—sin traicionarla ni traicionar nuestra vocación reformista— abrir caminos a través de una crítica que programáticamente quiso cerrarlos todos; cómo volver políticamente operativa una crítica

cultural; cómo resignarse a la reunión de una crítica ambiciosa y global con una propuesta que no puede sino ser cauta y limitada; cómo aplicarle a esa crítica sus propios instrumentos, para que asuma la necesidad de criticarse a sí misma cada vez que encuentre detrás de sus objeciones el supuesto teleológico, detrás de su defensa de la globalidad el postulado de leyes excluyentes. Una tarea de vigilancia que no sólo afecta la elaboración de proyectos, sino que plantea también la necesidad de reexaminar con ojos diferentes actores y momentos clave de la historia de la ciudad, que habían sido despreciados *in toto* por la crítica y en los que hoy advertimos que hay una lección para extraer.

Historia y proyecto involucrados en el mismo haz de interrogantes: ¿es posible una igualación no homogeneizadora? ¿Pueden formularse proyectos que permitan la transformación sin anular la deliberación, es decir, puede decidirse sobre el futuro sin imponer lógicas autoritarias? ¿Cómo postular la necesidad del orden sin renunciar a la crítica de la opresión? ¿Cómo establecer el bien común aceptando la multiplicidad de racionalidades? ¿Cómo—parfraseando una bellísima afirmación de Bourdieu—⁸ movilizar las voluntades sin mistificar las conciencias?

7. Mario Manieri Elia, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Gili, Barcelona, 1977.

8. Ver "No hay democracia efectiva sin un contrapoder crítico", entrevista a Bourdieu realizada por Roger-Paul Droit y Thomas Ferenczi para el diario *Le Monde*, publicada en el suplemento "Cultura y Nación" del diario *Clarín* (pp 4 y 5), Buenos Aires, jueves 30 de julio de 1992.

Espacios

de crítica y producción

Publicación de la
Facultad de Filosofía y Letras - UBA

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

Secretario de redacción: Carlos Dámaso Martínez

Salió el número 11
octubre/noviembre 1992

ESTUDIOS SOCIALES

Revista Universitaria Semestral

Nº 3 - Segundo semestre 1992

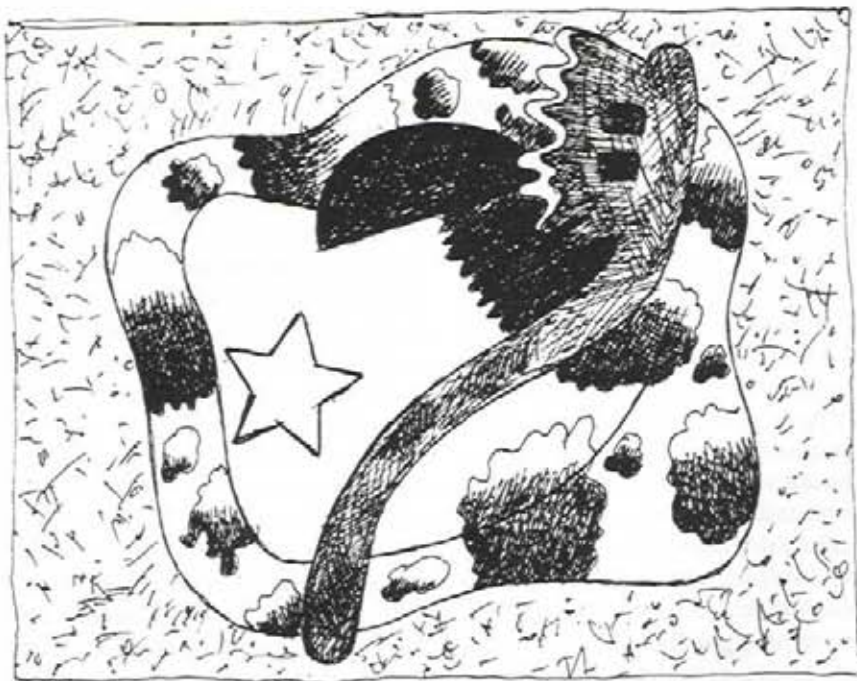
Escriben: F. Devoto • Iglesias • Bloj •
Fernández • Persello • Falcón • Megías •
R. Devoto • Levin • Ageno

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

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

El psicoanálisis y la cultura intelectual

Hugo Vezzetti



1.

Como la ciudad de Buenos Aires, también el psicoanálisis tuvo más de una fundación en este rincón de Occidente, y si la primera fue protagonizada por el círculo reducido de los iniciadores de la Asociación Psicoanalítica Argentina en los cuarenta, hubo por lo menos otra que se cumplió abiertamente en el paisaje intelectual de los años sesenta.

De allí nace la autonomía, pero también las dificultades, de una historia *intelectual* del discurso psicoanalítico con respecto a las vicisitudes internas al "movimiento", es decir al relato bio-

gráfico de un círculo cerrado en torno de la administración y el ejercicio de la disciplina fundada por Freud. Justamente, la posibilidad misma de una historia intelectual tiene como condición la separación que se establece entre un psicoanálisis profesionalizado y replgado sobre la propia organización, que sólo podría conectarse con temas de la sociedad desde la posición del "experto", y un psicoanálisis *centrifugo*, que desborda los centros y las pertenencias (y al que, por lo tanto, le cabe mal la fórmula "en extensión") porque emerge directamente en la cultura intelectual y se cruza con otros discursos en función de un marco de constitución de proble-

mas que no es —por lo menos directamente— evidente para la lógica de la organización profesional.

Si el psicoanálisis ha alcanzado esa extensa visibilidad en la cultura de los argentinos, si ha quedado convertido en un rasgo tan típico de nuestra ciudad, es un hecho que las condiciones y las vías de su implantación, nacieron hace aproximadamente tres décadas. Esa elemental periodización debería atenuar el alcance de las intuiciones esencialistas con que algunos han intentado aprehender esa presencia del psicoanálisis más allá de la historia, remitiéndola a algún rasgo profundo y esencial del ethos argentino, que se revelaría, por ejemplo, en el tango, el truco o la nostalgia inmigratoria.

A partir de esa ubicación, entonces, se hace necesario reconocer la importancia de un "clima de época" en la expansión inicial de los nuevos discursos y prácticas inspiradas en Freud. Y si se trata de reescribir la historia reciente del psicoanálisis en sus relaciones con la cultura —sea la cultura intelectual o la de masas—, volver sobre esa "segunda fundación" debería permitir tanto iluminar las transformaciones del campo —correlativas al cierre del ciclo sesentista— como interrogar los mitos contruidos en torno de esos orígenes.

Por otra parte, un análisis histórico de esa relevancia que el psicoanálisis alcanzó en franjas del campo intelectual, dentro y fuera de la universidad, en nuevas instituciones y publicaciones, y en alguna celebrada experiencia de reforma del dispositivo de la salud men-

tal, impone un enfoque descentrado respecto de la "verdad" de las teorías o de la "fidelidad" de las prácticas: la interrogación histórica se lleva mal con la defensa de alguna ortodoxia.

2.

Si bien no sabemos todavía muy bien cómo Freud alcanzó ese relieve en la trama de discursos que en esos años transformaban los modos de aprehender y conocer los problemas de la sociedad, al menos sabemos a qué valores y proyectos estaba asociado. Algo caracterizaba ese escenario atravesado por "ideologías de cambio": la convicción de que la modernización de las ideas era condición de la transformación de las instituciones y de zonas enteras de la sociedad. Al respecto, una historia intelectual —todavía incipiente— del freudismo en Occidente mostraría una extensa gama de situaciones de recepción del discurso psicoanalítico en contextos de crisis o de transformación amplia de tradiciones de pensamiento y de emergencia de lo "nuevo": la temprana recepción soviética en los veinte, la protagonizada por intelectuales contemporáneos de Freud como Stefan Zweig y Thomas Mann, la escuela de Frankfurt en el marco de la crisis del marxismo en los treinta, las apropiaciones de Freud en el escenario intelectual francés desde el surrealismo al estructuralismo. Y si bien no puede desconocerse que ha habido otros contextos de recepción de Freud bien alejados de cualquier perspectiva de transformación, lo que querría destacar en los casos aludidos —para pensar y contrastar nuestra propia historia— es que leían al creador del psicoanálisis en relación con proyectos de intervención intelectual y política.

En esa tradición se sitúa la lectura humanista que Freud merece en Buenos Aires desde finales de los cincuenta; asociado al núcleo temático de la emancipación ilustrada, establecía sus lazos con la tradición reformista y con la renovada cultura de izquierda. Por una parte, en esa disposición abierta se acentuaba la dimensión de investigación que la obra freudiana hace posible y se lo colocaba en una perspectiva dis-

puesta a la innovación; por otra, dominaba una modalidad de integración de discursos y tradiciones que confiaba, con excesivo optimismo, en el valor de la experiencia como vía de decantación. De esto resultaba a la vez el eclecticismo y la disposición abierta a la experimentación; por otra parte, el mismo movimiento que promovía una posición central del psicoanálisis en la cultura intelectual, relegaba la obra freudiana a las visiones sintéticas que buscaban utilizarla tanto como superarla.¹

Esa implantación del discurso freudiano fuera del campo institucional psicoanalítico ponía en cuestión la autonomía del psicoanalista tanto como la autosuficiencia de su saber; en un clima renovador de tradiciones y contrario a las ortodoxias² surgía, del lado del psicoanalista, la voluntad de no pensarse solo ni en su saber ni en sus ámbitos de operación. Y en ese sentido, la voluntad de cruzarse con otros discursos, que prometían "ponerlo al día" (sartrismo y fenomenología, marxismos y estructuralismos) extendía sus efectos sobre la propia "identidad" del psicoanalista. Más que la simple "aplicación" del discurso psicoanalítico o la extensión hacia otros saberes desde un reducto de certezas, había un "encuentro" con problemáticas que eran, en el plano propiamente conceptual, a la vez del psicoanálisis y de las disciplinas filosóficas y sociales, y que, en el terreno de las prácticas sociales, no eludía sus consecuencias éticas y políticas. De ese modo se redefinían tanto los límites del dominio de saber propio del psicoanálisis como los del psicoanalista como portador de ese saber.

Resultado de ello es el efecto "centrífugo" respecto de la lógica corporativa de la Asociación Psicoanalítica, evidenciable, por ejemplo, en la trayectoria de un Pichon Rivière, que abandona tempranamente el refugio de la institución para protagonizar un recorrido dispar que lo lleva desde el hospicio a las comisiones asesoras en salud mental, a los artículos en *Primera Plana* o la fundación de "escuelas" pensadas como empresas de formación y difusión abiertas a la sociedad. Pero no es menos ilustrativa la trayectoria profesional e intelectual de un Bleger, que circula entre el

elenco modernizador de la salud mental, el proyecto de inspiración politzariana de integrar marxismo y psicoanálisis con miras a la construcción de una nueva psicología y el lugar teorizador y formativo de un proyecto de identidad y de rol social para los primeros psicólogos. Finalmente, una experiencia como la del Servicio del Dr. Goldenberg, en Lanús, se hizo posible por esa misma disposición abierta que aunaba la voluntad de extender los límites con una muy laxa afirmación del psicoanálisis como núcleo y sostén de una "identidad"; de hecho, la psicología, la psicología social o aun la psiquiatría constituían referencias superpuestas y no antagonicas con la adscripción al campo del psicoanálisis.

3.

Cuando se vuelve sobre esos años desde el presente pueden suceder dos cosas; o bien se retorna a ese pasado para un "ajuste de cuentas" más o menos drástico con la "desviación" respecto de una ortodoxia freudiana (la cual, por otra parte, se instala en el campo psicoanalítico a partir de la recepción de Lacan), o bien se evoca con nostalgia una supuesta "edad de oro" en el encuentro político ampliado del psicoanálisis con los problemas de la sociedad. En todo caso, hay todavía un debate pendiente, a partir de aquellos comienzos, sobre las relaciones del psicoanálisis con las cuestiones de la "esfera pública".

En efecto, lo característico de esa extensión inicial del psicoanálisis —la creciente intersección con discursos de las ciencias sociales, la penetración en la carrera de psicología de la UBA y la inclusión "integradora" en zonas del dispositivo hospitalario— fue la notoria vocación pública con que se definían los problemas, se establecían los lazos y se diseñaban las estrategias de intervención. Está claro que ese relieve de lo público era un rasgo que dominaba un campo cultural y político en

1. Véase, por ejemplo, la perspectiva de lectura de una figura central de la renovación académica e intelectual de esa década: Gino Germani, "El psicoanálisis y las ciencias del hombre", *Revista de la Universidad*, La Plata, 3, enero 1958, pp. 61-67.

transformación, en el cual los temas del "malestar" y el cambio subjetivos alimentaban un clima intelectual de opinión sensible a la renovación de discursos, insatisfecho frente a las experiencias del pasado y confiado en el papel de la inteligencia para enfrentar los desafíos de la época.

Pero si había en aquellos años vocación por lo público, abarcaba bastante más que la "extensión" hacia lugares institucionales (universidad, hospital, medios de comunicación) en los que aún hoy el psicoanálisis prolifera; implicaba la pretensión de asociarlo a los valores y los problemas que interesaban a todos. Allí radica el papel de la *universidad* de esos años, altamente simbólico en la promesa de proyectar al psicoanálisis a un espacio general de conocimiento y de valores. Y más allá de lo que dio la universidad, anunciaba un lugar de producción de saber construido y socializado en un marco institucional democrático y una vía de derivación de ese nuevo conocimiento hacia la transformación de la sociedad. Virtualmente, esas iniciativas, aunque circularan en un ámbito grupal bastante reducido, aspiraban a encontrar un público socialmente ampliado; Bleger, nuevamente, encarnaba bien esa tendencia ampliatoria en lo teórico, a través de la relación con el marxismo, pero también en lo social e institucional a través del rol proyectado del psicólogo como profesional actuante en el espacio público.

En todo caso, lo que ofrecía esa versión proyectada del psicoanálisis como "nueva psicología" era justamente la perspectiva de integrar fines privados de autonomía y autorrealización con la dimensión pública de una apropiación rectificadora en el plano cultural que tuviera efectos socialmente reformistas.

4.

Por otra parte, ese espacio renovado de ideas y demandas se ligaba a un público nuevo, que sostuvo el boom editorial y de publicaciones psi entre 1959 y 1974. La simple inspección de los catálogos de Paidós, Nueva Visión, Galerna, Kargieman, Granica o Jorge Alvarez, entre las más relevantes, pone de manifiesto la expansión correlativa



de autores y de público y la común construcción de eso que Oscar Terán ha llamado una "sociedad de discurso". Ello suponía no sólo el privilegio de la palabra y del argumento, sino la confianza en la reformabilidad de la sociedad y la creencia en la autonomía y la eficacia del conocimiento. La voluntad de construir un saber aplicado a transformar lo existente presuponía la capacidad de los actores intelectuales y técnicos para intervenir y orientar el sentido de esas transformaciones.

En ese marco, Freud, más que el psicoanálisis como disciplina y movimiento, fue el punto de convergencia de iniciativas provenientes del campo intelectual, en particular desde el pensamiento filosófico. Pero, en ese cruce de caminos el discurso freudiano no era un centro de captación y borramiento de las diferencias de proyectos intelectuales sino un punto, virtualmente transitorio, en el que se llegaba a Freud desde itinerarios teóricos que no abando-

naban un lugar diferenciado respecto del campo psicoanalítico. Ese es el clima de una recepción intelectual de Lacan —que no hubiera podido ser incorporado desde el marco de la organización psicoanalítica— sintonizado a la vez en la longitud de onda del estructuralismo a la page y en el estado de insatisfacción y demanda instalado en el psicoanálisis, entre otras cosas por los efectos "centrífugos" de ese encuentro con los discursos de la cultura intelectual crítica. Como prueba de ello, el primer artículo de Oscar Masotta sobre el autor de los *Escritos*, "Jacques Lacan o el inconsciente en los fundamentos de la filosofía", de 1965, es un intento de dilucidación que debe referirse simultáneamente al marxismo, a Sartre y la fenomenología, al estructuralismo y al impacto de todo esto sobre el psicoanálisis. Y la circunstancia de que haya sido publicado por primera vez en *Pasado y Presente*, la revista de los gramscianos expulsados del Partido Comunista, muestra la fluidez de un campo intelectual en el que se cruzaban corrientes teóricas, posiciones ideológicas y opciones políticas.

Todo eso fue posible, además, porque la dinámica de cruce y expansión del psicoanálisis tuvo consecuencias dispersivas en el propio campo profesional. Jorge Balán lo ha señalado en el nivel del *mercado*: el estallido de las demandas resintió tanto la centralidad y el monopolio formativo de la APA como la "ortodoxia" técnica de las prácticas. Desde mediados de los sesenta comienza a ser admisible el presentarse como practicante del psicoanálisis sin pertenecer a la institución oficial. Y en la medida en que el espíritu de innovación y la apuesta por el cambio se introdujeron en la asociación de los psicoanalistas, las presiones hacia una reforma de la institución inevitablemente debían enfrentarse a los criterios y los procedimientos imperantes. En ese sentido, la vieja organización, atada a los patrones de la corporación internacional y replegada sobre la defensa de la pirámide y las prerrogativas del poder, no podía mantener su papel en medio de las iniciativas innovadoras que, al mismo tiempo, se acompañaban de un clima crecientemente enfrentado a las jerarquías y a la primacía del orden insti-

tucional. Si todo ello no dejaba de tener consecuencias en el plano de la organización, en el sentido de un efecto contestatario e impugnador, no necesariamente debía conducir al cisma de 1971. Efectivamente, para que se instale el ánimo rupturista será necesario que la razón política, bajo la forma dominante de una voluntad revolucionaria, imponga la lógica de la guerra sobre los conflictos del sector.

5.

Dos fueron los ámbitos en los que impactó esa peculiar renovación de un psicoanálisis tensionado hacia fuera del orden "interno" a la organización: los proyectos y experiencias de modernización del dispositivo de la salud mental, y el "encuentro" con franjas críticas del campo intelectual. En el primer caso, está pendiente la evaluación de sus consecuencias, pero en todo caso en las marcas actuales de esa implantación del psicoanálisis en el hospital público hay evidencias de la profundidad irreversible de esa renovación iniciada hace más de dos décadas, más allá de que el perfil del psicoanálisis implicado haya adquirido, a partir de la hegemonía lacaniana y de un distinto "clima de época", un rostro difícilmente reconocible a la luz de las ilusiones que dominaron esa proyección en sus comienzos.

¿Qué decir de la relación con los intelectuales desde aquellos comienzos? Es claro que la principal dificultad para empezar a abordar con algún fundamento esta cuestión radica en que exige considerar lo sucedido con esa trama de vínculos durante la década del setenta y hasta los comienzos de la transición democrática. Y esto supone incluir demasiados problemas: comprende trayectorias diferentes, está marcada por la brecha del exilio, pero, sobre todo, no puede separarse de la historia accidentada de la cultura intelectual de izquierda y sus protagonistas. De cualquier manera, ya en el momento de la fractura de la APA, estaban establecidas algunas líneas divergentes respecto del clima "ideológico" que globalmente había caracterizado esa zona de encuentro en la década anterior.

En esa zona intelectual permeada

por el psicoanálisis coexistían mal la politización y el camino de relectura marxista de Freud —en el marco de la construcción de instituciones alternativas de formación y producción en psicoanálisis— con la recepción de la obra de Lacan; y ninguna de estas revisiones de Freud podía, por otra parte, congeniar con las ideas que habían impulsado la apropiación humanista del psicoanálisis en los sesenta. En un período relativamente breve se abre una disputa profunda sobre la significación del psicoanálisis que ya no tiene a la APA como blanco principal. No se trata de un proceso de brusca recolocación de temas y protagonistas, ni de una separación nítida; por otra parte, la irrupción del terrorismo de estado trastoca profundamente la composición de esas zonas de intercambio y altera la dinámica propia de procesamiento de los encuentros y las diferencias.

Algo había empezado a cambiar, entonces, en un escenario en el que coincidían, por el azar de la historia, dos procesos de distinto carácter. Por una parte, el revolucionarismo político de la izquierda psicoanalítica y, en muy pocos años, la represión ilegal desatada sobre esos espacios "públicos" abiertos en los hospitales y la universidad. Por otra, el perfil particular que adquiere la recepción del lacanismo y su implantación casi hegemónica en el campo psicoanalítico. ¿Es que Lacan vino a clausurar esa apertura del psicoanálisis a la sociedad y la política encarada bajo la atmósfera sesentista? Es ya un lugar común responder afirmativamente; y sin embargo es un hecho que durante un período relativamente corto Lacan y Lenin, con Althusser oficiando de mediador, coexistían sin problemas en el Centro de Docencia e Investigación, el centro de formación en psicoanálisis en el que se nucleaban la mayor parte de los renunciantes a la APA. Para comenzar a pensar las transformaciones que se dieron en los sesenta —antes y después del golpe dictatorial— en esa trama de "encuentros" entre psicoanálisis, cultura y política, hay que reconocer que entre el ascenso y la caída de la "politización", por una parte, y el proceso de "lacanización" del psicoanálisis porteño, por otra, no se establecen relaciones —ni oposiciones— simples y directas.

En el comienzo de los setenta el sarrismo y sus variantes habían sido arrojados a un lugar marginal en la escena intelectual del psicoanálisis, mientras Lenin o Mao capturaban un imaginario político rápidamente ganado por la vague "antihumanista". Si se trata, entonces, de abrir la pluralidad de significaciones implicadas en la implantación del lacanismo es necesario atender a las condiciones cambiantes del "terreno" de esa implantación, a la vez del psicoanálisis y de la cultura intelectual crítica, en un momento de aguda transformación.

Aquí debo anticipar una hipótesis indicativa: en esos años se cierra el ciclo de los sesenta y se inicia una nueva y compleja *refundación* intelectual del psicoanálisis, en un escenario disperso en el que la universidad había perdido su papel central y en el cual la cuestión de la "formación" (o la "transmisión"), inherente a la propia disciplina y replegada respecto de intereses públicos, desplazaba la importancia antes atribuida a las "experiencias". En ese período transicional anidan latencias cuyos efectos múltiples se desplegarán en la escena de los ochenta. Nuestro lacanismo —con sus a menudo inescrutables divisiones y matices— no es pensable, en sus efectos sobre esa zona de encuentro con el campo intelectual, sin advertir que es, en parte, efecto de ese nuevo ciclo.

6.

Llegado hasta aquí, quisiera sobre todo contribuir a un inicial relevamiento de los interrogantes pendientes. Es común abordar la cuestión de los intelectuales —no sólo en la Argentina— contrastando las ilusiones transformadoras de los años sesenta con el conformismo de los ochenta. Para el ámbito de problemas que vengo considerando, antes que insistir en oposiciones que por el momento sólo alimentan nuevos mitos, es preferible volver sobre ese período intermedio, verdadera encrucijada de cambios con extensas consecuencias sobre el campo psicoanalítico y sus vinculaciones con el campo intelectual. La misma adscripción al discurso psicoanalítico queda sujeta a una disputa por el sentido, y, de un modo inédito, se

desplaza a la defensa de una *ortodoxia*, lo que se distancia del clima anterior de apertura ecléctica e innovación. Y si el lacanismo emerge finalmente acentuando rasgos de dogmatización del discurso psicoanalítico, hay que recordar que un componente análogo de cerrada autoevidencia formaba parte del relevo que la construcción althusseriana intentaba realizar sobre la obra de Marx y que, por extensión, fue proyectada sobre la de Freud.

Si esto es así, hay que repensar lo sucedido bajo la dictadura militar de modo menos proclive a atribuir al terrorismo de estado efectos directos sobre un mapa de problemas teórico-intelectuales que ya estaba instalado. En un trabajo anterior,² tratando de explicar la "hegemonía" lacaniana establecida desde mediados de los setenta, acentué el papel cumplido por el vacío que la dictadura produjo al borrar otras experiencias y clausurar espacios más públicos de práctica y formación, y conjeturé que sin esa intervención traumática otro sería el panorama contemporáneo. Hoy, más bien, me inclino a atender a las condiciones que estaban presentes antes de 1976, para buscar explicaciones "internas" al campo de relaciones del psicoanálisis con la cultura intelectual. En ésta como en otras zonas de la historia intelectual reciente, las hegemonías de los discursos y las corrientes de ideas han mostrado una autonomía básica respecto de las vicisitudes, aun las más traumáticas, de la historia social y política. Y si la rectificación marxista del freudismo, iniciada con la ruptura de la

APA, perdió terreno rápidamente, no puede desconocerse que allí operaban, antes de instalarse la represión externa, dificultades inherentes al propio planteo revisionista en su subordinación a la razón política.

Queda pendiente, entonces, el rastro, en ese período, de algunas de las disyuntivas actuales: el repliegue sobre la propia organización (así sean las innumerables escuelas y círculos) o el "descanto" con la política de la inteligencia; en cualquiera de los dos casos ya no se sabe desde dónde definir tareas intelectuales ni con qué cruzar el discurso del psicoanálisis. Aquella "trama" con zonas del campo intelectual ha devenido más bien una adscripción directa a un discurso psicoanalítico con vocación expansionista, que se ha "tragado" las diferencias disciplinarias y ha crecido a expensas de los discursos filosófico, literario o social. El *psicoanalista* como "experto" ha retornado por sus fueros, y no sólo por su presencia en los medios y la divulgación (al estilo Mauricio Abadi), ya que el lugar clínico del psicoanalista ha tentado a una buena parte de los intelectuales que se habían cruzado con el discurso freudiano. Quizá haya que pensar, por la generalidad del fenómeno, en un encuentro parcialmente "fallido" en el que se pierde el polo de la interrogación propiamente intelectual en la relación; pero si esto es así, o bien algo fallaba ya en la propia perspectiva inicial del "acercamiento", o algo se modificó en el camino, en ese ciclo intermedio al que me veo obligado a referirme una y otra vez.

La situación actual se distingue tanto de la *trama* que ligaba en los sesenta al psicoanálisis a ciertas tareas intelectuales como de las convicciones que en los setenta lo integraban, subordinado, a las certezas del discurso revolucionario.

Se hace difícil hoy señalar siquiera sus proyecciones intelectuales, mientras el psicoanálisis está por todos lados como un proliferante sistema de creencias. Más allá de que pueda haber potencialidades insospechadas en muchos espacios dispersos de reunión, intercambio y formación, y aun cuando pueden estar procesándose cosas que recién aflorarán más adelante, el momento actual impresiona como una etapa de conservación, de encierro y predominio de una disposición reproductiva en lo discursivo y en lo institucional. En ese marco, no extraña el retorno de la organización en las corrientes mayores del psicoanálisis, tanto en las asociaciones de la IPA (que mostraron su fuerza en el Congreso Internacional realizado en Buenos Aires) como en la internacional milleriana. Son los tiempos de la institucionalización y los sueños de la organización —en un campo tan disperso y extendido que se hace inabarcable— buscan imponerse sobre el riesgo de las ideas; mientras tanto, la escena está a la vista: ausencia de debates, ninguna obra significativa, empobrecimiento discursivo, repetición interminable de las mismas certezas.

2. H. Vezzetti, "Situación actual del psicoanálisis", *Punto de Vista*, número 19, Buenos Aires, diciembre de 1983.

Revista de crítica literaria latinoamericana

Dirección: Antonio Cornejo Polar
Av. Benavides 307A, Urbanización La Castellana, Tel.
456353 - Lima - 18 Perú.

HISPAMERICA

SAUL SOSNOWSKI

5 Pueblo Court Gaithersburgh
MD 20878 USA

Tarifas de Suscripción

Bibliotecas e Instituciones U\$S 21
Suscripciones individuales U\$S 30
Patrocinadores U\$S 30
(Excepción Año 1 N°s 1, 2 y 3 U\$S 25)

Hipótesis de lectura (sobre el tema de los intelectuales en la obra de Tulio Halperin Donghi)

Carlos Altamirano

38



Algún día habrá que estudiar, con el cuidado que merece, la historia de las élites intelectuales que atraviesa a la manera de un motivo recurrente la larga y variada investigación que Tulio Halperin Donghi ha consagrado al pasado argentino. En el prólogo a uno de sus clásicos —¿cómo no llamar ya así a *Revolución y guerra*?—, Halperin Donghi anuncia que la obra, si bien se inicia con un cuadro de la “economía y la sociedad rioplatenses”, tendrá como foco la formación de una élite política, “creada, destruida y vuelta a crear por la guerra y la revolución”.¹ Sirviéndonos de esa definición de su libro, podríamos decir que paralelamente a sus tra-

bajos de historia política y de historia económica fue elaborando las piezas para una historia de esa otra figura social —la de quienes desde hace menos de un siglo acostumbramos a llamar intelectuales— ya en la forma de ensayos específicamente dedicados al tema, ya entretrejida con la historia de las élites políticas (como en el caso, justamente, de *Revolución y guerra*). ¿No es eso lo que se entrevé en el recorrido que va del trabajo juvenil sobre Echeverría a varios de los ensayos que el autor reunió en el volumen *El espejo de la historia*, pasando por el extenso prólogo a *Proyecto y construcción de una nación* y el libro de estructura

algo laberíntica que dedicó a José Hernández?²

A través de los comentarios que siguen quisiera, simplemente, explorar las posibilidades de esta hipótesis.

Quien se proponga seguirla encontrará a lo largo de la obra de Halperin Donghi capítulos de la historia intelectual argentina del siglo XIX y del siglo XX, pero no una historia por entregas, digamos así, cuyas partes baste ligar mediante un trabajo de costura para obtener un trazo continuo. Sobre algunos de esos capítulos —especialmente el de la generación del 37 y sus miembros más sobresalientes— vuelve una y otra vez, como en un largo asedio, mientras otros no parecen haber atraído su interés. En términos globales, puede decirse que es el proceso y los altibajos de las categorías letradas del siglo XIX los que se hallan esbozados sin mayores interrupciones en ese *corpus*. Y, hablando también globalmente, si hay algo que incluso a primera vista confiere unidad a los textos en que interpreta períodos o figuras intelectuales, sean de éste o del siglo pasado, esa unidad es la de la perspectiva política. En efecto, lo que puede extraerse de la obra de Halperin Donghi son los fragmentos de una historia política de los intelectuales. Aun cuando toma por objeto las ideas de los “hombres de ideas”, más que el movimiento intrínseco de éstas o su coherencia doctrinaria lo que Halperin Donghi busca dilucidar por medio del análisis histórico es el trabajo de elaboración de experiencias y situaciones —que, por

lo general, son las del orden sociopolítico— a través de diferentes géneros discursivos (entre ellos, el discurso histórico).

En un trabajo de 1982 él mismo hará explícitos los términos en que concibe esta perspectiva que hace de la sociedad y la vida política los puntos de referencia en el estudio de las élites intelectuales. Aunque su objeto exceda el ámbito de la historia argentina, hay que detenerse en este escrito, "Intelectuales, sociedad y vida pública en Hispanoamérica a través de la literatura autobiográfica".³ Es el único en que el autor, por lo general poco inclinado a poner en primer plano sus categorías de análisis, se entrega a la consideración preliminar y expresa de una de ellas, la de los intelectuales. Es el único, también, en que sugiere una tipología histórica de esta figura social. Si bien la tipología aparece referida al conjunto de Hispanoamérica en el curso del siglo pasado, no es difícil insertar en ese esquema los momentos sucesivos del proceso intelectual argentino.

¿Cuáles son los rasgos en que Halperin Donghi fija lo que podríamos llamar el perfil ideal-típico de los intelectuales como grupo dentro de la estructura social? Tras explorar algunas de las tentativas de definición ofrecidas por las ciencias sociales y comprobar que son más sugestivas que satisfactorias, extrae de la dificultad puesta de manifiesto por este relativo fracaso una primera nota distintiva: la inserción social imprecisa, ambigua y frecuentemente conflictiva del intelectual en las jerarquías del mundo social. Las relaciones conflictivas no distinguen exclusivamente la posición de quien asume la figura de intelectual crítico; tampoco el ideólogo del orden establecido mantiene con éste un vínculo sin tensiones. También él "se coloca fuera y por encima de la sociedad, a la que ofrece un sostén derivado de la autoridad que emana de su condición de intelectual, no de su origen en esa sociedad. También el intelectual de orden ... postula, al lado de la jerarquía de la sociedad en que vive, otra jerarquía fantasmal en la que ocupa un lugar eminente, y en nombre de éste se arroga la autoridad que pone al servicio del orden vigente".⁴

Característica general, pues, de las

relaciones del intelectual, sea avanzado o conservador, con los poderes del mundo social y político es la afirmación de ese otro orden jerárquico, fantasmal y paralelo al primero, en el que funda la autoridad de su palabra pública. Halperin Donghi encuentra en el análisis marxista de los representantes de la pequeña burguesía, no la explicación social, sino una descripción analógica de las tensiones del intelectual en el espacio sociopolítico: como aquéllos, el intelectual "compensa" simbólicamente la debilidad de su colocación en la estructura social y tiende a asumir el papel de "legislador y guía" de toda la sociedad, sobrevolando imaginariamente las potencias del orden temporal.

En la reivindicación de esa otra escala jerárquica, de dignidad más alta e irreductible a las preeminencias del mundo social, Halperin Donghi identifica otro rasgo del intelectual. Este es el heredero, "en un mundo secularizado, del poder espiritual, y los avances de este nuevo tipo social son, entre otras cosas, un aspecto de los de esa secularización". Pero, si bien las ambivalencias y las tensiones que distinguieron las relaciones del poder espiritual de los *clerics* con los poderes mundanos parecen repetirse en las vicisitudes de sus herederos modernos, hay sin embargo una diferencia capital: "mientras aquél aparecía institucionalizado, y debido a ello contaba —a la vez que con esa fuente eminente de legitimidad ubicada por encima del plano en que se mueven las potencias terrenales— con sus propias fortalezas en ese mismo plano, los intelectuales ejercen su poder espiritual en orden disperso y sin una base institucional que puedan considerar propia".⁵

Sirviéndose del paralelo y la diferencia entre los herederos del poder espiritual y su antepasado eclesiástico, el autor subraya la condición más precaria de la élite intelectual moderna en relación al campo sociopolítico. En primer lugar, la mayor precariedad de la independencia a la que aspira al carecer de los recursos institucionales para rivalizar sin desventaja con los otros poderes del mundo social. Igual fragilidad, y por la misma razón, tienen sus triunfos en las ocasiones en que contribuye a erosionar, mediante una actividad de disidencia, un sistema de autoridad vi-

gente: los intelectuales "no podrían, sin abandonar su función de tales, mantenerse a la cabeza de la [situación] que surge en parte gracias a su acción".⁶ En segundo lugar, desprovisto de un aparato institucional propio como para hacer pesar, en la lucha política directa, el papel que reclama como definidor del orden, el intelectual interpela a la opinión pública, buscando que la influencia sobre ésta le confiera la gravitación a la que aspira. Pero, "como frente al poder, frente a la opinión el intelectual no es nunca de veras el guía cuyas directivas son obedecidas porque él descifra los secretos de un orden más válido que el de la realidad inerte".⁷ La relación alternativa con esas dos esferas esquivas, la del poder y la de la opinión, aparece así siempre insatisfactoria.

Tal, en escueto resumen, la imagen ideal-típica con que Halperin Donghi identifica este grupo característico de la era moderna. Más adelante volveré sobre la perspectiva desde la cual está construida. Ahora prefiero llamar la atención sobre el hecho de que en los trazos de esa imagen hay una suerte de estilización, por decirlo así, de la interpretación que proporciona en otros trabajos de algunos de los momentos y las experiencias de las élites intelectuales en la historia política argentina. Probemos de ofrecer alguna ilustración a esta observación.

Ninguna otra parece prestarse mejor que la interpretación del trayecto de nuestra generación intelectual más célebre, la del 37. Ella o sus individualidades —Echeverría, V.F. López, Sarmiento o un recluta más joven y tardío del grupo, Mitre— no sólo son un tema siempre reanudado en los escritos de Halperin Donghi, sino que la empresa de este círculo intelectual oficiará incluso como parangón, como esquema de referencia para definir el carácter de empresas político-ideológicas posteriores. Así, en 1959, en el momento en que la desilusión hacía estragos entre quienes habían visto en el frondismo la vía para un experimento político avanzado en la Argentina, Halperin Donghi encontraba en la peripecia de la generación del 37, a través de un ejercicio de analogía histórica, el espejo de la experiencia en curso.⁸ Varios años más tarde, en un ensayo dedicado al revisionis-

mo histórico, el autor retomará, como ejemplo de referencia, la alusión al grupo de los románticos argentinos.⁹

En ningún otro trabajo como en "Una nación para el desierto argentino" Halperin Donghi ha examinado el papel de los miembros conspicuos de ese grupo en la construcción de la Argentina moderna.¹⁰ Si el escrito tiene lo que podríamos llamar una clave ordenadora, es la de la creación de un estado nacional, el estado que en 1880 termina de implantarse sobre todo el territorio y a cuyo imperio se someten todos los contendientes del ciclo posterior a Caseros. Las discordias que dominaron buena parte de ese ciclo se habían precipitado sobre el fondo de la ausencia de un estado central, vacío imprevisto para quienes creyeron ver que el dominio de Rosas había forjado uno al que era necesario ordenar bajo las formas de una república. El que habrá de emerger, por fin, no refleja puntualmente (ni es el agente pasivo de ninguno de) los proyectos, intereses y acciones que contribuyeron a erigirlo a lo largo de casi treinta años. Desde la perspectiva de esta clave —que a los ojos del autor no sólo esclarece las vicisitudes de esos años, sino también la poderosa presencia del estado en la evolución posterior de la experiencia argentina—, considera la intervención de la élite intelectual cuyas ideas se imprimieron en la forma que asumió el estado nacional, tras haberlo concebido como programa.

Si hay un momento, en la interpretación de la trayectoria de ese grupo, en que éste aparece afirmando más claramente la soberanía de los hombres de ideas, es el de la primera etapa de su actuación pública, en los años que van de mediados de la década del treinta a la primera mitad de la década siguiente del siglo pasado. Es decir, no sólo durante el tramo en que opera como una *sociedad de pensamiento* bajo el orden rosista, sino también durante el período inmediatamente sucesivo en que sus miembros se entregan a la acción, como orientadores y propagandistas del derrocamiento de ese orden. Es la etapa de los manifiestos juveniles —de las lecturas en el Salón Literario al *Fragmento preliminar* y el credo que tomaría después el nombre de *Dogma Socialista*—, así como la de Alberdi en Monte-

video, alistado en la campaña de promover por medio de la prensa una coalición armada contra Rosas. Es la etapa que termina con la derrota y la dispersión. Durante ella —e incluso por el carácter de la polémica con el personal político unitario en el destierro—, un tema básico de las fórmulas doctrinarias que enuncian quienes se consideran portavoces de una nueva generación, es el papel guía que reservan a los letrados. "La hegemonía de los letrados se justifica por su posesión de un acervo de ideas y soluciones que debiera permitirles dar orientación eficaz a una sociedad que la Nueva Generación ve como esencialmente pasiva, como materia en la cual es de responsabilidad de los letrados encarnar las ideas cuya posesión les da por sobre todo el derecho a gobernarla."¹¹

Aunque el rápido balance de esta etapa sea sólo un preámbulo del análisis más detenido que emprenderá a continuación del período que va de 1846 a 1880 —es, en realidad, el período al que se circunscribe el trabajo—, era necesario darle relieve por la huella que, a juicio de Halperin Donghi, dejará en la actitud de las élites. Mientras se muestra dubitativo y más bien escéptico respecto de que las fórmulas doctrinarias del 37 fueran el bagaje inspirador de los proyectos que se formularían después, el autor le atribuye sin ambigüedades el legado de la aspiración a la hegemonía del letrado. "Hereditaria de ella es la noción de que la acción política, para justificarse, debe ser un esfuerzo por imponer, a una Argentina que en cuarenta años de revolución no ha podido alcanzar su forma, una estructura que debe ser, antes que el resultado de la experiencia histórica atravesada por la entera nación en esas atormentadas décadas, el de implantar un modelo previamente definido por quienes toman a su cargo la tarea de conducción política".¹²

No quisiera proseguir antes de enunciar, al menos, algunos de los interrogantes a los que lleva el párrafo recién citado. En primer lugar, en esa imagen de una élite empeñada en imponer un modelo de orden que no derivaba de la experiencia nacional, ¿se muestra activo solamente un postulado historicista o también es un índice de lo sensible

que Halperin Donghi ha sido a la labor crítica del revisionismo histórico? En segundo lugar, la idea de que el orden político se construye, y de que se construye con arreglo a un proyecto previamente concebido, ¿no es inherente a la filosofía política moderna y a la política en las sociedades modernas (al menos a la filosofía y la política no conservadoras)?¹³ Si es así, ¿la reserva que puede extraerse de ese párrafo respecto de nuestras élites decimonónicas va destinada a esa inclinación del espíritu moderno o al carácter imitativo (es decir, no autóctono) del modelo? En fin, el punto más enigmático: ¿cuál sería, cuál hubiera podido ser esa estructura política que resultara de "la experiencia histórica atravesada por la entera nación". La historiografía revisionista encontró un ejemplo de ese orden en el gobierno de Rosas, celoso de la soberanía nacional y orientado por una sabiduría empírica, atenta a las peculiaridades de la realidad y a las de su pueblo antes que a las construcciones abstractas de los ideólogos. No sé si hay en la obra de Halperin Donghi la indicación de alguna experiencia sugestiva que vaya en dirección a su propio reclamo.

Pero reanudemos el hilo interrumpido: si el legado de la actitud del 37 perduró, lo hizo transformándose. A partir de la segunda mitad de la década del cuarenta, y en el exilio, la realidad rioplatense será reexaminada y esa labor producirá una imagen más compleja, más rica, más dispuesta incluso —sobre todo en el caso Alberdi— a admitir los logros del orden rosista. Así, al "legislador de la sociedad que —atento a una realidad que se le ofrece como objeto de estudio— le impone un sistema de normas que han de darle finalmente esa forma tan largamente ausente, sucede el político que, aun cuando propone soluciones legislativas, sabe que no está plasmando una pasiva materia sino insertándose en un campo de fuerzas con las que no puede establecer una relación puramente manipulativa y unilateral, sino alianzas que reconocen a esas fuerzas como interlocutores y no como puros instrumentos".¹⁴ Y cuando llegue la hora, esta élite de saber en trance de convertirse en élite política, cuyos programas se han hecho más definidos, buscará para ellos la adhesión

de "los grupos cuya posición política, social, económica les otorga ya peso decisivo en la vida nacional".¹⁵

En la definición de este nuevo cuadro, que adapta pero no abandona la premisa que investía al letrado de la misión de fijar las líneas del porvenir, no obró sólo una aprehensión menos nebulosa de la realidad rioplatense. De acuerdo a Halperin Donghi un mérito de la crítica histórica revisionista fue el de haber llamado la atención, por primera vez, sobre la gravitación que tuvo —en el repertorio de temas políticos e institucionales inscriptos en los proyectos de la élite— la lectura que esta última hizo de dos hechos. En primer término, el de la expansión capitalista en el contexto internacional, vista antes que nada como oportunidad y promesa, y la certidumbre correlativa de que el país podía dejar de ser una comarca marginal si se abría a la dinámica de esa expansión. En segundo término, el de la revolución de 1848 en Francia, cuyo curso abrió un capítulo de conservadurismo en el pensamiento liberal que no tardaría en ser registrado por los miembros más conspicuos de la élite letrada argentina, reforzando en ellos la preocupación por los riesgos de la participación política de las masas y los medios que permitieran neutralizarlos.

Insertemos aquí un brevíssimo comentario. Halperin Donghi ha subrayado, y no sólo en este trabajo,¹⁶ el punto de inflexión que la revolución de 1848 —o su estela— introdujeron en el pensamiento de quienes formularon por escrito el plano de la organización nacional. Pese a la insistencia, el argumento no alcanza a ser convincente. Sobre todo porque no logra hacer ver qué modificación sustantiva hizo aparecer en un círculo que nació a la vida ideológica y política bajo el signo de ese problema, el de la participación política de las masas. O, mejor dicho, que inició su vida pública percibiendo en esa participación un problema. ¿No es eso lo que el autor detecta en las consideraciones que Echeverría dedica a una de las "Palabras simbólicas" del credo juvenil, la de *Democracia*? ¿Y no son los propios análisis de Halperin Donghi los que enseñan que en esa problematización estaba en juego no sólo un punto de doctrina, sino también la lectura que los jó-

venes letrados habían hecho de una experiencia, la de la movilización plebeya como dato político insuprimible en el curso abierto por la revolución de la independencia? En suma, ya antes de 1848 ¿no era ésta una de las cuestiones a resolver —ya que la resolución que le había dado Rosas era considerada inaceptable y Rosas mismo un resultado del problema?

Pues bien, tras la caída de Rosas llegó la hora de la prueba para las fórmulas políticas. Ya hemos visto que medió un largo período de vicisitudes y discordias antes de la consolidación de 1880. No voy a hacer la tentativa de resumir el complejo análisis que el autor hace de ese proceso, sacrificando aún más la riqueza de inflexiones del escrito, notable por la multiplicidad de planos o contextos a los que hace referencia al interpretar el sentido de las ideas y la acción de quienes, después de 1852, se encontraron entre los herederos de la situación: el estilo faccioso de la lucha política, los rasgos del orden económico, las relaciones entre los que obraban ya como élite política y las clases propietarias, etc. Recordamos más arriba que los vaivenes, las divisiones y la violencia que por momentos tuvo ese curso histórico hallan, a los ojos del autor, su principal clave de inteligibilidad en la ausencia de un aparato de estado central. Y que la construcción de la nación fue, antes que nada, la construcción de ese órgano de coacción general que comenzó a esbozarse en Buenos Aires para someter a las insubordinaciones provinciales. A su autoridad terminarían por resignarse todos, incluso quien había dado los primeros pasos en esa construcción y fue durante varios años el protagonista de la carrera política más exitosa de entre los que surgieron de las filas letradas, Bartolomé Mitre. (Así sea incidentalmente, registremos una sugestiva observación de Halperin Donghi: Mitre fue el primero en asumir un tema típico del liberalismo político, el del partido, una cuestión frente a la cual sus contemporáneos se mostrarían indiferentes o cautelosos, porque evocaba la figura de la discordia. Pero lo asumió de un modo que encontraría muchos herederos en la historia política posterior: su partido era el único posible porque sintetizaba las mejores aspi-

raciones de todos: las de los conservadores y las de los progresistas, las de las clases propietarias y las del pueblo sencillo.)¹⁷

Tras el largo recorrido, ¿se mostrarán conformes con los resultados quienes con sus ideas y sus actos habían tenido parte en ellos y no ignoraban que los cambios registrados habían sido enormes? Halperin Donghi recoge el humor sombrío con que algunos sobrevivientes de la vieja élite —como Sarmiento y V.F. López— y otros más jóvenes, como José Manuel Estrada, observan los signos de la nueva escena, ahora dominada por la gestión roquista y un nuevo personal político: la empresa no ha fracasado enteramente, pero los hábitos políticos del país se han transformado menos de lo esperado y ni ese estado demasiado poderoso, ni la vida pública les merecen juicios que no sean críticos.

El registro de este humor, en el balance de la etapa, ¿no nos remite a la disonancia que, de acuerdo a lo visto más arriba, es para Halperin Donghi una característica definitoria de la relación entre el intelectual y la sociedad, "relación siempre marcada por una constante perplejidad que conduce a un no menos frecuente mal humor"?¹⁸ Más todavía: ¿no hemos visto a lo largo del recorrido variaciones de esa disonancia que el autor imprimía en la imagen ideal-típica del intelectual, y a la que no escaparían aun quienes, a partir de un momento, se quisieron legisladores realistas y no sólo depositarios del saber?

Detengámonos aquí para volver sobre el género de interpretación histórica de las élites intelectuales que se puede entresacar de la obra de Halperin Donghi. Comenzando por la caracterización que se hizo anteriormente respecto de la perspectiva —la de la historia política— desde la cual son aprehendidas las ideas y las acciones de esas élites o algunas de sus individualidades. Creo que ahora es posible especificarla mejor, distinguiéndola de otras no sólo posibles, sino efectivamente practicadas: las que son más próximas a la historia literaria y a la historia de las ideas,¹⁹ o bien, las que apuntan a la construcción de una sociología histórica de las categorías intelectuales.²⁰ El

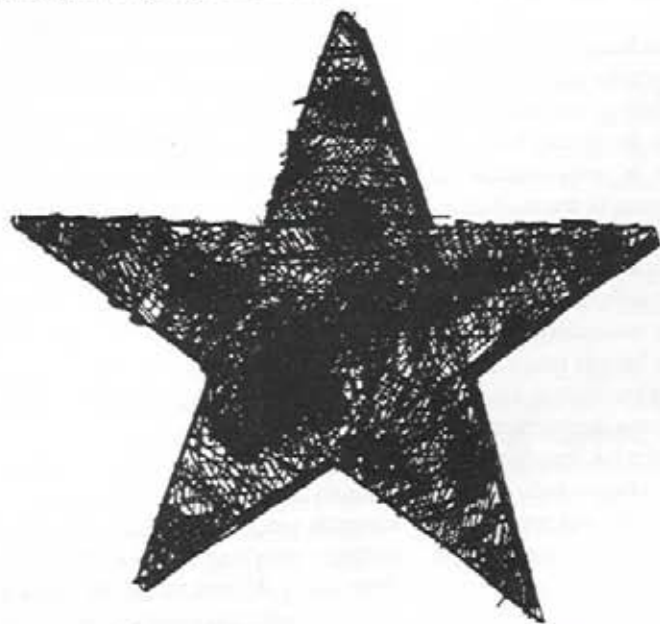
género de historia intelectual que podemos reconocer en Halperin Donghi se revela particularmente apropiado para un contexto social y cultural como el de nuestro siglo XIX, en que los letrados constituyen una delgada capa, poco diferenciada internamente, no siempre dissociable con claridad de la élite propiamente política y cuyos miembros se re-

clutan o autorreclutan de las familias llamadas "decentes". Lo que la perspicacia de sus análisis hace ver es que, aun en ese contexto, la posición de los letrados y sus tomas de posición en el espacio público no son nunca enteramente reductibles ni a la generalidad de las divisiones políticas, ni a la generalidad de las divisiones de clase. Antes o

después, siempre aparece la divergencia entre el lugar y la función que reclaman y los que la sociedad, el poder o la opinión, les reconocen.

Pero hay otra particularidad sobre la que quisiera llamar la atención antes de concluir. Es evidente que los trabajos de Halperin Donghi no pertenecen a la especie, llamémosla hagiográfica, de las historias de intelectuales, consagrada a evocar la gesta de héroes culturales entregados enteramente al combate de la verdad contra el error, de la justicia contra la injusticia, de la libertad contra la opresión. Sus análisis muestran que sospecha de esta versión épica. Pero tampoco se los puede incluir en la especie contraria, la que entabla un proceso a los intelectuales, personajes que sólo traen a la ciudad los sueños de la razón abstracta y con ellos la perturbación del equilibrio del orden social, cuando no la amenaza de disolución de todo orden. Tampoco pertenecen a esta especie no sólo porque sospecha igualmente del humor ideológico conservador que la anima, ni porque no siempre despoja de justificación o de lucidez a las empresas intelectuales (aunque a veces les reproche su falta de *amor fati*). Ocurre, también, que los resultados de esas empresas se le aparecen más ambiguos que unívocos, cuando no toman, en sus efectos, un curso imprevisto y a menudo paradójico. De ahí la constante de la perplejidad.

Si a la versión que propone Halperin Donghi hubiera que darle algún nombre, habría que llamarla irónica. Reparemos en este pasaje en que extrae la conclusión de la suerte corrida por el revisionismo histórico, adversa en el plano político, afortunada en el plano cultural. Si el triunfo cultural fuera su desenlace definitivo, escribe, "las alternativas que caracterizaron su trayectoria no autorizarían a hablar de un fracaso, sobre todo en un país en que el proyecto de influir sobre el equilibrio político mediante una revolución intelectual se ha revelado siempre de realización tan difícil: el éxito literario o editorial de una personalidad o una corriente es a menudo el resultado más tangible de esas ambiciosas empresas".²¹ ¿No se compendia en ese juicio, que encierra una generalización que va más allá de su tema ocasional, ese punto de vista que acabamos de llamar irónico?



Notas

1. Tulio Halperin Donghi, *Revolución y guerra. Formación de una élite dirigente en la Argentina criolla*, México, Siglo XXI, 1972, p. 10.
2. *El pensamiento de Echeverría*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951; *El espejo de la historia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987; *Proyecto y construcción de una nación (Argentina 1846-1880)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980; *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.
3. "Intelectuales, sociedad y vida pública en Hispanoamérica a través de la literatura autobiográfica", en Tulio Halperin Donghi, *El espejo de la historia*, ed. cit.
4. *Ibid.*, pág. 49.
5. *Ibid.*, pág. 50.
6. *Loc. cit.*
7. *Ibid.*, pág. 51.
8. Tulio Halperin Donghi, "El espejo de la historia", en *Contorno*, nro. 9-10, abril de 1959.
9. Tulio Halperin Donghi, *El revisionismo histórico argentino*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
10. Tulio Halperin Donghi, "Una nación para el desierto argentino", prólogo a *Proyecto y construcción de una nación (Argentina 1846-1880)*, ed. cit.
11. "Una nación...", pág. XIV.
12. *Ibid.*, pág. XVIII.
13. "...qué sugieren esas 'constituciones escritas', esas 'declaraciones de los derechos' redactadas en ambas orillas del Atlántico cuando se procura establecer allí 'la libertad', si no una emancipación de la 'idea', un aumento del poder

político de la 'teoría'? Los constituyentes norteamericanos no pusieron menos interés en interpretar exactamente el pensamiento de Montesquieu y en apoyarse en su autoridad que, más adelante, los socialistas en comprender lo que Marx 'verdaderamente' dijo y en invocar su nombre... En suma, se hace sentir la sospecha de que en la política liberal hay algo esencialmente deliberado y experimental y que ella supone un proyecto consciente y 'construido'". Pierre Manent, *Historia del pensamiento liberal*, Buenos Aires, Emeccé, 1990, págs. 8-9.

14. "Una nación...", pág. XVIII.
15. *Ibid.*, pág. XIX-16.
16. Ver Tulio Halperin Donghi, "Liberalismo argentino y liberalismo mexicano: dos destinos divergentes", en *El espejo de la historia*, ed. cit.
17. "Una nación...", págs. LI-LII.
18. Tulio Halperin Donghi, "Intelectuales, sociedad y vida pública...", pág. 51.
19. Las obras de Paul Bénichou ofrecen ejemplos recientes y particularmente logrados de ese género: *La coronación del escritor*, México, FCE, 1981 y *El tiempo de los profetas*, México, FCE, 1984.
20. Como los trabajos de Pierre Bourdieu, para citar ejemplos también recientes, y en su línea el de Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, París, Minuit, 1985, y el de Anna Boschetti, *Sartre y "Les Temps Modernes"*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990.
21. Tulio Halperin Donghi, *El revisionismo histórico argentino*, ed. cit., pág. 51.

Hilda Sabato



"...somos, en general, hombres de sentimientos arraigados; que en vez de arrojar nuestros prejuicios, los acariciamos en grado muy considerable y, para mayor vergüenza nuestra, los acariciamos porque son prejuicios".

Edmund Burke¹

Hoy es casi un lugar común hablar de la renovada vigencia internacional de ideas, valores y prácticas políticas conservadoras, y constatar la existencia de lo que Halperin ha llamado en un reciente y corrosivo artículo "un temple colectivo radicalmente conservador".² La Argentina no se ha mantenido ajena

a este renacimiento; por el contrario, aquí algunos de sus motivos se han exagerado hasta el ridículo, en un movimiento que parece demostrar que este humor conservador alcanza hasta a los confines mismos del mundo actual. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en buena parte de los demás países, en el nuestro el calificativo "conservador" todavía mantiene las resonancias negativas que lo acompañaron durante décadas de nuestra historia reciente y se usa en general para denunciar o condenar actitudes, valores, políticas, hombres... Partidos o dirigentes que en cualquier otro lugar del mundo se denominarían conservadores, aquí prefieren otros

nombres, de la misma manera que "la derecha" se ha corrido semánticamente hacia "el centro".

En este contexto local llama la atención la aparición en la Argentina de un libro: *La experiencia conservadora*, compilado y prologado por Marcelo Montserrat,³ primero de una serie auspiciada por la Fundación Argentina con el objetivo de "rescatar para las nuevas generaciones los valores positivos del conservadorismo argentino". El libro reproduce diez entrevistas realizadas por Montserrat a personajes de una u otra manera vinculados a esa zona del espectro político y a estudiosos de temas relacionados con esta "investigación... de los rasgos constitutivos del conservadorismo en la Argentina".⁴

Ser conservador

Desde el título mismo, el libro es un desafío: nombra lo que hasta ahora no tenía un nombre. El conjunto heterogéneo de relatos y trayectorias que des-

1. Edmund Burke: *Reflections on the Revolution in France*, Harmondsworth, Penguin, 1969, p. 123.

2. Tulio Halperin Donghi: "Promesa y paradoja en el triunfo de la democracia" en *La Ciudad Futura*, 33, julio 1992, p.28.

3. Marcelo Montserrat (comp.): *La experiencia conservadora*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana y Fundación Argentina, 1992.

4. Los entrevistados, según el orden en que aparecen en el libro, son: Carlos Aguinaga, Roberto Cortés Conde, Emilio Olmos, Natalio Botana, Pablo González Bergez, Ezequiel Gallo, Emilio Hardoy, Dardo Pérez Gilhou, Julio César Cueto Rúa y Juan José Llach.

gran parte de sus entrevistas queda así capturado en una única historia. Si el lector atiende a las claves que da el prólogo y sigue el camino de las preguntas hilvanadas por el avezado compilador, reconocerá a la experiencia conservadora argentina en medio de lo que podía previamente aparecer como un mundo diverso de historias personales o colectivas, de ideas y valores.

El tono de la empresa está dado en las primeras páginas. Se trata de una celebración: la celebración del "retorno a un pensamiento y a una acción política realistas" (p.9), de la posibilidad misma de volver a "ser conservador" (p.8). El prólogo brevemente coloca unos pocos hitos que definen la especie. Se cita a Irving Kristol y Michael Oakeshott, filiendo la empresa local al nuevo pensamiento conservador anglosajón; se manifiesta "una adhesión desapegada hacia la sociedad y el *ethos* burgueses" y se enfatiza, en cambio, la importancia decisiva de la familia y la religión como "pilares esenciales de una sociedad evolucionada" (p.8); se subrayan tanto la existencia de una zona de contacto creciente pero no exenta de fricciones con el liberalismo como las diferencias con el pensamiento reaccionario. Sobre todo, se destaca la naturaleza antiutópica y la moderación del ser conservador, su realismo "emparentado... con una aproximación sapiencial más que intelectualista al análisis de la existencia humana" (p.9).

Ese realismo se invoca a continuación para recalcar la oportunidad de la tarea emprendida. En efecto, estamos en un momento clave de retorno al realismo político "tras décadas de rampante populismo", un cambio que se produjo "por el urgente imperio de la necesidad". El populismo aparece aquí como la antítesis del conservadurismo, responsable de "la ruptura de toda clase de tradiciones..." (p.10). Esta oposición resulta por cierto algo curiosa en el contexto de la historia argentina, en la cual el peronismo —nuestro populismo por excelencia— tuvo y tiene fuertes puntos de contacto políticos e ideológicos con las fuerzas conservadoras, más allá de las diferencias que pueden sin duda establecerse entre ellos. De todas maneras, esa es la colocación que elige Montserrat, que atribuye la reacción

contra "el marasmo populista" al "instinto social de supervivencia que fue mostrando que la penuria de una nación decadente no se alivia con esquemas ideológicos y transitorias utopías" (p. 10).

La reacción frente a los proyectos de cambio era "necesaria", estaba inscrita en la naturaleza de las cosas. No así la larga historia anterior, que pertenece al género de las "ficciones sociales", producto de "la miseria de las ideologías populista-constructivistas" (p. 10). Hoy ya no hay lugar para los ideólogos. Citando a Tocqueville, compara el papel que éstos habrían cumplido desde mediados de la década de 1950 en la Argentina, con el que tuvieron los hombres de letras en la Francia del tardío siglo XVIII. Nuevamente, un curioso paralelo. La cita elegida de Tocqueville parece más adecuada a una caracterización de sectores de la clase letrada porteña de las primeras décadas del siglo XIX que a la de los intelectuales locales de los recientes años 60 o 70, a quienes difícilmente se pueda ver como "los principales hombres políticos del país" (p.10). Pero este paralelo sirve al autor para reducir la compleja experiencia histórica de las últimas décadas al fracaso de las ideologías frente al realismo político, resurgido como resultado de "una pulsión instintiva" de la sociedad.

Desde este presente que rezuma optimismo Montserrat se preocupa por el futuro. La noción moderna de conservadurismo "descansa sobre un supuesto ético: el transcurso del tiempo histórico implica el aumento de la conciencia moral" (pp. 11-12). Ser conservador, entonces, no es oponerse al cambio o a la innovación, sino a las transformaciones radicales. Se trata de conservar *la tradición*, entendida como "experiencia viva", que admite los procesos de cambio gradual y "prudente" (p. 11). La tradición sería, pues, una y esencial para cada sociedad, modificable en el tiempo pero irreductible en su esencia.

A partir de esa base, Montserrat propone un programa: "en el futuro de la tradición, dice, se yergue toda discusión verosímil —hoy— del conservadurismo" (p. 13). Su libro puede leerse en el marco de ese programa y en el

contexto de un intento de fundación de una tradición conservadora en la Argentina.

¿Conservar o construir una tradición?

En este país el conservadurismo ha sido históricamente débil y fragmentario, tanto política como ideológicamente. No tuvo intelectuales propios, pues si bien puede apuntarse la adhesión a sus principios por parte de escritores y ensayistas conocidos (el mismo Montserrat cita a Borges), ninguno de ellos hizo de la construcción del conservadurismo, su principal empresa intelectual. En ese sentido, la Argentina no tuvo pensadores conservadores equivalentes a los que tuvieron otros países de América Latina, ni a los que en nuestro país se proclamaron liberales. Tampoco ha tenido ni tiene partidos estrictamente conservadores de alcance nacional. Más aún, como ya dijimos, por razones de muy diversa índole, el término conservador se usa con reticencia y por lo tanto, incluso quienes comparten valores y actitudes conservadores no reclaman esa identidad. Todo esto lleva a decir a Ezequiel Gallo, en una de las entrevistas más sugerentes del libro, que "la Argentina carece de una tradición conservadora fuerte..., de larga trayectoria" (p. 91).

Frente a esta tradición, que no existe o es muy débil, Montserrat se propone algo bastante más ambicioso que su conservación. Si, como ha sugerido Eric Hobsbawm, las tradiciones pueden comprenderse como artefactos culturales "inventados", es decir, construidos socialmente, este libro puede entenderse como una contribución a la construcción o fundación de una tradición conservadora en la Argentina.

Montserrat ha elegido como método de exposición las entrevistas. Con ello logra un efecto de distancia importante; no es él quien cuenta una historia o plantea sus argumentos, sino que se limita a recoger testimonios de otros, de quienes son parte viva de esa "tradición". Se trata de políticos conocidos del espectro conservador provenientes de distintas zonas del país y estudiosos que pueden considerarse,

con matices, no muy alejados de posturas conservadoras. A ellos Montserrat les formula una serie de preguntas similares, que se pueden agrupar en torno a tres puntos: la historia del conservadorismo, el conjunto de valores y actitudes que lo caracteriza, y las perspectivas para el futuro. Las entrevistas van recortando así una visión del pasado y un perfil ideológico y político que serán las bases sobre las que aparecerá cimentada la tradición conservadora.

Una historia: tres momentos y una ausencia

Las preguntas sobre el pasado se concentran en tres períodos: 1880 a 1916, la década de 1930 y el correspondiente al primer peronismo.

La etapa fundacional: Los años de vigencia de lo que Natalio Botana denominó "el orden conservador" son elegidos por Montserrat como un tiempo clave. A todos los entrevistados los lleva a ese momento y además, el largo diálogo con Botana está destinado enteramente a explorar sus hipótesis sobre ese período. No hay referencia alguna a posibles raíces anteriores; no se menciona la colonia ni la herencia hispánica, que ocupan un lugar importante en el pensamiento conservador en América Latina, ni tampoco los años de Rosas, en cuyo gobierno sin duda pueden encontrarse rasgos profundamente conservadores. Montserrat desecha implícitamente cualquier asociación con las vetas del conservadorismo que pueden remitirse al nacionalismo y a lo que él llama los "tradicionalistas católico-latinos" (p. 13). Elige, entonces, poner en un primer plano privilegiado un período en el cual, como bien lo subrayan en sus entrevistas Natalio Botana, Ezequiel Gallo y Juan José Llach, valores, actitudes y políticas conservadoras aparecían entrelazadas, en contradictorias y complejas combinaciones, con otros de raigambre profundamente liberal.

Sus entrevistados políticos en general aceptan ese punto de partida, considerando con entusiasmo a ese período, al que ven plétórico en realizaciones, como parte de la historia del conserva-

dorismo. Los límites hacia atrás aparecen borrosos ya que, si para algunos la etapa de la Organización Nacional se asocia más claramente con el liberalismo, para otros, como Julio César Cuello Rúa, hasta Sarmiento pertenece al panteón conservador (p. 120).

En este concierto armónico de voces, la excepción es la de Dardo Pérez Guilhou, quien de ninguna manera está dispuesto a admitir a Roca y sus seguidores en las huestes del conservadorismo, pues entre ellos predominaba "la tónica liberal desprovista del acompañamiento conservador que se había dado hasta entonces [durante los años de la Organización Nacional]". Fue una etapa de "ciego optimismo progresista" y "agresivo anticlericalismo", teñida por la influencia de la masonería y durante la cual "se entregan a las empresas extranjeras partes importantes del patrimonio nacional" (pp. 113-114). Nos alejamos aquí de la moderación celebrada por Montserrat para entrar en el terreno de la rigidez doctrinaria, que caracteriza todas las repuestas, sin duda conservadoras, de Pérez Guilhou.

La restauración: La década del 30 es el segundo momento elegido por Montserrat para concentrar la atención de sus entrevistados, momento que se revela problemático. La tendencia a revalorizar ese período de la historia argentina encuentra un obstáculo insalvable en las evidencias, relativizadas pero difícilmente refutables, de la violación en esos años de algunas de las reglas básicas del funcionamiento político democrático. La celebración del golpe de estado de 1930 o de las prácticas políticas fraudulentas que lo siguieron resulta difícilmente admisible en el contexto del conservadorismo actual que, como señala Halperin, paradójicamente busca "su definición política mediante la identificación intransigente" con la solución democrática.⁵

Una segunda veta problemática se revela al analizar las políticas económicas de entonces, en particular las que se aplicaron durante la presidencia del General Justo. Por un lado, ellas se esgrimen como muestra principal de la eficiencia e idoneidad del gobierno, pero por el otro, su carácter "dirigista", orientado a fortalecer la intervención del es-

tado sobre la economía, produce una gran incomodidad —que Llach califica de anacrónica— a quienes hoy entusiastamente apoyan los programas de privatización y achicamiento del estado.

A pesar de estas tensiones, manifestadas en varias de las respuestas a Montserrat, los políticos entrevistados en general están dispuestos a celebrar la década del 30 como un período de "restauración conservadora" y al General Justo como un gran político de su panteón. "Creo que la acción de gobierno y la labor administrativa entre los años 32 y 43 fueron excelentes", dice Pablo González Bergez. Crítico a la hora de evaluar las prácticas políticas de la década, afirma sin embargo que "el juicio de los conservadores en la opinión pública de hoy probablemente sea negativo porque se hizo mucha propaganda en contra y muy poca a favor" (p. 74). Emilio Hardoy es más enfático y afirma que entonces se alcanzó "un resultado excelente dado por un progreso acelerado... [que] se consiguió dentro del orden y del respeto por los derechos fundamentales... Fue una época excepcional con una obra descomunal" (p. 97). El golpe "no fue obra de los conservadores... Estaba en la naturaleza de las cosas" y el fraude, aunque difícil de justificar, era inevitable, pero "allá por 1949 (sic)... debió terminar" y fue "un gran pecado de los conservadores" que ello no ocurriera (p. 98).

Nuevamente, Pérez Guilhou disiente con los políticos y prefiere subrayar la heterogeneidad de las posiciones que fueron predominando en distintos momentos de la década. De todas maneras, a la hora de generalizar, elige el calificativo de neoliberal para el régimen, donde "el neo no se refiere a la presencia de notas conservadoras sino más bien estatizantes" (p. 115). Y agrega: "Rigieron, primordialmente, una economía y finanzas centralizadas, desprecupadas de los peligros de la sujeción al imperialismo británico... No había ni preocupación por el patrimonio cultural histórico ni por producir los cambios políticos y sociales que dieran salida y avance al sistema" (p. 116).

Corresponde a Juan José Llach la

5. Halperin Donghi: op. cit. p. 28.

defensa intelectual de las políticas económicas del período, quien se hace, además, la pregunta que permite relacionar la eficiencia en ese terreno con la situación política: "¿qué hubiera pasado con las políticas económicas con un gobierno democrático en esa época en la Argentina?" (p. 128). Su respuesta no es clara, pero parece sugerir que la instalación de un régimen autoritario no era condición necesaria para el éxito económico en tanto "si bien esas políticas son conservadoras, de alguna manera son un profundo *aggiornamento* que coincide con las respuestas que en todos los países se dieron al problema de la gran depresión" (p. 128).

46 Su respuesta académica contiene algunos párrafos de reconocimiento a los inspiradores intelectuales de la transformación económica, en particular a Alejandro Bunge. Los entrevistados políticos, en cambio, prefieren hablar de los dirigentes conservadores de la época: Rodolfo Moreno, de la provincia de Buenos Aires; Emilio Olmos, de Córdoba; Guillermo Cano, de Mendoza. Sobre todo, se refieren al General Justo. Aunque no pertenecía estrictamente a la estirpe conservadora, su figura despierta una enorme admiración. "Justo fue brillante" dice E. Olmos y González Bergez lo considera "un gran político y un gran estadista". "Entendió muy bien al ejército, opina Hardoy, lo manejó y lo contuvo". Pero su origen militar ni se menciona y se lo llama simplemente "Justo", sin anteponer el grado. Montserrat pregunta si es razonable considerarlo "el último gran político de la derecha argentina"; la reacción es inmediata: "Creo que Justo ... no era un derechista... era un hombre de centro con tendencia a la derecha" (p. 48), afirma Olmos expresando el rechazo habitual que la palabra "derecha" despierta localmente. La derecha se reserva para Uriburu, figura condenada, responsable último de la faz antidemocrática del golpe del 30 y de su herencia.

El peronismo: Frente a estos dos primeros momentos positivos para el conservadorismo argentino, se levanta un tercer momento de negatividad, el que corresponde al primer peronismo. El surgimiento del peronismo fue doblemente negativo para los conservadores.

Por un lado, su origen se remonta al golpe del 43, que puso fin al gobierno conservador de Castillo y al régimen consolidado en 1932 que aspiraba a continuar perpetuándose con las elecciones de 1944. Por el otro, el peronismo atrajo a buena parte de las bases y a no pocos dirigentes de los diversos partidos del tronco conservador, vaciando a éstos de parte importante de su clientela política.

A esta emigración refieren todos los entrevistados. Emilio Hardoy describe el cuadro: "El electorado de la provincia de Buenos Aires se dividía en las peonadas rurales y los obreros de las fábricas de Avellaneda, que votaban por los conservadores al igual que la napa de la sociedad. La clase media... era radical. (...) El advenimiento del peronismo no hace perder sus bases electorales a los radicales pero en la masa conservadora, el apoyo popular se transfiere del Partido Conservador al peronismo" (p. 100). Según Emilio Olmos, también "muchos dirigentes conservadores... se fueron al lado de Perón" (p. 51). ¿Por qué? Las explicaciones son ciertamente débiles. El mismo Olmos refiere a "las tentaciones del poder o a las más tangibles de los bienes materiales" para agregar enseguida una razón política: muchos migraron "por aquéllo de que era mejor ser peronista que ser radical o era una forma de ser antirradical hacerse peronista".⁶ González Bergez avanza otra hipótesis política: "Yo creo que es decisiva en la actitud de los conservadores después del peronismo la forma en que se constituyó la Unión Democrática... [Esta], con la exclusión de los conservadores, trajo un resentimiento espantoso entre ellos. [...] Ellos, irritadísimos, se fueron en gran cantidad al peronismo" (pp. 78-79).

Las culpas también eran propias. La decadencia de los conservadores era un hecho, de manera tal que "a Perón no lo mandó Dios porque era malo sino como resultado de los errores de los anteriores" (p. 71). Había, además, razones ideológicas. Sigue González Bergez: "Una gran parte de los conservadores se hicieron peronistas porque el disgusto, el resentimiento y la desesperanza habían llevado a muchos a hacerse nacionalistas y, de allí, a hacerse peronistas" (74).

Pérez Guilhou profundiza en los motivos ideológicos: "[El peronismo] aparecía en el principio... exponiendo puntos de vista simpáticos a la auténtica mentalidad conservadora. La visión orgánica de la sociedad; la exaltación de la historia patria en defensa de los llamados intereses nacionales...; la preocupación por reconocer las raíces hispánicas; la protección a los intereses de la Iglesia Católica —se instituyó la enseñanza religiosa— ...; el ataque verbal permanente contra los imperialismos esquilmadores..." (p. 116), todo ello justifica el atractivo que para los conservadores habría tenido el primer peronismo. "Tuvo que llegarse al año 1948 para ponerse en evidencia la simulación y la incoherencia, pero ya era tarde" completa Pérez Guilhou.

La doble negatividad atribuida al momento del ascenso del peronismo no se vincula, sin embargo, con los contenidos mismos de sus propuestas y de sus políticas. En ese sentido, es llamativamente poco lo que se dice de él. Aquí y allá se lo vincula al "pensamiento corporativo cuasi fascista de Perón y de una parte muy importante de las fuerzas armadas" (Olmos, p. 50) o se califica a su gobierno de "autoritario populista" (Pérez Guilhou, p. 117) y poco más. No se desarrollan argumentos contra el corporativismo o el populismo asociado al peronismo, ni se habla extensamente de los gobiernos de Perón o de sus políticas. En suma, el *antiperonismo* no aparece como un motivo importante en esta saga conservadora.

Los gobiernos militares: El recorrido histórico de Montserrat se detiene en la década del 50. Sin embargo, la historia de las fuerzas conservadoras no termina allí; por el contrario, aunque por entonces ellas hayan perdido parte de su base y de sus dirigentes en manos del peronismo, lograron reiteradamente ocupar lugares importantes en la estructura de poder. Pues si la suerte en

6. La llegada del radicalismo al poder también aparece como un momento negativo para los conservadores, mencionado sobre todo por dirigentes provinciales como Aguinaga y Olmos que no pueden sino referirse a Lencinas y Sabatini respectivamente. Sin embargo, Montserrat le da un lugar menor en sus preguntas.

general no los acompañó en las batallas electorales —salvo en algunas provincias— constituyeron en cambio un elenco privilegiado para ocupar puestos públicos en todos y cada uno de los gobiernos militares llegados al poder político por la vía de los golpes de estado. En particular, el Proceso contó a muchos de ellos entre sus funcionarios, además de tener su “solidaridad en la lucha contra el extremismo”.⁷

Buscando los motivos del desprestigio conservador en la sociedad argentina, González Bergez apunta: “Mucha parte de la culpa tienen los dirigentes conservadores que han quedado, afirmando cada vez más ese carácter autoritario, reaccionario, amigo de los gobiernos militares que siempre han salido con una gran antipatía pública...” (p.77).

Montserrat elige, sin embargo, el silencio frente a ese pasado más reciente, lo elimina de la “experiencia conservadora”. Con excepción de González Bergez y de Pérez Guilhou (que reivindica el gobierno de Onganía), sus entrevistados respetan ese silencio y en general, parece que todos prefieren no incorporar esa parte de la historia a la tradición en construcción.

La identidad conservadora

“Yo creo que el conservadorismo es una palabra equivocada, porque es absolutamente injusta con la gestión que ha sido realizada en el país por el llamado conservadorismo, cuyos integrantes fueron esencialmente progresistas” (p. 15). Así empieza la primera respuesta de la primera entrevista de este libro, anticipando dificultades para cualquier intento de definición de una identidad conservadora en la Argentina.

Frente al conjunto heterogéneo y complejo de opiniones, actitudes políticas y valores sostenidos por sus entrevistados, Montserrat encara la tarea en dos movimientos. Con sus preguntas, induce un conjunto de respuestas donde se despliegan sistemáticamente las diferencias que separan al ser conservador del liberal y del reaccionario, mientras que en otras se privilegian los signos de acercamiento a una de esas vertientes, el liberalismo, perfilando una

síntesis que se busca proyectar hacia el futuro.

El movimiento diferenciador queda prácticamente a cargo de los “estudiosos”. Ezequiel Gallo apunta en las dos direcciones: “...la diferenciación con el reaccionarismo propiamente dicho está fundamentalmente relacionada con [la] aceptación de la modernidad que hace el pensamiento conservador contemporáneo. Con respecto al liberalismo clásico... [en éste] el núcleo central, no solo filosófico y ético sino también analítico, está puesto en última instancia en el individuo. En el conservadorismo no es así: ...existen instancias *comunales* que son superiores a ese mismo indivi-



duo” (p. 84). Gallo insiste a lo largo de toda la entrevista en distinguir el pensamiento conservador del liberal, así como en subrayar la importancia de la incidencia de éste último en la etapa formativa de la historia argentina.

Juan José Llach también intenta delimitar terrenos. El pensamiento reaccionario “evoca el pasado” mientras que “el conservadorismo se encuentra más inclinado hacia el presente... a la defensa del orden constituido presente” (p. 125). Su interés mayor radica en las diferencias entre conservadores y liberales, que descubre en tres terrenos: “existe una tensión objetiva entre el orden constituido—sea en lo económico, en lo social o en lo político— y la libertad del hombre”; “existe el problema de la equidad distributiva dentro de una sociedad...” frente a la cual los liberales han tendido a “creer más dogmáticamente en el mercado como instrumento suficiente para resolver los problemas económicos”, mientras los conservadores piensan que los problemas de distribución “no los resuelve solamente el mercado”; y, finalmente, el pensamiento conservador “ha estado, por lo general vinculado a la idea de nación, ha sido mucho menos internacionalista que el pensamiento liberal” (p. 126).

La exposición más minuciosa, así como la defensa doctrinaria más encendida del conservadorismo, quedan a

cargo de Dardo Pérez Guilhou. Dedicó un par de páginas a desgranar las diferencias con el ser reaccionario, pues “para un conservador, tanto los revolucionarios como los reaccionarios son perturbadores, porque pretenden alterar bruscamente el orden de una situación actual”, los primeros porque son “futurizantes” y los últimos por “preterizantes”. Para éstos “la tradición es elevada a una categoría antagónica a la de progreso; en cambio, para un conservador, pueden conectarse tradición y progreso” (p. 108).

Con el liberalismo “si bien tienen puntos comunes como son la defensa de los derechos naturales—libertad, segu-

ridad y propiedad— también tienen diferencias esenciales”. Estas se observan en varios planos. Tienen distintas concepciones del hombre, pues mientras los liberales lo ven como “un ser esencialmente racional, reflexivo, pensante...”, los conservadores desconfían de la naturaleza humana, “que es imperfecta, tironeada por pasiones y virtudes”, pero a la vez perfectible. Tienen, además, diferentes actitudes en el terreno jurídico-político. “Para el democrático exaltado que cree en la igualdad y la bondad natural de los hombres, la preeminencia debe tenerla el órgano legislativo...”; para los conservadores “la estructura de poder debe reposar en la superioridad de un ejecutivo dotado de facultades suficientes para controlar y conducir...” (p. 110).

Finalmente, los liberales tienen “dogmas inmutables”. Los conservadores, en cambio, creen “en muy pocos principios esenciales —la creencia de que un designio divino rige la sociedad y la conciencia humana; un orden social asentado en la familia; derechos naturales anteriores al Estado, tales como la libertad y la propiedad privada; fe en las normas constitucionales, etc...” (p. 111).

Este catálogo de diferencias doctrinarias con el liberalismo contrasta con

7. Roberto Azaretto: *Historia de las fuerzas conservadoras*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, p. 153.

la visión que de su propia experiencia política e ideológica tienen los dirigentes de partidos conservadores. El Partido Demócrata de Mendoza se define, según Aguinaga, por su progresismo y su vocación democrática igualitaria. El de Córdoba, explicita Emilio Olmos, ya desde el momento de su creación fue "una síntesis de conservadorismo y del liberalismo" (p.44). "Hasta entrado el presente siglo, dice González Bergez, el conservadorismo era positivista y pragmático como él solo. Eran libre-pensadores; conservadores y liberales a la vez" (p.75). Y agrega que "practicaban... un liberalismo actual, no el nacido contra el mercantilismo sino un liberalismo social" (p.79). "Orden más progreso" es la fórmula conservadora para Emilio Hardoy.

Hay, sin embargo, en sus testimonios motivos que ellos acarician como propios. Según el mismo Hardoy "Hay un estilo político conservador, hay una forma conservadora, hay un procedimiento para lograr adhesiones populares y obtener resultados que es típico y exclusivamente conservador y que es lo que lo diferencia [del liberalismo]" (p. 95). Esa relación con lo popular también aparece tematizada por los expertos. Para Pérez Guilhou, a diferencia del liberal que "cree en el individuo ilustrado y propietario" y del reaccionario que confunde al pueblo "con el populacho revolucionario", el conservador "nunca es antipopular" (p. 111). Llach, por su parte, señala que "la idea de hacer un conservadorismo popular ha sido... una idea recurrente en la tradición conservadora argentina" (p. 127).

La nación también ocupa un lugar central en lo que consideran su propio credo. Otra vez Hardoy: "Miramos al exterior; recibimos la docencia que nos viene de afuera, los ejemplos, la cultura, pero somos muy criollos, muy adheridos a nuestra tradición..." (p. 96). El conservadorismo es "una suerte de enlace con el pago, con la tierra propia, que lo lleva a uno a identificarse con tradiciones y costumbres" (p. 119).

Claro que las categorías de *pueblo* y *nación* han sido y son usadas y disputadas en la Argentina por diversos credos políticos e ideológicos. Los dirigentes entrevistados no parecen preocuparse demasiado por esta superposi-

ción, no intentan establecer diferencias ni semejanzas entre sus propias concepciones y las del resto del espectro político. En el conjunto, sin embargo, ellas aparecen insertas en una constelación de motivos que les dan una tonalidad sin duda particular. "El respeto por los prejuicios y los intereses creados" y "...el respeto a la jerarquía natural del talento y la virtud" (Hardoy, p. 96); la defensa del orden constituido; "el papel predominante [de] valores como la familia y la propiedad,... la propia idea de la trascendencia" (Llach, p. 135), todos estos principios forman parte de ese universo doctrinario de contornos difusos pero no por ello menos dogmático del conservadorismo argentino.

El futuro

"¿Cree usted que el conservadorismo tiene un futuro en el horizonte político y económico de la Argentina del próximo siglo?". Esta pregunta, con algunas variantes, la formula Montserrat a todos sus entrevistados. Es, también, la pregunta que precede a la existencia misma del libro y cuya respuesta positiva lo informa como texto y lo justifica como empresa política.

En ese sentido, el tono celebratorio del prólogo contrasta con el moderadísimo optimismo de la mayoría de los entrevistados. "No soy optimista porque los argentinos nos hemos caracterizado por andar a contramano del mundo", opina Aguinaga, pero como "el gobierno de Menem ha sido una sorpresa", piensa que "así como se produjo el milagro de Perón, [quizá] se produzca el milagro de una unidad ideológica progresista pero ubicada en el centro de ideas sociales y económicas" (pp. 23-24). En tono esperanzado, Olmos sostiene que "en la Argentina va a ser necesaria y va a existir una fuerza conservadora demócrata liberal para frenar al populismo y para poner al país en marcha..." (p. 54). También Hardoy cree que "va a haber un partido conservador adaptado a las nuevas circunstancias... Ahora mismo lo está intentando el presidente de la República; no creo que lo consiga. ¡Ojalá! Pero en el fondo es una vuelta al conservadorismo en la Argentina" (p. 101).

Más reticente, Gallo dice que a pesar del avance de "ideas y estilos conservadores", él es escéptico respecto a cambios importantes en los partidos de signo conservador. Pérez Guilhou también considera que "el conservadorismo tiene futuro en el mundo de las ideas y como mentalidad y estilo moderador" pero "resulta difícil vaticinarle éxito inmediato como fuerza institucionalizada en un partido político nacional" (p. 118).

Montserrat, en cambio, está convencido de las posibilidades que hoy se abren para el conservadorismo argentino. Y si el futuro ha de apoyarse en la tradición, su libro ofrece, como vimos, elementos importantes para la fundación de una particular tradición conservadora. Hay, en primer lugar, un conjunto de dirigentes políticos y figuras intelectuales que aparecen encarnando "la experiencia conservadora". Hay, además, una historia propia, recortada cuidadosamente, con sus fechas fundacionales, sus figuras, sus olvidos. Hay, finalmente, una identidad ideológico-política que se define por contraste y afinidad con otras, pero que logra un perfil propio.

La tradición que queda así definida y que orienta el camino hacia el futuro está, sin duda, a la altura de los tiempos. El conservadorismo que se recorta aquí parece ajeno a aquel que sucumbió a "las tentaciones autoritarias que en varios momentos [lo] sacaron del camino abierto por Pellegrini" (Botana, p. 68). Se presenta moderado, democrático, reformista. Sobre todo, como ocurre en buena parte del mundo, aparece fuertemente vinculado al liberalismo. En ese sentido, la entrevista a Roberto Cortés Conde ocupa un lugar importante en el libro. Destinada a revisar el pasado económico argentino y a proponer soluciones en ese terreno para el presente y el futuro, su texto resulta un compendio de diagnósticos y recetas escritas en el más puro lenguaje neoliberal. De esta manera, el futuro al que se abre esta tradición conservadora dibujada por Montserrat, es un futuro poco original: basta mirar la Inglaterra de Margaret Thatcher o los Estados Unidos de Reagan y Bush para advertir cuál es el modelo que hoy sirve de guía a nuestro renovado conservadorismo criollo.

LETRA

INTERNACIONAL

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

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30. 28010 Madrid



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

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30. 28010 Madrid

P R E M I O

José Aricó

El Club de Cultura Socialista José Aricó (Argentina) y la Editorial Nueva Sociedad (Venezuela) han convenido en instituir el *Premio José Aricó*, de carácter bienal, en homenaje al distinguido intelectual socialista latinoamericano y con el objeto de estimular el estudio y la discusión de los temas históricos y políticos que aunaron su obra. La reflexión de José Aricó tuvo como foco la historia del socialismo en América Latina y el futuro de las ideas y la acción socialistas en nuestro subcontinente. En esta primera convocatoria del premio que lleva su nombre, llamamos a participar sobre las siguientes bases:

I. Presentar un ensayo inédito en español, sobre el tema "El fin de siglo y los nuevos desafíos políticos e intelectuales

para el pensamiento de la izquierda en los países latinoamericanos".

2. El trabajo deberá tener una extensión mínima de 40 cuartillas y un máximo de 60, a doble espacio (28-30 líneas de 60-65 caracteres).

3. Los trabajos (original y tres copias) deberán enviarse firmados con seudónimo, a *Premio José Aricó/Nueva Sociedad*; Apartado 61.712, Caracas, 1060-A, Venezuela. En sobre aparte y cerrado, con el seudónimo escrito al frente, deberán incluirse los datos del participante (nombre, dirección y teléfono o fax).

4. El plazo de la entrega de los trabajos vence el 31 de julio de 1993.

5. Los autores participantes ceden a Nueva Sociedad los derechos de publicación de los ensayos presentados.

6. El jurado del Premio José Aricó 1992-1993 estará integrado por Amaldo Córdoba (México), Carlos Franco (Perú), Norbert Lechner (Chile), Juan Carlos Portantiero y Oscar Terán (Argentina), Alberto Koschützke por Nueva Sociedad y Carlos Altamirano por el Club de Cultura Socialista José Aricó. La decisión del jurado será dada a conocer el 30 de octubre de 1993.

7. Se entregará un primer premio de u\$s 3.000 (tres mil dólares) y un segundo de u\$s 1.500 (mil quinientos dólares). Los trabajos premiados, junto con los recomendados con mención por el jurado, se publicarán en un volumen editado por Nueva Sociedad.

Club de Cultura Socialista José Aricó
Editorial Nueva Sociedad

ENTREPASADOS

REVISTA DE HISTORIA

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

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



NUEVA SOCIEDAD

SUSCRIPCIONES	ANUAL	BIENAL
(incluido flete aéreo)	(6 núms.)	(12 núms.)
América Latina	US\$ 30	US\$ 50
Resto del Mundo	US\$ 50	US\$ 90
Venezuela	Bs. 500	Bs. 900

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

Intelectuales: Terán y Dotti: actualidad de la filosofía • Sarlo: tesis de Landi sobre la TV • Daney: el amor del cine • La pintura según Renzi • Altamirano: lectura de Halperin Donghi • Vezzetti: psicoanálisis e ideologías • Gorelik: crítica de la ideología y reforma urbana • Sabato: los conservadores

**PUNTO
DE VISTA**

44 Revista de
cultura
6 \$
Nov. 1992

