PUNTO DE VISTA

77 Revista de cultura
8 $
Dic. 2003

El caso Kuitca

La política en dos perspectivas Brasil

Reportaje a García Helder

Bellessi Poesía
Samoilovich argentina
Borges • Cortázar • Auerbach

Escriben: Gorelik • Sarlo • Quintín
Avelar • Gabeira • Aguirre • Porrúa
Catelli • Giordano • Steiner

Ilustra: Roberta Vasallo

Este número está ilustrado con fotografías (o fragmentos de fotografías) de Roberta Vasallo (Roma, 1969), de sus series "Buenos Aires" (1999-2002) y "Acueductos de Roma" (2000-2003).

PUNTO DE VISTA

77

Revista de cultura
Año XXVI • Número 77
Buenos Aires, Diciembre de 2003
ISSN 0326-3061 / RNPI 159207

Sumario

1 Idelber Avelar, *La experiencia del PT y la superación del populismo en Brasil*

5 Fernando Gabeira, *Un discurso de ruptura*

Un estado del arte: el fenómeno Kuitca

8 Adrián Gorelik, *La producción de un artista*

11 Beatriz Sarlo, *Una escenografía para "El holandés errante"*

15 Quintín, *Kuitca, la película*

19 Osvaldo Aguirre, *Daniel García Helder. Episodios de una formación*

27 Ana Porrúa, *Poesía y pobreza*

31 Nora Catelli, *La cuestión americana en "El escritor argentino y la tradición"*

37 Alberto Giordano, *Cortázar y la denegación de la polémica*

43 George Steiner, *Un grave júbilo. "Mimesis" de Erich Auerbach*

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

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

Directora:
Beatriz Sarlo

Diseño:
Estudio Vesc y Josefina Darriba

Difusión y representación comercial:
Darío Brenman

Distribución: Siglo XXI Argentina

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

Suscripción anual

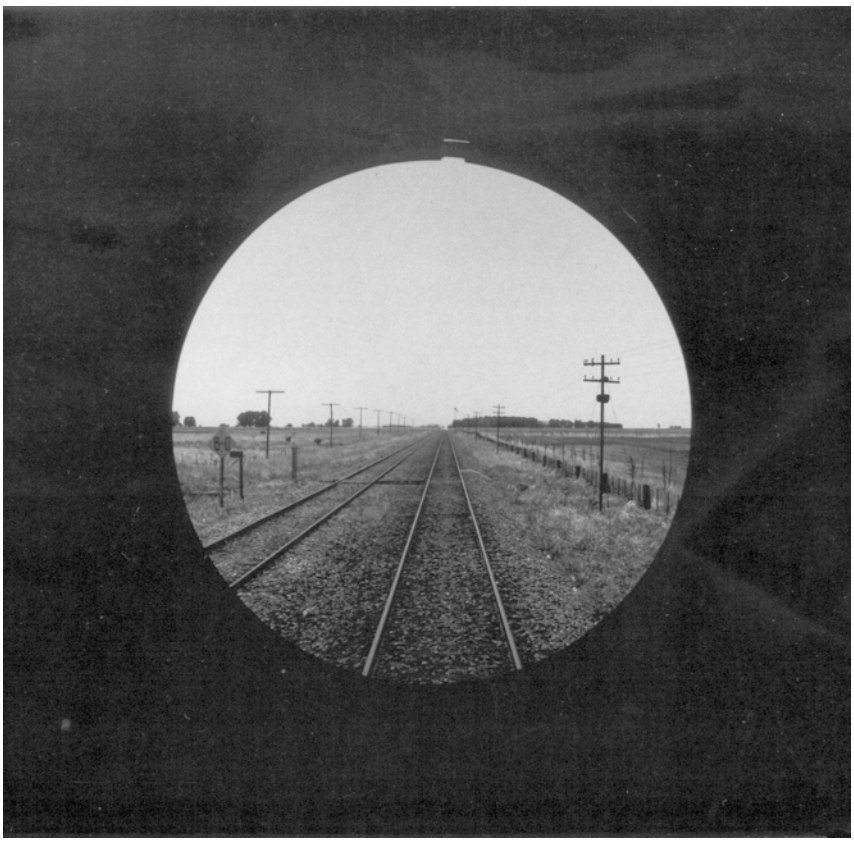
	Personal	Institucional
Argentina	24 $	50 $
Países limítrofes	20 U$S	40 U$S
Resto del mundo	30 U$S	50 U$S

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

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

La experiencia del PT y la superación del populismo en Brasil

Idelber Avelar



...me quedé en la máquina del partido. ¿Por qué me quedé en la máquina?… Milité en el PCB más de 20 años. Fui de la Ejecutiva Nacional y de la Dirección Nacional un buen tiempo, fui responsable de los sindicatos. Me invitaron a hacer un curso en Moscú pero terminé no yendo… Eso fue el 89, más o menos, yo estaba aún dentro de la máquina. Pero no quise ir. Si hubiera ido, me habría ayudado bastante desde el punto de vista teórico. Mi teoría es muy poca… El único curso que hice en el PCB fue en el 1971, sobre la plusvalía. Fueron dos horas de curso durante dos o tres noches, eso fue lo que hice.

Frei Chico, hermano mayor de Lula[1]

Es instructivo leer las memorias del hermano de Lula, Frei Chico, militante del Partido Comunista Brasileño torturado por la dictadura en 1975. Como un personaje novelístico, Frei Chico es definido por lo que no ve: el hecho de que, en 1989, el verdadero curso de teoría para la izquierda se realizaba no en Moscú, sino en su país, un curso práctico intensivo liderado por Lula. En su mezcla de admiración por el hermano, melancolía y resentimiento, las memorias de Frei Chico cifran la crisis de las izquierdas

populistas y estalinistas en Brasil. A principios de los 70, militante del PCB en la clandestinidad, Frei Chico le regaló a Lula uno de los primeros libros leídos por el futuro presidente, *O que é a Constituição*. En 1975, Lula ya pertenece a la directiva del sindicato de metalúrgicos de São Bernardo do Campo, atraído por un sindicalista tradicional que esperaba cooptarlo y capitalizar su carisma. La prisión y tortura de Frei Chico le producen una impresión poderosa: "¿Cómo le podían hacer eso a un trabajador, a un padre de familia?", rememora Lula en el discurso indirecto libre con el cual relata su experiencia.

El encarcelamiento de su hermano coincide con el primer viaje internacional de Lula, a un congreso de la Toyota en Japón. Recibe en Estados Unidos una llamada del Secretario de Trabajo de São Paulo, aconsejándole que no vuelva, ya que hay sospechas de que él también pertenecería al PCB. Al desoír el consejo, regresar al país y visitar a Frei Chico en las cárceles de la dictadura (acompañándolo después, cuando sale en libertad), Lula no puede saber que a través de él se escribirá la historia del entierro definitivo del partido por el cual su hermano había soportado torturas. En la segunda mitad de los 70, a medida que crece la popularidad de Lula entre los metalúrgicos, Frei Chico insistentemente lo invita a que se reúna (en un departa-

1. Testimonio recogido en Denise Amaral, *O Filho do Brasil: De Luiz Inácio a Lula*, São Paulo, Xamã, 1996, p.173-4.

mento, en una plaza) con un "compañero" para "discutir la coyuntura", eufemismo con el cual el PC designaba sus sesiones de adoctrinamiento. "Yo contestaba: si tu amigo quiere conversar conmigo, dile que venga al sindicato. Soy el presidente del sindicato y atiendo a quien quiera hablar conmigo. No hay secreto".[2]

El PT, en el momento de su concepción, representa una gran crítica a la política del secreto, la política entendida como conspiración y complot. La relación conspirativa de los partidos estalinistas con lo que llamaban "las masas", iba de la mano con el mesianismo que veía en la revolución una toma del palacio de invierno, inicio del fin de la historia. Si las "masas" aún no estaban preparadas para realizar su "tarea histórica", cabía a la autodesignada vanguardia decidir qué decirles y cuándo, siempre cuidando de que permaneciese un margen que hiciera posible las maniobras posteriores. Esta *política manipulatoria del cálculo* se derrumba con la llegada del PT, aunque, obviamente, el partido tuviera después que reintroducir (otra forma de) cálculo al pasar a administrar ciudades, provincias y, hoy, el país. El mérito del PT es haber realizado la crítica de la relación parasitaria, estalinista, con los movimientos sociales, sin hacer concesiones al populismo, ni creer nunca que la mayoría de la sociedad tiene siempre razón.

El carácter radicalizado del movimiento sindical del 78/79 y su disposición a la huelga, se debían a años de concentración, fortalecidos por la abundancia de empleo entre ese sector calificado de la clase obrera. El movimiento pro-PT (forma que tomó el encuentro de varias fuerzas políticas entre el 78 y 80, cuando se fundó oficialmente el partido) pudo lanzar la semilla de una idea frente a la cual tanto el PCB, prosoviético, como el PC do B, prochino/albanés, estaban condenados a reaccionar con pánico: un partido obrero de masas, heterodoxo, post y antiestalinista (pero habitado por marxistas), plural y democrático, negro, verde y promujer. El pánico se originaba en que los dos partidos comunistas se consideraban el verdadero partido del proletariado, teoría que la práctica insistía en contradecir. La reacción defensiva de los partidos comunistas a la constitución del PT y la furia con que apoyaron a la oposición oficialista y liberal del PMDB, y no al PT, en las parlamentarias de 1982, indicaban que ya se sentían arrastrados por un movimiento que los superaba en representatividad.

A pesar de su crecimiento y de su rápida conversión en partido de masas, el PT sigue una ruta antipopulista. La representatividad y la voluntad de la mayoría han sido mecanismos de operación internos al PT desde su fundación, pero la representatividad no se convierte en fetiche, en brújula que define lo que el partido le propondrá a la sociedad a lo largo de su trayectoria. De allí la doble intervención del PT: lanzar un partido de masas donde las decisiones de programa sean democráticas, decididas por la mayoría después de largo debate (y ofrecer así una alternativa al comunismo tradicional), pero al salir a la calle, a la sociedad, no tenerle miedo a la condición de posición minoritaria (postulándose como una alternativa a la ética y la política populistas). La invención de mecanismos de gobierno y democracia interna, inauditos en la política latinoamericana, se ancló en este doble movimiento. La respuesta al estalinismo fue que el PT se proponía ser un partido de masas, hospitalario a todos los que compartieran un horizonte de lucha por la justicia social, fueran los que fueran los énfasis particulares. La respuesta al populismo varguista y postvarguista consistió en que, incluso a costa de condenarse a la posición minoritaria durante un largo tiempo, *no se intentó reformar desde adentro ningún aparato, partidario o sindical, si se lo juzgaba podrido*.[3]

El PT inventó una coexistencia de diferencias desconocida en los partidos liberales y conservadores, populistas, comunistas o demócrata cristianos, porque en él se reúnen, en un encuentro accidental, por lo menos seis fuerzas sociales: 1. Un núcleo de jóvenes sindicalistas que destrona la antigua burocracia sindical; refractarios al gradualismo dominante en los partidos comunistas, radicalizados y con influencia sobre milliones de trabajadores del sector más moderno y trasnacional de la economía, ellos son la matriz fundamental; su gran expresión metonímica es el sindicato de los metalúrgicos liderado por Lula en São Paulo, pero también hay grupos importantes de Río Grande (dirigidos por el bancario Olivio Dutra) y Minas Gerais (por el metalúrgico João Paulo). 2. Organizaciones de la izquierda, fundamentalmente trotskistas, pero también escisiones anteriores de los partidos comunistas, a los que se criticaba por el autoritarismo y, en el caso del PCB, también por su entreguismo, así como de la aventura guerrillera de fines de los 60 y principios de los 70. Se trata aquí de grupos como Libertad y Lucha (Libelu), vinculado con la Organización Socialista Internacional, Convergencia Socialista (CS), relacionada, en cierto momento, con el morenismo argentino, y Democracia Socialista (DS), cuya referencia es el Secretariado Unificado de la IV Internacional. De éstas, la primera y la última se mantienen en el partido, pero sólo la DS, fuerte en Río Grande, adhiere temprana e incondicionalmente y sin entrismo al PT, y a lo largo de décadas cosecha los frutos: la administración de Porto Alegre (Raul Pont) y luego el Ministerio de Desarrollo Agrario (Miguel Rosetto). 3. Una intelectualidad de izquierda independiente, con alguna presencia parlamentaria hacia fines de los 70, que se separaba de la oposición liberal a la dictadura. Buena parte de este grupo se quedó en el PT, otra parte flirtea con él pero sigue en el MDB para luego fundar el PSDB (Cardoso y José Serra, por ejemplo, llegan a participar de reuniones con el movimiento pro-PT). 4. Grupos católicos vinculados a la teología de la liberación, cuya vertiente urbana (metonimizada en el valiente obispo de São Paulo, Don Paulo Evaristo Arns) había alcanzado considerable repercusión con la masiva campaña por la aclaración de la muerte bajo tortura del periodista Wladi-

2. Denise Amaral, *O Filho do Brasil*, p.130.
3. La gran reflexión sobre el papel del PT en el desmontaje del populismo *trabalhista* (inaugurado por Vargas y continuado por Brizola) es la de Raul Pont, *Da Crítica do Populismo à Construção do PT*, Porto Alegre, Seriema, 1985.

mir Herzog en 1975. 5. Los campesinos sin tierra, que pasan a organizar centenares de miles de trabajadores rurales en favor de la reforma agraria. 6. Sectores de varios movimientos sociales identitarios (mujeres, negros, gays) que ven en el PT una forma de expresión no ofrecida en ningún otro partido, y terminan consolidándose en diálogo con él.[4]

Ni la izquierda organizada, ni los sindicalistas, ni los campesinos, ni los parlamentarios, ni los movimientos feminista o negro, tenían respuesta a la pregunta acerca de cómo construir una subjetividad partidaria que incluyera a todos. No había ni siquiera un acuerdo sobre la deseabilidad de una estructura partidaria. Para algunos sectores, de hecho, la forma de estar en aquel encuentro era argumentar e insistir que la confluencia debía terminar, que jamás debería constituirse un partido, que lo que allí se reunía no debía seguir existiendo como colectivo político. La fundación del PT es un curioso relato en el que esos sectores *son derrotados e inmediatamente convencidos a no irse*, a quedarse a construir un partido que, para ellos, por lo menos hasta entonces, no debía existir. Quienes proponían un frente sin muchas precisiones organizativas son derrotados y también ellos, en su gran mayoría, deciden quedarse a construir el partido en contra de cuya constitución habían votado.

En todo caso, el choque entre las experiencias traídas por cada grupo fue intenso. Los movimentos sociales introdujeron banderas respecto de las cuales el núcleo sindicalista mayoritario tenía una relación ambigua: por ejemplo, el derecho al aborto, tema que también ponía a prueba los límites del catolicismo progresista. Por otro lado, la mayoría sindicalista le impuso a la izquierda organizada una drástica revisión de sus conceptos, del carácter muchas veces formulaico de sus esquemas históricos, y su ingenua creencia en la teoría como caja de herramientas para la toma de decisiones. La emergencia de aquel movimiento sindical con aquel líder era inexplicable según los esquemas marxistas de comprensión de la historia: ¿cómo entender el derrumbe de la burocracia sindical precisamente en el momento en que la dictadura había terminado de diezmar la guerrilla urbana, imponía su control sobre la transición y reducía la izquierda organizada al aislamiento? El sindicalismo independiente le dio a esa izquierda una lección sobre la imprevisibilidad, la apertura radical de la política. Si había algo que la existencia del movimiento confirmaba era que lo accidental y lo inanticipable operaban en la historia de una forma que las corrientes marxistas más heterodoxas no habían percibido.

Todavía bajo la dictadura, en 1982, el PT disputa sus primeras elecciones provinciales y parlamentarias. Lula sólo alcanza el cuarto puesto en la elección de gobernador de São Paulo, pero recibe más de un millón de votos. En 1983, el PT lanza la campaña por elecciones presidenciales directas, asumida por la oposición liberal hasta la derrota de la enmienda constitucional que las reglamentaría. Mientras la oposición liberal pasa a negociar con un sector disidente de la dictadura un "candidato de consenso" (Tancredo Neves), el PT insiste en la campaña popular, y la mayoría de sus afiliados le encomiendan a los escasos 8 diputados del partido el boicoteo al Colegio Electoral. De ellos, 5 siguen esa orientación y 3 participan del Colegio Electoral apoyando la coalición opositora oficial. Por contradecir la opinión de la mayoría en el ejercicio de su función parlamentaria, estos 3 diputados son expulsados del PT. En este punto se consolida el mecanismo de la democracia interna: las intervenciones arriesgadas –mientras sean respaldadas por una decisión interna democrática– son defendidas ante la sociedad, sin miedo a la condición minoritaria. No se ensanchan los horizontes de lo posible sin insistir en la bandera que, en cada momento histórico, lleva la marca de lo imposible.

El éxito de los partidos liberales y de derecha en 1984, canalizando la legitimidad del movimiento popular por las elecciones directas (al que habían traicionado) hacia el binomio Tancredo-Sarney, hace que el PT quede severamente marginado durante un año. Ya en 1985, sin embargo, disputando las alcaldías de las capitales, el PT recoge frutos electorales de su coherencia programática: la quinta ciudad de Brasil, Fortaleza, escoge a una alcaldesa petista, Maria Luiza Fontenelle, y los candidatos petistas reciben fuertes votaciones en Porto Alegre, Belo Horizonte, São Paulo y Goiânia. En 1986 se elige el Congreso Constituyente, en el cual el PT, ya con 16 diputados (todavía una minúscula minoría) deja su marca en una serie de conquistas laborales, aunque sus representantes hayan votado "no" a la constitución (e incluso considerado no firmarla), dejando un claro mensaje a la sociedad: el de que todas las votaciones importantes se habían perdido.

En 1990, los frutos electorales de la actuación en la Constituyente le rinden al PT otra duplicación de la representación parlamentaria nacional: 35 diputados y un primer senador. Contemporánea a la promulgación de la Constitución (1988) es elegida alcaldesa de São Paulo Luísa Erundina, migrante nordestina, lesbiana y minoritaria en el partido, quien asume en una ciudad fracturada, enfrenta guerras partidarias internas, lentamente recupera las finanzas del municipio y termina su gobierno con amplia aprobación popular. En 1989 el PT lleva a Lula casi hasta la presidencia; en 1994 amplía su representación parlamentaria a 49 diputados y 5 senadores; y en 2002 asume el poder, después de dos intentos fracasados en una década en la que el país fue literalmente vendido

4. La documentación sobre la evolución del PT es amplia. Ver las entrevistas a los protagonistas compiladas en Marta Harnecker, *O Sonho Era Possível: A História do Partido dos Trabalhadores Narrada por seus Protagonistas*, São Paulo/La Habana, América Libre/MECLA, 1994; Mario Pedrosa, *Sobre o PT*, São Paulo, Ched, 1980; *Partido dos Trabalhadores. Resoluções de Encontros e Congressos 1979-1998*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 1998; *Partido dos Trabalhadores: Trajetórias*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2002; Moacir Gadotti y Otaviano Pereira, *Para que PT: Origem, Projeto e Consolidação do Partido dos Trabalhadores*, São Paulo, Cortez, 1989; Margaret Keck, *PT: A Lógica da Diferença: O Partido dos Trabalhadores na Construção da Democracia Brasileira*, São Paulo, Ática, 1991. El relato de la memorable alcaldía de Luísa Erundina en San Pablo se encuentra en Cláudio Gonçalves Couto, *O Desafio de Ser Governo: O PT na Prefeitura de São Paulo (1989-1992)*, São Paulo, Paz e Terra, 1995.

al capital transnacional por un gobierno presuntamente socialdemócrata.

Cuando Lula es elegido presidente, el PT ha multiplicado su representación parlamentaria a 91 diputados –20% del congreso nacional, traducción aún distorsionada (dadas las idiosincrasias de una legislación electoral no proporcional) de la representatividad del partido en la sociedad, que oscila entre 30 y 35% (porcentaje que sube a 65-75% cuando se trata de apoyo a Lula y la confianza que despierta su figura como presidente). Llegar al poder federal ha sido el resultado de un cálculo meticulosa y matemáticamente probado en los 90: el PT es la principal fuerza política del país, pero nacionalmente no puede elegir a Lula si no unifica toda la izquierda (PPS, PC do B, PV, PSB) y además de ello constituye una alianza con algunos sectores del centro. No hacer la alianza significó siempre perder, en segunda vuelta, ante un frente antipetista del centro y de la derecha aliados al PSDB de Cardoso. Para las elecciones de 2002 la mayoría del partido decidió asumir la alianza con un sector del centro (Partido Liberal, partido-mezcolanza como todos los partidos tradicionales en Brasil, y controlado en São Paulo por un lobby evangélico, en Minas Gerais por un sector del empresariado nacional, etc.). La alianza preserva la hegemonía del PT sobre el bloque de izquierda y sobre el poder ejecutivo, pero implica concesiones.

El cuadro se complica todavía más por la presencia de un espectro: "no podemos fallar, ésta es la única oportunidad", que condicionó la práctica del PT desde antes de la asunción, ya que Lula asume despertando una expectativa sin precedentes (emblematizada en la transformación de la aséptica Brasília en gran teatro orgiástico popular el 1 de enero de este año). No es fácil administrar esta expectativa en un país hipotecado al capital transnacional, donde la izquierda sólo controla el 35% del Congreso, el poder judicial sigue siendo fuertemente conservador y cada una de las reformas necesarias (fiscal, agraria, de jubilaciones, político-partidaria) depende de aliados que tienen considerable poder de negociación, y en muchos casos intereses coincidentes en una de las reformas pero no en las otras tres.

El "giro pragmático" de Lula y del PT no es, entonces, oportunista, sino que se viene anunciando y discutiendo desde hace diez años, en el aprendizaje de las derrotas anteriores. El programa de victoria presuponía alianzas y el programa de gobierno reconocía la necesidad de una estrategia gradualista. En otras palabras, no hay

"giro". De allí que sólo por mala información se pueda atacar a Lula "por cambiar de posición después de llegar al poder". Por otras cosas, quizás, pero no por un supuesto giro oportunista. En los últimos años, la opción por la cautela –en un partido como el PT, de credenciales radicales innegables– ha sido discutida en detalle por la sociedad civil organizada, y las posiciones representadas por Lula son las posiciones elegidas por la mayoría. Se puede discrepar con ellas, pero el proceso por el cual se las ha alcanzado es intachable.

La elección de Lula inaugura otra relación con el aparato político, ahora concebido como aparato del que puede apropiarse la subjetividad ciudadana. Por primera vez, en uno de los países políticamente más cínicos y escépticos del mundo, se empieza a escuchar en la calle ya no la pregunta "a ver qué va a hacer este gobierno" sino "qué está a nuestro alcance hacer para que este gobierno tenga éxito". Por primera vez, en la historia del país del fútbol, el presidente entiende de fútbol y sabe la alineación de su equipo –dato para nada menor, que ha significado ya algunas derrotas reales para el corrupto establishment que comanda el negocio (y patrimonio) del fútbol. También de modo inédito, reconocemos en el gabinete nacional nuestra cara: negros, mujeres, obreros. Por primera vez, el ejecutivo está inequívocamente alineado con los que buscan la reforma agraria, la justicia y la equidad en el campo, y no con los terratenientes ilegalmente armados.

Es cierto que ha habido, más allá de las concesiones gradualistas en el terreno de la política económica, errores o elecciones preocupantes, como la liberación (por 12 meses) de los granos transgénicos, la omisión diplomática durante la negociación de Kirchner con el FMI, la truculencia de la Casa Civil de la Presidencia al lidiar con la resistencia de la izquierda del partido a la política económica, la imperdonable anteposición de recurso a la decisión judicial de que las Fuerzas Armadas divulgaran lo necesario para el entierro de los 60 cadáveres clandestinos de la guerrilla del Araguaia (1972-73). Pero también es cierto que en casi todas las otras áreas (la relación con el parlamento, con la justicia, la política externa, la cultura) el salto cualitativo respecto de la socialdemocracia neoliberal de Cardoso es visible. En la política externa, donde –apostamos muchos– se juega gran parte de la posibilidad de éxito, las prioridades inequívocas son el Mercosur (anclado en la relación prioritaria con Argentina) y la constitución de un gran bloque comercial y político entre naciones como Brasil, Sudáfrica, India, Rusia y China, capaz de alterar la correlación de fuerzas y las reglas del comercio, de la política y de la diplomacia en el mundo. Gran parte de la nueva política interna, y toda la política externa (emblematizada en el liderazgo compartido con India en la lucha dentro de la Organización Mundial de Comercio, reunida en Cancún), hacen vislumbrar lo que anhelábamos al elegir a Lula: la transformación de Brasil en un país menos desigual, más justo y más democrático, tarea inseparable del establecimiento de un orden internacional alternativo tanto al imperio como a su enemigo fundamentalista.

Un discurso de ruptura

Fernando Gabeira

Fernando Gabeira (nacido en 1941) fue redactor del Jornal do Brasil, *entre 1964 y 1968, año en que pasó a la guerrilla y se convirtió en responsable del secuestro del embajador norteamericano que salvó a varios prisioneros políticos brasileños. Estuvo exiliado durante diez años (1969-79) en Suecia, dondetrabajó como periodista. Es autor deuno de los grandes best-sellers del periodo,* O que é isso, companheiro? *(1979), testimonioy crítica de la guerrilla de los años 60/70 en Brasil. Otros libros de Gabeira son* Crepúsculo do macho *(1980),* Hóspede da utopia *(1981),* Diário da crise *(1984),* Nós que amávamos tanto a revolução *(1985),* Goiânia, Rua 57 – O nuclear na terra do sol *(1987). Fue líder del movimiento por la fundación del Partido Verde, dirigente del ecologismo brasileño yautor de la ley que descriminaliza al usuario de drogas. Su candidatura en 1986a gobernador de Río de Janeiro por el PV (apoyado por el PT), fue considerada un hito renovador de las campañas electorales brasileñas. Es una de las principales autoridades del país en política ambiental. Ingresó al PT a fines de los años 90 y se despide en 2003, con el discurso que publicamos.*

Señor Presidente, señoras y señores diputados,

ocupo la tribuna para comunicar que he abandonado el Partido de los Trabajadores. En consecuencia, salgo del gobierno para encarar una acción independiente. Dudé mucho en presentar a los señores un discurso escrito. En los últimos días las ideas desfilaban rápidamente por mi cabeza y también los textos resultaban superados con igual velocidad.

Dejo el PT por las razones divulgadas en la prensa y no las repetiré todas. Esta salida o cualquier otra no debe ser un rosario de lamentaciones. También es preciso celebrar algunas victorias en común. La más importante –a pesar de la distancia física, mi corazón estaba con el gobierno– fue cuando Brasil decidió condenar la guerra en Irak.

Muchos temieron que los Estados Unidos se sintieran confrontados, pero se trataba de una aventura militar condenada a un fracaso demostrado cotidianamente en los noticieros de la televisión. Hoy podemos decir que gran parte del pueblo norteamericano, sobre todo los sectores informados, considera el rechazo de la guerra como un gesto de verdadera amistad de Brasil con Estados Unidos. Para eso sirven, señor Presidente, las decisiones tomadas con una visión de largo alcance.

Sin embargo, fue grande nuestra desinteligencia sobre una cuestión también de política exterior: Cuba. Era necesario denunciar las violaciones de derechos humanos; reclamar por el poeta Raúl Rivero y por periodistas e intelectuales presos; condenar la ejecución sumaria de los dos secuestradores de una embarcación. Era preciso también hablar con la oposición cubana. No se hizo nada de esto. Y, en mi opinión, eran intereses nacionales los que estaban en juego. No tengo nada en contra de los afectos y de las gratitudes personales. Son admirables facultades humanas, pero no deben prevalecer sobre nuestros intereses de Estado.

Aceptar que se expulsara a dos periodistas sin fronteras del Consejo de Derechos Humanos, en Ginebra, también entristeció mi corazón. Si pudiéramos discutir el asunto democráticamente, se vería que no se trata de una posición brasileña, sino de una acción realizada entre amigos y compadres. La relación de Brasil con Cuba no puede ser reducida a una relación de amigos y compadres; es mucho más compleja y mucho más importante para nuestra estrategia.

Nuestra política exterior vive sobresaltada por la falta de pago a embajadores y funcionarios. No existe política exterior que resista este tipo de presión cotidiana. En este momento de la globalización, necesitamos buenos funcionarios en el extranjero, necesitamos ampliar y mejorar las condiciones de nuestra diplomacia. Embajadores y funcionarios asediados por acreedores no son el tipo de cuerpo diplomático que queremos.

Pero existe, en el campo de los derechos humanos, una cuestión fundamental que también me separa del gobierno. Se trata de la guerrilla de Araguaia y del derecho de las familias a tener acceso a los restos de sus seres queridos. La cuestión incluye los términos de acceso a los documentos históricos de este país. Y es, por supuesto, una cuestión democrática. El derecho de las familias a los restos de sus miembros es una cuestión de civilización brasileña.

Las fuerzas Armadas lo saben, y sólo un pequeño grupo de militares no lo acepta. A este grupo nosotros debemos decirle claramente que no negociamos con los principios de la civilización brasileña. Se trata de un grupo de militares insatisfechos. “Que salga el toro”, como dicen los españoles. Hagamos como hicieron los chilenos y los argentinos, que ajustaron como se debe las cuentas con el pasado.

De todas las cuestiones ambientales que me separan en este momento del gobierno, elegí una, señor Presidente. Se trata de la medida provisoria que autoriza la siembra de semillas transgénicas introducidas clandestinamente en Brasil. Si pudiéramos ahora realizar una teleconferencia con cien estadistas del mundo entero y les preguntáramos qué harían si se sembrara un alimento transgénico clandestinamente en su país, responderían al unísono: “Lo secuestraría y lo sacaría de circulación”. Eso hizo Canadá: durante la discusión sobre un alimento transgénico ya autorizado y otro en examen, surgió la noticia de que se habían encontrado, en el medio ambiente, vestigios del no autorizado. El gobierno obligó a quienes lo habían sembrado a cosecharlo y ello les significó pérdidas por 12 mil millones; Monsanto tuvo una pérdida de 24 millones.

¿Cuál era el mensaje implícito? El mensaje era el siguiente: Canadá autoriza la producción de los transgénicos que pasen por todos los controles del Estado. Acá no se tuvo en cuenta esta cuestión fundamental. En verdad, cuando el gobierno cede en este tipo de cuestiones, además del mensaje perturbador que emite, ya que está poniendo en peligro el medio ambiente, también se muestra realmente incapaz de entender los tiempos modernos.

La generación de políticos que ha llegado al gobierno se rige por los criterios de producción y distribución de bienes materiales; pero no comprende que dirigir hoy una sociedad, además de trabajar en la producción, la distribución y la administración de bienes materiales, implica la distribución y la administración de los riesgos. Esto es, precisamente, lo que no le perdonamos al gobierno brasileño, no se lo perdonamos a la élite de Rio Grande do Sul.

Obligar al pueblo brasileño a comer soja transgénica, sin poner una etiqueta que alerte que lo es: y no vengan a decirme que previeron eso en los artículos –porque eso está previsto. Estoy hablando de la realidad que todos conocemos. Si alguien quisiera rotular la soja transgénica en Río Grande do Sul, bastaría con controlar quince empresas y el trabajo estaría hecho. Pero no se hizo nada. Y no hay derecho a obligar a los brasileños a consumir un producto sin que estén enterados de lo que consumen realmente.

El presidente de la república, en un cierto momento, dijo que querría discutir la cuestión de los transgénicos sólo científicamente. Pero, señores, al reducir la cuestión de los transgénicos a la cuestión científica, abs-

traemos la cuestión económica, y la cuestión política; abstraemos la cuestión social y el hecho mismo de que el alimento es una cuestión cultural. Desde el punto de vista estrictamente científico, señor Presidente, no existe contra-indicación del canibalismo. Sin embargo, no comemos carne humana. O por lo menos no hubo contraindicación del canibalismo hasta el mal de la vaca loca.

Encaro la cuestión de los transgénicos con el principio de prudencia y no con el síndrome del pánico. Estamos en condiciones de ofrecer al gobierno los caminos, pero es necesario que el gobierno quiera corregir su error. Por ahora, lo que se ve es que el gobierno no se da cuenta de que, precisamente, cometió un error; y es incapaz de discutir con sus adversarios una salida honorable de la impasse en la que se colocó.

Me gustaría usar algunas de mis palabras finales, señor Presidente, para examinar críticamente mi pasaje por esta experiencia común. Intelectualmente, tengo la visión de la precariedad del Estado y de las circunstancias en que nos movemos. El dominio de la política por la economía, la transformación de los gobernantes en administradores del caos, son rasgos que provienen del proceso de globalización. Lo que se vio en este Parlamento puede compararse con lo que sucede en las bolsas de valores. Las bolsas son espacios donde la gente grita y, a veces, tienen una psicología de orden. Sin embargo las bolsas de valores empezaron a prevalecer sobre las decisiones que tomamos en el Parlamento.

La irracionalidad prevalece sobre la racionalidad y nosotros, los políticos, pasamos a ser funcionarios del gran capital, intentando mitigar sus sobresaltos, sus neurosis y sus miedos. Yo no quería recorrer ese camino. Existe una autonomía de lo político, existen políticos del siglo pasado que tienen una visión de conjunto, de largo alcance y la aplican a cada circunstancia de lo cotidiano. Pero cuando un gobierno administra los intereses del gran capital, de la bolsa de valores, cuando se transforma de ese modo, perdemos la visión de futuro.

Al administrar lo cotidiano empezamos a preocuparnos sólo por las elecciones y por conservar el gobierno; pero nuestra generación no puede contentarse sólo con estar en el gobierno y afirmar que quiere continuar allí. Ella debe decir por qué está en el gobierno, qué hace con el gobierno, qué queremos del gobierno. Eso, desgraciadamente, no se hizo.

Podría haberme dado cuenta antes, pero me dejé llevar por el entusiasmo popular y por mi propio entusiasmo. Pensé que había una salida para el Estado, pero yo sabía que el Estado está en dificultades, que el gran capital nos dejó un margen mínimo de acción; sin embargo pensaba que era posible crear. Hoy no digo que mi sueño acabó por completo. Sólo digo que soñé un sueño equivocado: confié en que podríamos hacer rápidamente todo lo que nos prometíamos y creí que podíamos hacerlo en un período de cuatro años, o de modo inmediato. El sueño fue peor todavía, porque confié en que era posible transformar Brasil a partir del Estado y no comprendí que el Estado había perdido dinamismo y que el dinamismo estaba ahora en la sociedad. Si Brasil logra transformarse, lo hará a través de la sociedad; será la sociedad la que impondrá las vías y el Estado girará, tal vez cansado, tal vez lento, pero girará acompañando nuestro camino.

Quiero decir que me sentí muy triste los días anteriores porque me di cuenta de que formaba parte de ese error de la sociedad brasileña, el error de esperar un gobierno salvador y entristecerse y amargarse porque el gobierno salvador no tomaba las medidas que esperábamos.

Pero recuperé mi alegría cuando me dije: “Me voy a ir y voy a buscar otros caminos”. Allí se abrió un claro, respiré por primera vez, estoy respirando ya fuera del clima sofocante de las esperanzas negadas.

Me gustaría presentar un cuadro más amplio; prometo nuevos pronunciamientos a través de mi actuación, y quedará más iluminada la visión del momento histórico que vivimos. Cuando más se prolongue la ceremonia del adiós, menos tiempo tendremos para ocuparnos del próximo paso, y para enfrentar los temas urgentes, como la cuestión de los transgénicos, que ya mencioné.

Como sabe Vuestra Excelencia, yo presenté un proyecto de ley para crear un territorio federal en Pantanal, que se separaría de Mato Grosso. Escucho, señor Presidente, que existen proyectos de industrialización, de exploración minera y otros para Pantanal. Esas visiones divergentes son importantísimas para el futuro de Brasil. El triunfo de una u otra concepción es decisivo para nuestro futuro. Cuando ingresé en el PT trabajé con los Verdes para que se unieran a los trabajadores; yo razonaba todavía como un cuadro europeo, pensando que el PT podría desempeñar el papel de la socialdemocracia. Pero ahora, con el PT en el gobierno, se ve que la perspectiva de los dirigentes es parecida a la de los dirigentes comunistas del Este de Europa: una visión estrechamente productivista.

La sucesión de estos desencuentros con muchos compañeros del gobierno me fue llevando a comprender que esa experiencia de izquierda sólo podría ser bien calificada con una frase de mi querido compañero y elector Cazuza: “Es un museo de grandes novedades”.

Por tanto, hoy dejo de pertenecer a un partido y a un gobierno, pero no tengo ningún sentimiento de separación. De algún modo, todos estamos juntos en la trama de la historia de Brasil. A veces cambiamos de papel o de vestuario, pero seguiremos formando parte de ella. Y como parte, quiero decir a aquellos que, a veces, se olvidan del largo camino de esa historia, que estaré abierto y dispuesto a ayudar en la sociedad al gobierno, si no a reencontrar su camino, por lo menos a perder ese ritmo lento y exasperante al cual nos sometió durante estos primeros meses.

Muchas gracias, señor Presidente. Muchas gracias a todos.

[Fuente: Folha Online, 14 de octubre de 2003].

Un estado del arte: el fenómeno Kuitca

Entre junio y agosto de 2003 el MALBA de Buenos Aires presentó una muestra retrospectiva de Guillermo Kuitca, que no exponía en la Argentina desde 1986; el regreso de Kuitca –uno de los hechos del año cultural porteño– estuvo acompañado de su participación como escenógrafo en la puesta de "El holandés errante", en el Teatro Colón, y de la proyección de la película "El joven Kuitca", como una de las actividades que rodearon la muestra. Sobre estos acontecimientos, escriben Adrián Gorelik, Beatriz Sarlo y Quintín.

La producción de un artista

Adrián Gorelik

1. Todo indica que las artes visuales contemporáneas son una de las dimensiones de la cultura que, en una época ya de por sí relativista, ha disuelto más radicalmente cualquier comunidad de criterios en la que diferentes voces y diferentes juicios de valor puedan interactuar en una construcción social de sentido. El resultado es un paisaje artístico proliferante y, sin embargo, monótono, una dispersión de obras y discursos sin centro ni dirección, en la que todo puede ser dicho sobre toda obra, y en la que, por lo tanto, todo parece haber sido ya hecho o dicho sin que, al mismo tiempo, genere ninguna consecuencia. Es sabido que algunos teóricos han asociado esta situación de proliferación y gratuidad a la emergencia de un nuevo estado de democracia artística radical, pero simplemente habría que recordar que se trata de uno de los mercados más poderosos y selectos de la actualidad: si es cierto que las fronteras entre lo que es y no es arte se han disuelto por completo, esta ausencia de criterios generales ha vuelto mucho más exclusivo al grupo de los habilitados para instaurar algún criterio cada vez.

Por supuesto, aspectos de este diagnóstico afectan el conjunto de la producción artística contemporánea. Sin embargo, me interesa señalar algo muy específico en el estado actual de las artes visuales que explica, a mi juicio, un particular tipo de relación entre discurso crítico y producción artística. Es difícil imaginar en otras disciplinas un análogo del suceso crítico de artistas como Jenny Holzer, que ha puesto en los principales museos del mundo sus diferentes clases de carteles (luminosos, en placas, posters o stickers, letreros rodantes, etc.), como parte de una "investigación de los sentidos de la diseminación de sus ideas en espacios públicos" (lo que aparentemente

logra con frases como “Morir por amor es bello, pero estúpido” o “Por tu propio bien debes encontrar un modo de ser muy tierno”); o Damien Hirst, a quien la Tate Modern de Londres le dio una sala completa para que “intervenga” con una de sus “farmacias”, es decir, para que cubra las paredes con vitrinas de farmacia llenas de medicamentos, en una manifestación que se supone contestataria del paralelo que existiría entre la medicina y el arte, ya que los dos presentan un “sistema de creencia tan seductor como ilusorio” –y agréguese a esto todo el universo de referencias críticas sobre la medicina, el cuerpo y la civilización occidental que pueda caber en la imaginación.[1]

Pero pongamos ejemplos más complejos, de elevada elaboración estética e intelectual, para que el problema pueda analizarse en su punto más intenso. Pienso en artistas como Christian Boltanski o Rosângela Rennó; ambos trabajan sobre fotografías realizadas sin una originaria finalidad artística con las que componen series de gran capacidad de sugestión, operando una recolocación de la fotografía como “archivo”, huella de memorias individuales o colectivas. En el primer caso, a través de “álbumes de familia” que buscan “guardar una traza de cada instante de nuestra vida, de todos los objetos que nos han rodeado”; en el segundo, mediante archivos fotográficos de trabajadores o presidiarios brasileños, o de la “Bibliotheca”, una colección de fotografías armada con muestras de decenas de álbumes de desconocidos que Rennó ha reunido a lo largo de años de recorridas por mercados de pulgas de todo el mundo.[2] Estos casos me interesan, además, porque creo que la voluntad de registro, la preocupación por el testimonio y los espacios (auto)biográficos que comparten, permitirían, sin demasiado forzamiento, poner su obra en paralelo a la de artistas de otras disciplinas, como W. G. Sebald o Nanni Moretti, de modo de avanzar en nuestro razonamiento sobre la especificidad de los problemas que actualmente presentan las artes visuales.

No cabe duda de que en las novelas de Sebald o en films como *La cosa* o *Caro Diario* de Moretti, el universo problemático de la memoria y la biografía es apenas uno de los aspectos que forman la obra, porque para que ese universo tome cuerpo en ella no ya como mero programa, la obra debe ser escrita o filmada, y la literatura y el cine (y cabría agregar la música) operan todavía dentro de tradiciones, técnicas y lenguajes que hacen que cada obra sea a la vez específica y multidimensional, y que pueda ser valorada también de acuerdo a criterios que tienen su propia legitimidad, es decir, que exceden largamente el programa, como parte inescindible pero insustituible de su capacidad de encarnarlo. En casos como los de Boltanski o Rennó, en cambio, la obra queda reducida necesariamente al programa, en tanto se trata de una reconfiguración conceptual de materiales que no enfrenta, en sí misma, mayores desafíos técnicos ni supone diálogos dentro de alguna tradición disciplinar densa. En estas obras-instalaciones fotográficas, la fotografía como documento se ha convertido en documento de otra cosa: ésa es la principal operación del artista, una operación que supone una organización de las formas, pero que se coloca en el casi exclusivo terreno de los significados.

Podría objetarse que tal limitación se restringe a casos como éstos, en los que la experiencia artística está conducida por un programa conceptual; pero justamente, uno de mis puntos de partida es que lo que caracteriza de modo dominante las prácticas de la mayor parte de las artes visuales contemporáneas es el peso de la dimensión conceptual. Por supuesto que sigue habiendo artistas que se dedican a realizar su obra con programas insertos dentro de diversas tradiciones pictóricas o escultóricas, pero no son ellos los que marcan el estado actual del arte (y de la crítica), como señaló crudamente Catherine David en una de sus giras de reclutamiento estelar por Buenos Aires, condenando la pintura –una vez más– al desván reaccionario de la historia. Por mi parte, debo aclarar que cuando señalo el dominio y los límites de la dimensión conceptual en las artes visuales contemporáneas no estoy proclamando un regreso a algún tipo de expresión pictórica “vital”, ni rechazo la imprescindible presencia de ideas y conceptos en la obra de arte, sino que busco señalar el proceso por el cual ésta tiende a convertirse en un mero vehículo para aquéllas. Tampoco pongo en duda la importancia y la eficacia estética y política de este proceso en la propia tradición de arte conceptual (esa tradición definida más específicamente por la reflexión en la obra sobre el propio hacer, sobre sus moldes institucionales y/o políticos). Pero me parece reconocer un proceso de extensión de sus fórmulas al resto de las prácticas de las artes visuales, que angosta las posibilidades del arte y que, al mismo tiempo, termina rutinizando esas mismas fórmulas, volviéndolas un cliché para consumo exclusivo de un circuito autosostenido de artistas, críticos, curadores, galeristas y directores de museo, como bien probó la edición de la Documenta de Kassel que le dio celebridad a la misma Catherine David, con la enésima reunión de instalaciones cuyo carácter novedoso y hasta revolucionario sólo emergió en el discurso de la curadora. La idea de que determinados soportes materiales y procesos creativos tienen en sí la clave de la actualidad, no sólo prolonga algunas de las fórmulas más agotadas del modernismo, sino que enmascara el hecho de que, en el estado presente del sistema institucional del arte, cada uno de los gestos más revulsivos tiene garantizado su museo aun antes de haber sido concebido.

Hechas estas aclaraciones, me interesa puntualizar dos consecuencias

1. Una buena cantidad de las muestras de Holzer se pueden ver en *www.artcyclopedia.com;* las citas están tomadas de su sección dentro de *adaweb.walkerart.org;* las de Damien Hirst, de *www.tate.org.uk/pharmacy*.

2. La cita de Boltanski está mencionada en Leonor Arfuch, “Album de familia”, *Punto de Vista* Nº 56, diciembre 1996, citada a su vez de “Recherche et présentation de ce qui reste de mon enfance 1944-50”, en L. Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992. Para la obra de Rennó, ver *Bibliotheca*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, especialmente la introducción de María Angélica Melendi, “Recuerdos ajenos”, así como la entrevista que Melendi y Wander Melo Miranda le hicieron a la artista: “Rosângela Rennó. Un mundo paralelo”, revista *Márgenes/Margens* Nº 1, Belo Horizonte-Mar del Plata, mayo de 2001.

de la reducción programática de la obra producida por la preeminencia de la dimensión conceptual. En primer lugar, la dificultad de trazar una línea entre las búsquedas artísticas genuinas y las ocurrencias ingeniosas. En la estela archivística de un Boltanski o una Rennó, para seguir con el mismo ejemplo, pueden caber operaciones mucho menos densas, como la de Marcelo Brodsky, que trabajó sobre fotografías de una promoción del Colegio Nacional Buenos Aires, señalando las figuras de los adolescentes que luego desaparecerían (su hermano, entre otros); o la del colectivo de artistas que montó la exposición "Colecciones encontradas" con fotografías seleccionadas entre los montones de rollos que quedan en las casas de revelado a la espera de los clientes que nunca vuelven a buscarlos. Es indudable que las fotos trabajadas por Brodsky tienen una significación histórica de primer orden, descubriendo un aspecto muy conmovedor de la presencia/ausencia de los desaparecidos, lo que las coloca en una dimensión radicalmente diferente de las "fotos encontradas", con su aire de divertimento sin consecuencias. Pero desde el punto de vista de la operación estética e intelectual, también Brodsky tiene el exclusivo mérito del hallazgo fortuito, y lo que buscamos calificar con la palabra ocurrencia en ambos casos es la densidad intrínseca de la operación artística. De todos modos, me hago cargo de que la distinción misma entre creación y ocurrencia puede verse como un anacronismo, una preocupación externa a la lógica que preside estas operaciones. En definitiva, bastaría decir en todos los casos que se trata de experiencias "interesantes", esa palabra que Susan Sontag identificó como la coartada mediante la cual se elude el problema del valor en las artes contemporáneas.[3]

La segunda consecuencia de la reducción programática es la deliberada confusión –y la no tan deliberada saturación– que se produce entre discurso crítico y práctica artística, adelgazando las potencialidades de cada una. Es notable la circulación de motivos comunes en las críticas de todas estas obras-instalaciones, comunes a su vez al programa que los propios artistas ofrecen para explicar su trabajo, ya que esta dimensión conceptual demanda que las obras porten sus propios discursos preconstituidos, como ecos a su vez de motivos prestigiosos en la crítica cultural o la filosofía, que no pueden sino banalizarse por la moda, la repetición o en muchos casos la insuficiente comprensión. Al punto que ha desaparecido para las artes visuales cualquier diferencia entre estas realizaciones, su reproducción gráfica, los relatos que puedan hacerse sobre ellas o la inclusión de relatos parecidos en textos literarios, como aquella historia de Paul Auster cuyo protagonista repite durante años la toma de una fotografía diaria de su calle, a la misma hora y con el mismo encuadre; o la historia vertebradora de *La vida instrucciones de uso*, de Georges Perec, en la que el excéntrico Bartlebooth traza un programa que hoy seguramente permitiría ganar una beca en la Fundación Dia de Nueva York: una serie de quinientas acuarelas con registros paisajísticos tomados a lo largo del mundo entero, enviadas una a una por correo a un carpintero que las va convirtiendo en puzzles de setecientas cincuenta piezas cada uno, los que serían utilizados por el autor una única vez para ser destruidos luego en cada uno de los lugares en que las correspondientes acuarelas fueron pintadas. Como obra conceptual, también estos relatos merecerían su lugar en la saga archivística, sin importar, nuevamente, si, por fuera de su función literaria, se trata de ocurrencias ingeniosas o irónicas respecto del propio estado del arte (por el contrario, esta ironía ratificaría su definición de obra conceptual).

¿Experimentación u ocurrencia? La pregunta recuerda otra: ¿arte o fraude?, que nos coloca frente a una dimensión intrínseca a la experiencia del arte moderno, como muestra Rosalind Krauss en su estudio sobre los collages de Picasso y como mostró antes Orson Welles en su (falso) documental *Fake* (en el que también terminaba involucrado Picasso en una desopilante intriga de amor y falsificación): la pérdida de referencialidad y el acento en la creación pura del arte moderno, instauran la figura de artista como Rey Midas, que tanto puede convertir desechos en oro puro como simplemente hace pasar lo primero por lo segundo.[4] Aquí se tocan diferentes mitos vanguardistas: el del artista prestidigitador y el del artista encantador de serpientes, pícaro estafador de la moral y el gusto burgueses. Pero el problema de la actualidad es un poco diferente. Porque durante el período de expansión de las fronteras de la experencia modernista (que ya en la década de 1920 conoció buena parte de sus límites, pero que continuó todavía con innovaciones y giros hasta el pop y el arte conceptual en la década de 1960), el elemento de provocación, de novedad por tanto en el efecto de la obra sobre el público, el impacto, la sorpresa y hasta el escándalo, proveían una legitimidad basada en la eficacia que hoy ha quedado cancelada. Exponer un mingitorio en un museo puede hacerse una sola vez; luego, el mingitorio se convierte en una "obra de arte" que, por añadidura, no ofrece para el arte más que el recuerdo de la novedad que produjo.

En este sentido, la consagración institucional excluyente de una de las posibles herencias de la tradición de vanguardia –Duchamp procesado por Warhol y el pop americano (y buena parte de las más osadas instalaciones contemporáneas encuentra algún antecedente explícito, vergonzante, o a veces simplemente ignorado, en experiencias de aquella tradición)– ha dejado un territorio desolado para las artes visuales, en el que se combinan: una definición sociológica del arte como convención institucional (la tan sonada "muerte del arte"); una interpretación artística "de vanguardia" sobre esa convención, en tanto trabajo explícito sobre ella; y una interpretación crítica sobre esa interpretación artística, que se dedica a ilustrar con jerga de la filosofía o la crítica cultural aquello que el artista ya sabe que está haciendo, no entonces para comprender-

3. Ver Susan Sontag, "Acerca de la belleza", *La Nación*, Suplemento Cultura, Buenos Aires, 21 de julio de 2002.

4. Ver Rosalind Krauss, *Los papeles de Picasso*, Gedisa, Barcelona, 1999; y Orson Welles, *Fake*, 1973.

lo, sino para reinvestirlo de significado (reponiéndoles a la obra de arte y al artista, por otra vía, el aura que aquella definición institucional había dado por cancelada).

Una de las mejores señales del camino sin salida al que lleva esta combinación es que la pregunta que podría hacerse un crítico comprometido por la distinción entre experimentación y ocurrencia, termina encontrando la misma respuesta que dan las instituciones y el mercado en su propia definición del arte: por diferentes razones para cada uno, la clave no puede residir más en la obra, sino en la figura del artista. Para el crítico comprometido, porque sólo el hilo de una trayectoria puede otorgar sentido a experiencias en las que es siempre complicado definir un valor intrínseco; para las instituciones y el mercado, porque la definición relativista del arte como convención a la que adhieren, supone la tautología duchampiana de que es arte todo lo realizado por alguien que ha sido definido previamente como artista por ellos.[5]

Esta aporía excede los ejemplos que presenté hasta ahora y permite introducirnos al caso de Guillermo Kuitca, a pesar de que en muchos aspectos su obra es tan diferente. Porque quiero proponer una lectura de Kuitca como el primer artista argentino que cumple cabalmente con el aspecto central de este programa de las artes visuales contemporáneas, esto es, el primer artista argentino en haber mostrado que la producción de la figura de artista es previa a la producción de la obra, porque es lo único que puede explicarla y justificarla. Si ya es muy habitual hablar de la "muerte del arte" (Kuitca va a tematizar recurrentemente esta cuestión, caracterizando su obra como un ejercicio de duelo), pocas veces se analiza, en cambio, cómo al arte lo han sobrevivido los artistas, más poderosos que nunca. Porque además de ser el artista quien, de acuerdo con aquella tautología, define el arte por el simple procedimiento de marcar con su nombre un objeto o una acción, lo

5. Ver el análisis de este tópico que presenta Beatriz Sarlo en "El relativismo absoluto o cómo el mercado y la sociología reflexionan sobre estética", *Punto de Vista* Nº 48, abril 1994.

Una escenografía para "El holandés errante"

Beatriz Sarlo

En *Tannhauser*, Venus es dueña de un cabaret parisino; *Las Criadas* son representadas por hombres; un negro neoyorkino recita en latín los parlamentos de la *Medea* de Séneca; todos los personajes de *Salomé* van vestidos como jugadores de béisbol de los años veinte; los actores de una comedia de Marivaux llevan caretas de mono. La lista puede ser interminable. No hay asombro para quien se haya permitido ir al teatro o a la ópera en las últimas décadas. Probablemente se diga con justicia que el Teatro Colón, en general, se abstuvo de tales cosas, pero sería injusto decir que su público no las conoce ni por haberlas leído en los diarios.

Esto tiene una ventaja: permite no exagerar demasiado. Permite, en el caso de *El holandés errante*, examinar una escenografía. Hablamos, por supuesto, de la escenografía de Guillermo Kuitca, para la puesta en escena, en el teatro Colón, de Daniel Suárez Marzal, con la dirección musical de Charles Dutoit.

Lo primero es no abrir puertas abiertas. Tanto la escenografía como la puesta en escena hace ya décadas que se han apartado de una fidelidad a la representación arqueológica o histórica. Hoy, una representación arqueológica de Shakespeare o de Wagner sería considerada o una puesta de museo o una puesta de vanguardia. Atenerse a la época en que transcurre el argumento ha dejado de ser un imperativo, aunque, a decir verdad, nunca lo fue (y bastaría para probarlo examinar los grabados de viejas representaciones teatrales o líricas, comenzando por las del mismo Wagner). Atenerse a una representación "realista" es una opción, simplemente, entre otras, y no la opción más habitual. Lo "normal" en el teatro y en la ópera son diferentes sistemas de convenciones que incluyen, quizás en primer lugar, el acercamiento en el tiempo entre la época de la obra y el momento de la representación. En sí mismo, ese desplazamiento no es un rasgo de originalidad. No señala un mérito, ni una equivocación.

La cuestión, entonces, no es si el holandés errante puede llegar en otro medio de transporte diferente al de su barco maldito. Puestas en escena memorables, como la muy reciente de Harry Kupfer en la Staatsoper de Berlín, no sólo ponen un barco en escena, sino tres. Pero eso no es indispensable, en la medida en que prescindir del barco signifique una interpretación más inteligente de la obra, y por más inteligente quiero decir que la interpretación muestre que la ha comprendido mejor, o que puede contradecirla porque la ha comprendido bien.

El holandés errrante presenta dos mundos: el del protagonista, un maldito, capitán de un barco fantasma condenado a no poder permanecer en ningún puerto y condenado a no morir. Se trata del mundo de la leyenda, por eso el holandés es, como queda bien en evidencia en el primer acto, un hombre que viene de otra parte, y digo otra parte en el sentido más fuerte. El otro mundo es el de Daland: marino y mercader hanseático, prefiguración del burgués conquistador, que demuestra ambición, debilidad por la riqueza y ninguna vacilación en casar a Senta, su hija, con quien le parezca el mejor partido. Senta es alguien que vive en el mundo de su padre pero está fascinada por la leyenda: su destino es fatal, porque importa una contradicción entre dos dimensiones incompatibles.

Este conflicto de ideas y de sensibilidades es la línea que divide la ópera de Wagner. Podría decirse que esta línea es su columna vertebral.

Si esto es así, el holandés puede llegar por cualquier medio, en tanto este medio siga asegurando su excepcionalidad. Llega a puerto no simplemente desde el mar, sino desde un espacio de condenación. Por lo tanto, como figura legendaria (porque es legendario, Senta está enamorada antes de verlo) puede usar cualquier medio, con una sola condición: que ese medio no lo integre a una normalidad burocrática y administrada.

Este es el error principal de la escenografía que preparó Kuitca para el Colón. Se equivoca porque no comprende que, si quería, a toda costa, usar sus propios motivos para Wagner, en todo caso, debía haber pensado a

interesante es que una vez que alguien se ha ganado ese lugar, luego todo le está permitido.

Esto también es específico de las artes visuales en relación al resto de las artes contemporáneas –si se me permite insistir una última vez en este comparatismo silvestre. Aunque el fenómeno por el cual los artistas se han vuelto objeto de culto mediático y museográfico es universal, los modos en que eso afecta la propia obra y los juicios sobre ella es muy diferente en cada disciplina. Por ejemplo, no es poco frecuente que una nueva obra de un novelista o un cineasta consagrado encuentre algunas voces críticas que la juzguen de modo muy severo: en estos casos, la existencia de una trayectoria artística no da validez automática, más bien lo contrario, ya que ofrece claves que mejoran la legibilidad pero también afilan la exigencia. La inflación museográfica del culto al artista, aunque genera un enorme negocio y una enorme confusión crítica en todas las artes por igual, no reemplaza por completo la valoración de la obra singular en la literatura o la cinematografía, porque, como vimos, el sistema de reglas y de tradiciones que le dan sentido (y que dan sentido también a la posibilidad de su transgresión) puede asordinarse en determinados contextos, pero siempre existe la posibilidad de regresar a él. Por mencionar el ejemplo más trivial, es inconcebible que una servilleta garabateada por un escritor o un cineasta sea considerada con la misma entidad que un poema o un film. Puede llegar a exponerse en un museo, pero no como una obra del artista, sino como un fetiche. Mientras que una servilleta garabateada por un artista visual se transmuta inmediatamente en "obra de arte", que se expone (y se vende) como tal, produciéndose una completa superposición entre obra y fetiche. Así que podemos completar la sentencia anterior: puede ser que el arte haya finalmente muerto, pero nunca el artista tuvo tanto poder y nunca la obra de arte estuvo tan fetichizada.

2. Quien haya visitado en el MALBA la muestra retrospectiva de Guillermo Kuitca habrá podido establecer ya al menos un punto de contacto directo entre estos argumentos y su obra: los "Diarios". Los "Diarios" de Kuitca son telas comenzadas a pintar y descartadas que el artista coloca como "manteles" sobre una mesa circular de su taller (de 120 cm de diámetro) durante un período más o menos prolongado (de tres a seis meses cada una), de modo que en ese tiempo funcionan como anotadores en los que inscribe las trazas de su cotidianeidad: comentarios circunstanciales, pruebas de color, listas de compras, números de teléfono, garabatos inconscientes como los que se suelen hacer mientras se tiene una conversación o se está pensando en otra cosa, etc. "Diario" es un nombre irónico, por cierto (y Kuitca es, ante todo, uno de los pintores más inteligentes en el plano de la relación discursiva con su obra), y le confiere a esas telas el valor de un registro de las marcas personales del artista: si algo muestra el nombre "Diario" es la conciencia de que es el propio artista el objeto interesante para el arte. Pero aquí es importante hacer una distinción. Porque, como vimos, esta centralidad del artista recorre todo el arte moderno; se trata de un problema que surge en el romanticismo y al que, como en tantas otras cosas, la vanguardia le dio una resolución paradójica, que lejos de cancelarlo, lo potenció. Esto se ha analizado con mucha claridad en el caso de las obras telefónicas de Moholy Nagy, en las que el artista dictaba por teléfono las instrucciones para que un operador las realizara, con el resultado de que, en el mismo proceso por el cual creía actuar a favor de la pura tecnología para liberar la obra de la carga histórica del autor, no hacía sino confirmar su preeminencia, ya que era lo único que podía hacer pasar aquel resultado como una obra de arte.[6] Pero en ejemplos como éste (y en toda la tradición del arte conceptual), aun con resultados paradójicos, el objetivo era un cuestionamiento de esa centralidad de la figura de artista, mientras que en los "Diarios" de Kuitca esa dimensión crítica se ha abandonado por completo: los "Diarios" son, ante todo, cuadros perfectamente Kuitcas, que al registrar lo que el artista descarta y volver a convertirlo en "obra de arte", ponen en evidencia que el artista no tiene que descartar nada, porque todo lo que pasa por su mano (y en especial si "registra" algún aspecto de su vida, convertida también en obra de arte) ya ha encontrado valor en ella. En definitiva, si el tiempo demostró que los productos de vocación efímera de la experimentación vanguardista se convertían en obras de arte, ¿por qué no producirlos directamente, ahora que el arte ha muerto, para que sean, *ab initio*, obras de arte?

Hay una enorme acumulación de evidencias acerca del funcionamiento de la figura de artista en el caso de Kuitca. Desde el hecho inaudito en nuestros hábitos culturales de que exista desde hace años una beca que lleva el nombre de un artista joven y vivo (la "Beca Kuitca", organizada por el artista en 1991 con la Fundación Antorchas y continuada con diversas instituciones), hasta el afiche para la retrospectiva de su regreso triunfal a Buenos Aires, que difundió como único dato elocuente la cara del artista en enormes dimensiones por toda la ciudad, no porque esa cara fuese ya conocida por el público, sino porque el "megaevento" había sido concebido con esa marca personal: además de las pinturas, el MALBA proyectó filmes elegidos por Kuitca y filmes sobre Kuitca; presentó al propio Kuitca en conversaciones públicas; ofreció recorridos guiados por diversos intelectuales, etc.; es decir, más que presentar la retrospectiva de un pintor, permitió que el público tomara contacto con uno de esos grandes artistas universales, no ya por su resonancia global, sino por su capacidad de intersectar una diversidad de dimensiones de la cultura.

Una vez que esta figura de artista entra en funcionamiento, se vuelve irrelevante la discusión sobre cada una de sus obras, porque lo que se les demanda es simplemente testimoniar la presencia del artista; y en el caso de Kuitca, que trabaja con series y con marcas iconográficas muy potentes y reiteradas (camas, mapas, planos, etc.),

6. Cfr. Francesco Dal Co, *Abitare nel moderno*, Laterza, Roma, 1982.

esa función "testimonial" aparece en toda su desnudez.

Llegados a este punto, cabe hacer algunas aclaraciones, porque hay muchos elementos en la obra de Kuitca que le agregan ambigüedad a su posición en el panorama de las artes visuales contemporáneas, volviéndolo un caso de especial interés para el análisis. En primer lugar, su repercusión internacional nos enfrenta con cuestiones principales en el funcionamiento del mundo artístico contemporáneo: lo que nos preocupa en la obra de Kuitca no es el resultado de un malentendido provinciano que puede despejarse con facilidad, sino un problema que hoy se experimenta en los principales museos del mundo. En segundo lugar, Kuitca todavía pinta cuadros, algo que, como vimos, debe considerarse hoy paradójicamente un gesto de resistencia frente al *mainstream* de las instituciones del arte (y nunca la expresión "paradójicamente" debería tomarse más en serio, porque junto con el reconocimiento de esa resistencia debe entenderse que parte del fenómeno Kuitca radica en su éxito de mercado, un mercado cuyo sentido sigue siendo, en gran parte, la circulación de esa mercancía tan particular que son los cuadros). En tercer lugar, la presencia excluyente de temas de la alta cultura en su imaginario pictórico y en sus propias reflexiones sobre su pintura, a contramano de las diversas variantes de populismo que han resultado de la crítica al canon realizada por la tradición dadaísta-pop o por el multiculturalismo; una de esas variantes, decisiva en las posibilidades de inserción internacional de los artistas visuales de países periféricos, es el encasillamiento en una identidad nacional o regional al que Kuitca se ha resistido con elogiable persistencia.

Asimismo, soy de los muchos que creen que la obra de Kuitca de los años ochenta está entre lo mejor de la pintura argentina de aquel tiempo, identificable con esa suerte de neoexpresionismo característico del contingente que formaron Armando Rearte, Alfredo Prior, Duilio Pierri, Marcia Schwartz o Martín Reyna, entre otros –y en estos días puede recordarse la fuerza colectiva que tuvo la pin-

cuál de los personajes de *El holandés errante* ese motivo era más adecuado. Si hay alguien que puede llegar en una cinta transportadora, ése es Daland, el marino hanseático para quien las riquezas y su hija forman un sistema de equivalencias. Daland puede circular en una cinta transportadora como podrían circular sus mercancías. El holandés jamás. Una vulgata que mezcla los "no lugares" de Augé con el módico inconveniente de la valija perdida en un aeropuerto, que permanece en la cinta sin un dueño que la reclame, confundió a un personaje endemoniado y maldito, a un personaje de fábula, como lo llama Heine, con el objeto seriado que sufre un inconveniente menor dentro de su serie.

La ópera separa el mundo del holandés y el de Daland de manera precisa, justamente porque el holandés no es un capitán desdichado, sino un hombre que pertenece a otra dimensión. Es un fuera de serie y, por la maldición que lo condena, se inscribe dentro de lo excepcional. La leyenda lo abstrae de la dimensión mercantil, que está claramente presente en Daland. Y Senta, antes de conocerlo, escucha el llamado de un amor también excepcional que no puede tener otra salida que el sacrificio.

Es obligatorio recordar estos rasgos bien conocidos de la ópera en el momento de juzgar su escenografía. Kuitca los pasa por alto. Su propósito no es el de contradecirlos o interpretarlos de manera nueva, lo cual hubiera sido perfectamente aceptable según sus resultados. Más bien, hace lo contrario: la escenografía no muestra lo que Kuitca puede decir de *El holandés*, sino lo que puede decir de sí mismo. Al recurrir a sus motivos iconográficos (cinta transportadora, cama) la escenografía exhibe una especie de cansancio condescendiente, como si Kuitca, desganado, no pudiera pensar en otra cosa, o como si cualquier otra cosa fuera poco importante frente a las potencialidades que descubre en su propia obra, convertida en un microcosmos autoreferencial, donde se reproduce de modo incesante el valor-Kuitca.

El otro elemento central de la iconografía, la cama, un logo de Kuitca desde hace veinte años, no suscita las mismas objeciones que la cinta transportadora. Esa cama es el espacio de la ensoñación y una condensación de la domesticidad, aunque esto segundo, de todos modos, presenta sus problemas cuando la domesticidad es la de una legendaria muchacha virgen. La cama no tiene la patente inadecuación de la cinta transportadora aunque, como elemento escenográfico, marque una fuerte discontinuidad visual y plantee demasiadas dificultades a la puesta (invirtiendo la relación habitual entre puesta y escenografía, sin que el quiebre de lo acostumbrado produzca un resultado más convincente).

Podría decirse que *El holandés* del teatro Colón no tuvo un puestista que hiciera saber al escenógrafo cuáles eran sus ideas. Incluso podría hipotetizarse que el puestista no tenía fuerza para enfrentar no ya la leyenda del holandés, sino la leyenda moderna y sociológica del propio Kuitca, a quien, naturalmente, no se puede responsabilizar de que el puestista no haya podido dialogar con su escenógrafo. Todo indica una verdadera fuga de ideas a partir de la presencia dominante de una iconografía que despierta una especie de temor supersticioso frente al artista que la colocó sobre el escenario.

Esa ausencia de decisiones del puestista se manifiesta no sólo en las grandes opciones, sino en detalles completamente menores que hubieran requerido soluciones no tan drásticas como las de pelearse con el escenográfo. Doy un ejemplo: Senta, en lugar de contemplar un retrato del Holandés, abraza su cabeza, una escultura en yeso blanco que, sobre un escenario lírico, la convierte, al borde de la comicidad, en una especie de Salomé que, por algún defecto, ha trasmigrado desde la ópera de Strauss.

De todos modos, la imposición de la escenografía sobre la puesta era inevitable en las condiciones de marketing que rodearon esta versión de *El holandés*. Cualquiera que manifestara una diferencia fue rápidamente reconducido a la estupidez de quien no comprende y, en una noche donde todos éramos Bouvard y Pécuchet, tanto los plateístas del gran abono que abuchean las innovaciones como quienes tuvieran otros motivos de desacuerdo quedaron desterrados a una especie de retaguardia poco distinguida. Juntados estos datos, el caso de *El holandés* da mucho más para la sociología del arte que para la estética.

tura de esos años, gracias a la muestra que organizó Pierri en el Centro Cultural Recoleta con una voluntad de declaración de principios que surge del propio título, "Las manos en la masa", ya que coloca aquella experiencia en la línea de una genuina tradición pictórica argentina. Desde mi punto de vista, dentro de aquella producción de Kuitca debe destacarse especialmente la serie "Nadie olvida nada", de 1982, quizás porque la rusticidad de las superficies de madera potencia muy bien el laconismo de esas camas y esas mujeres apenas trazadas, produciendo una intensidad dramática mucho mayor (diría mucho más pictórica) que cuando el cuadro comience a poblarse de escenas metafóricas y citas más o menos explícitas de la literatura, el cine o el psicoanálisis, como ocurrirá en "El mar dulce", de 1984, o en la serie "Siete últimas canciones", de 1986.

Pero a finales de los años ochenta Kuitca enfila su interés hacia la escena artística y el mercado neoyorquinos, y allí comienza a experimentar un giro notable, en el sentido en que va a dejar de ser progresivamente un pintor, para convertirse en un artista. Como bien señala Inés Katzentstein, en un artículo imprescindible para comprender "la creciente notoriedad de la figura personal del artista" Kuitca, una de las claves de su circulación internacional fue la desatención que sufrió por parte de curadores o museos, que hubieran inscripto su obra en discursos contextualistas respecto de la realidad argentina o latinoamericana, ya que son los curadores y las instituciones museográficas quienes han impuesto esas políticas multiculturales que condenan a los artistas periféricos a "los beneficios de la nacionalidad"; la obra de Kuitca, en cambio, sigue Katzenstein, "se dio en un momento en que el rol de los 'descubridores' de nuevos artistas era cumplido mayormente por las galerías".[7]

Pero si la "protección" de curadores hubiera significado una pérdida de independencia respecto de los contenidos de la obra, la promoción de las galerías incidió sin duda en los procedimientos con que se iba a realizar la carrera del artista. Porque hay que recordar que el protagonismo de las galerías fue una de las consecuencias del boom especulativo en arte que marcó los años ochenta en los Estados Unidos, la burbuja financiera que estalló en la década del noventa aunque muchos de sus efectos en el campo artístico se mostraron más duraderos (y, como tantas otras cosas, se extendieron desde los Estados Unidos al mundo entero). Robert Hughes ha denominado todo ese proceso la "década del *Hype*", cuando solamente entre el Soho y el East Village había más de cuatrocientas galerías y el mercado del arte se volvía una parte decisiva de la vida *fashion* neoyorquina, convirtiendo a los artistas en verdaderos *pop-stars*. Una asociación entre mercado, artistas y medios masivos que aparece como explicación de la reputación de muchos de los típicos protagonistas del mundo del arte de los ochenta, como Julian Schnabell, Jeff Koons o Jean-Michel Basquiat, y que instaló una serie de prácticas características de la aceleración bursátil, como que artistas que andan recién por sus veinte o sus treinta años pongan su "retrospectiva" en un museo principal, como si ya fueran parte de la historia del arte, o que los *dealers* logren vender a ansiosos clientes los cuadros todavía no pintados de un nuevo genio, porque ya toda su producción está comprometida y amenaza dispararse a las nubes.[8]

En ese clima, las tácticas de construcción de la figura, las largas horas dedicadas a las presentaciones, los *parties* y los *lobbies*, las negociaciones con los agentes, etc., se vuelven una parte sustancial del trabajo del artista, al punto de que alguien como Lucien Freud, que todavía a sus ochenta años simplemente pinta diez horas diarias en su taller, es visto como una figura anacrónica. Y la elección de las técnicas y los motivos más específicamente artísticos no puede escapar de esta lógica, inyectando una dimensión "conceptual" por el costado menos pensado. Hoy la carrera del artista se ha vuelto una obra conceptual: el arte y la vida finalmente se han reunido, pero sólo en la figura del artista. Este es el clima en que comienza la circulación internacional de Kuitca hacia 1989, con las series de los mapas, dan-

7. Inés Katzenstein, "Algunas consideraciones sobre Guillermo Kuitca en Buenos Aires", en *Guillermo Kuitca, obras 1982 / 2002*, catálogo realizado para la retrospectiva mostrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 6 de febrero al 28 de abril de 2003, y en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Buenos Aires, del 6 de junio al 28 de agosto de 2003, pág. 72 de la versión argentina. En el sentido del éxito del carácter universal de la obra de Kuitca frente a las tendencias dominantes a favor de la identidad de los artistas periféricos, Katzenstein establece un paralelo muy acertado con el caso del mexicano Gabriel Orozco y la función, en ambos casos, de la referencia a Borges como modelo alternativo (pero que, en definitiva, también se sostiene en una identidad local).

8. Robert Hughes, *American Visions. The Epic History of Art in America*, The Harvill Press, Londres, 1997, pp. 591 y ss.

do lugar en breve tiempo a la "leyenda" de la separación del artista y su obra (Kuitca vive en Buenos Aires pero su obra circula, se expone y se vende afuera, con centro estratégico en Nueva York), en un modelo de producción, siguiendo una vez más a Katzenstein, de "implícitas 'ventajas comparativas'" (el artista se produce desde el inicio como un "artista global", que disfruta de condiciones de trabajo no marcadas por las restricciones materiales del medio local).[9] No es importante saber aquí si esto fue producto de una estrategia consciente en la construcción de la figura de Kuitca, o si simplemente fue ocurriendo, pero sí es interesante tratar de entender las consecuencias que tuvo en su obra y lo que ésta nos dice del estado de las artes visuales contemporáneas.

En principio, es notable que con la circulación internacional se define la dimensión conceptual en la obra de Kuitca, tal cual aparece en las series de mapas. Este tipo de serie alberga en sí una dimensión conceptual, en tanto produce por acumulación un significado que está fuera de cada obra singular. Y, paradójicamente, este énfasis en el significado general termina por volver insignificante cada obra singular. Porque, ¿qué diferencia un mapa de otro de las decenas que Kuitca ha pintado? No es que los mapas sean iguales, aunque muchos lo parecen, sino que no se plantean ningún problema pictórico entre uno y otro: en este sentido son pinturas "literarias", dependientes por completo de un contenido –una "idea"– que está fuera de ellas. En un mapa Kuitca le ha puesto a todas las principales ciudades el mismo nombre; en otro, ha puesto nombres de personas; otros son mapas del centro de Europa, y el efecto se produce en el título, que alude al nazismo; otros tienen los nombres en diferente escala, por lo que producen una superposición abigarrada. Hay un cambio de otro tipo, sí, cuando comienza a pintarlos en colchones, pero luego son decenas de colchones, o de tapizados, o de plásticos acolchados. Cabe imaginar a Perec dotando a un artista del siguiente programa concep-

9. Op. cit., pág. 69.

Kuitca, la película

Quintín

En 1994, Alberto Fischerman inició un documental sobre Guillermo Kuitca. Tras rodar unas pocas escenas en 16 mm, la filmación se interrumpió. En marzo del año siguiente, Fischerman murió dejando el film inconcluso. En abril de 2001 se presentó en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires una película llamada *El joven Kuitca*. En ella, sobre el final, la voz de Kuitca explica que tras la muerte de Fischerman, sus hijos Pablo y Ruth, Graciela Speranza y él mismo decidieron terminar el film. En los créditos Alberto Fischerman aparece como único director, pero tanto el metraje filmado en video como el montaje final dejan en evidencia que los autores del film son esas cuatro personas, lo que tiene la peculiaridad de convertir a *El joven Kuitca*, al menos en algunos aspectos, en un autorretrato.

El film comienza con una lámpara que hace cortocircuito y queda parcialmente destruida, con sus partes dispersas en el suelo. Se trata de un regalo que Kuitca acababa de recibir de un artista que muere casi inmediatamente. Al pintor no le gustan las luces de colores de la lámpara y las cambia por otras blancas. En el final de la película, Kuitca cuenta que una vez le relató a Alberto Fischerman la historia de la lámpara. Para su sorpresa, dice Kuitca, Fischerman lo llamó por teléfono al otro día y le dijo que quería hacer de esa historia, la de un artista que reconstruye la obra de otro a partir de sus fragmentos, el hilo conductor del film. Agrega Kuitca que aunque él "no cree en las coincidencias" le resulta de algún modo significativo que finalmente haya terminado reconstruyendo la película inconclusa de Fischerman a partir de sus partes separadas, tal como lo habia hecho con la lámpara.

Kuitca fija el film en ese metarrelato, aunque cabe describir lo ocurrido siguiendo las líneas de otro: Alberto Fischerman intentaba armar el retrato de Kuitca a partir de las declaraciones del pintor, pero al final son Kuitca y sus correalizadores los que terminan armando una película de Fischerman a partir de una frase del realizador (efectivamente, el hilo conductor del film es el asunto de la lámpara). La descripción se extendería diciendo que, al igual que con la lámpara, a Kuitca no le interesaron algunas luces de colores en la propuesta de Fischerman y las cambió por luces blancas.

Tengo algunos motivos para sospecharlo, aunque no estoy hablando de una adulteración intencional. Durante la época en la que Fischerman se ocupó del retrato de Kuitca, hablé varias veces con él. Confío en que se disculpe y se acepte el carácter testimonial de estos recuerdos. En las conversaciones que mantuvimos entonces, Fischerman se manifestaba obsesionado por un rasgo de su retratado. Aunque lo valoraba como artista, no eran la particularidades estéticas de su obra las que lo movían, sino una comparación que Fischerman no dejaba de hacer entre ella y la suya propia, o mejor dicho, entre la persona artística de Guillermo Kuitca y la de Alberto Fischerman. Lo que a Fischerman lo acechaba era la certeza de que Kuitca sabía algo, conocía una especie de secreto que a él se le había escapado durante toda su vida. Y ésta era la manera en la que el pintor programaba su carrera para asegurarse el éxito. Fischerman intuía que Kuitca había sido educado no solo para pintar sino también para triunfar. Fischerman no postulaba que el pintor hubiera aprendido las técnicas del arte junto con las del mercado, sino que ambas eran, de algún modo, inseparables. No solo que cada cuadro de Kuitca era también un paso en su carrera, sino que cada pincelada llevaba en sí su posicionamiento en el

tual: pintar un solo cuadro con un mapa (o, incluso, simplemente poner un mapa) y acompañarlo de un manual de instrucciones que enumere todas estas posibilidades de reproducción y transformación.

Desde el punto de vista temático, por otra parte, es indudable la atracción poderosa que ejercen los mapas sobre la imaginación social, y esto ha disparado buena parte de las interpretaciones de la obra de Kuitca (alusiones al viaje individual, las migraciones y los exilios, la condición trashumante del hombre global, etc., etc.). Pero también es innegable que en los años ochenta esta cuestión estaba ya muy extendida como motivo en las artes visuales (como se hizo evidente en la muestra *Mapping* en el MOMA en 1994). Más aún, toda una zona temática e iconográfica de la obra de Kuitca, las series de mapas, de planos de ciudades y de edificios institucionales, se cruza, veinte años después, con procedimientos artísticos característicos (y en ese entonces de efectos muy sorprendentes) del imaginario visual "postmoderno" en la arquitectura, desde el gesto pop de Venturi, Izenour y Scott Brown montando una foto de Las Vegas sobre el Plano de Roma de Nolli, hasta las "ciudades análogas" de Aldo Rossi, con su fascinación por las plantas neoclasicistas –y hay que recordar que en la cultura arquitectónica de los años setenta se generalizaron, simultánea y paradójicamente, el discurso de Foucault y el gusto por las imágenes de los edificios institucionales y neoclasicistas que criticaba en su análisis del Panóptico; exactamente igual a lo que ocurre en la relación entre discurso foucaultiano y temas iconográficos en estas series de Kuitca.

Si colocamos juntas (como en la muestra del MALBA) sus series principales –además de las mencionadas, los diagramas y plantillas de los manuales técnicos Neufert, los teatros, las tapas de discos de ópera, las cintas transportadoras de valijas–, lo que descubrimos es algo así como un catálogo de "temas interesantes". Temas que, en casos como el de las cintas transportadoras, cargan con el problema adicional de que sus tópicos ya figuran entre los predilectos de las revistas dominicales (no lugar, soledad y nomadismo contemporáneos, etc.), sin que su realización pueda por sí agregar algún comentario específico en el arte, la cultura o la trayectoria personal de Kuitca: una forma banal, realizada banalmente, para ilustrar un discurso banalizado.[10]

A su vez, en términos pictóricos, dentro de cada serie o como paréntesis entre ellas, Kuitca, "experimenta", en el sentido que podría darle a esa expresión un pintor de vanguardia: deja en manos de ayudantes buena parte de la realización material de algunas pinturas, pinta sobre proyecciones de slides, tira pelotas manchadas en tinta sobre la tela, pinta con los ojos cerrados, se moja los pies en pintura y hace unos pasos de tango, escribe palabras a todo lo largo de la tela, etc. El catálogo de "temas interesantes" se cruza a voluntad con un catálogo de "técnicas interesantes". Porque se trata de una experimentación sin consecuencia, que no carga de experiencia temporal la obra, ya que no se pueden reconocer en la pintura de Kuitca las preocupaciones que llevan de la pelota al tango, de las proyecciones en slides de los mapas al pseudo hiperrealismo de las cintas transportadoras. La búsqueda experimental, que en la vanguardia conducía a probar los límites de lo posible en el arte, en la actualidad –"después del fin del arte"–, cuando todas esas técnicas están inofensivamente disponibles, sólo puede conducir a producir cuadros singulares, en su carácter más descarnado de fetiche-mercancía, que por una inversión curiosa de la teoría de la mercancía, logran serlo gracias a que manifestan (testimonian) la singularidad del artista. Porque si el valor de ese cuadro singular realizado con los impactos de una pelota manchada no es, no puede ser, el valor de un *work in progress*, una performance o la pura novedad, si la propia experimentación se ha vuelto un concepto, el recuerdo de otro momento del arte, ¿qué otro valor puede tener sino la firma que lo sustenta?

Muchos críticos prefieren no hacerse cargo de estas aporías que plantea la figura del artista que ha sobrevivido al arte, y si bien son los primeros en suscribir el fin de este otro gran relato occidental, no se privan de acudir a todo el arsenal de explicaciones que tenían sentido cuando todavía seguía con vida. Así, de la decisión de trabajar con ayudantes se ha podido afirmar que con ella Kuitca "denuncia el fetichismo del arte y de la autoría"; de los "Diarios", que Kuitca convoca "las nociones hegelianas de trabajo" denunciando "la complicidad entre logocentrismo y el fetichismo de la conexión entre dinero y mercancía, incluso en el arte".[11] Las dos citas son de Paulo Herkenhoff, crítico brasileño de relevancia internacional, ex curador del MOMA y co-curador (junto a Sonia Becce) de esta última muestra retrospectiva de Kuitca en Madrid y Buenos Aires. Y lo cito a él porque parece estar muy próximo a Kuitca (ha introducido varios catálogos suyos), y porque entre los muchos que han escrito cosas similares, es quien con mayor impudicia las reúne todas, cumpliendo este papel imprescindible para la figura del artista, que es el crítico que aprueba *ex post* cada ocurrencia, ingeniándoselas para colocarlas cada vez en una saga "filosófica" prestigiosa mediante una jerga incomprensible.

Nada más comenzar su largo estudio sobre Kuitca, Herkenhoff nos dice que su pintura "es como el libro *El nacimiento de la clínica* de Foucault: 'trata del espacio, del lenguaje, de la muerte; trata de la mirada'". El procedimiento de la asociación libre coloca estas piezas literarias en plano de igualdad con cualquier experimento dadaísta. Previsiblemente, no hay au-

10. Sobre la realización pictórica de las cintas transportadoras habría bastante que decir: es evidente la intención hiperrealista en algunos detalles (la crítica Lynne Cooke y el propio Kuitca hablan de un efecto "ilusionista"), pero justamente por eso es imposible no notar los problemas eminentemente técnicos de su realización. Por supuesto, esta discusión es muy complicada (y muy resistida) en el arte contemporáneo, como si la crisis de la representación y del preciosismo de sus técnicas naturalistas impidiera preguntarse cuándo un pintor contemporáneo pinta como pinta porque quiere o porque sencillamente no puede hacerlo de otro modo. Ver Lynne Cooke y Guillermo Kuitca, "Terminal", intercambio de e-mails publicado en *milpalabras* Nº 2, Buenos Aires, verano de 2001.

11. Ver Paulo Herkenhoff, "La pintura de Guillermo Kuitca", en *Guillermo Kuitca, obras 1982 / 2002*, op. cit., pág. 28.

tor más o menos *à la page* que no esté citado, en una abigarradísima secuencia, para sostener, por ejemplo, que en las Obras sobre papel (donde representa estructuras arquitectónicas para luego aplicarles chorros de agua que las desmaterializan) Kuitca "expone la posibilidad de constituirse en la versión pictórica de aquello que Deleuze y Guattari, tal vez, inscribieron en la categoría de las 'máquinas bárbaras despóticas' antiedipianas. Si estos proyectos se tradujeran al mundo real, ello resultaría en una especie de arquitectura hedionda: pensar el monumento y su desastre, pensar el lenguaje y su deconstrucción. El pintor potencia brutalmente el 'energisme imaginaire' bachelardiano. Al final, este artista no es el 'alma bella' hegeliana de la *Fenomenología del espíritu…*".[12]

Por supuesto, Kuitca no es responsable de lo que se escriba sobre su obra, y no estoy intentando transferirle, vía Herkenhoff, un carácter grotesco que no tiene. Me interesa la cita, en cambio, por dos razones: porque obliga a preguntarse sobre los efectos, en un artista todavía joven, de que todo lo que haga sea celebrado aun antes de que su pintura haya podido reflexionar sobre ello; y porque Herkenhoff lleva a sus últimas consecuencias el problema de la falta de autonomía de la obra respecto de los discursos que demanda la dimensión conceptual a la que ha quedado reducida. Y esto se ve muy bien en la actitud ambigua de Kuitca frente a esos discursos, como muestra la serie de intercambios de faxes o e-mails que realizó con Lynne Cooke o las conversaciones que mantuvo con Graciela Speranza.[13] Kuitca reacciona inicialmente negan-

12. Ibid. pág. 31.

13. Además del intercambio de e-mails ya citado –en el que la autocomplacencia de Cooke y Kuitca respecto de sus propias ideas y del modo de intercambiarlas alcanza niveles de escándalo, ver Lynne Cooke y Guillermo Kuitca, "Iteraçoes" (cartas 15-5-1994 / 10-10-1994 y 03-02-1999 / 25-02-1999), en *Guillermo Kuitca*, catálogo de la exposición realizada en el Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 9 de abril a 23 de mayo de 1999; y *Guillermo Kuitca. Obras 1982-1998. Conversaciones con Graciela Speranza*, Editorial Norma, Bogotá, 1998; especialmente, pp. 92 y ss., donde la propia ambigüedad es tematizada.

mundo de los museos y las galerías. Esta idea del arte fascinaba a Fischerman en la medida en que le era completamente ajena. Lo que el cineasta (que también era músico) observaba no era una especulación sino una lógica, una estructura que ampliaba lo que para él era hasta entonces la definición del arte. La elucubración de Fischerman llegó en un momento al punto de creer que el documental que estaba haciendo era solo un primer paso que se debía completar necesariamente con una película de ficción que tratara sobre el encuentro entre un artista viejo y otro joven en el que el joven le transmitía al viejo su sabiduría. Fischerman, a diferencia de Kuitca que ascendió en línea recta desde la precocidad a los grandes centros de exposición, había comenzado a hacer cine desde la experimentación y la vanguardia (*The players vs ángeles caídos, Gombrowicz, La pieza de Franz*) y había terminado con películas crasamente comerciales (*Las puertitas del señor López Ya no hay hombres*) que, ciertamente, no habían aumentado su prestigio como artista. Pero el tema Kuitca no tenía que ver solamente con una elección de los proyectos más astuta que la suya, sino con los mecanismos de construcción pública de la figura de un artista al mismo tiempo que se desarrolla su obra. Su investigación sobre Gombrowicz, después de todo, podía considerarse una escala en la misma dirección.

Resulta interesante ver *El joven Kuitca* a partir de esta información. En el film hay muy poco de lo que le interesaba a Fischerman, que alguna vez me comentó la reticencia del pintor a hablar de esos temas. Es que el film se encarga de cerrarse sobre sí mismo: aunque transcurre mayormente en la casa de Kuitca, la opacidad del retratado contrasta con la aparente naturalidad de sus intervenciones. Aunque el ambiente y la narración son ralos en revelaciones, no se percibe que esconda algo, y menos un secreto sobre la naturaleza del arte en la era posmoderna. Un mensaje de la curadora de una de sus exposiciones en el contestador telefónico da sin embargo una pista. Dice la mujer que llegó a la conclusión de que no necesita conocer el atelier de Kuitca para interiorizarse del sentido de su obra, porque ha comprendido que Kuitca pinta desde una especie de limbo espacial y temporal, lo que el artista ratifica con un comentario sobre lo extraño que resulta pintar en la Argentina para exponer en el exterior (lo que hizo durante mucho tiempo, antes de su exposición en el MALBA). Ese limbo de luces siempre blancas es el horizonte que a Fischerman (un tipo más bien gregario y muy contradictorio, siempre dispuesto a hablar de su obra y de la ajena) se le puede haber escapado en parte. Porque el mundo de Kuitca y el suyo no se tocaban. No parece haber un secreto en Kuitca, ni siquiera una táctica oculta de manipulación. Se trata, creo, de una estrategia automática de preservación, de la que la película es un excelente ejemplo. Ese limbo es un espacio aséptico donde no puede entrar, por definición, el único elemento capaz de desestabilizarlo. Ese elemento es la crítica, entendida como un intercambio en el espacio público, del que el proyecto de Fischerman era una versión posible. Lo que al director lo encandilaba era la idea de un artista que tiene el poder de ser el único en dar cuenta de su propia obra. Una práctica solipsista que requiere de una única contrapartida: la fijación externa de un precio. Me parece que lo que Fischerman no lograba entender es que existiera un mundo (aunque en esa casa de Belgrano enorme y despojada intuía una representación del misterio) en el que la diferencia entre valor y precio (una manera elemental, si se quiere, de entender la actividad crítica) hubiera sido abolida por eliminación de uno de los polos de esa dialéctica que a alguien de la generación de Fischerman le debería parecer inevitable.

do la referencialidad conceptual que plantean los críticos en sus diversas interpretaciones, pero en seguida se preocupa por alentarlas todas y desarrollar él mismo las propias, aunque el continuum monocorde de motivos sobre su obra que ya se ha generalizado, en los discursos de los críticos y los de él mismo, hace imposible saber quién empezó cada una.

3. En un artículo reciente sobre el estado de la arquitectura y las artes visuales contemporáneas, Jorge Silvetti narra una anécdota muy significativa.[14] Comienza con la adquisición en una librería de una pieza de Ligeti (Silvetti es un músico amateur) que le pareció sencilla, pero que luego frente al piano descubrió como una cifra hermética: además de complicadísima, las notas y los pasos que la partitura prescribía para ejecutarlas se anulaban mutuamente, por lo que no se producía ningún sonido. A la sorpresa inicial frente a tal descubrimiento, le siguió casi inmediatamente un reflejo interpretativo, de modo que comenzó a pensar "que tal vez esta pieza no trataba en realidad sobre el sonido, la melodía, o cualquiera de esas cosas anticuadas que encontramos en la música [sino] sobre la creación de *patterns*, de diseño gráfico, de una narración visual, una metamorfosis pictórica, una forma visual que de pasada también producía algun sonido", quedando "a la vez fascinado y perturbado por esta astuta jugarreta". Pues bien, la anécdota termina con el nuevo descubrimiento (gracias a la intermediación de amigos músicos) de que todo había sido un malentendido, ya que la partitura era para un instrumento con dos teclados, y por lo tanto sus compases podían tocarse y sí producían sonido.

Lo interesante, nos dice Silvetti, no es tanto el error como la presteza con que estuvo dispuesto a aceptar que la obra de Ligeti podía ser un "dispositivo conceptual", no para producir música, sino para probar una idea: "El sentido era alguna Gran Idea, en algún lado. Esto es Música como Arte. Está bien, es astuto, es inteligente. Es interesante, ¿o no?". Desde ya, son conocidos los antecedentes que la propia música ofrece para explicar esta disposición favorable a la interpretación conceptual (empezando por la famosa obra de John Cage). Pero lo que busca probar Silvetti es que su errada conclusión fue el resultado de la condición bajo la cual operan hoy sus juicios estéticos, predispuestos por la dominante conceptual que se ha extendido en y desde las artes visuales. Una obra que se anule a sí misma, que niegue todo lo que un arte específico, en dominio de ciertas técnicas y ciertos procedimientos, tiene todavía para explorar en sus posibilidades expresivas como parte del avance en el conocimiento del mundo humano: lo que le preocupa es que, con esta predisposición automática, dejemos consolidar estas tendencias en el resto de las artes como el único destino ineludible.

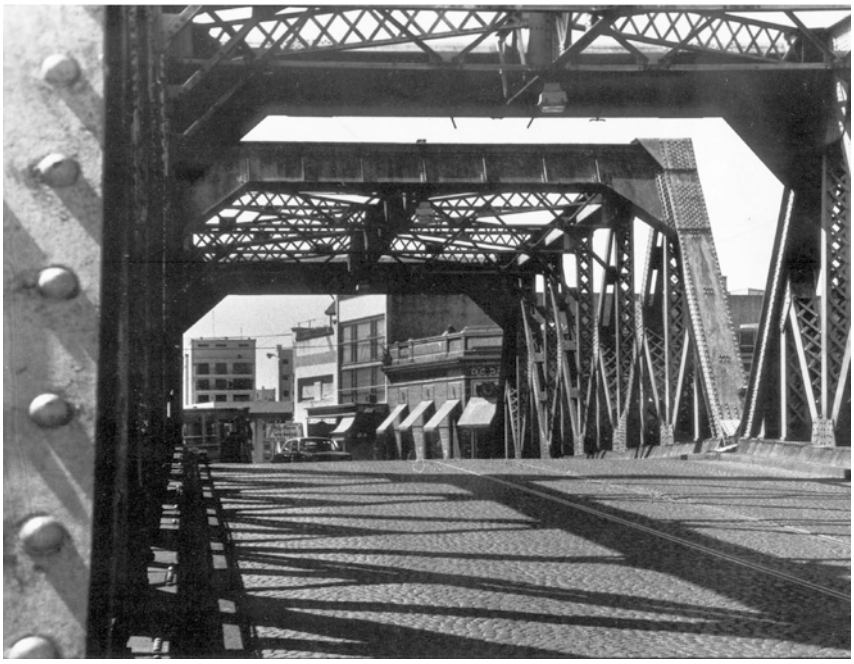
En términos generales, esta anécdota de Silvetti sintetiza muy bien mi impresión sobre la escena de las artes visuales contemporáneas, en la que Kuitca ocupa un lugar relevante. Pero, en términos más específicos, me gustaría terminar con un ejemplo en que la obra de Kuitca produce, a mi juicio, una anulación de sentido similar a la que Silvetti le atribuyó erróneamente a la partitura de Ligeti. Se trata de la obra que realizó Kuitca para identificar el emprendimiento inmobiliario Aqua, un condominio en una isla de South Beach, Miami. El artista realizó una serie de "conceptualizaciones" (según el artículo de *La Nación* que da cuenta de ello) a partir del plan urbano diseñado por los arquitectos: una estilización de la planta del emprendimiento para ser usada en murales y solados, con la resolución pictórica habitual en las obras de Kuitca sobre planos de ciudades.[15] Un solo plano, un solo gesto, pero que anula, de modo más poderoso que el agua en sus Obras sobre papel, todos los discursos que sus planos y cartografías anteriores produjeron. Porque, ¿qué sería de aquellos planos sin los discursos sobre la "desterritorialización", la "nueva soledad" de los habitantes modernos, las "cartografías conjeturales", los "diagramas de territorios desconocidos y descentrados, realizados por un sujeto que se marea, que se está perdiendo, o que ya ha dejado de buscar"?[16] ¿Y cómo seguir hablando en esos términos después de Aqua?

Para que se entienda mejor, conviene precisar el tipo de encargo que supone realizar la imagen identificatoria de Aqua. No sólo es un proyecto meramente comercial en el centro mundial de la especulación inmobiliaria; el empresario que lo lleva adelante es el organizador de la edición norteamericana de la feria internacional de arte europea Art Basel (una vez más, el vínculo entre especulación y arte), y los arquitectos a los que les encargó el emprendimiento son Andrés Duany y Elizabeth Plater-Zyberk, autores de un libro crítico de la "Suburban Nation" norteamericana, pero que se traduce en su práctica en una concepción urbanística neo-romántica que postula la recuperación de la comunidad perdida como una receta, de aplicación en todo suburbio y condominio que se precie, al gusto del más rancio *american way of life*. Quizás el artista o sus apólogos vayan a apelar, para explicar este trabajo de identificación corporativa, a toda la retórica vanguardista sobre los usos revulsivos del cinismo en la relación con el mercado, en un ejercicio que, aun más que Warhol, Dalí supo llevar a las últimas consecuencias en sus apariciones publicitarias en los años setenta. Y, ya lo sabemos, haber sobrevivido al arte también permite adoptar sin contradicciones todo el catálogo de actitudes de los artistas modernos. Pero no es sólo un problema de coherencia en las actitudes o los discursos, sino que en Aqua aparece la disponibilidad de la iconografía de Kuitca en toda su funcionalidad convencional y decorativa. Como una partitura "interesante" que ya no permite interpretar ninguna música. Efectivamente, ése parece ser el problema de las artes visuales contemporáneas.

14. Jorge Silvetti, "Las musas no se divierten. Pandemonium en la casa de la arquitectura", discurso para la "Gropius Lecture", Escuela de Diseño de Harvard, abril de 2002, versión castellana en la sección Arquitectura de *www.BazarAmericano.com*, agosto de 2003.
15. Ver *La Nación*, Suplemento Arquitectura, Buenos Aires, 23 de julio de 2003.
16. Las citas podrían ser interminables e intercambiables; las que seleccioné son de Herkenhoff, Cooke y Katzenstein, de sus trabajos ya citados.

Daniel García Helder
Episodios de una formación

Osvaldo Aguirre



La producción de Daniel García Helder constituye probablemente el principal centro de gravitación de la poesía que se escribe hoy en la Argentina. Esa posición se ha definido en la convergencia de una serie de operaciones desarrolladas en forma simultánea: la realización de una obra en verso, hasta ahora recogida en tres volúmenes, con el valor de inaugurar una poética; la reflexión sobre el arte, entendida por el autor como articulación del análisis crítico de obras del pasado con el de obras en curso y que se despliega en un sólido corpus de ensayos, y la actividad como periodista cultural y docente, tomando a su cargo la formación y difusión de poetas más jóvenes.

Nacido en Rosario en diciembre de 1961, García Helder suele ser incluido entre los poetas del 90. Su ubicación en ese campo, sin embargo, es particular: está al mismo tiempo adentro y afuera de la corriente, es uno de sus integrantes pero sobre todo la conciencia y el lenguaje de un nuevo punto de partida, el objetivismo. *Quince poemas*, libro que escribió en sociedad con Rafael Bielsa (1988), fue leído al momento de aparecer como la primera publicación que postulaba con claridad una poética en esos términos, que en principio aludían a la obsesión por los objetos, las virtudes de la prosa como meta del poema y la concepción del poema como otro objeto. *El faro de Guereño* (1990) y *El guadal* (1994) fueron los títulos que formalizaron la ruptura con la generación anterior; al respecto, García Helder había ajustado cuentas previamente en "El neobarroco en Argentina", una impugnación disfrazada de informe periodístico. Su lugar ya fue visualizado por Edgardo Dobry en "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo" (1999): el "mirar que no se eleva por sobre la chatura de la realidad, sino que deliberadamente se pone a la misma altura" y "una lengua que renuncia a registros cultos y procedimientos retóricos para filmar la realidad en el mismo caos y en los mismos chirridos con que se manifiesta", dos de los presupuestos básicos de la nueva poesía argentina, son sus contribuciones personales.

El desarrollo de García Helder estuvo muy ligado a *Diario de Poesía,* publicación que integró desde su primer número, en el invierno de 1986, y en la que ocupó la estratégica secretaría de redacción hasta fines de 2001. La columna de opinión como cuaderno de notas y laboratorio de poesía; el rescate y la reinstalación de poetas olvidados o desconsiderados, con la atención focalizada a menudo en autores "bajos", en un movimiento que evoca el método de conocimiento de la propia escritura; las intervenciones drásticas sobre el mapa de la poesía argentina (reasunción de Juan L. Or-

tiz, recolocación de Joaquín Giannuzzi, Francisco Urondo señalado como "punto central de la poesía argentina" de la segunda mitad del siglo XX, entre otras proposiciones) y el apoyo a las propuestas de renovación de los poetas de la generación siguiente, a través de concursos y acciones de política cultural, aparecen como las líneas dominantes de ese trabajo. Sin embargo, los orígenes poéticos de García Helder remiten a un tiempo anterior, en Rosario, cuando abandonó estudios universitarios en busca de las lecturas que solicitaba una poesía entonces emergente. A ese período decisivo en su hacer se refiere el escritor en este reportaje.

Osvaldo Aguirre: Me gustaría comenzar a hablar desde el punto de partida de tu historia como escritor. No desde el momento en que empezaste a escribir sino del primer texto o de los primeros textos de los que te hacés cargo, los que señalarías como el principio de tu recorrido.

Daniel García Helder: Mientras el origen permanece incierto, me remito a los ocho poemas made in Rosario que publiqué en el número 4 del *Diario de Poesía*, marzo de 1987. Con algunas modificaciones, que ahora en general desapruebo, esos poemas integraron después *El faro de Guereño*, que publicó José Luis Mangieri en 1990. Comparando las versiones se notan básicamente cambios en la puntuación y en los cortes de verso, que yo veo como un registro mínimo de las sucesivas pruebas de ajuste del fraseo y la versificación a la que sometía los textos en esa época; es sintomático, incluso, que en la revista aparezca en prosa un argumento que en el libro vuelve al verso, porque esa costumbre de chequear por medio de la prosa la materia semántica del poema todavía me dura, a lo mejor debido a que me vivo preguntando –en mi escena introspectiva, un poco sobreactuada– si tengo o no derecho a emplear el mismo medio de composición de Rubén Darío. Justamente el poema al que me refiero, "Sobre la corrupción", que pasó del verso a la prosa y de la prosa al verso, supone un diálogo platónico con el autor de *Prosas profanas*, como si hubiese querido colar una voz extemporánea en el "Coloquio de los Centauros", donde Darío pone en boca de un cuadrúpedo su profesión de fe esotérico-simbolista: "Las cosas tienen un ser vital: las cosas/ tienen raros aspectos, miradas misteriosas;/ toda forma es un gesto, una cifra, un enigma", etc. Ahí se insertaría imaginariamente mi poema en prosa –luego en verso– bajo la forma de acotación marginal de un sujeto dado:

> Puede que cada forma sea un gesto, una cifra, y que en las piedras se oiga perdurabilidad, fugacidad en los insectos y la rosa; incluso cada uno de nosotros podrá pensarse sacerdote de estos y otros símbolos, cada uno capaz de convertir lo concreto en abstracción, lo invisible en cosa, movimientos. Pero de rebatir o dar crédito a tales razones, sé que ahora, al menos, no me conviene interpretar mensajes en nada, ni descifrar lo que en las rachas del aire viene y no perdura (la imagen nítida, pestilente, de los sábalos exangües sobre los mostradores de venta, en la costa).

La nota naturalista, debidamente entre paréntesis, no contradice la teoría simbolista, como tampoco lo hace la descripción de un objeto apestoso en "Una carroña", el poema de Baudelaire que, como dijo Rilke, sentó las bases de la poesía moderna en su evolución hacia un lenguaje objetivo. En boca de un sujeto hiperestésico que sabe lo que no le conviene, el mini parlamento de mi poema da cuenta, si da cuenta de algo, no tanto de un cambio en el orden de las ideas como en el de los sentimientos; lo significativo está en esa negativa a la interpretación, en la suspensión –nunca del todo posible– de una lectura simbólica del mundo en favor de una posición más bien crítica, objetiva o, si se quiere, formalista.

Eso en cuanto a la prosa, y a cierta versión realista y naturalista del simbolismo modernista, que implica una serie de analogías y oposiciones entre los "paisajes de cultura" de Darío y el entorno físico inmediato de un poeta rosarino a mediados de los 80. En cuanto a la versificación, el tipo de verso en el que me ejercitaba en esa época, y que determinó el que practico ahora, se podría describir como un verso libre que se apoya en la métrica tradicional, pero que se guía con las nociones de tiempo más que de cantidad, de velocidades más que de ritmo, de fraseo más que de cadencia. En este sentido, el poema del que sale el título del libro se presenta como un prototipo: modula tres oraciones cortadas en unidades de 5, 7, 9 y 11 sílabas, lo que remite a la combinación de medidas impares –típica de la silva desde el Siglo de Oro en adelante–, sólo que el ritmo de mi poema es irregular, o sea que la distancia entre los acentos internos no está pautada por las normas métricas sino por los usos locales del habla media, instancia coloquial que de todos modos no me impidió colar –al borde del sacrilegio– un endecasílabo de Calderón: "a pie, solos, perdidos y a esta hora", que en *La vida es sueño* sigue "en un desierto monte/ cuando se parte el sol a otro horizonte", pero que yo rematé con este par de heptasílabos: "en la noche nos guía/ el faro de Guereño".

¿Cómo se dio el proceso de escritura de El faro de Guereño*?*

Se dio en el marco de una experiencia generacional y una búsqueda grupal, como no cuesta mucho comprobar si se leen de corrido los primeros libros de Martín Prieto, Oscar Taborda y míos. Los poemas de *El faro de Guereño* se amasaron entre 1983 y 1988, y el título hace referencia a una fábrica de jabón en la periferia sur de Rosario, cruzando el Saladillo, un paraje que ubico imaginariamente más o menos donde queda en la realidad, pasando el frigorífico Swift, cerca de un barrio de monoblocks, empalmes de ruta, puentes ferroviarios, un campo de golf que se extiende hasta las barrancas del Paraná, lotes de tierra recién arados o con hortalizas, ranchos de madera, cartón y chapa separados entre sí por muchos metros, y al final un monte de eucaliptos atrás del que no llega a verse pero se sabe que hay un viejo casco de estancia, intrusado. Puede ser que todo eso haya cambiado, porque hace tiempo que no voy, pero en cualquier caso el título alude a un sector –como podría haber sido

otro– del ex cordón industrial del Gran Rosario.

A Taborda y a mí nos siguen atrayendo ese tipo de paisajes más bien suburbanos y casi sin gente, las zonas portuarias, los silos y elevadores de grano, ex estaciones del ferrocarril tomadas por familias numerosas, basurales municipales, los grandes desarmaderos y corralones de maquinaria agrícola, la vegetación achaparrada de las islas del Paraná, las ciudades chicas y los campos a los lados de la Ruta 9 –entre Rosario y Buenos Aires– y la Ruta 11 –entre Rosario y Santa Fe–; grosso modo y extendiendo el área se podría decir que el referente geográfico de nuestro imaginario es el frente fluvial-industrial del Paraná y el Río de la Plata, donde se fue concentrando la mayor cantidad de población y de establecimientos industriales del país, y que se extiende desde la ciudad de Santa Fe hasta La Plata, Berisso y Ensenada, abarcando muchas ciudades y puertos, entre las que se destacan obviamente Rosario y Buenos Aires.

Sin entrar en el análisis del contenido simbólico o el origen psicológico de esta predilección por esa clase de paisajes, al mismo tiempo urbanos, rurales e industriales, me limito a sugerir que gran parte de los motivos referenciales y rasgos formales de la poesía que empezamos a desarrollar en Rosario entre principios y mediados de los 80 deriva de la fisonomía y el acontecer de esa triple zona, con su repertorio de objetos inagotable y monocorde (mil distintos tonos de marrón y verde). Un indicio superficial de esta correspondencia puede verse en el gusto, que se iría desarrollando cada vez más, por aludir o directamente nombrar lugares concretos de la ciudad y sus alrededores. Prieto en su primer libro nombra la Barranca David Peña y alude al puerto y a la zona de chacras. Taborda en *La ciencia ficción* nombra la Estación Fluvial, el Hospital Italiano, el Arroyo Ludueña, el barrio Las Flores, la Costanera, el restaurante La Bella Napoli, la Circunvalación, etc. En *El faro de Guereño* yo menciono el portón de Hebraica, el Arroyo Ludueña, la Cooperativa de Pescadores que se había formado en el Parque Alem, el edificio de la Aduana, las islas El Paraíso y La Invernada, la Avenida del Huerto, etc.

Esta propensión por localizar los enunciados es indicativa, me parece, de una tendencia más general que se fue acentuando a medida que se desarrollaban nuestras poéticas a lo largo de la década del 80, pero que sin duda nos precedía y se dio en otros poetas más tarde: de lo indeterminado a lo determinado, de lo abstracto a lo concreto, de lo general a lo particular, del adjetivo al sustantivo, del nombre común al nombre propio, del sujeto al objeto (para volver del objeto al sujeto), del sentido figurado al propio, de lo ficticio a lo acreditado por los referentes, de lo universal a lo municipal, etc.

Volviendo a mis poemas, el primero que aparece en la página de ese número 4 del *Diario* se llama "Rojo sobre el agua": el título es un calco consciente –pero velado, que revelo ahora– de "Smoke on the water", el tema más popular de Deep Purple; entre el segundo y el tercer verso se encabalga el título traducido de una novela de Faulkner (*Light in August*); el sintagma "polvo de ladrillo" del verso final remite al tenis. A semejanza y diferencia de Darío, en cuyos "paisajes de cultura" –el concepto es de Pedro Salinas y lo retoma Ángel Rama– se combinan y recombinan como en un *bricolage* todo tipo de artículos culturales del depósito indoeuropeo y oriental, mis poemas refunden referencias a la cultura alta, media y baja, pero la identidad de esas referencias permanece en secreto, en tanto las cualidades y los elementos del entorno físico real pasan a primer plano, como en este caso el paisaje periurbano rosarino con los ladrilleros que se veían a la salida de Rosario cuando se viajaba en el tren del Ferrocarril Mitre con destino a Retiro:

Rojo sobre el agua

Están esos ladrillos, atrás,
en el atardecer con luz
de agosto, que apilados por un hombre
y una mujer, o por un hombre
y una mujer y sus hijos,
no provocan lo que el alma quisiera.
Y están esos otros
puestos a secar, en hileras,
encima de un tablón.
Si hubiese agua de lluvia en el lugar
de donde fueron excavados,
no muy lejos, en la tarde,
habría sobre el agua
polvo de ladrillo.

El uso del condicional es irónico. La primera oración –los seis primeros versos– es asertiva y se rige por un verbo tan básico y poco expresivo como "estar", teniendo de sujeto gramatical "esos ladrillos"; el contenido proposicional es bastante simple: esos ladrillos están ahí, en tal lugar, de determinada manera, y a pesar del esfuerzo insumido de un hombre y una mujer y su prole –índice de baja condición social al que no se añade ningún signo de compasión–, defraudan no se sabe qué expectativas de un "alma" confinada a la posición de sujeto de una subordinada con función de objeto directo del predicado de otra subordinada. La segunda oración es un apéndice de la primera, no agrega nada substancial a la proposición: los ladrillos siguen ahí, como cosa en sí, útiles en potencia, recién amasados y horneados secándose al aire libre bajo aleros de chapa acanalada; si bien ejercen un principio de sugestión, enseguida se revelan refractarios a la estesis y a la catarsis, ya sea porque carecen de valor estético especial o porque no son oportunos para corresponder a un estado anímico o una pasión; en última instancia, la escena inmóvil de los ladrillos sería el correlato de una profunda apatía. Finalmente, ante la insuficiencia estimulante de lo que se presenta a los sentidos, el alma pareciera reaccionar eyectándose de su confinamiento gramatical para, en subjuntivo, suspirar por un retoque de la escena...

Prieto tiene un poema, de la misma época, que retoma el asunto desde un punto de vista más teórico:

Acerca del alma

Nada más quisiera el alma:
una percepción emocionante,
materiales levemente corruptos
de eso que llamamos "lo real",
y no estas construcciones de fin de siglo

en el bajo, galerías desde las que miro
los mástiles enjutos de un barco griego.
Tampoco el agua ni, más allá,
eso que dicen es la provincia de EntreRíos.

Otra vez un sujeto que se refiere, en tercera persona, a los requerimientos de un alma que deplora la insuficiencia emotiva de lo circundante, aunque ya no sean las afueras de Rosario sino el bajo, a cuadras del centro y del Monumento a la Bandera. Taborda, por su parte, tiene un poema que podría incluirse a la cabeza de esta serie, aunque no contenga una sola alusión al paisaje local:

Tao

Pienso, al verla,
que su culo me defrauda.
No está la firmeza
que había esperado,
y los pantalones que lleva
no le marcan
seguridad
ni perdurable emoción.

En su defensa,
mis días opacos deshaciendo
el olvido,
y cielo y tierra
que no tienen
afecciones humanas.

O sea: el sujeto de la cita a ciegas –según yo deduzco– declara frustrada su expectativa anatómica; pero en defensa del objeto está la propia opacidad y apatía del sujeto, que se transfieren al tiempo y al espacio. Los tres poemas –y las respectivas poéticas que actualizarían– emergen del mismo plano de inmanencia donde a un mundo desencantado no se le opone la voluntad –rasgo sobresaliente de la "poesía comprometida" del 70– sino la percepción en tanto "instrumento del deseo, y no de la verdad" (Prieto).

Los indicios de estoicismo, pesimismo, nihilismo, escepticismo, desilusión, melancolía, decepción, desánimo o lo que sea que manifiestan, con distintos matices y modalidades, nuestros poemas de los 80, tan escuetos, circunspectos, críticos, objetivos o si se quiere fríos, están hablando de una serie de cambios respecto de los poetas rosarinos de los 70. Si tomamos, por ejemplo, las *Cartas australianas* de Jorge Isaías, del 78, y las comparamos con unos poemas de Taborda del 82, se puede evaluar en concreto a lo que me refiero. Dice Isaías en la "Carta a Sydney": "Te cuento de aquí:/ algunas cosas no funcionan:/ mi encendedor a nafta y el termo trizado/ en un descuido". Dice Taborda en su poema "Cartas": "Podría decirse que acá todo sigue igual:/ Nombres de generales desconocidos reempla-/ zan a otros,/ y la enredadera está roja/ y cae". Isaías en otra carta: "Hace dos años, te escribí a Sydney/ repleto de optimismo (salvo la lluvia, te previne)/ pero hoy todo marcha con exceso hacia el descuido". Y Taborda arranca su poema "Serie" con un rotundo "No contés con el futuro ni nada/ ahora con esta lluvia por televisión/ Nuestras pocas ganas de ser más optimistas", etc. En ambos el tono coloquial, la segunda persona, la lluvia como correlato melancólico, la carta como formato que supone un doble exilio (en sentido estricto y en sentido lato: el "exilio interior"); pero en Taborda se advierte una dicción más seca, más ajustada al habla ("no contés"), un léxico más llano (no "aquí" sino "acá"), y un cierto desencantamiento de lo natural (la lluvia mediatizada). Me gustaría postular, en este cotejo paradigmático del optimismo derrotado de Isaías con el pesimismo asumido de Taborda, un cambio rotundo en la continuidad de la poesía rosarina del 70 en la del 80.

En una reseña aparecida en el número 11 de Diario de Poesía, *Martín Prieto describió* Quince poemas *como "el emergente más sólido" de la poética objetivista, "que pareciera (sucede que no hay nada escrito al respecto) se define por la presencia de pequeños cuadros dramáticos, descriptos por un ojo de pintor, a través de una cadencia no rítmica pero sí musical y que deja suceder, como en un cuento, una breve historia de personaje". ¿Cómo se definió, en tu práctica, esa poética entonces en germen?*

Esos *Quince poemas* fueron escritos en colaboración por Rafael Bielsa y por mí en 1987. Bielsa era y es algunos años más grande que nosotros, en el 87 él tendría 34 y nosotros 25; nos gustaba su poesía, sobre todo la de sus dos últimos libros: P*alabra contra palabra* (1982) y *Tendré que volver cerca de las tres* (1983). Bielsa ya vivía en Buenos Aires para esa época, por lo que la escritura de esos poemas estuvo condicionada por el ritmo del correo argentino. Reconstruyendo ese proceso, diría que fue así: partimos de una base de cuarenta poemas, en su mayoría de Bielsa; quedaron un tiempo en mi poder, no se sabía bien qué debía hacer yo con eso, si escribirle un prólogo, si adjuntarle algunos poemas míos, si seleccionarlos o qué; al mes le remití en un sobre once o doce versiones y refundiciones de sus poemas y esbozos míos de nuevos poemas en esa línea que señala Prieto en la reseña, y cuyos modelos eran –al menos para mí, porque Bielsa y yo no mantuvimos una correspondencia teórica sobre el trabajo– básicamente Kavafis (sobre todo sus poemas de tema histórico), Girri, la *Antología de Spoon River* de Edgar Lee Master y los *Nuevos poemas* de Rilke, esos poemas-cosa de su período objetivista marcado por los ejemplos de Rodin y Cézanne, poemas de los que Angel Battistessa dice que son "el signo de una tendencia hacia un arte más atento al panorama de lo objetivo".

Lógicamente, en los *Quince poemas* abundan las máscaras o *personae*, fragmentos de monólogos interiores de un cura confesor, un pensador ocioso, un paciente de hospital, una mujer en el casino, un cónyuge melancólico, un tipo feo fumando al lado de una joven bella, un soldado griego y un sirviente medieval, mientras en tercera persona se narran escenas parciales de un travesti cruzando un bulevar a la madrugada, un viejo marmolista y su hermana que toman té en el patio, una mujer que habla hasta por los codos mientras se maquilla y un novelista norteamericano (Faulkner) charlando con el personal de un prostíbulo.

Ambos recursos (monólogo interior de un personaje y tercera persona) ya estaban presentes en ese par de libros de Bielsa que cito, pero su lenguaje era recargado y preciosista, y en general se advertía una inclinación al

barroquismo que sus libros posteriores fueron acentuando; cuando él me contactó a principios del 87 para proponerme hacer un libro en colaboración, se topó con un artesano de un desmedido afán restrictivo: ansias de cortar, ceñir, desbrozar, objetivar, acotar la imagen, controlar el ritmo, etc. El resultado del cruce es de una frialdad necesaria, ya que el proyecto no dejaba mucho margen para la expresión de sentimientos personales; la "conciliación obligatoria" respecto a las imágenes, las palabras, las historias, los cortes de verso, etc., impusieron un principio de objetividad muy grande.

Pero esta poética objetivista se inscribe –en mi propia experiencia formativa y en mi afán revisionista– en una corriente realista y antirromántica que en poesía tiene un origen moderno y remoto en los poemas en verso y en prosa de Baudelaire. Dejando de lado por obvios a autores como Balzac, Flaubert y Zola, Proust, Joyce, Faulkner y Beckett, creo que las que dejaron en nosotros una impronta más específica en lo que respecta a esta corriente realista y objetivista fueron las lecturas de –en el orden en que más o menos se fueron dando– los poetas norteamericanos (Eliot, Pound, Moore, Williams, Creeley, etc.) y la poesía rosarina del 70 (Hugo Diz, Eduardo D'Anna, Isaías, Francisco Gandolfo, Alejandro Pidello, etc.), la narrativa de Arlt, Quiroga, Onetti, Di Benedetto y Saer paralelamente a Robbe-Grillet y los ensayos que le dedica Barthes, Juan L. Ortiz, *Trabajar cansa* y *El oficio de poeta* de Pavese, Girri como poeta y traductor, Montale, Kavafis, Rilke, Giannuzzi, Gottfried Benn, Francis Ponge, etc., etc.

La del realismo, como se sabe, es una problemática crónica en la historia de las corrientes estéticas, y las distintas épocas y sociedades inspiran en sus autores diversas modalidades de representación; el lenguaje poético, que corre la misma suerte respecto de las condiciones históricas, demanda periódicamente un reajuste en su dicción para dar cuenta más fielmente de lo que pasa, sea por la calle, por la cabeza o por la televisión. En este sentido, el artículo de Eduardo D'Anna sobre la nueva poesía rosarina de los 70, publicado en 1980, sin dejar de ser descriptivo era al mismo tiempo programático, ya que se aplica mucho más a nuestra poesía posterior que a la de nuestros precursores rosarinos.

El artículo de D'Anna se llamaba "Fenicia revisited. Nueva poesía de Rosario" *(Arte Nova*, 5, Buenos Aires, mayo de 1980), y apuntaba cinco características: 1) ironía y distanciamiento, en oposición a la efusión poética; 2) predominio del tono narrativo o argumental sobre el lírico; 3) inclinación por lo antipoético en los temas y los referentes; 4) lenguaje definitivamente coloquial; y 5) predominio de los datos objetivos sobre los subjetivos.

Es interesante que, después de detallar los rasgos característicos de la poesía de los 70, y sin querer la de los 80, D'Anna se refiera a tres precursores: Arturo Fruttero (1909-1963), Beatriz Vallejos (1922) y Felipe Aldana (1922-1970). Yendo más lejos, forzando un poco la visión de conjunto del patrimonio de la poesía rosarina, santafesina y del Litoral –que empieza a reverse ahora con las ediciones y reediciones de las obras de Juan L. Ortiz, José Pedroni, Fruttero, Aldana, Irma Peirano, Hugo Padeletti y demás–, haciendo una lectura deliberadamente intencionada de esas tradiciones convergentes y divergentes se podría resaltar cierta veta realista.

Pedroni trabajó más de treinta años como contador en una fábrica de maquinaria agrícola de Esperanza, en la llanura del norte santafesino, donde se asentó la primera colonia agraria del país; de esa experiencia laboral extrajo temas y asuntos concretos, los que trató con un estilo que, para simplificar, se podría denominar sencillismo provinciano, en relación al sencillismo urbano de Baldomero Fernández Moreno, ambos en la onda general del postmodernismo. En tanto los poemas de *El pan nuestro* (1941) son idealistas, en el sentido de que enaltecen candorosamente sus temas y objetos referidos, los títulos anuncian ya un tono diferente, mucho más directo, casi un programa poético: "Certificado de trabajo", "Ruego de la mujer del herrero a San Eloy", "Muela esmeril", "Sereno y máquina", "Carta a Carlos Carlino", "El cadete te ama, telefonista", etc. El estilo de Pedroni no se termina de adecuar a ese programa implícito en los títulos; un solo ejemplo: el primer verso de "Accidente" presenta una suerte de plano-detalle truculento (el dedo cortado de un peón en la viruta), pero enseguida toda esa crudeza se prorratea en la candidez de la estrofa rimada: "El dedo está en la viruta;/ en el montecillo de viruta blanca;/ el dedo con su anillo;/ el dedo con su alianza./ Veinte obreros lo buscan./ Nadie lo halla./ Todos tenemos miedo/ de la montaña". Es un poema de un poeta ingenuo, pero esa misma ingenuidad es la que potencia un acercamiento a lo real más allá de su estatuto estético y patético.

Fruttero y su "Canto al dedo gordo del pie" de la primera mitad de los 40: "Ya no tu gordura, tu belleza,/ Tu adecuación perfecta, tu armonía/ Connatural y antigua,/ Canto" –así arranca; la elección del leit motiv es osada, por pedestre, pero el objeto es realzado por sus atributos apolíneos, no por su grosor popular, con lo cual se lo coloca a la altura de los objetos más clásicos y plenos de sentido convencional y dignos de alabanza, como la roca y la rosa. Con todo, a pesar de no haber podido sustraerse a los presupuestos estéticos de la época, en mi revisión intencionada su intención es lo que vale; primeros versos de su largo "Ars poetica" fechado en el 42, que tiene ecos del estilo ultraísta de Girondo, pero en clave humanista.

> Anhelo un verso que pueda ser leído
> entre el estrépito.
> Un verso con el que se pueda ir de la
> mano por la calle,
> Un verso que resista, sí, la prueba de
> la calle.
> Un verso que no se incomode por el
> ruido de carros y tranvías,
> Y que tampoco se sobresalte si a su
> vera precipita estentóreo un
> cajón de sifones.

Juan L. Ortiz. Su obra, que es vasta y compleja, admite –entre otras– una lectura en clave realista, o en todo caso yo se la hago. Juanele retoma la prosodia modernista, particularmente

la estilística lugoneana, pero las cruza experimentalmente con el paisaje entrerriano y las subordina a su ideología socialista, de lo cual resulta una de las maravillas de la poesía latinoamericana del siglo XX. La técnica de representación de ese paisaje suele tildarse con acierto de impresionista, es decir que su modelo literario viene a ser el simbolismo francés y belga –Rimbaud, Mallarmé, Maeterlink, etc.–, pero el contenido social que interrumpe todo el tiempo la contemplación angelical de ese paisaje se manifiesta con versos de un naturalismo conmovido: "familias errantes que duermen debajo de los carros" o "incorporándose de debajo de los carros con criaturas de pecho en el escalofrío del amanecer" o "agitándose unidos contra la vigilia ante el frío asaltante de los ranchos", etc., todas citas de *El álamo y el viento,* libro de 1947 que marca un punto de inflexión en la obra de Ortiz.

De ese mismo año son los *Versos de juntadores* de Aldana, en los que se "pinta" la zona maicera, que no debe confundirse con la zona del trigo ni la del lino: "La zona maicera de nuestro país tiene su característica, no fija, pero que enfocada en un momento dado nos ofrece un cuadro rico en pinceladas y una trama de problemas vitales que tienden sus guías a las más difíciles incógnitas del hombre". Ahí vemos cómo Aldana, tratando de hacer foco en un lugar y un tiempo determinados (la zona maicera santafesina y "la juntada", tiempo de recolección del maíz), tiene sin embargo como presupuesto cierta esencialidad del género humano, tendencia a lo sublime típica de la poesía neorromántica de los 40. Algunos títulos de Aldana –que sin relación con algunos de Nicanor Parra se le parecen en lo que tienen de antipoético– señalan una dirección distinta, que los poemas siguen de manera inconstante: *Felipe adentro, Galería contemporánea, Un poco de poesía, Poema materialista,* etc.

Más tarde tenemos a Hugo Padeletti y sus poemas de estilo objetivista de los años 60: "A una verbena", "La china", "A Flora Millar" y en general los poemas agrupados en la tercera parte de *Poemas 1960/1980,* que está encabezada por este:

Pocas cosas

y sentido común
y la jarra de loza, grácil,
con el ramo
resplandeciente.

La difícil
extracción del sentido
es simple:

El acto claro
en el momento claro
y pocas cosas–
verde
sobre blanco.

Aventuras con usted, libro de D'Anna de 1975, cierra con un largo poema fechado en el 73, muy distinto estilísticamente del resto, y que se llama "La poesía no es una isla", donde se enuncia la siguiente pregunta: "¿Por qué confundir/ lo que pensamos con lo que estamos pisando?". Uno creería que el poeta apuesta por lo que está pisando (la isla), pero salvo en ese poema, y a medias, los resultados demuestran que al final opta por lo que está pensando (la isla como metáfora de lo imaginario poético). Una vez más, D'Anna oficiaba de profeta inconsciente de la corriente realista u objetivista de la poesía rosarina de los 80.

La primera edición de la *Crónica gringa* de Isaías es de 1976, a la que seguirían las del 78, 83, 90 y 2000, siempre ampliadas. Por un lado, la crónica se asocia a los *Versos de juntadores* de Aldana y a otros casos de poesía rosarina cuyo referente geográfico no es la ciudad ni su periferia sino la zona agrícola-ganadera de la pampa húmeda. Isaías escribe con Pedroni de modelo, pero su representación del motivo real, aunque siempre nostálgica, es mucho más cruda:

Don Gaetano era un hombre duro,
terco, pero muy trabajador. Se murió
lo mismo. Con palizas diarias a su mujer
estólida y sufrida. No le valieron
la urgencia sexual de sus hijos numerosos
–mezcla de locos y de torpes– ni todo
el invierno sudando ginebra de vigilia
sobre la virginidad de su hija medio tonta.

En 1982 salió *Con uno basta*, Ediciones La Hoja de Poesía (es decir M. Prieto y Eugenio Previgliano), selección y prólogo de Daniel Samoilovich. El volumen incluye poemas de –en orden alfabético– Bielsa, míos, Ricardo Guiamet, Prieto y Taborda. A la luz del presente, el prólogo de Samoilovich tiene, como el artículo de D'Anna, tanto carácter de predicción como de inventario, ya que concuerda en mayor medida con el tipo de poesía que desarrollaríamos en los años posteriores que con la de ese momento. Los rasgos que apunta Samoilovich como "la línea central del libro" coinciden básicamente con los que apuntaba D'Anna: tendencia a lo preciso, lenguaje coloquial, acercamiento a la prosa, temas cotidianos, ironía, distanciamiento, etc. (Valga aclarar que, paradójicamente, mis poemas son los más discordantes del volumen, ubicados más bien en la tradición vanguardista de Vallejo.)

A consecuencia de esta antología se da la relación de Prieto y mía con Samoilovich. En el 84 Prieto y yo correspondimos a esa selección y prólogo con una presentación en Rosario de *El mago y otros poemas,* su segundo libro, al que le encontrábamos muchos puntos en común con nuestra búsqueda grupal de estilos personales; puntos que a su vez coinciden con la caracterización general que hace Samoilovich de la nueva poesía rosarina de los 80 en el prólogo a *Con uno basta*. Cuando leíamos en los poemas de *El mago* tiradas de versos como esta

El charlatán del embarcadero
alzando la voz entre el estruendo de
los loros
que algún otro vende, promete
una extraordinaria bajamar que se
dará en segundos.
Pero el milagro
no existe en las islas: habrá bajante
dice el patrón del barco–
pero lenta y todavía
soplan las últimas rachas del sudeste.

o como esta otra

Sobre las latas, la tarde brilla enferma
mientras el viento empuja los pastos y un río
infecto ofende el aire.

Las imaginadas, rectilíneas
avenidas de un barrio obrero
van haciéndose villa,
y hay cubiertas, botellas, pedazos de fábricas
tiradas como dados de una apuesta fallida.

sentíamos que en ese estilo y esa familia de referentes –aunque todavía mezclados con otro estilo y otras familias– había muchos rasgos que nos identificaban: la entonación coloquialista, el léxico llano, cierta tendencia descriptiva y un criterio de objetividad en la representación tanto del mundo físico como del imaginario. Por otra parte, el paisaje del delta del Tigre, muy referido en el libro de Samoilovich, se emparenta –como en sentido geológico– con el de las islas de enfrente de Rosario, tan mentadas en nuestros primeros poemas y en las que más tarde Taborda ambienta su novela *Las carnes se asan al aire libre* (2000).

El cruce de poesía y narrativa es un articulador del objetivismo. ¿En qué sentido cabe entenderlo en tu opinión? ¿Qué puede tomar la poesía de la narrativa?

Bueno, nunca me convenció el término "objetivismo"; daría la idea de un movimiento sostenido y coherente conformado por cierto número de autores en base a un programa común explícito, y no se dio nada de eso, sino más bien la confluencia electiva de poetas de distintas edades y procedencias hacia una poética que –con manifestaciones muy diversas, tantas como las que se daban por entonces en la tendencia neo-barroca– empezó a hacerse cada vez más visible a medida que avanzaba la década del 80. En septiembre del 89 se desarrolló en Buenos Aires un encuentro de poesía con varias mesas de lectura y discusión; fue en una de ellas, "Barroco y neobarroco", de la que participaron Arturo Carrera, Daniel Freidemberg, Ricardo Ibarlucía, Darío Rojo y Samoilovich, donde se habló por primera vez de "objetivismo".

En esa mesa, que fue editada en el *dossier* "El estado de las cosas" en el número 14 del *Diario* (1989), Darío Rojo arroja el término: "Yo creo que [el neobarroco] se contrapone con algo que es prácticamente simultáneo: el objetivismo; bueno, de alguna manera Samoilovich y Freidemberg son objetivistas a pesar de que ellos lo nieguen, como muchos neo-barrocos niegan ser neo-barrocos". Transcribo una parte de la intervención de Samoilovich, donde acepta el término, pero con reparos: "No se puede pensar el arte como un envase cuya verdad y cuyo sentido están en su contenido. Más allá del éxito, de la fuerza de evidencia que esa metáfora tuvo, es hora de darse cuenta de que es sólo una metáfora, y posiblemente una no pertinente. Frente a la crisis de esa metáfora, la respuesta del barroco es una posible, no la única posible. Hay otras, como la que pasa por cierta detención ante las cosas y los sucesos, ante lo que Bruno Schulz llamaba 'la consistencia mística' de los materiales, especialmente de los materiales fuera de uso, ante la dificultad de ubicar un paisaje, una forma, un acontecimiento dentro de un discurso cualquiera. Esto debe ser lo que Rojo dice que yo no quiero decir y que sin embargo no tengo problema en decir: no me molesta que se hable de objetivismo, a condición de que me dejen poner un par de notas al pie: que objetivismo no se refiere a la presunción de traducir los objetos a palabras –tarea químicamente inverosímil–, sino al intento de crear con palabras artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos".

En cuanto al elemento narrativo en mi poesía, nociones como la de personaje, tercera persona omnisciente y acción determinan la estructura de muchos de mis textos, más que el arsenal tradicional de la lírica con su repertorio de entonaciones y formas estróficas. Lo que rige el encadenamiento de los versos en mi caso no es la cadencia sino el período sintáctico. Mucho antes de leer el prólogo a las *Baladas* de Wordsworth me di cuenta de que "el lenguaje de la prosa puede adaptarse muy bien a la poesía" y que "una buena parte del lenguaje de todo buen poema puede no diferir en absoluto del de una buena prosa". Un detalle que podría resultar trivial, si no fuera porque acusa un ascendente prosaico, es la manía que teníamos Taborda, Prieto y yo de arrancar con sangría el primer verso del poema, como si fuera un párrafo en prosa; posteriormente la fuimos abandonando.

A propósito de tu poesía se ha observado la preeminencia de la imagen sobre el comentario, la mirada obsesiva sobre los objetos y la atención hacia lo bajo y antipoético, tanto a nivel de lenguaje como de asunto. Aspectos que definen la poética objetivista. "Lo único real y más creíble/ son los acontecimientos", se lee en uno de los poemas de El faro de Guereño: *esta frase podría ser el credo de un narrador.*

No estoy muy de acuerdo con la primera observación. Mis poemas, por donde se los examine, son tanto o más discursivos que imaginistas, en el sentido de que las referencias a imágenes ópticas y otros datos sensoriales generalmente no se presentan aisladas sino articuladas con razonamientos y comentarios –por ejemplo– sobre el tiempo, el espacio, la percepción y las apariencias, o especulaciones sobre –por ejemplo– lo que haría, vería y pensaría un bonzo en lugar del sujeto del enunciado, como en el caso del poema de donde provienen los versos citados en la pregunta:

Barranca del este

Sentado como un bonzo
sobre mis talones,
una barcaza verde y otra blanca
se alejan en sentidos contrarios.
Sólo que extendiendo un mantel
en la hierba salpicada de tréboles
el bonzo no vería, como yo,
conexión entre los instantes,
decididamente no mezclaría
unas cosas con otras en el espacio
sino en la mente despejada.
"Lo único real y más creíble
son los acontecimientos", diría
descorchando una botella.
O bien: "Picos de montañas azules
o nubes en el horizonte
es una falsa disyuntiva".
En efecto, disueltas como el humo
las apariencias, no hay paisaje.

Yo diría que en este poema, que

no es una excepción, los comentarios superan a las imágenes, en el caso de que puedan separarse con nitidez. Acepto en cambio lo de "la mirada obsesiva sobre los objetos", porque esa expresión pone el énfasis en el carácter obsesivo de la mirada más que en los objetos. Como sea, en *El faro de Guereño* el factor descriptivo está menos desarrollado que el discursivo, argumental, narrativo o especulativo. Debería hablarse más bien de una disposición figurativa al registro de constelaciones de objetos y acontecimientos ínfimos y anodinos: el polvillo que flota y brilla en un cono de luz solar, el vello rubio en la piel tostada de una bañista meciéndose con la brisa como –valga la amplificación– un campo de trigo, el paso del tiempo cuando no pasa nada, el cortejo y la cópula de dos gorriones en un tapial, el reflejo de unas columnas de humo industrial en el ojo de un pescado pudriéndose al sol, la disposición de los objetos de una habitación desde el punto de vista del que está en la cama, etc., etc.

Fijando la mirada en actitud de autista, lo objetivo de esas formas –detenidas o en movimiento– no tardaban en cargarse de expresión, carácter y emoción. El antropomorfismo no es una función psíquica privativa de las etapas infantiles ni de los poetas ingenuos, sino que, como demuestran los neurocientíficos, existen patrones neuronales innatos por los cuales atribuimos inconscientemente sentimientos y estados anímicos a los seres inanimados. Enrique Lihn sostenía en 1968 que la poesía "tiende naturalmente a desrealizar lo objetivo y a objetivar lo subjetivo, centrándose en un tercer campo, de transición entre lo real y lo fantástico". En ese sentido, las cualidades objetivas de los objetos y acontecimientos operaban como modelos del poema, cuya factura tenía que ser precisa, meticulosa y seca. No habría entonces un privilegio de lo percibido sobre lo concebido, ya que entre ambos debía operarse –en el trabajo mismo de la escritura– una simbiosis: lo percibido (la imagen, el acontecimiento) adquirir cualidades de lo concebido (la idea, el concepto), y a su vez lo concebido recibir el mismo tratamiento realista que los datos aportados por los sentidos. En mis poemas de esa época, como en los de Taborda, Prieto y Samoilovich –a quienes están dedicadas cada una de las partes de *El faro de Guereño*–, son recurrentes las alusiones al estatuto problemático del mundo exterior: casi no se describen o refieren objetos ni acciones separados de su observador (el sujeto del objeto).

Pero a la vez los poemas están atravesados por otros textos, los incorporan, son procesamientos de ideas y lecturas que apuntan a un lector especializado y que a veces, incluso, están diciendo a qué tipo de valores poéticos adscriben. ¿Cómo se compadecen la erudición y la atracción hacia lo vulgar, la extremada conciencia de la escritura y la composición poética como registro de una mirada?

En efecto, en mis poemas ciertos procedimientos intertextuales, que revelarían una cultura alta, se compaginan con cierta predilección por un lenguaje y asuntos no elevados; yo diría que esa mezcla se dio muy naturalmente en el marco de un proceso biográfico que insumió dosis parejas de estudio, lectura placentera, trabajo asalariado, ocio programático y vida cotidiana en compañía de otros sujetos pertenecientes a la misma clase media argentina. Por otro lado, con la tendencia realista del siglo XIX, los estilos y objetos de representación literaria dejaron de clasificarse en altos, medios y bajos, como prescribía la rueda de Virgilio; una carroña apestosa en la vía pública era para Baudelaire un objeto de representación tan serio como la esencia divina del amor.

Si un verso de Calderón, de Trakl o de Villasandino, una imagen de Platón, la escena de un cuento de Borges, una letra de Pappo, un cuadro de Rembrandt, la leyenda de Lady Godiva, etc. dejaron alguna huella en un texto mío, no se dio a consecuencia de una decisión elitista –en el sentido de apuntar a la competencia del lector– sino de un régimen de vida cotidiana con un alto consumo de bienes culturales. De todos modos, no hablaría nunca de erudición, y no por falsa humildad; mi formación fue y sigue siendo informal y bastante errática, obsesiva pero poco metódica, y mi biblioteca refleja menos el canon occidental que las mesas de saldo, las librerías de viejo y el trato con otros escritores. Si reordenara mi biblioteca por editoriales, para lo cual no veo razón, seguramente el Centro Editor de América Latina ocuparía más espacio que ninguna otra.

Fluctúo, digamos, entre el conocimiento puntual y la divulgación, y cuando escribo o leo poesía debo ser lo suficientemente distraído, ingenuo y desprejuiciado como para percibir valor estético o meramente interés en un montón de elementos que convencionalmente estarían por debajo de la línea del "buen gusto". Me remito una vez más a Rilke, carta de 1907: "He llegado a pensar que sin ese poema ["Una carroña"] toda la evolución hacia el lenguaje objetivo, que ahora creemos reconocer en Cézanne, no habría podido empezar nunca; era preciso que existiera, así de despiadado. Hizo falta que la mirada artística se atreviera a ver los seres existentes incluso en lo que tienen de terrible y en apariencia sólo repugnante, porque estos seres tienen valor tanto como todos los demás. Igual que no tiene libertad de elección, el espíritu creador tampoco tiene derecho a apartarse de ninguna cosa existente: con solo que lo haga una vez, pierde su estado de gracia, y se hace culpable para siempre".

el sitio de Punto de Vista on-line
BazarAmericano.com
www.bazaramericano.com

Poesía y pobreza

Ana Porrúa

Un jardín para los pobres

> ¿Está mal? ¿Es tarea equivocada
> bordar la página capturada siempre
> por un detalle del monte o del jardín?
>
> Diana Bellessi

1. ¿Por qué los piqueteros de la poesía de Diana Bellessi son bellos? ¿Por qué resplandecen como el fuego, como la luz de la tarde, como el agua clara? Responder esta pregunta supone recorrer toda la producción de Bellessi y reconocer allí los rasgos de una poética que se construye, paso a paso; así, dice Monteleone,[1] unos textos reenvían a otros, un hilo suelto –figura o verso– se retoma, ciertas figuraciones se amplifican o se transforman. Entonces, los piqueteros, las cholas y los mestizos no pueden aparecer separados de la naturaleza, o de algunos de sus atributos, ya que el paisaje los incluye de modos diversos.

La poesía de Diana Bellessi puede ser pensada como una lírica del paisaje,[2] se trate de las montañas o las ruinas recorridas en *Crucero ecuatorial* (1981), del delta ajaponesado, llevado a sus mínimos indicios en *Tributo del mudo* (1982), o del campo siempre presente como evocación de la infancia. Sin embargo, hay un paisaje que está especialmente construido a lo largo de su producción, el del jardín. Una presencia esplendorosa que se separa de la naturaleza salvaje pero no deja de ser parte de ella: "El jardín mata/ y pide ser matado para ser jardín" (*El jardín*, 1993). Allí, en este topos, se juega el tema de la contemplación poética y también la relación de pertenencia del sujeto al paisaje; el jardín es un pequeño edén y permite recuperar o avizorar una edad dorada, cuya marca es la abundancia, como en la primera edad "áurea" de la *Metamorfosis* de Ovidio: "las crías del madroño y las montanas fresas recogían,/ y cornejos, y en los duros zarzales prendidas las moras/ y las que habían desprendido del anchuroso árbol de Júpiter, bellotas./ Una primavera era eterna, y plácidos con sus cálidas brisas/ acariciaban los céfiros, na-

1. Sobre las variables que articulan esta poética, ver Jorge Monteleone, "Formas de la gracia", prólogo a *La edad dorada* de Diana Bellessi, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2003, pp. 3-16.

2. Se retoma aquí la idea de paisaje de Fernando Aliata y Graciela Silvestri: "Para que exista paisaje no basta que exista 'naturaleza'; es necesario un punto de vista y un espectador; es necesario, también, un relato que dé sentido a lo que se mira y experimenta; es consustancial al paisaje, por lo tanto, la separación entre el hombre y el mundo. No se trata de una separación total, sin embargo, sino de una ambigua forma de relación, en donde lo que se mira se reconstruye a partir de recuerdos, pérdidas, nostalgias propias y ajenas, que remiten a veces a larguísimos períodos de la sensibilidad humana, otras a modas efímeras. La mirada paisajista es la mirada del exiliado", en "Prefacio", *El paisaje como cifra de armonía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001, p.10.

cidas sin semilla, a las flores". Ciertamente, el jardín de Bellessi es un espacio pródigo: "miro/ las hortensias primero, virar lentas/ hacia el violeta,/ las suntuosas hojas/ del banano después y un alud,/ un velo de verde en el espacio/ cortado por los pájaros, por tenues/ mariposas y avispillas, todo/ vivo, respirando. Aérea galería/ que me ata al cuerpo del edén/ y desata".[3] Hay, sin embargo, una diferencia importante con el tópico clásico o con el tan mencionado edén bíblico; se trata del tiempo y de la pérdida –experimentados por una conciencia moderna– que están presentes en el cierre del mismo poema: "Inhóspita piedra/ del alero donde ya no miro a/ las hortensias primero, virar lentas/ hacia el violeta, estoy en el concierto/ y soy dueña, en minúsculo espacio/ del horror o la belleza de afinarlo". El jardín es el lugar de esta conciencia porque es un espacio construido; podría decirse que el jardín es un fragmento de paisajes mayores, un fragmento condensado de la naturaleza, en el que Bellessi expone como problema la cuestión del paisaje en su costado poético y en su costado filosófico, de relación del sujeto con la naturaleza.

2. El tópico de la edad dorada, es el que da título al último libro de Bellessi (Adriana Hidalgo editora, 2003), y ya era, además, el título de un poema de *Sur* (1998): "Cascada de oro/ derramada al aire,/ en el aromo/ el invierno marca/ hoy su cenit/ antes de partir". Desde esta visión que recupera un instante, desde el detalle del aromo, el poema pasa a la figura del mestizo y dice "¿Sos de aquí? ¿Lo eras?/ El monte acoge/ tu hermosura" y recupera finalmente una totalidad, "este paisaje/ se avala a sí/ mismo. Silvestre/ o menos rico/ siempre es un jardín". Es el cuadro del jardín, entonces, el que contiene la figura del mestizo y por eso se remarca su cualidad poética, su carácter de espacio construido y –por qué no– de artificio.

En *La edad dorada* esta operación de integración se repite de distintos modos. El "chino aindiado/ cruzando manso el patio/ con su machete. Corta/ aquí, sostiene suave/ macizos de azucenas", en el poema "Mauro caballero"; la ropa de la chola en "Y con chamal andaba", hecha de retazos, "trocitos de tela tomados de prestado" se convierte en flor: "¿Qué ve/ un colibrí si liba/ en espléndida flor?". Estas resoluciones en realidad explican los versos que interrogan retóricamente en el epígrafe de estas notas. El jardín se expande, trama a los sujetos o es su analogía. La naturaleza, podría decirse, recubre todas las figuras, con un efecto inverso al de los jardines modernistas (los de Rubén Darío, por ejemplo) en los que la cultura repuja a la naturaleza y los sujetos. Sólo desde este costado poético, la mirada puede pasar a ser mirada histórica. El poema "En la caricia dulce del mundo acunada..." comienza con una serie de preguntas y aserciones sobre la duplicidad de la naturaleza ("como entibia la lluvia fría/ de primavera al invierno helado") y "la inocente fiesta de los sentidos" y termina con los siguientes versos: "Salimos/ a la Plaza sin los cuerpos, siluetas/ en nuestros brazos. Memoria y justicia,/ no cadáver, sostuvieron aquellos// años. Resurrección de la carne en/ los detalles de la fe. Eucaristía,/ el nuevo mundo descansa en el antiguo/ y no sólo de palabra porque viviente/ la ilusión y siempre falsa de la edad/ de la razón, cuando al frente o detrás,// se yergue la edad dorada". Como la naturaleza, la historia tiene la posibilidad de resurgimiento, el pasado podría aparecer transfigurado en el futuro. Si bien algunos términos del poema remiten al imaginario cristiano, la edad dorada aquí se diferencia, como noción, tanto de éste –por la conciencia histórica– como de la tradición clásica. Aquí estaría presente el romanticismo inglés o alemán y sus ideas de la naturaleza orgánica (donde "todo habla de todo")[4] y donde la belleza y el horror son dos caras de un mismo fenómeno, tal como lo explica Schiller en "De lo sublime".[5]

3. Hay tres poemas de *La edad dorada* cuyo título es "Piqueteros". ¿Cómo son los piqueteros de la edad áurea, de la edad del oro? ¿Cómo resuelve Bellessi esta contradicción entre miseria y belleza? Porque así como a "Mauro caballero" se lo llama "negrito lindo", los piqueteros aparecen casi como una epifanía, "desgreñados y bellos", como "hermosura viva/ negritos de extramuros".

Volvamos al jardín, a los labrados paisajes de la abundancia en los que prevalece la luminosidad, el resplandor, el aura que instaló fuertemente la poesía de Juan L. Ortiz. Lo áureo y el aura se unen en los jardines de Bellessi como "el instante incandescente";[6] en el que están "los jacintos, racimo y aura/ de un rosa pálido, las raíces/ flotando en agua clara",[7] o las "ramas/ desnudas de los robles/ aladas en la luz".[8] Desde aquí hay que partir aunque el paisaje esté ausente en los poemas de los piqueteros. Si no, la visión se transforma en un artilugio imposible, extraño e inquietante, dado que el ojo mira la belleza. ¿Mira la belleza en la miseria? Sí, exactamente eso es lo que hace. Pero hay unos versos de "La edad dorada" de *Sur*, que deben ser recuperados: "Mientras/ haya detalles/ que nos acompañen/ habrá edén". El jardín ya era una reconstrucción, un fragmento y ahora, en la mirada sobre los piqueteros, los detalles serán imágenes que encuentran su forma como constelación de lo incandescente. Así, en el primero de los tres poemas, aparecerán "los rostros// sufridos, sombreados rostros/ bajo sudor y fuego de hogueras/ encendidas en la cruz que corta/ las carreteras".[9] Asociados desde el principio a la luz, la luz propia de las fogatas, serán percibidos luego a partir de metáforas que trabajan esta misma secuencia: "sere-

3. Diana Bellessi, "La bella descripción", *La edad dorada*, p. 68.
4. Fernando Aliata y Graciela Silvestri, "Volver a Arcadia", cit., p. 96. Este capítulo desarrolla las configuraciones del paisaje romántico.
5. Ver Federico Schiller, "De lo sublime. Ampliación de algunas ideas de Kant", en *De la gracia y la dignidad*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1962, pp. 97-125.
6. Diana Bellessi, "El preciado secreto", *La edad dorada*, p. 34. Sobre la cuestión del paisaje en la poesía contemporánea es interesante leer "La tentación del paisaje" de Daniel Samoilovich, en *Diario de poesía*, Nro. 19, 1991.
7. Diana Bellessi, "No es edad de la razón", *La edad dorada*, p. 67.
8. Diana Bellessi, "Nada eterno, noche", *La edad dorada*, p. 80.
9. Diana Bellessi, "Piqueteros", *La edad dorada*, p. 89.

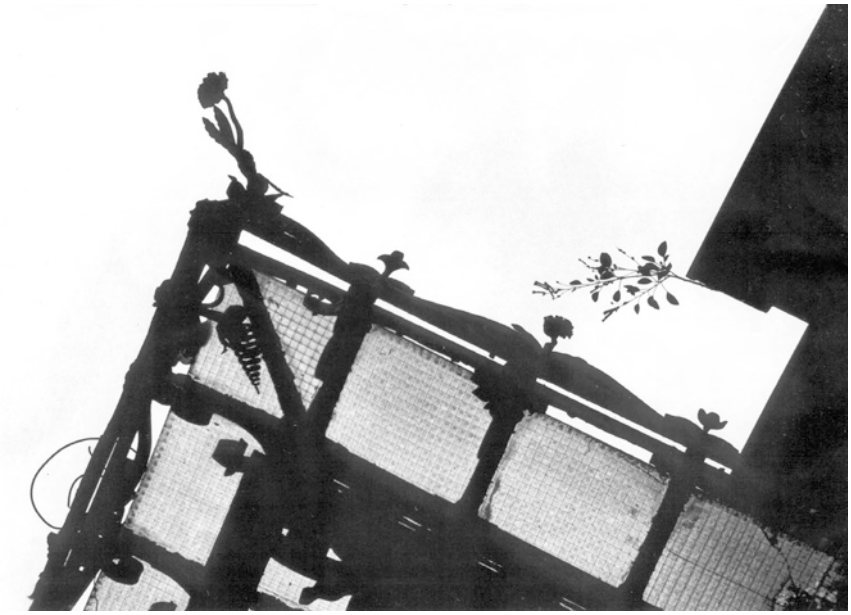
mos/ las gemas brillantes de lo humano/ alzados en medio del desecho", o bien en "Piqueteros, 3": "Un collar de piedras/ deshiladas, finas/ y preciosas, ¿ven/ sus caras?" (93).

Bellessi, de algún modo, ve a los pobres en el jardín y dice "No renunciaré, no,/ a nombrar esta belleza/ cuando esté sostenida con el corazón".[10] Contra la edad de la razón, la del corazón; allí reside la ética ya mencionada por Monteleone, entre otros, de estos poemas. Las imágenes de los piqueteros son parte del "Enigma/ transparente, retablo del edén", porque –había dicho antes la poeta– "Si recuerdo el diamante/ bajo la mierda, el/ diamante relucirá guardado/ en su escapulario de seda".

Una heráldica para los pobres

1. Daniel Samoilovich, en un reportaje que le hizo Osvaldo Aguirre, dice que escribió *El carrito de Eneas* (Buenos Aires, Bajo la Luna, 2003) "contra el temor de estetizar la miseria".[11] El gesto es diametralmente opuesto al de Bellessi y se resuelve en un largo poema épico que habla de los cartoneros como "un campamento/ de desharrapados al pie de los muñones/ de la antigua muralla" (11). La elección de la épica, dice Samoilovich, se explica por las posibilidades realistas de este género y está acompañada por operaciones extremas de transformación de la *Eneida* que suponen la degradación y su puesta en clave irónica: "el otro,/ el de los miembros giganteos/ que está a su derecha mano, con un buzo negro/ ornado de tres rayas en las mangas,/ excelente falsificación de los buzos Adidas de Hong-Kong/ realizada también en Hong-Kong, ese/ es el nunca medroso Menelao,/ ayer nomás el rey entre los griegos" (14). En el "campamento de desharrapados" están también Aquiles, Héctor, Agamenón, Casandra, Cástor y Pólux. Estos, más que haber perdido su heroicidad, son los despojos de un relato épico actualizado. De este modo puede comprenderse el linaje de cartoneros en el que se incluyen, además de los héroes clásicos, figuras como Ho Chi Minh, Mao, Lao Tsé, Stalin y Hernán Cortés. El linaje de la pobreza, más que literario es político. Y la clave para leer este linaje es el centro de *El carrito de Eneas,* la pérdida de sentido simbólico y la idea de reciclaje: "en el cordón sentados, taciturnos,/ Ho Chi Minh, Mao y Lao Tsé, sin que siquiera/ una cerveza los anime. Exhalan apenas/ al azar, una que otra palabra,/ palabras que desde aquí no llegamos/ a percibir, y que, probablemente,/ tampoco ellos escuchan, apagadas/ que quedan por el aire turbio, húmedo" (13). Todos dejaron de significar lo que alguna vez significaron; Menelao tiene como insignia las rayas de un buzo que es una imitación de una imitación, Hernán Cortés usa su espada para rajar "unas bolsas verdes". Por supuesto, el periplo del héroe, también está sometido a la degradación. El Eneas virgiliano viaja para fundar Roma y el de Samoilovich para recolectar basura, o los restos de una historia.

2. Varios son los escudos de la épica clásica. El de Eneas fue forjado por Vulcano, a pedido de su madre, Venus, y contiene todo el futuro de Roma. Desde la imagen de la fundación –los mellizos y la loba–, hasta las batallas con los galos, la gesta de César Augusto, los inmolados novillos, las ofrendas, la "larga fila de naciones vencidas, tan diferentes en trajes y armas como en lenguas; aquí Vulcano había representado la raza de los nómadas y los desceñidos africanos; allí los lelegas, y los caras, y los gelonos, armados de saetas". Esta última galería de vencidos inscripta en el escudo del Eneas virgiliano pareciera estar retomada por Samoilovich en el cierre de "Héroes y naciones cartoneras", la segunda parte del libro: "Vuelve, Marforio, los ojos a estotra parte/ y verás une entera familia de gentes/ nacidas en el Chaco, tan blancas como crueles,/ descendientes de los salvajes germanos/ que se untan el pelo con manteca rancia./ Mira, los hay de todas las naciones:/ esos que juntan hierro, cual tácito/ homenaje a su sangre goda; númides de Chile,/ dudosos en sus promesas; obsequiosos/ paraguayos, de



10. Diana Bellessi, "Tomo y obligo", *La edad dorada,* p. 125.
11. Osvaldo Aguirre (reportaje a Daniel Samoilovich) "Escribí mi libro contra el temor de estetizar la miseria", en *La Capital,* Rosario, domingo 3 de agosto de 2003.

modales jesuíticos y preferencia/ por las pequeñas monedas extraviadas/ y aún talento para lograr que se extravíen;/ colombianos cordiales./ Esos de allí, los de cetrina frente/ y cejas prontas al enojo y la venganza,/ llevan itálicos nombres y fueron,/ soldados marsios, de los más valientes/ y mejores ciudadanos de Roma, esclavos luego/ del invasor ostrogodo, más tarde míseros/ campesinos calabreses, migrantes a América,/ exitosos pequeños industriales, con hijos dentistas" (15). Aunque el poema diga explícita e irónicamente "Fue voluntad divina que Troya palmara/ trayendo igual desgracia a sitiadores y sitiados" (16), esta sucesión que termina con las primeras inmigraciones a la Argentina, habla también de los vencidos que ingresaron a Buenos Aires en sucesivas oleadas. Samoilovich caricaturiza la idea del crisol de razas, del mismo modo que establece un diálogo burlesco con Sarmiento que aparece ya en uno de los epígrafes de *El carrito de Eneas:* "Esta extensión de las llanuras argentinas imprime a la vida interior cierta tintura asiática". En un tono sarcástico el "narrador" retomará esta idea para explicar sucesos de distinta índole, como cuando dice : "otra vez, Marforio,/ la tendencia asiática al derroche,/ a la ganancia fácil" (24).

El escudo hecho por Vulcano es retomado, además, como figura poética, ya que el carrito del nuevo y degradado Eneas también está grabado con escenas diversas. Lo que en el escudo era proliferación de mitologías y actos heroicos, serán ahora instancias del periplo cartonero –Constitución, Retiro, Plaza Miserere– y estampas de aquello que se recolecta para la venta, vidrio, papel y lata. Lo que se lee en el carrito de Eneas no es el futuro sino el presente y el pasado de este presente. A pesar de la mirada y el relato irónico del pasado argentino, podría rastrearse en el texto de Samoilovich cierta nostalgia crítica. A partir del motivo de las latas que recogen los cartoneros, el "narrador" recupera la historia política propia de un mundo del trabajo hoy inexistente: "En todo caso, el artista no muestra del frigorífico/ y elaboradora, más que la puerta de entrada/ y salida, pero nosotros sabemos que allí adentro bulle/ la actividad sindical; en torno a la latita;/ y de lata son los barrios aledaños/ al puerto y la envasadora, allí en La Plata/ Berisso y Ensenada. Aquí estuvo lo más duro/ del socialtroyismo y el comunismo troy,/ del peroyismo después:/ como si la lata y sus industrias, en el cruce mismo/ del campo chúcaro, el matadero, el mar,/ concitaran y resumieran en sí los asuntos latitudinales/ de la libertad, el imperialismo, el infinito,/ la pampa asiática y el hacinamiento/ del latoso conventillo. A la lata, al latero,/ pero ni el estaño ni el mismísimo espíritu santo/ libraron a todo esto del orín y la corrosión" (48). También en el grabado de la Plaza Miserere, a pesar de la superposición temporal que indicaría una serie de hechos repetidos, se lee la recuperación del pasado como pérdida: "Acá los húsares de Pueyrredón persiguieron/ al enemigo por toda la estación, y nosotros los infantes,/ al son de los tambores,/ freímos en aceite al invasor, le llenamos/ de molotovs los patrulleros, (...)/ Acá agitamos la bandera del Vietcong *y el rostro hierático/ de Guevara, antes de que se hiciera camiseta"*.[12] Y la nostalgia aparece en términos de aniquilación de bienes simbólicos en el grabado de la secuencias del vidrio, a partir de las que el "narrador" recuerda los usos antiguos de este material: los frasquitos de esencias que se encontraron enterrrados junto a damas babilónicas, el cristal de Murano, las joyas y los vitraux.[13]

La pregunta que no está contestada en *El carrito de Eneas* es quién puede ver más allá de las secuencias grabadas. En la *Eneida* el héroe "regocijándose con la vista de aquellas imágenes, cuyo sentido ignora, échase al hombro la fama y los hados de sus descendientes"; en el texto de Samoilovich el que relata el pasado, interpreta la situación actual e incluso abre una idea precaria de futuro, es "el narrador": "el futuro está siempre bastante limpio,/ noventa y nueve por ciento de papel y un poco/ de telgopor, arbolitos de madera balsa/ que ni sombra,/ casi ni sombra, Marforio, echan" (56). El resto, los cartoneros, tal vez sean ciegos.

3. *La edad dorada* de Diana Bellessi propone una distancia frente a la pobreza que es, a la vez, su forma de integración: "yo soy tú, la música gime y balbucea mas no encuentra/ el metro, la imagen, las palabras/ de aquello, de aquellos// que a la única noche/ verdadera del alma atraviesan" (90). Si la pobreza no puede decirse, la mirada estética, la mirada del jardín como espacio construido de la belleza, será lo que pauta el cuadro.[14] El artificio de *El carrito de Eneas* de Samoilovich es distinto; sí, situarse en la línea de un género, la épica, y transformarlo fuertemente es el inicio de este gesto. Sin embargo, y a diferencia del texto de Bellessi, la mirada sobre los cartoneros parece ser histórica, es la mirada del ángel de Benjamin que "Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que *a nosotros* nos aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies".[15] Por eso el "narrador" ve en las basuras del presente, en las materias que recoge el cartonero, el pasado de nuestro país; y por eso le dice a Marforio, sobre el final del libro: "El futuro es lo que más rápido envejece/ dejando una plétora de residuos excelentes".

12. Daniel Samoilovich, "La base: Plaza Miserere", *El carrito de Eneas*, Buenos Aires, Bajo la Luna, 2003, p. 51. El subrayado no está en el texto.

13. La segunda parte de *El carrito de Eneas* lleva como título "Primer elogio del papel". Aquí se desarrolla in extensis la idea del reciclaje y hay una pauta clara; si bien el papel sobrevive ante las voces apocalípticas, en la tarea de reciclar se pierde todo valor estético: allí conviven los bestsellers y el libro de poemas de Saverio de Urruchúa, " periodista y psicólogo,/ lector de Lacan y en posesión de decenas/ de paréntesis y una notoria habilidad/ para evocadores juegos de pal-abras" (19), con ensayos de Eco, clásicos y tapas satinadas que reproducen cuadros de Hopper.

14. Me parece importante destacar que en *Mate cosido* de Diana Bellessi (Buenos Aires, Nuevo Hacer, 2002) la primacía del jardín desaparece. Tal vez este cambio se deba a que *La edad dorada* es anterior en la escritura, aunque haya sido publicado después.

15. Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, Arcis/ Lom, s/f., p. 54. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles.

La cuestión americana en “El escritor argentino y la tradición”

Nora Catelli

Soy americano por nacimiento; lo considero una gran bendición y creo que ser americano es una excelente preparación para la cultura. Como raza, poseemos exquisitas cualidades, y me parece que superamos las razas europeas en que, en mayor medida que cualquiera de ellas y con toda libertad, podemos enfrentarnos con formas de civilización que no son las nuestras; en que podemos tomar, escoger, asimilar y, en suma, afirmar que nos apropiaremos de ellas dondequiera que las hallemos.

Henry James, carta
a Sargeant Perry, 1867.

He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la Historia de la declinación y caída del Imperio Romano *de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el Alcorán, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma y Mahoma, en cuanto árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo. Sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local.*

Jorge Luis Borges,
“El escritor argentino y la tradición”[1]

I

En el *Corán* hay camellos. Como el cordero, la abeja, la vid, la palmera –vegetal que Borges hubiese podido considerar, junto con el camello, suma del color local– las codornices, los ajos, las lentejas y las cebollas, las crines, las pieles, la lana, los rebaños y las tiendas y las murallas, el camello forma parte del registro de la experiencia de sus destinatarios y de su representación en este libro sagrado. Por eso, la lista de versículos en los que aparecen tales animales es abundante; por eso mismo, el camello es término –como el rebaño o las pieles, por ejemplo– de múltiples significaciones religiosas y rituales. Por ejemplo una compartida con los Evangelios, que viene de San Marcos (10,25):

> Para quienes hayan desmentido nuestras aleyas y se hayan enorgullecido ante ellas, no se abrirán las puertas del

1. Conferencia pronunciada el 7 de diciembre de 1951 en el Colegio Libre de Estudios Superiores, publicada en *Cursos y conferencias*, nº 250-252, enero-marzo de 1953, y en Sur, enero y febrero de 1955. Incluida en la segunda edición de *Discusión* [1932] de 1957 y en las O.C., vol. I, Barcelona, Emecé, 1989, p. 267.

> cielo ni entrarán en el Paraíso hasta que penetre el camello por el agujero de una aguja. Así recompensaremos a los criminales.[2]

En otros casos el noble animal sirve como sede de una prohibición:

> Enviamos a los *tamud* [una tribu] a su contríbulo Salé. Dijo: "¡Gentes mías! ¡Adorad a Dios! No tenéis otro Dios, fuera de Él. Os ha venido una prueba procedente de vuestro Señor: Ésta es la camella de Dios. Será una aleya para vosotros. ¡Dejadla comer en la tierra de Dios! ¡No le hagáis mal, pues os cogería un tormento doloroso!".[3]

De modo que una de las más citadas frases de "El escritor argentino y la tradición" contiene un error que a lo largo de estos cincuenta años muchos lectores han podido subsanar por el mero acto de consulta de un libro que, evidentemente, está al alcance de cualquier interesado; incluso lo estaba en la Argentina de los 40 y 50: el *Corán* no ha sido ni es de difícil acceso. La observación acerca de la ausencia de camellos en el libro sagrado de los musulmanes –que esa voz que se siente con tanto vigor a lo largo de este texto abiertamente político atribuye primero a Gibbon, para a continuación, desembarazándose de la fuente de autoridad, hacerse cargo de ella– no parece formar parte de la variada muestra de estilos argumentativos que Borges ensayó a partir de atribuciones caprichosas o citas apócrifas y que es uno de sus rasgos más conocidos.

Evidentemente, su eficacia retórica ha sido completa, a pesar de que se presenta casi como una ocurrencia; recordemos que este artículo de Borges es, según nota al pie conservada en las *Obras completas* de Emecé, una "Versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores". Pero ya fuese un procedimiento que se complace en la máscara de la ocurrencia, ya fuese un sencillo error, la afirmación se ha convertido en uno de los más socorridos argumentos a favor del carácter cosmopolita de la cultura argentina y en contra del localismo y el costumbrismo, tanto léxico como genérico y temático.

Leída ahora la frase parece perder, hasta cierto punto, tanto la pasión del cosmopolitismo como la del rechazo del costumbrismo. Leída ahora, en efecto, la afirmación acerca de la ausencia de camellos parece menos el motor eficaz de un razonamiento que un punto ciego de este texto. Casi podría decirse que es su falla: hasta produce cierta incomodidad. Y no sólo porque con la mera enumeración de las azoras (o *suras*) en que hay camellos en el *Corán* desfile ante nuestros ojos una caravana de esos animales venerables.

Sucede además otra cosa; algo que tiene que ver con los horizontes –o límites culturales– de un proyecto que, como se ve en la cita de Henry James que encabeza este trabajo, fue común a todas las élites americanas al menos desde Ralph Waldo Emerson (de hecho, tanto Emerson como Whitman son citados en el texto de Borges) y, por supuesto, desde Rodó y sus derivados. Lo que muestra este ensayo es que el *Corán* estaba fuera de esos límites, por lo cual se podía utilizarlo como si fuese posible no leerlo. Algo asombroso, si se tiene en cuenta que se trata de la derivación última del tronco judeocristiano e, incluso, que grandes partes del libro sagrado de los musulmanes son similares, a veces casi idénticas, en personajes, historias y fuentes, a los otros dos cuerpos de escritos –la *Biblia* judía y la cristiana– que en parte lo originaron y del que es el heredero más reciente. Ese tronco común hace que, como sus ilustres antecesores, el *Corán* se alimente de los mundos de pastores, nómades y guerreros de los que surgieron, con intervalos de siglos, las tres religiones: sus figuras operan con extraordinaria intensidad y riquísimos detalles, a través de objetos, animales y plantas de esa vida por ende pastoril, nómade, guerrera y de sus redes simbólicas y rituales. Esa concreción extraordinaria, de una nitidez cegadora, que el *Corán* comparte con sus fuentes previas, surge de una necesidad intrínseca de estas escrituras: la experiencia de la realidad, evocada como si hubiese sido vivida, es necesaria para poner en marcha un movimiento interpretativo que conserve lo sagrado. El ejemplo falso no sólo desdeña este rasgo de eficacia visual que Borges, sabemos, conocía bien, sino que apela a un lector dispuesto también a olvidar prestamente cualquier relación del *Corán* con las Biblias –tanto la judía como la cristiana–; cualquier vínculo entre el texto radicalmente no leído y los otros dos conjuntos de textos, leídos y saturados; más aún, utilizados muchas veces por el mismo Borges, quien por otra parte, algunas veces menciona el Islam.

II

Así, el punto ciego puede ser pensado como recordatorio ejemplar de la insuficiencia de toda pretensión de verdadera universalidad. No sólo nuestra, sino de cualquiera: Borges respecto de los camellos de Mahoma, o los especialistas norteamericanos de los estudios culturales respecto, por ejemplo, de Latinoamérica o Hispanoamérica, conjuntos a los que se aplica un esquema de subalternidad que presupone unos vínculos de ida y vuelta, entre metrópolis y colonia, característicos de los imperios francés y sobre todo inglés del siglo XIX y en absoluto adecuados al complejo y multifacético devenir de la modernidad en nuestras Américas, a partir de las independencias alcanzadas, en su mayor parte, a principios del siglo XIX. Si nos obstinamos no obstante en considerar el punto ciego como disparador retórico que pasa por ocurrencia, entonces seguramente afirmaremos a continuación que se trata de un acto de voluntaria estrategia periférica, una astucia con apariencia de casualidad persuasiva. Borges, como todos nosotros, vive al borde de los grandes cen-

2. Azora VII, 38/40.
3. Azora VII, 71/73. Juan Vernet comenta que en este segundo versículo la camella tiene el sentido de un tabú. Para ambas citas he utilizado su edición: *El Corán*, Introducción, traducción y notas de Juan Vernet, catedrático de Lengua Árabe de la Universidad de Barcelona, Planeta, Barcelona, 2001, p. 126-134. Respecto de otro versículo en que se considera aborrecibles a las monas, dice Vernet: "El Corán distingue entre animales de mayor o menor mérito. Abenházam (traducción de Asín IV, 48-49) dice: 'la camella del profeta Salé fue distinguida sobre las demás camellas, incluso las de otros profetas más altos en dignidad que el profeta Salé'", p. 134-35.

tros y por eso puede (podía) mantener una postura lúdica, de niño *bricoleur*, de permanente inimputabilidad respecto de la seriedad filológico-religiosa, central de la cultura occidental. Nuestro género, deberíamos aducir aquí, es la parodia: de las fuentes, de la filología, de la exégesis religiosa o filosófica. El ágora es un espacio carnavalesco en nuestras latitudes; epítome de esta carnavalización serían los inexistentes camellos del texto borgiano. No se lo puede refutar demostrando que en el *Corán* hay camellos; sólo se puede reír con él.

Antes de coincidir necesariamente en tan conocida observación, quiero seguir el desarrollo de la conferencia y preguntarme si de este desarrollo se desprende del todo ese tono de juego al que he aludido antes, o si este tono se ha sobreimpreso, de manera retrospectiva, a este ensayo en particular.

Un apunte acerca de su hilo argumental se impone aquí. Tras la afirmación acerca de la inexistencia de los camellos, en "El escritor argentino y la tradición" se efectúa una contraprueba: se arguye que en "La muerte y la brújula" el mismo Borges cambió los nombres de calles y barrios porteños por calles y barrios parisinos y que no obstante sus lectores celebraron que por fin hubiese encontrado, en ese cuento, el sabor de Buenos Aires. Por supuesto, quien recorra el cuento encontrará que algunas de esas "palabras locales" que la voz dice desdeñar en "El escritor argentino..." –por ejemplo, "tapia"– son las que dan, precisamente, en "La muerte y la brújula", esa sensación difusa pero nítida de localización porteña. De modo que, hasta cierto punto, la contraprueba invalida su propia estética, como la caravana de camellos del *Corán* invalida la primera afirmación borgiana.

Tras estas dos oscilaciones –en un texto sagrado, en un cuento del mismo Borges– entre ausencia postulada y presencia probada, Borges se dedica a organizar la tradición argentina a partir de la gauchesca, a poner en el centro de la tradición el *Martín Fierro* contra los excesos léxicos del género, a mostrar las raíces simbolistas y las deudas de Güiraldes respecto de Kipling y de Twain, a desdeñar, en proverbial acto de elegante desautorización, la tradición española y a mostrar su rechazo, en general, por algo que había estado, como todos sabemos, en el espíritu de la época: el auge de los nacionalismos beligerantes. Podría decirse que hasta aquí la oportunidad de la conferencia puede analizarse por resortes históricos intrínsecamente argentinos: tiene que ver con el peronismo, con su ocupación del espacio público e institucional, con las tensiones derivadas del triunfo del justicialismo en las urnas…[4]

Pero entonces, antes de clausurar la conferencia con la respuesta a la célebre pregunta ("¿Cuál es la tradición argentina?"), la voz del ensayo abandona la escena nacional y se coloca en la internacional: "Todo lo que ha ocurrido en Europa, los dramáticos acontecimientos de los últimos años de Europa, han resonado profundamente aquí". Desde este horizonte del colapso europeo Borges responde a la pregunta: "Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental...". Compara a los argentinos con otros habitantes de los intersticios de la cultura europea, como los judíos y los irlandeses: hay que observar que ninguno de los dos términos de esta comentada analogía posee una lengua exclusiva, nacional. Como los judíos; es decir, como quienes exhiben las huellas –y las terribles cicatrices– de una difícil y ubicua posición histórica y social, pero no lingüística. Como los irlandeses; es decir, como quienes han perdido su lengua, han debido adquirir una ajena y hacerla propia, compartiéndola con otros: "los argentinos, los sudamericanos en general estamos en una situación análoga". Y responde como otros antes que él y en idénticos términos: "Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo que también tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra tradición occidental". El argumento es brillante, aunque no original.

III

Otros antes que él y en idénticos términos lo habían propuesto: de las muchas respuestas previas que Borges conocía y que difundieron programas semejantes al de "El escritor argentino y la tradición" hay dos que no se pueden ignorar, porque son más que impulsos, más que deudas. Permiten leer su texto despojándolo del tono paródico e irreverente: son fuentes en el sentido más estricto de este término anticuado, casi perimido dentro de la crítica. Y, además, son tramas americanas en la acepción más clara de este término, como horizonte y como política: las de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Permiten además atribuirle a este texto un papel revelador dentro de un episodio peculiar de la vida cultural americana que, durante años cruciales de la historia europea, entre 1930 y 1945 –y a veces antes, desde 1918-20, durante todo el período de entreguerras– señaló una vía verosímil e incluso probable, por la cual las Américas hubiesen debido hacerse con el centro irradiante de la tradición occidental.

IV

A pesar de que este episodio tiene lugar durante los años treinta y finales de los cuarenta, uno de los preludios significativos, en 1917, está en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes, con su epifanía del valle de México ante los españoles y su evocación del "arte de la naturaleza" que alumbraron los conquistadores al hacer coincidir los sentidos y oficios renacentistas con la ve-

4. "Aunque Borges siempre trató de preservar su literatura como espacio libre de pasiones inmediatamente políticas, excepto en el caso de dos o tres cuentos suscitados por el peronismo, sus cuentos de los años treinta y cuarenta pueden ser leídos como una respuesta hiperliteraria no sólo a los procesos europeos, donde el surgimiento del fascismo y la consolidación de un régimen comunista en la URSS preocupaba a todos los intelectuales liberales, sino también a las desventuras de la democracia en la Argentina, escandida por golpes militares, y a la masificación de la cultura en una sociedad donde la modernización parecía no haber dejado nada en pie" dice Beatriz Sarlo, en "La fantasía y el orden", capítulo V de *Borges, un escritor en las orillas* (1993), Buenos Aires, Ariel, 1998, p. 129. Junto con esos cuentos de las años treinta y cuarenta de los que habla Sarlo, yo situaría aquí el tipo de intervención política –nacional e internacional– de "El escritor argentino y la tradición".

getación del mundo desconocido.[5] Todavía en 1917 Reyes quiere fundir en un grado superior de sensibilidad las fuerzas desacompasadas que chocaron en el valle de México:

> El poeta ve, al reverberar de la luna en la nieve de los volcanes, recostarse sobre el cielo el espectro de doña Marina... o piensa que escucha, en el descampado, el llanto funesto de los mellizos que la diosa vestida de blanco lleva a las espaldas: no le neguemos la evocación, no desperdiciemos la leyenda. Si esa tradición nos fuere ajena, está comoquiera en nuestras manos y sólo nosotros disponemos de ella. No renunciaremos –oh, Keats– a ningún objeto de belleza, engendrador de eternos goces.[6]

Reyes une la Malinche con los gemelos de *Popol Vuh* y reivindica su disfrute con un verso traducido –"*a thing of beauty is a joy forever*"–: estetiza la experiencia del repertorio indígena para hacerlo comprensible, para incorporarlo. Puede decirse que el esfuerzo se centra aún, en 1917, en el dominio armónico de las destrezas americanas como esfera específica de una identidad occidental preñada de una paradójica "tradición ajena", la indígena: en realidad, la única propia y, no obstante, la más difícil de poseer.

Este modelo cargado de tensiones internas, dentro del proyecto americano mismo, sigue vigente a lo largo de los años siguientes. Pero si bien el dominio armónico de las destrezas americanas como esfera peculiar dentro de la tradición occidental todavía prevalecía en 1928, cuando Pedro Henríquez Ureña publicó en Buenos Aires *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, hay en esta reunión de escritos una variación notable respecto del ecumenismo periférico de Reyes en 1917. Se trata de una voluntad visible de apropiación del centro, movimiento que garantizaría, después, el derrotero hacia lo propio. Porque Henríquez Ureña advierte la crisis del Viejo Mundo y la utiliza: se vale precisamente de la eclosión de los nacionalismos europeos –de raíz romántica pero que se revitalizan y cambian dramáticamente de signo en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial– para nivelar todas las pretensiones –incluso las europeas– respecto de ese núcleo único que, desde Europa, confería legitimidad a la identidad occidental.[7] Por eso, en "El descontento y la promesa", enlaza lo americano con la historia occidental en su conjunto, y advierte que ha llegado la hora política de lo nacional, similar en todo el orbe occidental:

> Sobrevino al fin la rebelión que asaltó [...] en todos los frentes, desde Rusia hasta Noruega y desde Irlanda hasta Cataluña. El problema de la expresión genuina de cada pueblo está en la esencia de la revolución romántica. Cada pueblo afila y aguza sus teorías nacionalistas, justamente en la medida en que la ciencia y la máquina multiplican las uniformidades del mundo.[8]

Y concluye con que la urgencia de la definición nacionalista ha llegado a América y a sus élites gobernantes y pensantes: "Contagiados, espoleados, padecemos aquí en América urgencia romántica de expresión".[9] Esto redobla la dificultad de una reivindicación, en el marco de la modernidad, de un elemento supranacional como el castellano continental:

> No hemos renunciado a escribir en español y nuestro problema de la expresión original y propia comienza ahí. Nuestra expresión necesitará doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda.[10]

¿De qué dispone para "imponer" esa tonalidad a "el rojo y el gualda" Henríquez Ureña? Cualquiera pensaría que para acometer la titánica empresa de la absorción de lo peninsular en lo americano el modelo de la contrahispanidad debía basarse exclusivamente en los grandes maestros continentales de la lengua americana. Pero esta expectativa se frustra si nos detenemos en la serie de ejemplos de actitudes, aspiraciones y tradiciones que, vinculadas a la tarea de construcción de una expresión propia, lo hacen mediante la experiencia de la incomodidad más que de la posesión absoluta del medio lingüístico y del paisaje. Respecto, por ejemplo, del inventario de la naturaleza: un exiliado, el Inca Garcilaso; un viajero alemán, von Humboldt; el inventor francés del paisaje romántico americano, Chateaubriand; el señorito de Buenos Aires a quien le molestan las alturas, Miguel Cané; el señor estanciero que desarrolla una suerte de pastoral tardía, Güiraldes; una chilena que afirma que la pampa no existe, Gabriela Mistral; y, por último, José Mármol y Sarmiento, un pampeano y un cuyano, a los que el trópico agobiaba.[11]

5. A. Reyes, *Visión de Anahuac* (*1519*), (1917) en *Última Tule y otros ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992.
6. *Ibid.*, p. 17.
7. P. Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires-Madrid, Babel (Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias), 1928, p. 33-34.
8. *Ibid.*, p. 36.
9. *Ibid.*, p. 37.
10. *Ibid.*, p. 39.
11. *Ibid.*, p. 38.

En realidad, más que una lista de exaltaciones de lo americano se trata de una combinación de extrañezas y hasta de miradas ajenas. Así, Henríquez Ureña construye, a partir de la voluntad occidental de reafirmación de las nacionalidades, una tradición de excepciones, como si intentara demostrar que lo nacional americano resulta precisamente de su rechazo, parcial o total, por parte de los propios americanos y, al unísono, de su descubrimiento y aceptación por parte de lo extranjero.

Y aún más reticente se muestra respecto de lo indio:

> ¿Ir hacia el indio? Poco hemos agregado a aquella fuerte visión de Cortés, Ercilla, Cieza de León, Las Casas, con sus dos tipos; el "hábil y discreto" con su saber de su civilización propia; y el "salvaje virtuoso" que carece de ella. [...] Cien años después del romanticismo, salvo *Una excursión a los indios ranqueles* (impar y delicioso libro), sólo en Uruguay se registra *Tabaré*; en Uruguay, donde el aborigen de raza pura persiste apenas…[12]

Tras el intento de despejar la exigencia –persistente y episódica a la vez– de una definición "hacia lo indio", la conclusión es también ecuménica, aunque ahora tiende hacia la nivelación de la jerarquías. Pero puede serlo –puede postular una universalidad en parte igualitaria– no porque una constante ahistórica ofrezca a América este papel sino porque la Historia le entrega una oportunidad:

> Concedamos que todo aislamiento es ilusorio y a la vez tranquilicemos al criollista [...] Tenemos derecho a tomar de Europa lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental.[13] Y en literatura estará presente en el arrastre histórico del idioma. Aceptemos francamente como inevitable la situación compleja: al expresarnos habrá en nosotros, junto a la porción sola, hija de nuestra vida, a veces con herencia indígena, otra porción sustancial, aunque sólo fuere el marco, que recibimos de España. Pertenecemos a Romania. Pertenecemos, según la frase de Sarmiento, al Imperio Romano.[14]

Después de la afirmación, tiene lugar una reflexión característica de Henríquez Ureña, que quizá presintiese que se le escaparía ese mundo americano con que había soñado (una armonía ilustrada, clases dirigentes responsables, atenuados conflictos). Y que, a pesar de intuirlo, con sublime despreocupación, apostó por la eternidad:[15]

> Cada obra grande de arte no es una suma sino una síntesis, una invención: crea recursos propios y peculiares de expresión. Nuestros enemigos, al buscar la expresión de nuestro mundo, son la pereza y la incultura, el disturbio de la guerra y la política.[16]

En un punto, sin embargo, el discurso de Henríquez Ureña, más que imaginar, ensaya la predicción lingüística: "No tendremos por qué temer al sello ajeno del idioma en que escribimos, porque para entonces habrá pasado a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo español".[17] Y, por fin, la política de la lengua, en cuya preconización no puede escaparse Henríquez Ureña del molde romántico:

> Hay dos nacionalismos en la literatura; el espontáneo (al que nadie escapa) y el perfecto: la expresión superior del espíritu de cada pueblo, al que aspiramos desde la independencia. Nuestra historia literaria de los últimos cien años podría escribirse como la historia del flujo y reflujo de aspiraciones y teorías en busca de nuestra expresión perfecta, y deberá escribirse como la historia de los renovados intentos de expresión y, sobre todo, de las expresiones realizadas.[18]

¿Qué hecho captó en 1928 Henríquez Ureña, un hecho singular que marcó entonces su diseño del campo americano? Advirtió sobre todo el surgimiento, de drásticas consecuencias, de las murallas internas europeas; eso le permitía oponer al damero trágico de ellas derivado y que se abocará al desastre a lo largo de la década siguiente, la idea de una América que fuese Romania: la Romania de los comparatistas, la Romania ideal de los archivos y los libros, la Romania inclusiva de los eruditos y humanistas como círculo concéntrico cuya energía absorbiese el rasgo diferencial americano, esa "la porción sola, hija de nuestra vida, a veces con herencia indígena".

V

Por fin, entre 1928 y 1942 se irá modificando la relación entre el centro irradiante y la "porción sola" indígena: el relieve de la Europa fracturada y salvaje convertirá al viajero o visitante europeo en refugiado, en exiliado. No se puede disminuir la importancia ideológica que tuvo esta crisis para las élites americanas. Los sueños y presentimientos renacentistas, la reunión de la insuficiencia geográfica europea con la inmensidad generosa americana cambiaron de signo: si en 1928 todavía Henríquez Ureña va señalando de modo paulatino el curso de un pensamiento y una representación propias que quieren sumarse a la cultura occidental, ahora ésta, herida de muerte en Europa, es invitada a abrazar la periferia como promesa de otro renacimiento. En *Última Tule* Alfonso Reyes delinea este curso:

> Sin duda el primer paso hacia América es la meditación sobre aquella marcha inspirada y titubeante con que el hombre se acercaba a la figuración cabal del planeta.[19] [...] Antes de ser descubierta, América era ya presentida en los sueños de la poesía y en los atisbos de la ciencia. A la necesidad de completar la figura geográfica, respondía la necesidad de completar la figura política de la tierra. El rey de la fábula poseía la moneda rota: le faltaba el otro fragmento para descifrar la leyenda de sus destinos. Ora se hablaba, como en la Atlántida de Platón, de

12. *Ibid.*, p. 42.
13. Las cursivas son mías. Nadie dejará de advertir que a Henríquez Ureña se debe la primera formulación de esa frase seminal que Borges desarrolló en "El escritor argentino y la tradición".
14. *Ibid*, p. 41.
15. Me atrevería a decir más: se le escapa el mundo de la soñada armonía americana que él inventó, clasificó y sumó, con insuperable sabiduría, desde *Seis ensayos*... hasta *Las corrientes literarias de la América Hispánica.*
16. *Ibid.*, p. 47.
17. *Ibid.*, p. 45.
18. *Ibid.*, p. 45.
19. Alfonso Reyes, *Última Tule* (Selección), dentro de *Última Tule y otros ensayos, op cit.*, p. 191-248.

un continente desaparecido en el vórtice de los océanos; ora, como en la última Tule de Séneca, de un continente por aparecer más allá de los horizontes marinos. Antes de dejarse sentir por su presencia, América se dejaba sentir por ausencia.[20] [...] En el lenguaje de la filosofía presocrática, digamos que el mundo, sin América, era un caso de desequilibrio en los elementos, de extralimitación, de Hybris, de injusticia. América, por algún tiempo, parecía huir frente a la quilla de los fascinados exploradores.[21] [...] *Hoy por hoy, el Continente se deja abarcar en una esperanza, y se ofrece a Europa como una reserva de la humanidad*.[22] La cultura americana es la única que podrá ignorar, en principio, las murallas nacionales y étnicas. Entre la homogeneidad del orbe latino y la homogeneidad del orbe anglosajón –los dos personajes del drama americano– la simpatía democrática oficia de nivelador.[23] Entre las lenguas latinas del continente, el portugués es una telaraña permeable para el español, el francés es conocido y practicado familiarmente por los directores de la cultura en los demás pueblos, las lenguas autóctonas son reliquias arqueológicas, y el sentido continental consiste en atraer a los poblados que aún las hablan hacia el disfrute de las grandes lenguas nacionales.[24] [...] *Y hoy, ante los desastres del Antiguo Mundo, América cobra el valor de una esperanza.*

El continente es la reserva de la humanidad; su permeabilidad de lenguas oficia de invitador sustrato democrático y, finalmente, ante los desastres del Antiguo Mundo, América "cobra el valor de una esperanza". Adviértase hasta qué punto el tono es redentorista; la función que Reyes atribuye a América no es de complementariedad, sino, en parte, de sustitución: frente a la eclosión de los nacionalismos excluyentes que ha estallado en Europa, América es la única que puede ignorar "las murallas nacionales y étnicas".

Puede decirse que Reyes y Henríquez Ureña ofrecen a Borges el entramado argumental de una común y singular apetencia histórica, distinta de las formulaciones americanistas del arielismo y del modernismo y de sus derivados de las primeras décadas del siglo XX. Ahora no se da tanto la voluntad de la inclusión de las diferencias de lo americano en la red común a Occidente, sino el deseo de ocupar un centro que el desastre europeo –advertido y presentido en 1928, en curso en 1942, cumplido cuando Borges pronuncia la conferencia– había dejado vacío: el centro cultural de Occidente.

VI

Quise detenerme en los camellos de Mahoma, punto ciego de "El escritor argentino y la tradición", para mostrar que este ensayo puede leerse como un texto fracturado, no del todo conseguido, con grietas abiertas más que con una unitaria orientación. Suele argüirse que debajo del tono casual –debido a su hipotético carácter oral– existe en la argumentación borgiana una estrategia férrea, que necesita la ausencia de camellos para librar una batalla interna al debate intelectual y literario argentino. Pero puede sostenerse también que la grieta por donde reaparecen los camellos de Mahoma –grieta que en su oscuridad señala la frontera de cualquier ambición de totalidad– opera de caja de resonancia de una urgencia seriamente intervencionista de alcances continentales, que surge al final del ensayo de Borges y que se enlaza de inmediato con el sentimiento casi irreversible de un final de época. No sólo de época: un final de continente; el final de Europa. Por eso creo que la frase, que Borges toma prestada –en parte– de Reyes y –literal y completamente– de Henríquez Ureña para hacerla célebre, no supone sólo una apelación a la libertad de cualquier creador argentino, o una celebración de la ausencia de ilación histórica y filosófica clásica como método de conocimiento americano, sino que pertenece a un episodio político de una ambición hoy quizás extinguida:[25] la de sustituir a Europa en la tarea de ser Occidente.

Para postular que en este ensayo Borges compartió con Reyes y Henríquez Ureña esa idea –convertir América en el centro de Occidente– hice un mínimo ejercicio –anacrónico– de rastreo de fuentes. Eso permite situar a Borges dentro de pautas y discursos característicos de un pensamiento americano redentorista –diverso, de manera bastante notoria, a los distintos momentos anteriores del arielismo y el modernismo– que no había de complacerse del todo con las estrategias de utilización "salvaje" –de los bordes y en los bordes– de la tradición occidental. Más bien, desde esta perspectiva[26] puede decirse que en "El escritor argentino y la tradición" se actualizó –y se modificó– de manera realista una fantasía de redención histórica. Esa fantasía retomaba el sueño del acceso a toda la cultura occidental a la vez; acceso por otra parte limitado, como indican, elocuentes, los camellos de Mahoma en el *Corán*, texto que no por azar siempre ha estado dentro y al tiempo fuera de Occidente. Pero no sólo retomaba ese sueño para crear su parodia y abismar irónicamente su sentido, sino que, en este lapso al menos, se trataba de otorgar una garantía de supervivencia a la existencia amenazada de la tradición en su conjunto. Entre los años treinta y los cincuenta América debió parecer realmente un espacio común –en lugar del "espacio vital" de la jerga hitleriana– con lenguas de intercambio y no de exclusión, con ciudadanos y no con esclavos; con todos aquellos principios de los que la cultura europea había abdicado.[27]

20. José Lezama Lima –otro gran saqueador de Reyes y de Henríquez Ureña– reproduce literalmente esta frase en *La expresión americana* (1957).
21. *Ibid*., p. 226.
22. Las cursivas son mías.
23. *Ibid*., p. 226.
24. *Ibid*., p. 246.
25. Adviértase que en los tres autores hay una extrema cautela acerca del papel que cumpliría América del Norte en este nuevo cometido. No obstante, tanto Reyes como Henríquez Ureña son explícitos respecto del papel residual que atribuyen a las culturas y lenguas indígenas.
26. "El escritor argentino y la tradición" es uno de los escritos de Borges que ha generado más bibliografía; mi perspectiva sólo intenta dar cuenta de ciertas fracturas del texto, sin agotar, naturalmente, su inmenso potencial hermeneútico.
27. Conferencia pronunciada en mayo de 2003 en el Coloquio Internacional sobre "El escritor argentino y la tradición" organizado por el Departamento de estudios ibéricos e iberoamericanos de la Universidad de Bretagne-Sud.

Cortázar y la denegación de la polémica

Alberto Giordano

La práctica de la polémica es uno de los fenómenos en los que con mayor claridad suele manifestarse una contradicción, acaso insalvable, acaso constitutiva, del modo en que los intelectuales realizan sus intervenciones públicas: a la vez que dan curso a las arrogancias y los resquemores de un narcisismo exacerbado, se proponen discutir en nombre del bien (teórico, ideológico o político) común, trascendiendo el plano de los mezquinos intereses personales. Algo, o mucho, de la convicción en el carácter excepcional de la propia subjetividad y de la función social que les toca cumplir aparece siempre en las discusiones de los intelectuales, pero disimulado, como si se tratase de un vicio que su moral reprueba, bajo la coartada del cumplimiento del deber. "Artículo de Barreto sobre el mío –anota Angel Rama en su diario de exilado, el lunes 14 de noviembre de 1977–: el jefe revolucionario que me reprende y señala a la vindicta pública porque no soy suficientemente revolucionario al escribir de Senghor. Es oír con tono adusto y en hombre ya mayor, los razonamientos esquemáticos que hacíamos y hacen los estudiantes. Más que enojarme me deprime, porque no puedo dejarlo pasar dadas sus groseras inexactitudes y acusaciones, y el trabajo que deberé tomarme en esta semana ya cargada para hacerlo, me abruma."[1] El estado de depresión es la máscara que adopta el enojo, el placer de sentirse indignado frente a las acusaciones injustas y fácilmente rebatibles de un adversario inferior, para volverse moralmente aceptable. ¿Por qué no dejar pasar, sobre todo en una semana de por sí complicada, sobre todo cuando la polémica no hará más que agravar las complicaciones del exilio, las afrentas de un "seudointelectual" dogmático y xenófobo con el que no hay posibilidad alguna de diálogo? ¿Por qué, si lo que tenía para decir sobre Senghor ya quedó dicho y publicado, tomarse el trabajo de volver sobre el tema para discutir contra la mala fe de un antagonista que no merece el mínimo respeto, "la garrulería revolucionaria de los bares, prototipizada"? A estas preguntas, que acaso se haya hecho, Rama hubiese respondido seguramente apelando a la necesidad ideológica de intervenir sobre la opinión pública para contribuir, con material auténtico, a una comprensión lo más justa posible del problema en cuestión. Aunque no hay razones para dudar de la sinceridad de tal respuesta, se podrían encontrar otras menos morales, más ambiguas y, por lo mismo, más interesantes, en la extraordinaria novela del "mal querido" que narran las páginas del *Diario* siguiendo los avatares de un narcisismo siempre soterrado, el del intelectual la-

1. Angel Rama, *Diario 1974-1983*, Montevideo, Trilce, 2001, p. 89.

tinoamericano como último héroe moderno.[2]

Si se lo aprecia desde el punto de vista de los afectos que moviliza su relación con el acto de polemizar, el caso de Cortázar es, en algún sentido, semejante al de Rama. *Narcisismo y denegación* son también las claves para interpretar la contradicción que singulariza los vínculos del autor de *Rayuela* con una práctica que se le aparece como indisociable de las resonancias bélicas que transmite la etimología de su nombre. Porque deriva de "polemos", guerra, Cortázar declara en numerosas ocasiones su renuncia a la polémica como modo de confrontar posiciones encontradas, pero esas declaraciones se encuentran casi siempre al comienzo de una intervención que el destinatario del texto y los lectores que asisten a la discusión (y después los críticos y los historiadores de la literatura) identifican inequívocamente como polémica. *No querría abrir una polémica, pero (sin decirlo ni reconocerlo) polemizo...* Al desenvolvimiento de esta contradicción, en la que se condensan la mayor parte de las tensiones que recorren las autofiguraciones de Cortázar como intelectual revolucionario,[3] se puede entrar, precisamente, desde otra anotación del diario íntimo de Rama.

> 17 de octubre de 1974
>
> Repentina llegada de Julio Cortázar, invitado a un coloquio de periodistas al que decidió asistir, dice, porque le informaron que consideraría el tema chileno.
> (...) Curiosamente está muy desconectado de los amigos comunes, dedicado al 'dossier noir' chileno, y en general lo encuentro extrovertido, más en el mundo que en sí mismo, contrariamente a la impresión que me causara el *Octaedro* que había visto días pasados y donde me había parecido que comenzaba su reintegro a sí mismo.
> (...) es su autenticidad (la cosa que más he admirado siempre en él) la que ahora se me presenta sombreada. No sé bien por qué ha venido, ni sé en qué está (...) y por momentos pienso que está en plan de difundirse a sí mismo, cosa que no tiene por qué parecerme mal y la he visto en muchos escritores cumplida cabalmente, pero que tratándose de él me desconcierta. Incluso su entrega a la causa propagandística chilena se me hace también entrega a la causa personal, apoyada en la otra.[4]

El malestar que siente Rama, lo que por razones de afecto prefiere llamar desconcierto, tiene que ver con la certidumbre de que alguien como Cortázar difícilmente reconocería que el interés en sí mismo (un sí mismo volcado al mundo como espectáculo, olvidado del auténtico sí mismo del escritor) prevalece en sus intervenciones públicas sobre los intereses de la causa chilena, y que esa falta de reconocimiento no podría atribuirse a un estratégico ocultamiento de la verdad, sino a un auténtico efecto de desconocimiento. Lanzado al mundo para cumplir con dedicación y generosidad con los imperativos morales que le prescriben, en tanto intelectual, las causas revolucionarias a las que ha adherido, por un efecto que parecería paradójico, Cortázar se va encerrando cada vez más, sin saberlo, en la celebración narcisista de su figura de escritor comprometido.

La imagen que creyó entrever Rama en las páginas de *Octaedro* de un deseable "reintegro a sí mismo", un reintegro que no supondría el ensimismamiento y el abandono de los compromisos públicos, sino más bien una auténtica apertura a los otros, nos habla de su añoranza por el Cortázar de un tiempo pasado, un Cortázar no necesariamente menos político, pero sí menos teatral. Entre aquel pasado de búsquedas rigurosas y exigentes, que se cumplían sin las presiones del diálogo con expectativas multitudinarias, y este presente de autenticidad "sombreada", que Rama inscribirá un tiempo después bajo el signo del "conformismo",[5] se extienden los años de la consagración literaria de Cortázar y de la institucionalización de su figura de intelectual solidario con las revoluciones socialistas. Por razones que no es difícil imaginar, y que el insidioso sentido común condensa en una regla de fácil comprobación: *algunos sujetos, cuanto más reconocimiento tienen, más lo necesitan, o peor, menos toleran su falta*, las polémicas de Cortázar aparecen recién después de que se cumple el proceso que lo instala como escritor-faro dentro del campo latinoamericano, para ser más precisos, cuando la legitimidad de esa posición empieza a ser cuestionada.

La lectura de los dos primeros volúmenes de su *Obra crítica*,[6] los que reúnen los ensayos y la reseñas publicados antes de *Rayuela*, muestra que en Cortázar conviven desde el comienzo la figura del escritor con la del crítico interesado no sólo en teorizar su práctica, sino también en confrontar de un modo vehemente con las estéticas y las poéticas dominantes, para denunciar sus limitaciones y su carácter reaccionario.[7] A la vez que intenta una conceptualización, ética más que estética, de la forma literaria en la que se está ejercitando (la "novela existencial", la única capaz de revelar y conquistar plenamente la realidad de lo humano), y define una imagen de escritor con la que espera ser reconocido (la del "rebelde" que recela de la literatura y quiere destruirla para cumplir cabalmente con las exigencias del

2. Para una lectura del *Diario* de Rama en esta dirección novelesca, ver Alberto Giordano: "Unos días en la vida de Angel Rama" (en prensa en la revista *Estudios*, Caracas, 2003).
3. Uso deliberadamente este cliché setentista, en el que se yuxtaponen dos términos heterogéneos (intelectual y revolucionario), más un tercero presupuesto (escritor), para recordar uno de los contextos que delimitan las intervenciones cortazarianas y al que estas intervenciones contribuyeron a definir, el de los discursos ideológicos fundados en la "supresión casi total de las mediaciones entre el campo literario y el campo político" que instituían "simbiosis" ideológicas tan eficaces retóricamente como acríticas (cf. José Luis De Diego, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Al Margen, 2001, pp. 25 y ss.).
4. Angel Rama, *op. cit.*, p. 54-5.
5. Entrada del 23 de diciembre de 1977 (ed. cit., p. 97).
6. *Obra crítica/1*, Edición de Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara, 1994 y *Obra crítica/2*, Edición de J. Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1994.
7. La primera frase de la reseña a la traducción de *La náusea*, publicada en el número 15 de *Cabalgata* en enero de 1948, testimonia con elocuencia cuán vehemente podía ser el joven Cortázar en la descalificación de las posiciones adversas: "Hoy, que sólo las formas aberrantes de la reacción y la cobardía pueden continuar subestimando la tremenda presentación del existencialismo en la escena de esta posguerra y su influencia sobre la generación en plena actividad creadora, la versión española de la primera novela de Sartre..." (reproducida en *Obra crítica/2*, ed. cit., p. 106).

acto poético),[8] Cortázar busca continuamente la discusión, la promueve o trata de mantenerla abierta, fiel a la moral de la transgresión que orienta sus intervenciones críticas en el sentido de una política de choque vanguardista. Por lo común, el cuestionamiento está dirigido a una instancia general e impersonal (el "pozo romántico-realista-naturalista-verista" [9] en el que cayó la literatura argentina y del que no parece querer salir), pero a veces la discusión presupone un antagonista preciso, fácilmente reconocible aunque no se lo nombre (Eduardo González Lanuza, autor de una lamentable reseña sobre *Adán Buenosayres* publicada en *Sur*, sobre cuya lectura Cortázar ironiza en su propia recensión de la novela de Marechal).[10] En una sola ocasión, en "Irracionalismo y eficacia", la interpelación crítica toma la forma de una réplica puntual y rigurosamente argumentada a las afirmaciones del texto de un autor reconocido.[11]

Aunque manifiestan claramente una voluntad de imponer el propio punto de vista sobre el de los otros, y la vehemencia del tono, el que corresponde a un ensayista que "no vacila y [que] cuando se acalora es contundente",[12] prueba que no se trata sólo de imponer ideas, sino, de algún modo, de imponerse a sí mismo, las discusiones que promueve Cortázar antes de su consagración no corren el riesgo de plantearse en un terreno personal. Se las puede leer como jugadas estratégicas de alguien que se está haciendo un lugar pero que todavía no tiene un lugar por el que responder. O también, lo que parece más justo, como gestos de un "rebelde" al que le interesa menos el reconocimiento de los otros que la coherencia entre sus actos y las exigencias morales del programa literario y vital que se impuso. Como sea, recién a fines de los sesenta el nombre de Cortázar aparece asociado a una verdadera polémica, y esto por varios motivos, pero sobre todo porque lo que entró en discusión, el valor ideológico de su última novela y el alcance de algunas afirmaciones enunciadas en sus ensayos recientes, compromete su nombre.

La polémica que entre 1969 y 1970 sostuvieron Cortázar y Oscar Collazos en las páginas de *Marcha* ya fue contextualizada e interpretada con eficacia en varias ocasiones.[13] Como se sabe, el ensayo con el que Collazos abrió la polémica no se limita a enjuiciar el distanciamiento de "lo real circundante" que se habría operado en *62. Modelo para armar*, ni a denunciar el "profundo menosprecio por la realidad" que entrañarían algunas ironías sobre la literatura "comprometida" de *La vuelta al día en ochenta mundos;* pero esos momentos de su intervención fueron seguramente los que más afectaron a Cortázar y lo movieron a una réplica en la que, más allá del plano general en el que se formulan los argumentos, la enunciación apunta continuamente a una personalización de los problemas tratados. Como Collazos nunca abandona en sus críticas el registro de reconocimiento y admiración que lo pone, frente al maestro, en la posición de un "principiante", el narcisismo de Cortázar se inquieta levemente y reacciona con una violencia moderada, la que transmiten los gestos de condescendencia.[14] De todos modos, quizás porque el control que el otro ejerce sobre su agresividad no garantiza el dominio sobre los propios impulsos agresivos, la réplica se abre con la denegación del acto que la sostiene:

> Quede desde ya entendido que no escribo con ánimo de polémica, puesto que me parece excelente que un ensayista tan animoso y bien dotado como Collazos aborde cuestiones capitales para nuestra cultura, sino que lo hago para incitar al lector a que analice nuestros puntos de vista y llegue a conclusiones que nos beneficiarán a todos.[15]

Esta declaración de buenas intenciones, que reaparecerá luego cada vez que Cortázar se implique en una polémica, resulta tan poco creíble como innecesaria. ¿De dónde proviene la necesidad de aclarar que sólo se discute para el bien común? ¿De la suposición de que hay algo malo en las discusiones, y sobre todo en las discusiones por motivos personales? ¿Del temor, entonces, a que se confundan las buenas intenciones que guiarían esta réplica con algún impulso "oscuro", sin fundamentos morales, digamos, por dar un ejemplo, la irritación que despiertan las críticas o los malentendidos alrededor de la propia obra? ¿Y por qué sería precisamente la polémica el modo de discutir bajo el imperio de esas pasiones que se temen tan po-

8. Cf. *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo (en Obra crítica/1,* ed. cit., pp. 31-137), "Notas sobre la novela contemporánea" (en Obra crítica/2, ed. cit., pp. 141-155) y "Situación de la novela" (*Ibid*., pp. 215- 241).
9. En la reseña a *Sin embargo, Juan vivía* de Alberto Vanasco, publicada en el número 18 de *Cabalgata* de abril de 1948 (reproducida en *Obra crítica/2,* ed. cit., p. 132).
10. La reseña de Cortázar se publicó en la revista *Realidad* en 1949 (está reproducida en *Obra crítica/2,* ed. cit., pp. 167-176) y es uno de sus ensayos más interesantes del período anterior a *Rayuela*. Contra la estética del decoro siempre vigente en *Sur*, Cortázar valora *Adán Buenosayres* como un "acontecimiento extraordinario en las letras argentinas" en tanto abre "un camino ya ineludible" para la novela nacional, un camino en el que, como deja entrever la sólida convicción del reseñista en la superioridad de sus criterios de valoración, Cortázar supone que ya se ha aventurado con miras a logros todavía mayores que los de Marechal.
11. Cortázar responde al contenido "poco claro" de un capítulo de *Valoración literaria del existencialismo* en el que Guillermo de Torre descalifica esta filosofía por sus componentes irracionalistas. El ensayo se publicó originalmente en la revista *Realidad* en 1949 (reproducido en *Obra crítica/2,* ed. cit., pp. 189-207).
12. Saúl Yurkievich, "Un encuentro del hombre con su reino", en Julio Cortázar: *Obra crítica/1,* ed. cit., p. 16.
13. El primer ensayo de Collazos, "La encrucijada del lenguaje" apareció en los números 1460 y 1461 de *Marcha* (30 de agosto y 5 de setiembre de 1969, respectivamente); la respuesta de Cortázar, "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar", en los números 1477 y 1478 (9 y 16 de enero de 1970, respectivamente); el segundo ensayo de Collazos, "Contrarrespuesta para armar", en los números 1485 y 1486 (13 y 20 de marzo de 1970). El conjunto de la polémica está recogido en V.V.A.A.: *Julio Cortázar. Al término del polvo y el sudor,* Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1987 (de donde citamos).
14. En una carta a Fernández Retamar de mayo de 1970, Cortázar considera que el diálogo (también aquí se resiste a llamarlo polémica) con Collazos resultó provechoso porque su réplica ayudó a que el joven escritor colombiano afinase "bastante mejor la puntería en su segundo trabajo, y eso solo bastaría para justificar nuestro cambio de opiniones" (*Cartas 1969-1983*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, p. 1387).
15. "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar", ed. cit., p. 106.

co generosas? Porque "polémica" se emparienta con "polemos", responde Cortázar, y la discusión entre intelectuales y artistas tiene que renunciar al espíritu belicoso para poder ser constructiva. ¿Pero de dónde, además del recurso a la etimología, sale semejante identificación de la muy civilizada práctica de la polémica, la más exigente dentro del orden retórico, con el ejercicio de una agresividad extrema?

Cuando dice que no va a polemizar, cuando pretende diferenciar sus intenciones y sus modos argumentativos de los de la polémica mientras polemiza, Cortázar desconoce lo que hace para poder hacerlo. No se trata de que engañe al otro, porque no miente cuando declara sus buenas intenciones de diálogo, sino más bien de que necesita engañarse a sí mismo para darse un gusto que previa y arbitrariamente se prohibió. Cuando se anticipa a declarar su falta de ánimo guerrero, en esa anticipación innecesaria (porque nadie, salvo él, teme entrar en guerra por el hecho de discutir), Cortázar revela, a la vez que disimula, la carga de agresividad que lo tensiona y a la que quiere darle, soterradamente, curso. Si tiene que conjurar el fantasma de la violencia exorbitante que acecharía en la polémica, primero tuvo que inventarlo, y tras esa invención se pueden conjeturar la huellas de un deseo, inconfesable para la moral humanista, que busca su realización en el "polemos" denegado: el de imponerse sobre el otro por el goce mismo de la imposición. El gesto denegatorio parece responder en principio a la necesidad de protegerse de los arrebatos de intolerancia propios y ajenos que podrían manifestarse durante la discusión, pero su eficacia final tiene que ver con que algo del temible y excitante deseo de imposición se realice sin desestabilizar la imagen moral que Cortázar tiene de sí mismo. Según una perspicaz fórmula psicoanalítica, el "no" de la denegación (el de "no escribo con ánimo de polémica") "desconoce lo que, sin embargo, reconoce para mejor desconocer".[16] Cortázar reconoce en el Otro (teme en los otros y en sí mismo) la implicación entre polémica e intolerancia, para mejor desconocer la agresividad polémica de sus supuestos diálogos, su ánimo de polemizar en el sentido, que solo él sostiene, bélico del término.

Si la favorable disimetría entre las posiciones del principiante y el maestro consagrado atemperan las reacciones del narcisismo intelectual herido, cuando la discusión se plantea entre pares, aunque el otro sea más joven y no goce del mismo reconocimiento, la hostilidad se declara y fluye con menos disimulo. Es el caso de la carta a Saúl Sosnowski en la que Cortázar responde a las críticas con las que David Viñas embistió contra su obra y su imagen en un momento de la entrevista publicada en el número 1 de *Hispamérica*.[17] Las críticas de Viñas sintetizan rápidamente los argumentos sobre las contradicciones ideológicas y estéticas del autor de *Rayuela* expuestos en *De Sarmiento a Cortázar*. Como no leyó el libro, a Cortázar no le parece bien abrir una polémica a partir de un reportaje, pero igual lo hace, a través de una pirueta retórica poco convincente que redobla el gesto denegatorio. No leyó el libro, dice, porque Viñas, que "es un compañero a pesar de nuestras discrepancias", no se lo envió y porque él, "por una especie de narcisismo al revés", no anda buscando lo que otros escriben sobre su obra ya que esas lecturas lo aburren, y, además, porque prefiere ocupar su tiempo en cosas más provechosas, "como mi último libro y algunas otras en terrenos prácticos que por razones obvias no se dicen por escrito". Cortázar posa de distendido, pero no deja de resultar curioso que quien no tiene tiempo ni interés para leer un libro en que se lo critica, los tenga para responder a una versión simplificada, y necesariamente menos rigurosa, de esas críticas. El recuerdo de las muchas y entusiasmadas cartas en las que comenta a sus críticos (los favorables, por supuesto) cómo lo leyeron, hace evidente su voluntad de "sobrarlo" a Viñas, de plantear la réplica en un terreno menos respetuoso que el que suponen las preventivas invocaciones a la "honradez", la "inteligencia" y el carácter "bien intencionado" del interlocutor. (En la intimidad de otra carta, Cortázar enuncia la verdad de su ánimo polémico, y desenmascara las imposturas del provechoso diálogo público: lo que quiso hacer con Viñas fue neutralizarlo inmediata y drásticamente, "pararle el carro".)[18]

Más que un "narcisismo al revés", el que Cortázar exhibe en esta polémica es un narcisismo satisfecho consigo mismo, impermeable a los cuestionamientos y no demasiado tolerante. Por eso casi no hace ningún esfuerzo para desarmar desde dentro los argumentos del antagonista, operación sin la cual no puede haber una auténtica discusión intelectual, y prefiere limitarles de un plumazo el derecho a la existencia. "Todo va muy rápido en América Latina y el nivel en que se sitúan las reflexiones de Viñas me parece hoy bastante rebasado por cosas que están sucediendo en plena calle o en la secretaría de la presidencia." La presencia del estilo cortazariano, su manera de polemizar a golpes de ironía, digresiones humorísticas y eficaces fórmulas coloquiales, no alcanza a disimular que esta vez el lugar de las réplicas razonadas quedó vacante y que las ocurrencias verbales destinadas a provocar la irritación del otro y a encausar la propia no sirven para ocuparlo.

Lo que al denegar la polémica Cortázar desconoce y afirma es su *autori-*

16. Juan Ritvo: "La negación está estructurada como un palimpsesto", en *Conjetural 2*, 1983, p. 54.

17. Ver: Mario Szichman: "Entrevista a David Viñas", *Hispamérica 1*, 1972, pág. 66 y Julio Cortázar: "Respuesta", en *Hispamérica 2*, 1972, pp. 55-58.

18. Se trata de una carta a Jean L. Andreu fechada el 25 de mayo de 1973, en la que, después de recordar que ya "le paró el carro" en la revista de Sosnowski, da rienda suelta a su rencor y fija una imagen degradada de Viñas, nada fraterna ni generosa. "Me dio un poco de pena comprobar en Buenos Aires hasta qué punto los 'pensadores' tipo Viñas, Sábato, etc., son olímpicamente ignorados por gente que está en otra cosa más inmediata e importante. Curiosamente, la indiferencia de la gente alcanza simultáneamente a gente tan dispar como Murena y Viñas; esas secuelas ideológicas de Martínez Estrada, aunque polarizadas y antagónicas, huelen en ambos casos a puro racionalismo abstracto, construcciones mentales geométricas que no reemplazan las verdaderas intuiciones sobre la realidad latinoamericana, mucho más presentes en cualquier frase del Che o en los versos de algunos poetas que en las famosas teorías viñescas del 'viaje y retorno', de 'París-Argentina', y otras geometrías bien gratuitas" (en *Cartas 1969-1983*, ed. cit., p. 1523).

tarismo, su voluntad de imponerse, en tanto *autor*, como *autoridad* inapelable cuando lo que se discute concierne al sentido de su obra. A esa voluntad de dominación remiten la intolerancia frente a los lectores que no aceptan sus pactos de complicidad y la agresividad disfrazada de condescendencia cada vez que sanciona una interpretación desfavorable como una prueba más de "la diferencia que va de los saltos de la creación al avance forzosamente más retardado del lector y del crítico".[19] *Forzosamente*: para Cortázar, los juicios negativos sobre su literatura se fundan, antes que en otros criterios estéticos e ideológicos tal vez más "avanzados", en el retraso constitutivo de la posición de quienes los enuncian. Collazos lee mal *62. Modelo para armar* porque los lectores suelen reaccionar con desconcierto y fastidio cuando "un autor que admiraban y que de golpe se sitúa en una posición diferente" no les da lo que esperan, lo que se acostumbraron a leer (otra *Rayuela*). Viñas se equivoca cuando señala las limitaciones literarias y políticas de su proyecto porque se obstina en interponer entre él y lo que lee su propia imagen: "es la vieja exigencia del lector al escritor, ese dirigismo inoperante pero que sigue siendo irreductible, y que en el fondo no pasa de una mera proyección personal en una obra ajena".[20] Cuando no son "cómplices" y aceptan la módica libertad que les concede el autor, los lectores son "frustrados" o "resentidos" que se quieren apropiar de lo que no les pertenece y tiene un legítimo dueño. Tanto cree Cortázar que el autor es el propietario de su obra que hasta supone que de él, y no más bien de su desaparición, depende, tablero de instrucciones mediante, la pluralidad de las lecturas, que podrán ser más de una pero nunca contradecir sus previsiones. Un exabrupto en otra intervención polémica revela que las raíces narcisistas de la actitud con la que Cortázar enfrenta a sus críticos son todavía más profundas que las que supone esta superstición de la propiedad: antes que el dueño, el autor es la obra. "Porque el relato soy yo..." le dice a Danubio Torres Fierro, para responder por la verdadera interpretación que exige "Apocalipsis de Solentiname",[21] y es su modo de decir que quién, más que él, puede saber cómo, con qué acierto, su literatura fantástica se inscribe eficazmente en un contexto revolucionario (un modo poco elíptico de decirle al crítico que lo puso en discusión que mejor se calle).

Para un autoritarismo bien intencionado, nada puede resultar más fastidioso que un interlocutor que polemiza sin aceptar las reglas de juego que amablemente quiere imponerle y que desenmascara la violencia retenida en los ademanes de generosidad. Por eso la polémica más dura, la que más molesto dejó a Cortázar, fue la que sostuvo a comienzos de los 80 con Liliana Heker sobre el por entonces muy conflictivo tópico *exilio y literatura*. Heker no sólo no aceptó ponerse en el lugar de "cordial interlocutora imaginaria" que dialoga con un compañero de ruta a propósito de algunos desacuerdos coyunturales, sino que pateó el tablero del supuesto diálogo para hacer aparecer las estrategias del narcisismo solapado.

Cortázar había publicado en 1978, en la revista *Eco*, una comunicación titulada "América Latina: Exilio y literatura"[22] en la que abordaba los problemas actuales que supone la realidad del exilio para los escritores latinoamericanos desde "una visión muy personal". Lo primero que molestó a Heker, y la movió a abrir una polémica desde las páginas de *El ornitorrinco*,[23] fue que justificase la asunción casi excluyente de esa visión personal en el reconocimiento de su falta de "aptitud analítica", cuando en realidad lo que su intervención transmitía era, no exclusiva pero sí notablemente, la intención de servirse de un tema con semejantes implicancias sociales para hablar de sí mismo, para celebrar su exitosa "experiencia personal" como exilado. Cortázar se propone en su texto como ejemplo de lo que hay que hacer para superar el exilio como disvalor y convertirlo en un principio positivo para asumir e intentar transformar la realidad política latinoamericana. Aunque acuerda con este programa de superación, lo que Heker no deja de advertir es que Cortázar moraliza a partir de su experiencia, como si la ineptitud para el análisis fuese en su caso una facultad superior y no una carencia y, lo que definitivamente la irrita, que ese discurso moralizador incursiona con voluntad de dominio en un campo sumamente sensible del que sabe poco: la situación de los escritores e intelectuales argentinos no exilados durante la dictadura militar. Entonces le discute casi todo: los alcances de las expresiones "exilio" y "exilio cultural", la posibilidad de aplicarlas a su situación y, con agresividad, la supuesta mayor eficacia política del exilio respecto de la resistencia activa y riesgosa en el medio que se pretende modificar.

La dureza del ensayo de Heker sorprendió a Cortázar ya que en el momento en que se desencadena la polémica contaba a la escritora entre las

19. "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar", ed. cit., p. 123. El más espectacular de los gestos condescendientes es el que se realiza en la enunciación de lo que Cortázar considera "un corolario" de sus argumentaciones: "ningún creador auténtico reprochará a lectores y críticos que tarden en aprehender el sentido de su obra; tal vez sería justo que lectores y críticos no se apresuraran tanto a imaginar escapismos, traiciones y renuncias en obras que no entran ya de rondón por las puertas de su casa" (*Ibid.*).
20. "Respuesta", ed. citada, p. 58.
21. "Para Solentiname", en *Obra crítica/3*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 158. En este ensayo, publicado originalmente en 1978, en el número 15 de *Vuelta*, Cortázar responde a la reseña de Torres Fierro a *Alguien que anda por ahí*, publicada un año antes en el número 11 de la misma revista. En la más personal de sus polémicas, Cortázar exhibe con menos discreción su narcisismo (la satisfacción por los propios logros, el fastidio porque no se los reconozca como tales) tal vez porque antes, en un claro gesto denegatorio que anticipa la intensidad con la que ejercerá su autoritarismo, lo negó con espectacularidad: "En materia literaria creo que nunca he respondido públicamente a mis críticos; en parte porque no me gustan las polémicas, que casi siempre terminan *not with a bang but a whimper*, y también porque prefiero seguir aventurándome por mi cuenta en vez de quedarme en la esquina atendiendo a las luces verdes o rojas. Si hoy me concedo esta excepción, los motivos son graves y no puedo pasarlos por alto, precisamente en la medida en que no me conciernen personalmente sino que tocan la raíz misma de la literatura latinoamericana de nuestros días."
22. Recogida en *Obra crítica/3*, ed. cit., pp. 161-180.
23. Liliana Heker: "Exilio y literatura. Polémica con Julio Cortázar", en *El ornitorrinco 7*, 1980, pp. 3-5.

filas de sus camaradas políticos y de sus lectores "cómplices". El tono de la carta pública con la que de hecho acepta el intercambio polémico, denegándolo en el primer párrafo, se parece por momentos al de un padre fastidiado por las actitudes de un hijo desagradecido, que quiere devolverlo a su lugar de respeto sin perder el buen humor y la compostura que le debe, y se debe a sí mismo, por ocupar un lugar superior.

> Querida Liliana Heker,
> tu artículo "Exilio y literatura" (...) lleva como subtítulo "Polémica con Cortázar". Nunca he olvidado que 'polémica' se emparenta con 'polemos', la guerra, y por eso detesto la palabra y prefiero sustituirla mentalmente por 'diálogo'; del tono de tu texto deduzco que también esa es tu intención, y que lo de 'polémica' es más bien una ranada del ornitorrinco, si se me permite la hibridación, para que los lectores más belicosos se relaman las fauces anticipando sillas rotas, tirones de camiseta y otras demostraciones propias de intelectuales ansiosos de verdad. No les daremos el gusto, pero desde luego buscaremos la verdad, tan lejos el uno del otro en el espacio pero desde un terreno común que, lo sé de sobra, compartimos y queremos.[24]

El humor y la cordialidad no sólo no disimulan, sino que ponen de relieve, la condescendencia que entraña, en el contexto de una discusión como la que planteó Heker, el uso del "nosotros", un modo de intentar apropiarse del otro para reducirlo a una figura complementaria de sí mismo, que quiere más o menos lo mismo y está en el mismo lugar que uno (teniendo en cuenta el eje de la polémica, más que una declaración de camaradería, esto último parece una ironía involuntaria). La poco amable "Respuesta de Liliana Heker",[25] con su premeditada y distanciadora elusión del tuteo, para dejar en claro desde la primera línea que se propone como una intervención pública y no como una carta personal, desarma violentamente los imaginarios acuerdos previos que presupone el "nosotros" cortazariano. Para Heker, Cortázar esquivó la discusión sobre el exilio y su condición de exilado que ella sí quería dar. Más que una tentativa de diálogo, su intervención es un monólogo autosatisfecho, algo que un auténtico ejercicio polémico, no importa cuán aviesas sean las intenciones de los polemistas, vuelve necesariamente imposible.

> Yo basaba mi nota en algunas opiniones suyas de "América latina: exilio y literatura" con las que no coincidía y que citaba rigurosamente. Si a su vez usted hubiera discutido *mi texto* nos habríamos aproximado un poco más a la verdad. En eso reside la virtud de las polémicas: nadie las gana o las pierde, ni matan a nadie, como ocurre con las guerras: permiten conocer una opinión y sus objeciones.

A fuerza de no haberla citado, ni, lo que más teme Heker, haberla leído con atención, Cortázar puede suponer que los acuerdos son mayores que las diferencias y ponerse por encima de la discusión, desatender las objeciones e insistir cómodamente en lo que ya había escrito. A su conciliador "se me ocurre que no tenías demasiadas críticas que hacerme", Heker responde profundizando la discusión: sus declaraciones sobre la realidad cultural argentina le parecen "negligentes", fundadas en "recursos lírico-demagógicos" más que en razonamientos políticos; cuando sugiere que el auto-exilio es la única actitud de combate posible, lo que hace, y no debería, es "erigir su decisión personal en programa político".

En una carta que le escribió a Rama en enero del 82, Cortázar confiesa que la polémica con Heker le "deja mal gusto en la boca... Tanta mala fe acaba por quitarte las ganas de poner cosas en claro, pero la verdad es que entre los escritores que siguen en la Argentina hay muchos que, por razones de mala conciencia o de puro resentimiento, multiplican sus ataques contra los exilados".[26] Para su inconmovible narcisismo, la mala fe y el resentimiento son siempre faltas del otro, que no acepta las verdades que tiene para decirle, pero nunca pasiones que pudiesen gobernar su propio ánimo. Aunque no hay razones para dudar de la honestidad de Cortázar cuando se juzga tan generosamente, tampoco se puede dejar de señalar cuánto de resentimiento y mala fe denegados entraña esta candorosa autopercepción. Es cierto que la respuesta de Heker fue encarnizadamente personal, y que abundó en chicanas e ironías descalificadoras, pero algunos argumentos merecían ser atendidos y evaluados, dada la importancia del tema, aun al costo de tener que suspender por un momento la confianza en la propia autenticidad.

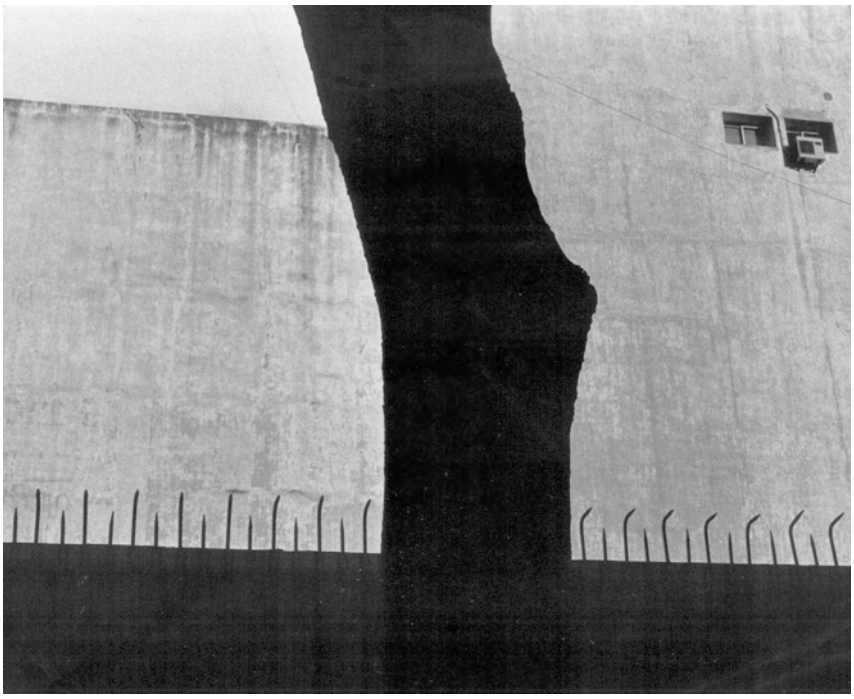
No sabemos cuál fue, si la hubo, la respuesta de Rama a la carta de Cortázar, ni cuál su opinión sobre la polémica que mantuvo con Heker, pero otra entrada del *Diario* registra una impresión más o menos contemporánea de aquel intercambio que dice, con dolida lucidez, algo de la verdadera posición que ocupó Cortázar en el debate sobre literatura y exilio:

> Domingo 27 [1980]
>
> Desagrado, cólera y más tarde una larga, larga depresión, cuando oí a Cortázar en el acto de presentación de la revista *Sin Censura* que él patrocina en París.
>
> (...) a pesar de que sigue siendo un "literato puro" opina sobre política con tal simpleza, ignorancia de los asuntos y elementalidad del razonamiento, que produce o descorazonamiento o cólera. A mí las dos cosas y concluyo abominando de los escritores metidos a políticos: concluyen haciendo mal las dos cosas.
>
> (...) La extrapolación es evidente: aprovechando la autoridad ganada en el campo de la 'literatura pura' se la usa para impartir una doctrina sobre asuntos que le son enteramente ajenos y donde no ha habido prueba de ningún tipo de competencia o de conocimiento serio. Desgraciado equívoco. He conocido sus desgraciadas consecuencias en el pasado y nada parece que ellas hayan contribuido a hacer más serias y responsables las palabras políticas que hoy siguen pronunciando los intelectuales.[27]

24. "Carta a una escritora argentina", en *El ornitorrinco 10*, 1981, p. 3.
25. En el mismo número de *El ornitorrinco*, pp. 4-7.
26. *Cartas 1969-1983*, ed. cit. p. 1759. El resto de la carta es una espectacular descarga de su propio resentimiento contra "los argentinos", que "ahora que les regalan (casi no hay otra palabra) un poco más de libertad, empiezan a sacar pecho...".
27. *Diario 1974-1983*, ed. cit., p. 153-4.

Un grave júbilo
"Mimesis" de Erich Auerbach

George Steiner



"Filología" quiere decir "amor por la palabra". Las doctrinas y metáforas cristológicas del helenismo sobre la encarnación enriquecieron ese significado. La "Palabra" (*Logos*) se "hace carne". Da cuerpo y comunica un sentido y una sustancia. No obstante, la filología conserva una denotación secular, técnica y profesional. El filólogo estudia, edita y compara textos a partir de los niveles léxico, gramatical y semántico del lenguaje. Ubica la palabra escrita en sus contextos etimológicos, históricos y sociales. Los instrumentos filológicos, rigurosamente especializados, se concentran sobre el tejido diacrónico y sincrónico del discurso. "Dios está en los detalles". Pero las implicaciones son grandes. La filología no puede escapar de la cuestión filosófica y psicológica de lo que significa "entender", ni tampoco puede alejarse de los presupuestos (¿teológicos?) que subyacen en toda posibilidad de interpretación y de consenso entre lectores sucesivos del mismo texto o "acto de discurso", aunque sea aproximativa y susceptible de revisión. ¿Cómo es posible que la poesía o la prosa de hace miles de años, en lenguas que sólo conocemos en parte y dificultosamente, nos interpele y nos conmueva? ¿Qué significa captar, parafrasear, traducir un verso del *Gilgamesh* o de la *Ilíada*? ¿Esta pregunta, en esencia, no incluye todos los intercambios lingüísticos, semióticos, incluso en la propia lengua y entre contemporáneos?

En Occidente, el primero que articuló estos interrogantes fue el genio solitario de Giambattista Vico en su *Scienza nuova*. El interés de Erich Auerbach por Vico comenzó, por lo menos, en 1922. Vico había señalado que la historia y el espíritu de las naciones estaban en su literatura y, sobre todo, en su poesía épica. Asignó a la filología y, sobre todo, a la interpretación textual (que Auerbach llama *verstehende Philologie*) el privilegio y la tarea de interpretar la peculiar humanidad del hombre. Esta humanidad es, al mismo tiempo, generosamente diversa (sólo puede ser leída "comparativamente"), y universal. Un *sensus communis generis humani* yace bajo la multiplicidad de los lenguajes y las circunstancias históricas, y hace posible la comprensión. Mucho antes que Feuerbach y Marx, Vico consideraba la historia como un producto humano del que la literatura y los mitos daban testimonio legible.

Lo que sigue es un axioma, un credo hermenéutico poco refutado en el legado intelectual de Occidente hasta la modernidad. Si los lenguajes construyen nuestro mundo, también se relacionan con él en términos que son, en última instancia, "realistas", términos que desafían el maligno demonio cartesiano que falsificaría el significado y la evidencia. Aunque conscientes

del acertijo metafísico que implica el concepto de significado, de designación verificable, y conscientes también de esas patologías, a menudo creativas, que merodean el lenguaje, suponemos que sabemos de qué estamos hablando (aun cuando debamos revisar ese conocimiento) y que el mundo, tan problemático como sea, se relaciona con los descubrimientos del lenguaje. Desde el principio, Auerbach fue convencido por la confianza de Vico en el poder radicalmente creativo y generativo del sentido común ("il senso commune della nostra medesima mente umana").

El segundo diapasón fue Dante. Auerbach volvió a Dante sin cesar y le dedicó la más aguda y original de sus monografías: *Dante als Dichter der irdischen Welt* (1929). Más lejos aun que Shakespeare, Dante alcanza niveles que son, al mismo tiempo, suprema poesía y argumentos teológico-filosóficos de primer orden. En Dante, las dos vertientes que determinan la conciencia occidental, la de la antigüedad clásica y la de la herencia de las Escrituras, se conectan con una productividad y una tensión inextinguibles. No existe un verso en la *Commedia*, afirma Auerbach, que no exprese la convicción de que la excelencia poética es una revelación de la verdad divina, de que verdad y belleza son inseparables. Más que ningún otro, Dante poseyó el don de la gratitud hacia sus maestros y predecesores, por el milagro que fue Beatriz, y que fue Virgilio, el "amado guía", y, sobre todo, la gratitud hacia Dios que le había concedido el peregrinaje maravilloso. La potencia poética de Dante, escribió Auerbach en 1953-4, "no hubiera alcanzado su más alta perfección si no se hubiera inspirado en una verdad visionaria que trasciende el significado inmediato...Por eso pudo hablar a sus lectores, y a nosotros, con la autoridad y la urgencia de un profeta". Como T. S. Eliot, hermano en esta sensibilidad virgiliana y cristiana, Auerbach colocó a Dante en el centro de la cultura europea.

Así, Auerbach pudo reclamarse de dos espíritus tutelares italianos, pero también arraigar en el suelo del romanticismo alemán, así como adoptar los criterios de la investigación académica (*Wissenschaft*). Goethe traducía, a menudo indirectamente, unas veintisiete lenguas y su orientalismo tardío cambió el mapa de referencia; Goethe creó la fecunda palabra *Weltliteratur* y afirmó que no puede tenerse una visión informada de la propia lengua si no se estudian y conocen lenguas extranjeras. Fue Herder, después de Vico, quien expuso las conexiones orgánicas entre lengua, literatura y nación. (Auerbach escribió sobre Vico y Herder en el ominoso año 1932.) Schleiermacher estableció, en relación con Platón y también con la Biblia, las bases metodológicas de la hermenéutica moderna y de las artes de la comprensión. La universidad alemana, a partir de Humboldt, y el *Gymnasium* alemán desarrollaron una inigualable máquina de aprendizaje de griego y latín, de historia del arte y de crítica textual. Tanto como sus pares, Karl Vossler, Leo Spitzer y E. R. Curtius, Auerbach fue educado por la más refinada *paideia* de toda Europa.

Comenzó estudiando derecho y fue alistado en el ejército durante la primera guerra. Después Auerbach pasó a la filología romance en la universidad de Greifswald. En 1929 alcanzó la prestigiosa cátedra de romanística de la universidad de Marburg (donde planeaba la sombra del joven Heidegger). Su entrenamiento como romanista determinó sus perspectivas, su concentración en las literaturas italiana y francesa, en la latinidad de la Edad Media y en las continuidades entre las letras clásicas y modernas. De allí proviene la abundancia de publicaciones sobre Dante, Vico, el público literario francés del siglo XVII. Hasta el fin de su vida, Auerbach se ocupó de textos franceses. Escribió sobre La Fontaine, Pascal, Racine, Montaigne, sobre el lugar de Rousseau en la historia europea, sobre Stendhal y Baudelaire. Su descubrimiento de Proust data de 1927. El rol de Montesquieu y del *Ancien Régime* lo ocuparon durante los años cuarenta. Auerbach experimentó la lógica profunda del desarrollo del realismo desde la literatura clásica, medieval y renacentista hasta la novela francesa del XIX y comienzos del XX, de Balzac, Stendhal y Flaubert hasta la *summa summarum* de Proust.

Esta cartografía es propia del canon de la literatura comparada. Explora eventualmente el extremo Oriente, como Etiemble, y las literaturas eslavas, como Roman Jakobson. Pero, en esencia, la investigación y la hermenéutica comparatista fueron eurocéntricas o, más precisamente, continental-europeas. Las contribuciones británicas han sido débiles y, del mismo modo, la literatura inglesa y norteamericana fueron mantenidas a distancia. Cuando se le pidió a de Gaulle que nombrara los tres mayores escritores europeos, dijo: "Dante, Goethe, Chateaubriand". "¿Qué se hace con Shakespeare?", preguntó su asombrado interlocutor. La respuesta de De Gaulle fue lapidaria: "Usted me dijo *europeos*". Precisamente la soberanía y el enigma de la provinciana universalidad de Shakespeare se escurrió siempre a las aproximaciones comparativas, encerradas en la *romanitas*.

A esto debe agregarse un factor complicado y casi trágico. El comparatismo, sus publicaciones, cátedras y revistas, surgió del exilio, de los desplazamientos personales. Sismondi, un refugiado político, creó la primera cátedra que llevó como nombre el de *Littérature générale*, en la universidad de Ginebra. (Tuve el honor de ocuparla durante un cuarto de siglo.) El espíritu del comparatismo es el del políglota, el hombre del límite, el peregrino. Salvo algunas excepciones distinguidas –Curtius, Mario Praz, Contini–, los comparatistas han sido judíos, a menudo mal recibidos en los tradicionales departamentos de literatura inglesa de las universidades británicas. Allí se los criticó muchas veces por no tener una relación interna (una acusación típica de East Anglia) con la lengua. En este aspecto, la carrera de Auerbach fue ejemplar.

Como "no ario", Erich Auerbach fue expulsado de Marburg en 1935. Su percepción del nazismo y de las complicadas relaciones con el antisemitismo cristiano le inspiró su famoso trabajo "Figura" y el estudio de las implicaciones histórico-políticas de la interpretación figural. Una investigación filológica detallista se abrió a una enormidad histórica. Auerbach se re-

fugió en la universidad estatal de Estambul, donde sucedió a Leo Spitzer como profesor de lenguas y literaturas románicas. Cuenta la leyenda que, privado de su magnífica biblioteca, de su patria y de su lengua, de sus recursos académicos y del prestigio intelectual que rodea al *Ordinarius* en una universidad alemana, Auerbach sufrió depresiones agudas. Las fuentes de las que dependían sus trabajos históricos y filológicos le eran inaccesibles. Lo que podían proporcionarle las bibliotecas en Estambul, muy poco. Estaban allí las ediciones Tauchnitz de la "biblioteca del viajero", sin notas. ¿Este académico, cuya carrera había comenzado como bibliotecario en la biblioteca del estado prusiano, en Berlín, sería capaz de escribir para un lector no académico y producir con casi ningún medio una obra que, precisamente, prescindiera de las notas? El desafío ocupó a Auerbach desde mayo de 1942 hasta abril de 1945 (emigró a Estados Unidos en 1947). Su libro "generalista" fue publicado en alemán, en Berna, antes de ese viaje.

Mimesis fue amorosamente traducida al inglés por Willard R. Trask y apareció en 1953, de modo que ha pasado medio siglo desde entonces. Su primer capítulo sigue siendo el más famoso (me pregunto si muchos lectores avanzan más allá). Compara las representaciones narrativas de la realidad en la *Odisea* y el Génesis, tomando el episodio en que Euriclea reconoce a Odiseo, pese a su disfraz, por una cicatriz, y el momento en que Abraham se dispone a sacrificar a Isaac.

Homero, argumenta Auerbach,"representa los objetos acabados, visibles y palpables en todas sus partes, y exactamente definidos en sus relaciones espaciales y temporales. Con respecto a los procesos internos, se comporta en idéntica forma: nada debe quedar oculto y callado". La procesión épica de los fenómenos se desarrolla en un primer plano, en un presente espacial y temporal absoluto. El recuerdo de las cosas pasadas se manifiesta "en un presente exclusivo e independiente". Ninguna motivación psicológica, ninguna actitud está oculta ni pasa inexpresada. Esa "puesta en primer plano" y la serena claridad definen el genio del estilo homérico, y su eterna interpelación a nuestra imaginación.

La narración bíblica es por completo diferente. Rasgos esenciales del contexto y de la causalidad permanecen ocultos. El concepto judío de Dios no es explicable. "No era tanto una causa como un síntoma de su modo de concebir y exponer las cosas". La diferencia con el diálogo entre dioses y mortales en Homero no podría ser más pronunciado: "Los ademanes y las palabras de Abraham se dirigían a la imagen interna o hacia la altura, hacia un sitio indeterminado, oscuro –en ningún caso situado en primer término, de donde la voz llega hasta él". En lo que se dicen Abraham e Isaac "todo queda sin expresión". El relato bíblico sólo muestra lo indispensable de los fenómenos, aquello absolutamente necesario para sus fines; todo lo demás, se oculta. Lo que sucede entre los momentos cruciales no existe. "Los sentimientos e ideas permanecen mudos, y están nada más que sugeridos por medias palabras y por el silencio; la totalidad, dirigida hacia un fin con alta e ininterrumpida tensión y, por lo mismo, tanto más unitaria, permanece misteriosa". Por eso es imprescindible el comentario incesante y la interpretación. El texto homérico busca simplemente que olvidemos nuestra propia realidad por unas horas; su objetivo es vencer esa realidad. El Libro de Moisés ejerce su autoridad sobre nuestras vidas. El contraste es evidente: "Todos los asuntos de Homero permanecen en lo legendario, mientras que los del Antiguo Testamento, a medida en que avanzan en su desarrollo se van acercando a la historia". A partir de esta diferencia, Auerbach planteó su análisis de las representaciones de la realidad en la literatura europea.

El *tour de force* es emocionante y muy sugestivo. Pero ¿logra convencer del todo? Más que la *Ilíada*, de la que, en algunos puntos, puede ser una crítica sutil, la *Odisea* incluye sombras y un fondo. Considérese el encuentro de Odiseo con Ayax y Aquiles en el más allá, o su encuentro con Nausicaa (donde Goethe señala uno de los idilios más discretos y no declarados de la literatura mundial). Considérese el repertorio de comentarios y debates suscitados por la ambigüedad del regreso al hogar de Odiseo. Esos aspectos del poema a muchos la parecieron suficientes para considerarlo la primera "novela" occidental. Auerbach elige descartar, como lo hará en otras muchas ocasiones en *Mimesis*, los aspectos lingüísticos de la interpretación. Pero ¿es posible comparar estos dos textos sin entrar en la diferenciación radical, aunque en parte escurridiza, entre la lengua de Homero y la del Antiguo Testamento? ¿Hasta qué punto la claridad y la temporalidad uniforme de la épica homérica son separables de los recursos de un estilo formulaico, que llega de muy lejos, cuyo suelo es la oralidad? Los recursos paratácticos de la narración bíblica –la elisión de los conectores e intermediarios–, la oscura inmediatez de la interpelación divina están a su vez relacionados con formas del hebreo que siguen desafiando nuestra comprensión.

No hay un pasaje de *Mimesis* que sea más hipnótico en su virtuosidad que la triangulación de Petronio, los *Anales* de Tácito y la denegación de Pedro del Evangelio según Marcos. La representación de la vulgar esposa de Trimalción "marca el límite extremo que alcanzó el realismo en la antigüedad". Pero se trata de un realismo limitado, que excluye todo lo que sea problemático, "todo lo que, desde un punto de vista sociológico o psicológico, sugiera lo serio, ni, mucho menos, la complejidad trágica". La concepción trágica y compleja del personaje, en maestros como Balzac, Flaubert o Tolstoi (Auerbach omite a Dickens) es "totalmente imposible en la Antigüedad". No existe allí un tratamiento serio de las ocupaciones cotidianas ni de las clases que las realizan. Y, sin embargo, "precisamente en las condiciones intelectuales y económicas de la vida cotidiana se revelan las fuerzas que subyacen a los movimientos históricos" –un argumento que habla de la deuda de Auerbach con Dilthey. Una indiferencia semejante respecto de las dimensiones sociales caracteriza el relato de Tácito sobre la revuelta de las legiones estacionadas en Germania después de la muerte de Augusto. Este episodio pone en evi-

dencia que Tácito no comprende los reclamos ni los sufrimientos de los soldados rasos. “El punto de vista ético y retórico son incompatibles con una concepción que tenga su foco en la realidad”.

El Evangelio de Marcos es diferente en su tratamiento de lo local y de las *dramatis personae*. “Tremenda” es la mirada sobre esta gente del común, en la humildad de su vida cotidiana. “Este acontecer temporal en medio de la vida cotidiana es, para el autor de los escritos del Nuevo Testamento, un acontecer revolucionario universal, y posteriormente lo será también para todos”. Como Proust, concluye Auerbach, Petronio escribe “desde arriba”, mientras que Marcos, inocente de toda retórica, es un realista desde adentro.

Los capítulos siguientes muestran la capacidad de Auerbach para sacar conclusiones importantes de textos que son familiares sólo al especialista. La *Historia de los Francos* de Gregorio de Tours está escrita en una lengua “mal equipada” para organizar los hechos. Sin embargo, trasmite de manera admirable “las ambiciones e intereses materiales, mitigados por el miedo entre los hombres y de éstos hacia las fuerzas sobrenaturales”. Pese a su pathos y a su energía poética, el *Cantar de Roldán* no alcanza la trágica humanidad que Auerbach encuentra en la épica germánica, en el *Hildebrandslied* o en los *Nibelungenlieder*. La estructura de valores y coerciones feudales que pesa sobre el destino de Roldán y de su aborrecido Ganelón construye un mundo a la vez dramático y “estrecho y limitado”. Falta “la fricción y la resistencia de la vida real”, porque “ prevalecen las limitaciones de clase, la idealización, la simplificación y el brillante velo de la leyenda”. Por momentos hay más que un eco entre Auerbach y aquel otro apóstol del realismo y la densidad social, György Lukács.

El episodio de Farinata y Cavalcante en el canto X del *Inferno* le permite a Auerbach volver a territorios conocidos y amados. Sus páginas cantan con felicidad y reverencia. ¿Cómo hace Dante para fundir en una unidad polifónica coherente las voces individuales y muy diferentes de los cuatro protagonistas? (Virgilio está siempre presente, aunque en esta instancia sólo en el margen.) ¿Cómo logra esa transición aparentemente inevitable entre “la calma teorética y la delicadeza psicológica” del preludio y la explosión imperiosa de Farinata en su ataúd ardiente? Las respuestas pueden hallarse en lo que Blake hubiera llamado “la sacralidad del detalle particular”. Auerbach muestra cómo las subordinadas relativas de Virgilio, que siguen a un vocativo “son perfectamente her-

mosas y armónicas", pero nunca "tan apretadas y arrebatadoras" como las de Dante. Nunca nadie antes de Dante había trabajado el drama del *allor* (el entonces) y el golpe que produce dentro de un relato. El único precedente posible es el *et ecce*, cuando Abraham levanta su cuchillo sobre Isaac. La lengua de Dante, declara Auerbach, "es casi un milagro incomprensible". Sus fuentes son innumerables y complejas, pero sólo su oído pudo escucharlas. En consecuencia, en ninguna otra parte una mezcla de estilos "se acerca tanto a la transgresión de todo estilo". De allí el rechazo miope de Goethe cuando, en 1821, se refirió a"la grandeza repulsiva y muchas veces desagradable" de Dante. Los humanistas tardíos y los ciceronianos del Renacimiento se sentían incómodos frente al "tremendo fenómeno" de la *Divina Comedia*.

Heredero de una página resplandeciente de la *Estética* de Hegel, Auerbach afirma que el "realismo" de Dante sumerge la dinámica de la acción humana y los hechos y destinos individuales en una "existencia que no cambia", haciendo que el tiempo detenga su pulsación. El mecanismo esencial es teológico. El secreto evidente de la lengua múltiple de Dante "consiste precisamente en la integración de lo que es característicamente individual, y muchas veces horrible, feo, grotesco o vulgar, con la dignidad del juicio de Dios, una dignidad que trasciende los límites de nuestra concepción terrenal de lo sublime". Como lo muestra el canto XIII del *Paradiso*, toda creación, incluso la más humilde o repetitiva, es una reduplicación constante, y una emanación, del amor activo de Dios. Esta convicción es elocuente en la "concepción figural" de Dante sobre materias políticas e históricas. La *Commedia* es, finalmente, un texto en el cual los seres humanos aprenden a ver y a conocerse:

> Aun en el Infierno hay grandes almas, y en el Purgatorio algunas almas olvidan el camino de la purificación durante algunos momentos atraídas por la dulzura de un poema, de una obra humana. Y la figura humana se impone, a consecuencia de las condiciones especiales de la consumación propia en el más allá, con más fuerza, más concreción y más peculiaridad que en la misma poesía antigua. Pues un desarrollo histórico-individual forma parte de la consumación propia, que comprende toda la vida pasada, tanto objetivamente como en el recuerdo; una historia peculiar en cada caso, cuyo resultado aparece ya acabado ante nosotros, pero cuyos estadios nos son representados a veces con gran detalle. Nunca se nos oculta por completo, y percibimos, con mucha mayor exactitud de la que la antigua poesía podía proporcionarnos, el devenir histórico-interno en el ser atemporal.

En síntesis, un *Bildungsroman* ante Dios.

Después de Dante, el movimiento del libro (su *moto spirituale*) se acelera. Chaucer no figura ni en el índice, aunque perteneció al desarrollo del realismo europeo, pero hay una mirada sobre Bocaccio y su manejp de "datos fácticos complejos", y la sutil habilidad con la que adapta el tempo narrativo y los niveles de tono al flujo externo e interno de los sucesos. "Los personajes de Bocaccio viven en la tierra y sólo en la tierra". Su inmanencia realista, sin embargo, es todavía demasiado insegura, demasiado endeble para proponerse "al modo de la interpretación figural en Dante, como base sobre la cual puede ordenarse un mundo, interpretarse y representarse como una realidad y un todo". En Rabelais, esa totalidad es enciclopédica, cómicamente pedante, paródica de cualquier jerarquía metafísico-teológica. Pero esos elementos, comunes en la baja Edad Media, se ensamblan para alcanzar un objetivo nuevo. Cuando muestra a sus lectores fenómenos envueltos en un barro turbulento, Rabelais se aproxima "al gran océano del mundo, donde nada libremente, corriendo sus propios riesgos". Tal liberación y liberalidad de la observancia aventurera se manifiesta también en Montaigne. Pero pagando un precio, nos dice Auerbach, el de evitar lo trágico, en un "peculiar equilibrio" que es al mismo tiempo atrayente y limitado.

Era previsible que fuera rutinaria la aparición de Shakespeare en *Mimesis*, via una escena de Hal tomada de *Henry IV Part Two* y algunos pasajes de *Macbeth*. La mezcla de estilos le permite a Shakespeare no sólo articular la realidad en su plenitud terrestre y en su coherencia, sino también trascenderla. "Pesado es el destino", grandes personajes como Hamlet, Macbeth o Lear maduran en "obras escritas por un desconocido e incomensurable Poeta Cósmico" (una vez más, el panóptico del *Bildungsroman*). La trascendencia y la madurez, sin embargo, soportan limitaciones sociales. Cuando se trata de gente del común, "siempre se recurre al estilo bajo, en algunas de las muchas variaciones de lo cómico". Sancho Panza queda fuera del alcance de Shakespeare. Su registro dichoso, incluso absurdo, sus niveles de solidaria diversión nunca "se multiplicaron tanto". Una dicha tan universal, tan benevolente y no problemática "no ha sido alcanzada por ningún otro personaje europeo". Resulta de allí una ruptura profunda con la tradición popular cristiana milenaria, la tradición de la mezcla de estilos. Pasarán siglos antes de que se supere la separación entre la seriedad trágica y lo cotidiano, entre lo sublime y lo vulgar. En un capítulo especialmente brioso, Auerbach demuestra cómo esta separación es funcional a la crónica sobre la vida cortesana de Saint-Simon, y, al mismo tiempo, irónica.

Como Lukács, Auerbach confía en la maestría filosófica y técnica del realismo que alcanza toda su altura en la novela europea. También en este caso, la perspectiva es francesa. No menciona a Defoe, a Fielding se lo alude sólo de paso. Sólo con Balzac y Stendahl, el "realismo existencial y la seriedad trágica" penetran la representación y la narración en prosa del mundo. Por su "profunda fe en la verdad del lenguaje empleado de modo responsable, cuidadoso y no artificioso", Flaubert alcanzó niveles desconocidos de profundidad psicológica y objetividad sociológica. *Madame Bovary* permite experimentar un "prolongado estado crónico" de la realidad privada y pública. "Los maestros saben que el terreno político, económico y social parece comparativamente estable y, al mismo tiempo, intolerablemente car-

gado de tensiones". Flaubert logra una "concreción de la duración", cuyo encierro banal y estúpido es, en verdad, explosivo. No se encuentra en Dickens "casi ni rastro de la fluidez del fondo político e histórico" (¿no había un ejemplar de *Barnaby Rudge* en las bibliotecas de Estambul?), mientras que Thackeray mantiene "un punto de vista a medias satírico, a medias sentimental, muy similar al que había recibido del siglo XVIII". Y esta obra majestuosa, que simplemente omite *Middlemarch*, en tantos aspectos la más adulta, la más inteligente novela europea, se encamina hacia su desenlace via *Germinie Lacerteux* de los Goncourt y la feroz captación de lo real, muchas veces fotográfica, de Zola. Auerbach anota el impacto de los gigantes rusos pero se excusa de tratarlos porque carece de competencia lingüística.

Una impaciente diseminación marca el último capítulo, que debió de ser escrito en momentos de mucha tensión (las noticias del holocausto que empezaban a recorrer el mundo). Comienza con Mrs Ramsay tejiendo la media parda en *Al faro* de Virginia Wolf. Las variadas focalizaciones, la interrupción de procesos externos por internos, con las correspondientes inestabilidades de la voz narrativa, son una síntesis de las complejidades inextricables de la vida, en las que la delicadeza de Mrs Ramsay "se manifiesta y, al mismo tiempo, se oculta". Una mirada no intencional nos lleva a las profundidades de la conciencia. Y de allí partimos hacia un excursus sintético sobre Proust. El *Ulises* de Joyce es "un burlón torbellino de la tradición europea, inspirado en un odio cordial; su cinismo es chillón y doloroso, su simbolismo, indescifrable". Ojalá esta nueva edición de *Mimesis*[1] hubiera podido pasar por alto estas páginas finales, reteniendo solamente el emocionante epílogo. Auerbach se pregunta si los lectores en los que deposita su esperanza están todavía vivos, si reencontrará amigos de otras épocas. Se remonta hacia las raíces de su obra, hasta el Platón de la condena de la mimesis estética en el Libro X de la *República* y la orgullosa reivindicación de Dante de que la *Commedia* representa la auténtica realidad. Si su panorama es selectivo, lo es porque Auerbach eligió textos y paralelos "cercanos a su corazón": "*Mimesis* es, muy concientemente un libro de alguien en particular, que vive una situación particular, y escribe a comienzos de los años cuarenta".

Sesenta años después, ¿todavía se lee *Mimesis*? La pregunta es difícil. Su inclusión ritual en bibliografías y citas no confirman su lectura, especialmente fuera de la academia. Como lo sugerí antes, la alta jerarquía de la literatura comparada es propia de un período y de determinadas circunstancias personales y profesionales, muchas veces sombrías. En su zenit, la disciplina produjo media docena de clásicos –entre ellos, *Literatura europea y edad media latina* de Curtius, sobre el que Auerbach arroja una mirada distorsionada. Hoy, los estudios literarios comparados, en primer lugar en Estados Unidos, se han profesionalizado; están atravesados por la corrección política –que rechaza las lenguas clásicas y el etnocentrismo europeo– y muchas veces reducidos a la lectura antologizante de "grandes libros" en ediciones populares y traducciones deficientes. Sólo en Europa oriental la visión del comparatista todavía está viva, como heredera de la tradición de los estudios eslavos. En los demás lugares, tiende a ser ocasional y fragmentaria. La encontramos cuando Umberto Eco estudia la traducción y sus problemas filosófico-semánticos que son cruciales para cualquier empresa comparatista; brilla en las monografías de Pierre Brunel sobre el juego metamórfico entre texto literario y puesta en escena musical; en Charles Rosen, sobre el romanticismo; o en los vínculos establecidos por Anne Carson entre Simónides y Paul Celan. Pero ¿quién hoy, salvo en el nivel de la *haute vulgarisation*, se atrevería a intentar el repertorio cronológico, lingüístico y formal de *Mimesis*?

El leviatán de Erich Auerbach es inocente del reduccionismo arrogante del psicoanálisis. Su tranquila confianza en el lenguaje, tanto en el propio como en el de los textos que glosa, su presupuesto axiomático de que las relaciones entre mundo y palabra son auténticas y verificables, aunque sean vulnerables y requieran una constante reevaluación, son anteriores al movimiento modernista. El juego de palabras nihilista de la deconstrucción o la anarquía del postmodernismo, que viene de modo tan inequívoco de Dada y el surrealismo, contradice el sentido común ontológico de Auerbach. Los gritos de batalla del feminismo todavía no se escuchaban en su horizonte, que se inscribía, paradójicamente, en el siglo XIX en medio del anochecer del XX. Estas limitaciones debilitan muchas de las observaciones de Auerbach, en referencia a Joyce, por ejemplo. La única alusión a Kafka en todo el libro es penosamente inadecuada. Es difícil adivinar lo que en *Mimesis* se podría haber discurrido sobre Borges o Beckett. La doble fuente de la cual Auerbach deriva la validación de la narración figural y realista, Atenas y Jerusalem, está hoy lejos del reconocimiento incluso de los cultos. El mapa de lo que los franceses designan como *mentalités*, el alfabeto de una cultura compartida, ha cambiado profundamente desde 1945.

Sin embargo, *Mimesis* sigue teniendo una dimensión excepcional. Es un libro necesario por razones bien específicas. Nada está tan ausente en nuestro encuentro y comprensión de la gran literatura como la felicidad. La maravilla, la risa incluida también en la creación de lo trágico –quizás sólo Nietzsche tuvo las palabras adecuadas para describirla– irradian del saber de Auerbach. Sabe que las obras de los maestros son un don, impredecible, muchas veces difícil, pero en cierto sentido milagroso. Homero y Dante podrían no haber existido, o haberse perdido. Un júbilo grave que celebra nuestra buena fortuna mueve este libro. Somos sus deudores.

1. Steiner se refiere a la nueva edición en inglés de *Mimesis; The representation of reality in Western Literature*, traducción de Willard R. Trask, Princeton University Press, cuya publicación suscita el presente artículo aparecido en el *Times Literary Supplement*, septiembre 19, 2003. En esta traducción del artículo de Steiner, realizada por B.S., las citas de *Mimesis* han sido tomadas de la versión castellana, de I. Villanueva y E. Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1950. Como se ve, la traducción al castellano se anticipó en tres años a la inglesa, de 1953, cuyo cincuenta aniversario conmemora el ensayo de George Steiner.

1978 2003

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

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

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

Precios

CD:
Argentina, 15 $
Países limítrofes, 10 U$S
Exterior, 15 U$S

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

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

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

PUNTO DE VISTA
77
Revista de cultura
8 $
Dic. 2003