El juicio del siglo Saer / Godard

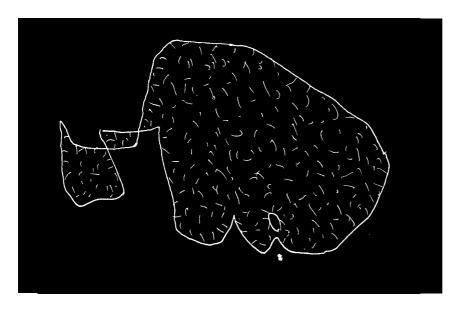
Motines urbanos en Francia
el progresismo Buenos Aires
en la ciudad Buenos Aires





Vanguardias populistas: Pasolini • Oiticica Imperialismo y ficción paranoica

Escriben: Sarlo • Catelli • Filippelli • Oubiña • Aguilar Francescutti • Gorelik Ilustra: Padeletti



Las ilustraciones de este número son dibujos de Hugo Padeletti (Alcorta, Santa Fe, 1928).

Revista de cultura Año XXIX • Número 84 Buenos Aires, abril de 2006 ISSN 0326-3061 / RNPI 159207

Sumario

- 1 El juicio del siglo
- 2 Beatriz Sarlo, Conflictos y representaciones culturales
- 8 Nora Catelli, El presente de la escritura. Sobre "La grande" de Juan José Saer
- 12 Rafael Filippelli, Rupturas y continuidades. A propósito de "Godard" de Colin McCabe
- 17 David Oubiña, Pier Paolo Pasolini: el pensamiento corsario
- 21 Gonzalo Aguilar, Hélio Oiticica: la invención del espacio
- 28 Pablo Francescutti, Las armas de destrucción masiva del Dr. Fu Manchú
- 33 Adrián Gorelik, Modelo para armar. Buenos Aires, de la crisis al boom

La revuelta de los suburbios en Francia

- 40 D. Béhar, J. Donzelot, F. Dubet, P. Genestier, M.-C. Jaillet, C. Lelévrier, M. Oberti, Mezcla y laicismo: las ciudades en crisis
- 45 Khalid Hamdani, Visibles para las discriminaciones, invisibles para la estadística
- 46 Olivier Roy, ¿Intifada de los suburbios o motines de jóvenes desclasados?

Directora

Beatriz Sarlo

Subdirector

Adrián Gorelik

Consejo Editor

Raúl Beceyro

Jorge Dotti

Rafael Filippelli

Federico Monjeau

Ana Porrúa

Oscar Terán

Hugo Vezzetti

Diseño:

Estudio Vesc y Josefina Darriba

Difusión y representación comercial:

Darío Brenman

Distribución: Siglo XXI Argentina

Composición, armado e impresión:

Nuevo Offset, Viel 1444, Buenos Aires.

Suscripción anual

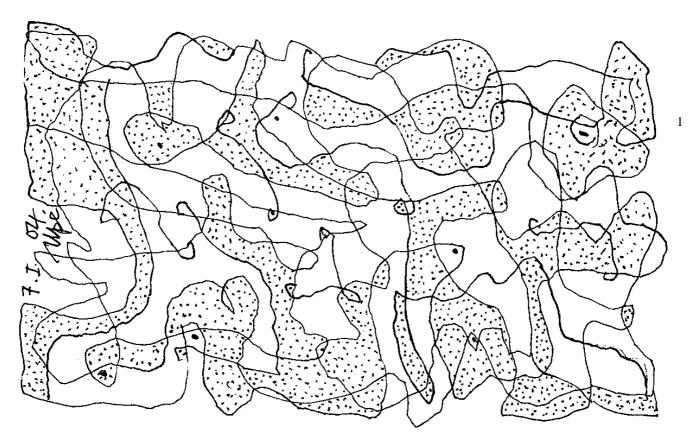
•	Personal	Institucional
Argentina	30 \$	60 \$
Países limítrofes	20 U\$S	40 U\$S
Resto del mundo	30 U\$S	50 U\$S

Punto de Vista recibe toda su

correspondencia, giros y cheques a nombre de Beatriz Sarlo, Casilla de Correo 39, Sucursal 49, Buenos Aires, Argentina.

Teléfono: 4381-7229

Internet: BazarAmericano.com E-mail: info@BazarAmericano.com



Algunas de las promesas al alcance de la mano en 1910, fecha arquetípica de la Argentina próspera, no se cumplieron. Conquistas que se creían consolidadas en 1960 se desvanecieron: la inclusión social, la seguridad de un mercado de trabajo, la ampliación de los derechos se bloquearon de modo implacable y, a partir de 1976, siniestro. Pese a algunas voces que advertían lo contrario, la Argentina creyó, entre 1910 y 1950, que su destino era la prosperidad general y el éxito; en cambio, termina el recorrido de estos cien años como un país partido. Sin embargo, nada más sencillo y equivocado que una visión nostálgica de algún momento mítico del pasado. Si algo debe

evitarse es pensar estos cien años como curso de una decadencia nacional, porque algunas amenazas que se creyeron ciertas en el primer centenario se demostraron tan infundados como las esperanzas excesivas: la Argentina, pese a cambios demográficos gigantescos, construyó una identidad más o menos compartida; la república, amenazada desde 1930, pudo finalmente llegar al bicentenario; el peronismo, que quiso ser borrado de la historia por sus enemigos, volvió con varios rostros: la guerrilla y la Triple A, el nacionalismo desarrollista, el ultraliberalismo de mercado, la patria sindical y la patria contratista, el discurso inaugural y la corrupción, el

plebiscito y el ímpetu autoritario.

Punto de Vista se propone presentar diversas perspectivas temáticas sobre los cien años que terminarán de transcurrir en el 2010. Cada uno de los sucesivos artículos buscará establecer una perspectiva sobre ese arco de un siglo, señalar sus fracasos y sus construcciones, sus protagonistas y sus víctimas. En 1910, Joaquín V. González publicó uno de los grandes ensayos argentinos, sin duda un clásico. Nos apropiamos de su título: El juicio del siglo, para dar un nombre común a la serie que comienza en este número y que tendrá fin en el 2010. Por lo menos en cuanto a su programa, se trata de una apuesta optimista.

Conflictos y representaciones culturales

Beatriz Sarlo

Primer artículo de la serie "El juicio del siglo"

Los cien años se cortan en segmentos desiguales. La Argentina fue contemporánea de su época: la ampliación de la república en 1916; las primeras vanguardias en los años veinte y la modernización cultural de las décadas siguientes, el protagonismo de la corporación militar desde 1930; el peronismo, populismo plebiscitario y carismático, primero en su dimensión social y política, luego en su giro hacia la violencia y el terrorismo, finalmente en su restauración neoliberal y su reconversión a un nacionalismo populista de nueva era; el arte político de los años sesenta, en paralelo a los cambios en las costumbres, la radicalización de las capas medias y la violencia revolucionaria; la dictadura militar de 1976, culpable de crímenes que superaron cualquier otro crimen, y la aventura soberbia e ignorante de la invasión a las islas Malvinas, cuyos muertos hicieron posible la recuperación de la democracia. Trataré de seguir un hilo cultural que se cruza con estos hechos del pasado.

Entre los dos centenarios, la modernidad argentina giró dos veces a lo largo de algunas líneas, de las que elijo: la prolongada batalla de los públicos; la imposición y transformación de la lengua; las modificaciones del concepto de pueblo y de su representación cultural y política. Considerarlas fundamentales no responde a una voluntad de síntesis, porque conflictos de todo tipo muestran que esos procesos no despliegan avatares comparables, salvo para el ojo de un historicista fanático que encuentre

en el presente un reflejo de lo sucedido en el pasado. No es mi caso: lo que está en disputa puede parecer análogo pero no lo es. Los sujetos enfrentados tampoco son los mismos. Los hechos no se repitieron ni como tragedia ni como farsa. Y si algo caracteriza con precisión estos cien años es que el país cambió de modo radical. Por eso, jugar el juego de las comparaciones históricas demuestra erudición e ingenio, pero también la creencia de que vivimos en un teatro de fantasmas recurrentes. Lejos de la repetición con variaciones y simetrías, en cien años se pasó del país de señores al de masas y esto basta para preguntarse más por el cambio que por las recurrencias.

1. Se disuelve la idea de que los procesos culturales pueden ser controlados por las élites. En 1910, los nacionalistas del primer centenario creyeron que sus palabras aún influían de modo decisivo sobre una realidad que ya no se ajustaba ni a sus expectativas ni a sus deseos. Todavía pensaban que la intervención de los letrados (si anclaban en políticas de estado como la educación) podía competir con tendencias de la sociedad que ya se insinuaban como independientes e indómitas. Todavía pasaban por alto que los protagonistas del mercado cultural emergente no sólo iban a modificar a las masas sino, en primer lugar, a ellos mismos. A algunos, como Leopoldo Lugones, esto les resultaba tan poco tolerable como comprensible. Otros, como Manuel Gálvez, descubrían un medio donde se independizaban tanto de las élites sociales, porque encontraban en el mercado nuevos lectores, como del debate vanguardista que los consideraba escritores mediocres o estéticamente reaccionarios.

Hay que pensar estos cien años como los de sucesivas rupturas en la relación entre intelectuales y públicos; por lo tanto, redefinición de la función intelectual en su dimensión imaginaria (qué deben hacer los intelectuales, los escritores, los artistas) y en sus condiciones materiales (cuál es su origen, de qué viven, dónde escriben, a quién se subordinan, a quién temen, a quién desafían). Del dandysmo al profesionalismo, del periodismo político al periodismo de masas, de las refinadas ediciones francesas de libros argentinos a las ediciones de bolsillo mal impresas de los años treinta; de la desconfianza ante las fuerzas del mercado a la adaptación funcional y, finalmente, a los penosos episodios de rendición con todas las banderas.

Entender qué les estaba pasando a los intelectuales fue difícil para ellos mismos en el comienzo de los cien años; hoy puede explicarlo un estudiante de la universidad, porque de esos cambios no se retrocedió. Por el contrario, las ideologías de las últimas décadas contribuyeron tanto a sostenerlos como, de algún modo, a explicarlos. De una idea sencilla: No hay diarios sin intelectuales-políticos e intelectuales-periodistas que los escriban, se pasó a un reconocimiento de hecho: No hay intelectuales sin diarios

que los publiquen.

La idea de que los procesos culturales pueden ser gobernados por las élites hizo crisis cuando esas élites debieron compartir con otros, recién llegados, un espacio que respondía a las tendencias del mercado cultural aunque éste todavía no lo gobernara por completo. La aparición de un diario como Crítica y, pocos años más tarde, El Mundo, no sólo descubrió un público sino que le dio a los intelectuales la oportunidad de una relación con lectores desconocidos. La idea misma de que fueran desconocidos era novedosa, porque indicaba que, desde los años veinte, los intelectuales y su público ya no pertenecían invariablemente al mismo sector social; lo que había sucedido con la literatura gauchesca y el folletín criollista en el siglo XIX, se repetía en una escala inédita. Pero además los letrados tradicionales tuvieron la primera prueba de una subordinación a fuerzas que no controlaban del todo.

La inquietud de los intelectuales surge en un espacio cuyas reglas ya no dictaban sólo las élites republicanas, sino que también las discutían o cambiaban gentes que, en principio, no tenían necesidad de subordinarse a ellas porque se movían en la esfera de lo público donde se iba imponiendo el mercado. La inquietud de los intelectuales proviene de su nueva y ambigua autonomía. Independizados de la política y del estado, sus lazos materiales y su dependencia de la esfera pública se hacen más fuertes. Al encontrar su teatro, los intelectuales también encuentran objetos de aborrecimiento, de crítica y de adulación.

2. Los intelectuales participaron en la guerra de los públicos y en la guerra de la lengua. En la primera se juega su poder simbólico. En la segunda, la prueba de su influencia cultural. El destino de esas batallas no estuvo definido desde un comienzo. Por el contrario, los intelectuales pensaron que su influencia se mantendría aunque hubieran cambiado las condiciones dentro de las que se había ejercido; también creyeron que la querella de la lengua no se encaminaba hacia un desenlace inevitable, entre otras razones porque se enfrentaron, antes que nada,

representaciones sociales que, hasta 1930, no parecían irreversiblemente condenadas.

La noción de "extranjero" fue una clave para entender las primeras tres décadas del siglo XX. Más que describir un origen inmigratorio, buscado como política nacional desde el XIX, designó a "la chusma" (para usar la expresión de Lugones) que aún no había sido construida como Pueblo, ni aceptado modelarse según la matriz que le proponía la escuela, o (más verosímilmente) no había tenido tiempo para ejercitarse en esa normalización ideal. Sentir que la lengua estaba amenazada implicó también el descubrimiento de que allí se escondía un peligro para "la raza" y la cultura.

Es obvio que se experimenta una amenaza a la lengua cuando, por razones sociales, urbanas, políticas, se comienza a escuchar las voces de los inmigrantes y sus hijos. La amenaza es de contaminación, porque replica, en lo simbólico, la contaminación de orígenes nacionales y sociales: hay buena extranjería y mala extranjería, que dependen exclusivamente de la procedencia y de la condición social del extranjero. Para la élite, existe un extranjero cosmopolita y fuente de civilización, y un extranjero cuya cultura de origen no se adapta al patrón del cosmopolitismo y cuyo lugar en la república es el de la mano de obra.

Se fortalece entonces la creencia fundacional de que la nación debe ser impuesta en todos los frentes. Los juicios sobre la contaminación de la lengua, la "mala" mezcla y la pérdida de originalidad (en el sentido en que, desbaratada una herencia, se pierde un origen) provienen de un imaginario de peligro que creyó encontrar una salvación en la defensa de las verdaderas cualidades que caracterizarían a los argentinos. Desde el momento en que se empezó a escuchar en la esfera pública (no simplemente en la doméstica o en la del trabajo) a quienes no hablaban como las élites, se experimenta una pérdida.

En las primeras décadas del siglo XX, la lengua es parte de un mito nacionalista, que tiene dos caras: la de los nacionalistas del primer centenario y la de los vanguardistas de los años veinte (que se puede reconocer todavía

en las parodias del *Adán Buenosayres*). En ese momento, además, la lengua nacional debe recortarse no sólo respecto de las *malas lenguas* de la inmigración sino también de la norma que viene de España y que los escritores, especialmente Borges, recusan. Se trata de un conflicto con varios pliegues: los nacionalistas del primer centenario no son antiespañoles; los vanguardistas del veinte, en cambio, sí. Pero ambos grupos impugnan el "italiano", el "cocoliche", y su derivación orillera en el "malevo".

La cuestión de la lengua extranjera se cierra en los cuarenta como conflicto agudo, cuando justamente otros extranjeros se hacen visibles: no ya el inmigrante europeo sino el migrante criollo. La preocupación se desplaza entonces de la cultura a la política, y se ancla allí con el primer peronismo. Formó parte, desde entonces, de las diversas representaciones de lo popular, a las que me referiré más adelante. El gran cambio consiste en que la lengua deja de ser un cuerpo vivo y en disputa para convertirse en una causa que debe ser defendida no ya frente a la inmigración europea sino frente a las fuerzas del mercado y los medios audiovisuales. Finalmente. en las últimas décadas se escucha el lamento sobre la desaparición de la "rica" lengua de la primera mitad del siglo XX (aquella que antes se creyó en peligro), a la que se piensa como lengua póstuma, como un patrimonio cuyo empobrecimiento es, salvo un milagro, ineluctable y cuya defensa es un acto moral.

3. A la lengua se le propone una norma y una institución: la escuela, donde las amenazas de dialectización negativa chocaron contra una matriz a la vez integradora y disciplinaria. En la escuela no sólo se aprende a escribir. También se aprende a pronunciar, esto es a dominar una oralidad legítima, no la que supuestamente los maestros debían enseñar sino la que efectivamente enseñaron. Por eso, la escala de lenguas "anormales" no es perceptible sólo para las élites de origen hispano-criollo. Todo el mundo siente y practica su diferencia. En una aguafuerte, Roberto Arlt (portador él mismo de un apellido que califica de impronunciable) describe la lengua gutural, primitiva, animalesca, de los inmigrantes sirio-libaneses, que necesitan del cuerpo y de los gestos para significar. Cuando la alfabetización se universaliza en las ciudades, la oralidad sigue estigmatizando la diferencia social.

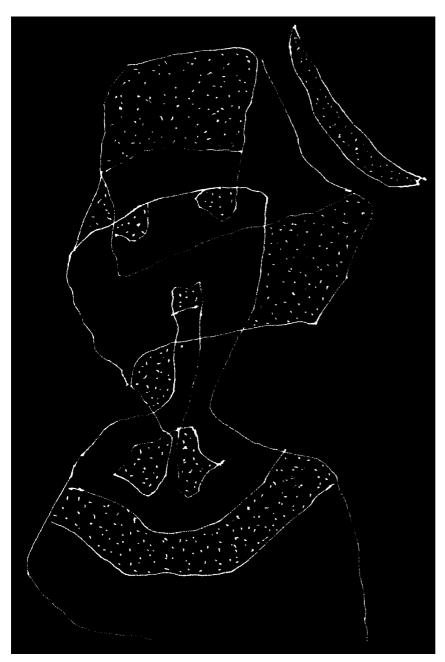
En la primera mitad de estos cien años, la escuela ganó su batalla y aquella eficacia es hoy irrepetible, porque se reconoce que ninguna batalla cultural puede ser ganada solamente en el escenario de las instituciones educativas. Entonces la lengua de esa primera mitad del siglo XX pasa a ser un modelo respecto del cual se ha retrocedido, una lengua a la defensiva, que ha sido asediada y finalmente vencida por los

medios de comunicación, la pereza, la indigencia imaginativa, el descuido. Del castellano italianizado al teveñol, la defensa de la lengua, que ya no puede entregarse a la escuela y al normalismo, se convierte en un alegato elegíaco y ya no son los escritores quienes presentan el conflicto. A diferencia de las vanguardias de la década del veinte, la cuestión de una lengua argentina no preocupa a los escritores, para quienes los clivajes lingüísticos son una materia polifónica de la escritura. Preocupa, en cambio, a las "voces de la opinión pública", publicistas, periodistas, algunos intelectuales que se ofrecen como paladines de una causa.

La convicción de que la lengua fue mejor en el pasado que en el presente, se diferencia de las posiciones tomadas en el debate anterior sobre cómo debe ser la lengua nacional. Los peligros vienen de lugares distintos. En la primera mitad de los cien años, la extranjería era el agente deformador. En la segunda mitad, y sobre todo en las últimas décadas, se responsabiliza a los medios de comunicación del empobrecimiento. Aunque la escuela es postulada como parte de una solución, se piensa, al mismo tiempo, que no está en condiciones de hacerse cargo de esa responsabilidad. En su estado de actual decrepitud, la escuela pierde, si se comparan sus posibilidades con las de cien años atrás. La batalla de la lengua es mediática.

Desde fines del siglo XIX, la escuela produjo el público de los medios de comunicación escritos que, hasta los años cuarenta, fueron hegemónicos respecto de la radio y el cine. Fue esa institución estatal, pública, gratuita y universal (para hombres y mujeres: primer caso en América Latina) la que le ofreció a la industria cultural los lectores que debían previamente dominar habilidades que no se adquieren sin un entrenamiento continuado e intenso. En un círculo virtuoso que no volvió a repetirse, la industria cultural no competía con la escuela sino que estabilizaba las capacidades adquiridas allí. Aunque algunos intelectuales despreciaron lo que los medios escritos ofrecían (condenaron, por ejemplo, las novelas de folletín, los magazines o los periódicos populares), muchos trabajaron precisamente en esos espacios donde se formaron escritores de nuevo tipo. La industria cultural necesitaba de la cultura letrada. No era un barco navegando solitario, prepotente y autoabastecido.

4. El gran quiebre son las primeras emisiones de radio a fines de los años treinta. Pero en ese momento nadie se dio cuenta y la imaginación futurista rindió el tributo del nuevo medio a la cultura de los cultos, como si las inaugurales transmisiones desde el Teatro Coliseo hubieran sido un gesto de resistencia ante el potencial masivo del medio. Diez años después, la radio



ya había establecido una cultura propia original, con sus estrellas y sus géneros. Veinte años después, la primera televisión repitió fugazmente el mismo gesto que la radio. Treinta años después, ya había alcanzado una cultura autónoma.

Con el auge de la televisión, por primera vez en estos cien años, una dimensión cultural es juzgada y se juzga a sí misma independiente de la cultura escrita. A diferencia del público de los medios masivos impresos, la televisión crea su público sin necesitar de otras instituciones. A ser público de televisión se aprende mirando televisión, y eso garantiza la orgullosa, insolente, autonomía del medio respecto de otras formas discursivas y especialmente respecto de las formas cultas. La televisión no sólo es más poderosa porque el capitalismo es más fuerte que el estado, y el mercado, más fuerte que los otros participantes de la esfera pública. Es autónoma en la dimensión simbólica, porque presenta un mundo retóricamente más persuasivo, narrativamente más interesante, socialmente más inclusivo. Su horripilancia tiene que ver con todo esto: completa todos los espacios, desaloja, unifica, homogeiniza y se extiende. Nunca hubo algo tan despreciado y tan victorioso.

Con el establecimiento de un público totalmente audiovisual, termina la batalla por los públicos de estos cien años. En el medio, una particularidad: la desaparición de formas culturales populares independientes de los medios de comunicación. Todo lo que sucede en el mundo antes llamado popular tiene una conexión visible con la dimensión audiovisual. No hay un secreto de lo "popular" que no hayan conocido Olmedo, Amadori, Romay o Tinelli.

Después de la unificación del territorio nacional, la incorporación forzada de las etnias, su despojo y conversión en residuo, la incuria asesina que muchas veces provocó su liquidación física, la supervivencia de los mundos pretéritos, campesinos o indígenas resulta una rara excepción. La mezcla audiovisual captó las dinámicas populares, les dio forma y las devolvió a sus públicos, a los que persuadió de que allí estaba, completa, su propia representación: desde las caricaturas del *reality-show* (que ocupan a los analistas de medios que no se

han dado cuenta de que cada formato dura tan poco como cualquier otra moda y creen, en cambio, encontrar en cada uno de ellos una clave) hasta los melodramas de la televisión-realidad y sus espontáneas estrellas fugaces exhibidas como piezas de una ménagerie. La televisión es fácil de aprender y, en consecuencia, su público percibe que con muy pocas destrezas culturales está en condiciones de trabajar con y frente a la cámara. Así el espacio televisivo se convierte en espacio expresivo y, por supuesto, en posibilidad de representarse y sentirse imaginariamente reconocido. Incluye, por otra parte, todas las innovaciones morales, cumpliendo un papel secularizador y relativista.

Es, por otra parte, un instrumento de la internacionalización cultural, aunque mejor considerar con distancia cuidadosa los lugares comunes sobre globalización, porque los gustos masivos en música popular y los ídolos audiovisuales son mayoritariamente argentinos, lo cual, evidentemente, no mejora a nadie. Pero indica los puntos de anclaje territorial de las representaciones culturales.

Como detalle interesante de este desenlace, en los últimos veinte años la cultura de los escritores y de los artistas es por primera vez una cultura que, en los años de infancia, fue audiovisual. Pese a cualquier historia de iniciación que alguien pueda armar alrededor del Libro, fue la televisión el medio en el que crecieron los escritores y los artistas de las últimas dos décadas. Se formaron, primero o principalmente, como público de la televisión. Su memoria cultural es mediática, cinematográfica y deportiva tanto o más fuertemente que letrada o museográfica. El cambio es fundamental si se piensa que no afecta sólo a escritores y artistas sino a todos los que nacieron desde mediados de los años sesenta. Con algunas raras excepciones: Sergio Chejfec, por ejemplo, cuya literatura solitaria es independiente de los discursos mediáticos.

Las élites sociales y económicas, naturalmente, comparten este suelo simbólico. Se han vuelto culturalmente plebeyas. Los últimos treinta años son los de la mezcla que el periodismo de revista ilustrada y suplemento de domingo ha puesto en imagen de modo obsecuente. A pocos se les ocurriría resistirse a una foto con Maradona: la igualación cultural y lingüística es un dato en un país que, en sentido perfectamente inverso, ha soportado, en el mismo período, un proceso sangriento de diferenciación económica. Pensar que la oligarquía argentina tenía la cultura de Victoria Ocampo es una equivocación que extiende sobre esa clase la excepcionalidad de aquella intelectual. Pero pensar que la nueva burguesía, al tiempo que amasó su fortuna, realizó una acumulación cultural equivalente a la de sus riquezas implica adjudicarle un refinamiento que le es ajeno. El catálogo de la arquitectura de los country-clubs ejemplifica la vulgaridad estéticamente reaccionaria que alimentan las grandes fortunas nuevas.

5. ¿Cómo se representa una Nación en el discurso? La batalla de la lengua del primer tercio del siglo tuvo un interés absorbente porque implicó a las vanguardias, que se plantearon el problema de la representación discursiva de "lo argentino". En primer lugar Borges y Güiraldes buscaron en direcciones diferentes: Borges, con el criollismo estético, la invención de una zona literaria: las orillas, a las que atribuye una forma de la lengua y de la tonalidad; Güiraldes, con la estetización del criollismo, una manera de disponer y escribir los contenidos de la literatura, atento a las innovaciones menos radicales tanto como a la figuración de una última edad de oro pampeana.

En los años veinte y treinta, la representación realista y naturalista es sometida a una crítica radical. En las orillas entre la ciudad y el campo, Borges radica una mitología del pasado argentino que desborda sobre el presente. Interviene en el conflicto ideológico sobre los temas y la lengua del arte y al hacerlo define exclusiones: ni el inmigrante y su mezcla cultural, ni la tentación costumbrista. El color local tocó su confín en Carriego; lo extranjero no deberá ser un factor exterior sino un sistema de relaciones internas con la cultura europea, que Borges rearma por completo.

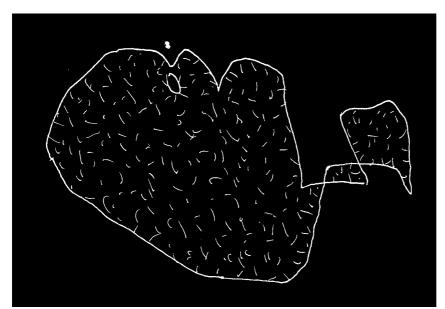
Arlt recorre el camino inverso:

mezcla lenguas y saberes bajos del mundo popular, sus supersticiones y creencias; representa la ciudad que es y la que será poco después; trabaja en el paisaje inestable de una cultura a la vez moderna e insegura. Entre Borges y Arlt se establecen los términos de un enfrentamiento sobre lo que debe ser la literatura en la Argentina. Durante décadas, por lo menos hasta los años cincuenta, uno excluye al otro.

El gran cambio es cuando los escritores ya no los piensan como mutuamente excluyentes. Entonces, después de cincuenta años, la inclusión de Borges y de Arlt en un mismo sistema indica que se ha producido una inflexión Borges deja de ser juzgado cosmopolita y su máquina literaria es una revelación de la Argentina. Respecto de Arlt se desvanece la condescendencia que admitía una potencia narrativa limitada por sus capacidades de narrador. En lo que se creyó un límite se descubre la fuerza de una invención colocada no fuera de las innovaciones de la vanguardia sino como pieza central de lo que la modernidad de la industria cultural y el periodismo trajeron a la ficción.

Hoy la literatura argentina escribe en una pluralidad social y regional, mediática, de mercado y experimental. Desde Puig, leído a la luz de Bajtin, el problema de la representación queda hasta hace medio siglo, se ausentaron los grandes sujetos colectivos (nación, clases, etc.) y se prescinde de pactos imaginarios o prácticos entre artistas y sociedad. Hoy los acuerdos de público son gestionados no por la estética o la ideología sino por el mercado, que a muchos les ofrece no sólo lectores sino también un estilo y un tipo de ficción. Salvo excepciones que llaman la atención por una persistencia que tiene tanto de solidez moral como de arcaísmo, el último gran episodio de arte político fue contemporáneo a la radicalización de los sesenta y setenta.

grandes categorías que se discutieron



estética: lo que estaba social y artísticamente separado en los años veinte, aparece integrado en un panteón literario común. La resistencia suscitada por Borges en la cultura de izquierda pasa a formar parte del pasado. Igualmente, la idea de Arlt como "escritor malo" es criticada y abandonada por completo. Borges y Arlt son clásicos, una figura bifronte del siglo XX para los escritores posteriores a los años sesenta.

Lo que ha sucedido es un doble reconocimiento que parecía imposible: por un lado, Borges es la pieza central que permite leer simultáneamente lo argentino en relación con las literaturas occidentales, precisamente porque su preocupación ha sido el carácter representativo de la lengua literaria en un país de rasgos nacionales en formación.

anulado por la respuesta de que lo que el arte representa son los lenguajes y sus mecanismos: los géneros, los discursos, los dialectos sociales. El debate de la representación ha sido cancelado: todo es literariamente representable, de todo discurso puede escribirse una mimesis. De la representación se ha dicho o que es imposible o que es tan ilimitada como la producción social de discursos. Juan José Saer, en un camino de originalidad extrema, frente a la representación experimentó el pesimismo de lo que ya no es posible y la tensión estética de lo que todavía se intenta por caminos que la representación clásica no había conocido.

En los cien años se recorrió un itinerario que va de la crítica al realismo hasta la defensa estética de los diversos hiperrealismos. Se disolvieron las 6. ¿Qué es el Pueblo y quién lo representa? Durante cien años, la cuestión a resolver fue su representación política no simplemente como hecho institucional sino como hecho de discurso y de cultura. Se exploraron y se experimentaron desde formas más o menos republicanas (la ampliación de la ciudadanía por la extensión del voto primero a todos los hombres, luego a las mujeres) hasta modalidades plebiscitarias características de lo que, desde lo años treinta, se denominó democracia de masas para oponerla a la democracia de los ciudadanos.

La modernidad argentina fue primero, hasta 1930, democrático-republicana, y el Pueblo fue lo que las élites modernizadoras y poco más tarde el radicalismo definieron como cuerpo electoral de ciudadanos, cuya representación universal masculina se alcanzó, en la ley escrita, poco después del primer centenario. Desde 1940, el Pueblo se redefinió en los términos de una oposición cultural e ideológica (pueblo versus oligarquía) cuya representación fue populista plebiscitaria y tuvo al peronismo como espejo. En los años sesenta y setenta, el nacionalismo antimperialista surgido de la radicalización de cristianos y peronistas definió al pueblo como sujeto y objeto de la lucha política y de la violencia guerrillera. La militancia formó junto al pueblo, en lugar del pueblo, luchó con el pueblo y para el pueblo. Hoy, finalmente, la categoría aparece bajo la modalidad populista mediatizada y ha perdido especificidad política. La "gente" o la "sociedad" no es el pueblo; los "pobres" sí lo son. De todos modos, la legitimidad democrática restaurada en 1983 necesita de un sujeto-pueblo, aunque sus contenidos ideológicos y políticos sean mínimos.

La violencia de los golpes militares quebró este arco varias veces y pudo conducirlo a una crisis definitiva. Sin embargo, y contra toda predicción plausible, los cien años tienen, en su comienzo y en su final, los dos períodos más extensos de gobiernos constitucionales. Dicho esto, la cuestión de la representación los atravesó de punta a punta, primero potenciada por las proscripciones y luego contradictoriamente irresuelta por el voto, porque el ganador no siempre fue considerado el representante de una mayoría política ideal y las intervenciones militares convirtieron esta deficiencia en su justificativo.

El enigma de la representación del Pueblo intrigó a los intelectuales particularmente. Grandes corrientes de la historia como el revisionismo, además de una reivindicación ideológica de las tendencias que resultaron derrotadas en el siglo XIX, construyeron una alianza (no sin antecedentes europeos) entre Pueblo y Nación. Quizás mejor sería decir Nación irredenta y Pueblo sometido. Su vocabulario permutó valores y significaciones: patria, caudillo, montonera, gaucho, litoral y provincias, ciudad-puerto, centralismo y federalismo, colonia, barbarie, invirtieron o transformaron sus valencias. La batalla revisionista comenzó en los años treinta y, en los cincuenta, ya había dicho todo lo que tenía para decir. Sin embargo, su verdadera impregnación como ideología de masas culmina mucho después por dos caminos: es la historia espontánea de la radicalización de los sesenta y setenta; es la forma espontánea de la divulgación histórica mediática de la última década, una narración simple y monocausal perfectamente afín con la digestión mediática de las cuestiones públicas.

Por supuesto: entre los revisionistas del treinta y cuarenta y los discursos difundidos por la industria audiovisual hay una curva descendente. Pero acompañada por una expansión muy fuerte en los nuevos públicos de masas. El punto medio de esa curva, entre los

años sesenta y setenta, marca probablemente el de mayor intensidad política de los usos de la historia (basta leer la interpretación con que los Montoneros creyeron oportuno acompañar el asesinato de Aramburu) y también el de mayor centralidad de la idea de Pueblo como noción cultural y pivote de consignas y programas.

En síntesis: el proceso tiene al peronismo como clave de bóveda y recorre tres vías: electoral, en el comienzo de los cien años; social, en las décadas marcadas por el primer gobierno de Perón; revolucionaria en la traducción radicalizada del peronismo en los sesenta y setenta.

Estos cien años no dieron lugar a una representación de la izquierda, que encaró sucesivas aventuras frustradas: se acopló a la radicalización, que generó la estrategia violenta de los setenta; o mantuvo incólume, por la vía reformista, una marginalidad arcaizante que no estaba anunciada como destino en el comienzo del siglo XX. No existe hoy una identidad política de izquierda que supere sectores sociales muy restringidos.

Las palabras de la política, la definición de los significados y la asignación de los lugares simbólicos del campo político fueron operaciones donde el peronismo demostró una movilidad y potencia semántica inigualadas, tomando en préstamo temas de la izquierda, de la derecha, del fascismo, del nacionalismo revolucionario. del nacionalismo tradicional, del socialcristianismo, etc. etc. De las dictaduras militares no han quedado rastros en el vocabulario político, lo que señala su profundo fracaso de adoctrinamiento que tampoco era predecible cuando el golpe de 1976 pareció que se adueñaba por mucho tiempo de la Argentina.

La persistencia del problema de la representación de lo político en un léxico probablemente siga siendo fundamental en los próximos años. La crisis de los partidos es una crisis de lenguaje y toda crisis de lenguaje es una crisis de la capacidad representativa. La televisión tomó el lugar de esa representación. Si la representación política está llena de fisuras, la representación televisiva parece plena. Frente al tiempo prolongado de las instituciones políticas, la televisión

trabaja con las potencialidades y promesas del tiempo real. Ofrece una solución imaginaria a conflictos que se resuelven, si pueden resolverse, en el curso tedioso, formalista y a menudo incomprensible de los plazos institucionales. A la irresponsabilidad, la incompetencia o la corrupción de la política, la televisión opone su magia de la completa inmediatez y muestra a quienes, en las últimas dos décadas, optan por la presencia directa en la escena pública como forma de lucha pero también, y fundamentalmente, como consecuencia de la desconfianza hacia toda mediación política.

7. Argentina en estos cien años atravesó dos modernidades. La primera, basada en la expansión electoral, la industria periodística y editorial, la asimilación del inmigrante y la represión de sus culturas y lenguas de origen, la "normalización" de los criollos, los indios y los mestizos, la urbanización. La segunda sostenida por la extensión de derechos sociales, la redefinición de la democracia, las intervenciones militares y el desarrollo de la industria cultural.

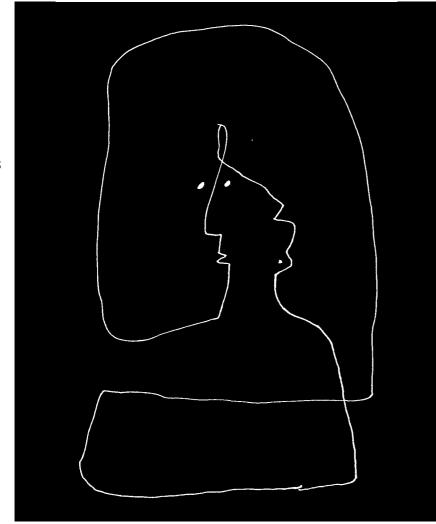
Después del golpe de estado de 1976 y la transición democrática, entramos en un tercer capítulo: hegemonía audiovisual, debilidad de la representación política e institucional, dos rasgos también atribuidos a la posmodernidad en Occidente. En estos cien años, de ser un país que prometía integración creciente, la Argentina se desintegró y exacerbó cortes sociales que contradicen todas las predicciones de la primera mitad del siglo, cuando los rasgos en cuya estabilidad se confiaba eran pleno empleo, alfabetización, ascenso social, universalización de derechos.

El centenario encuentra a la Argentina muy lejos de dos destinos imaginarios: ser como Europa (incluso en los años ochenta se soñó que había un posible pacto de la Moncloa para la transición democrática), hacer la Revolución (sobre todo desde que Cuba demostró que su camino pasaba por América). Uno de esos destinos caducó en todo el planeta; el otro demostró que los límites materiales son más fuertes que los programas y los deseos.

El presente de la escritura

Sobre "La grande" de Juan José Saer

Nora Catelli



1. Una ecuación

La ecuación de Saer siempre fue proustiana: rememorar para escribir. Su sustrato era el trabajo del recuerdo que la escritura parecía exhibir, aunque en realidad mostrase únicamente el resultado. Éste, al fijarse, abolía el movimiento previo –psíquico, filosófico o personal– y lo sustituía por una retórica reconocible y peculiar de la frase, concebida como unidad de estilo y hasta cierto punto ligada al modo en que Walter Benjamin describió *En busca del tiempo perdido*: el mundo en estado de semejanza. La narración –novela, poesía, cuento— desplegaba

las mútiples facetas analógicas de esa mediación clásica entre creación – rememoración – y obra – escritura –. Por eso puede hablarse de la obra de Saer; y por las mismas razones puede decirse que Saer se pensaba como artista, término arduo de sostener en la segunda mitad del siglo XX.

En *La grande* la ecuación se invierte: Saer no parece rememorar para escribir, sino haber escrito para rememorar. Más que al resultado, aquí asistimos al mecanismo que se pone en marcha; asistimos a la pulsión. Por eso, además de por la evidente ausencia del último capítulo, *La grande* es una novela inacabada y no

puede interpretársela desde el ángulo de las operaciones que gobernaban la obra anterior. Lo inacabado no es sólo un dato de este texto sino que era parte de una estética que se definía por la variación; en cada texto esa frase unitaria, inmediatamente reconocible, era utilizada para un principio constructivo inédito. La grande fue la última torsión del proyecto de Saer o, como hubiese dicho María Teresa Gramuglio, fue la última manera de innovación inesperada de ciertas constantes constructivas que él ensayaba en cada texto como recurso para proseguir la búsqueda. ¿Cómo prosiguió Saer, en este caso, la búsqueda? Hay que detenerse en las primeras reseñas aparecidas desde Buenos Aires y Madrid para tratar de responder tentativamente esta pregunta.

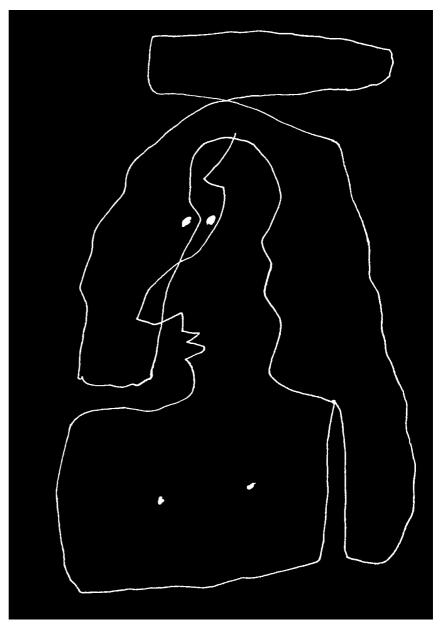
En octubre de 2005 señaló Beatriz Sarlo: "El tempo de La grande es lento, casi majestuoso. Los acontecimientos suceden de manera extensa, durante páginas y páginas. Toda narración se sostiene sobre la elipsis, sobre la supresión de lo que habría ocurrido entre un episodio y otro. [...] Saer construye la peripecia para que nos sea posible captar el tiempo y sentirlo en su densidad viscosa, así como su contradictorio fluir". Para Sarlo La grande, en la que "todo es incompleto, y, sin embargo, perfecto", es una novela de la ausencia de resignación ante esa "pulsión que nunca rinde un sentido pleno".

Un mes más tarde, en *Página 12*, Carlos Gamerro observó que en *La*

grande se combinan el tiempo del individuo ("lineal, arbitrario e irrecuperable, en el cual todo desaparece y se pierde para siempre; tiempo de tragedia, en fin") y el tiempo de la especie y de la naturaleza ("cíclico, natural, en el que todo vuelve transformado; tiempo de comedia, en fin"). En BazarAmericano Miguel Dalmaroni advirtió: "Pero no sólo los vacíos colmados a medias dibujan esa incompleta ficción de completud. También lo hacen la espiral del argumento y un impulso más general del relato por el que las voces de la narración y de los personajes se reúnen y se contentan, casi al unísono, en una apacible composición con el mundo que lleva al sosiego, intensamente conciliatoria incluso en sus momentos más irónicos: feliz".

Por fin, en Insula Jorge Monteleone señaló que había que "explorar el último texto de Saer en un vínculo cierto con la existencia" y observó, matizando quizá indirectamente la observación de Miguel Dalmaroni respecto de la "incompleta ficción de completud", que La grande es "tan autosuficiente y tan poco tributaria de la concatenación causalista de la trama" que el final del capítulo 6, con la escena en que la silueta de un alma en pena que se levanta entre los árboles y sobre la bruma resulta ser una bolsa de plástico del supermercado, y la solitaria frase del capítulo 7 ("Río abajo- Con la lluvia, llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino") producen "un raro efecto de completud". Y concluye: "La escritura de La grande es literalmente una agonía literaria en el sentido etimológico del término: una lucha, una pelea, menos contra la muerte que contra el tiempo".1

Ausencia de resignación ante esa pulsión que no entrega su sentido (Sarlo); tiempo de la especie y de la naturaleza (Gamerro); apacible composición feliz (Dalmaroni); vínculo cierto con la existencia y raro efecto de completud (Monteleone); es evidente que la lectura que todos comparten, a pesar incluso de lo agónico, testimonia una fuerte impresión de realidad palpable y en proceso, de totalidad evocada y vivida en la evocación cuya mediación –no su fin– es la escritura.



No hay ninguna otra novela de Saer que produzca tal sensación de asistir al presente de la escritura, de estar ante el acto de la creación más que ante el objeto que de ésta resulta. Esta ferocidad de lo pulsional no destilado sino arrojado a la escena hace pensar en la propuesta de Cleanth Brooks, uno de los *New Critics* norteamericanos, que sugería leer la poesía como si fuese un drama, como si el conflicto formal fuese la propia tragedia del poema, canalizada por las voces –personificaciones– que lo encarnan.

2. A la manera de un teatro

Leer La grande dramáticamente, a la

manera de Brooks, supone asistir al modo en que el texto actúa no sólo sobre la obra anterior de Saer sino también –tal vez sea esta la torsión nueva– sobre la materia del recuerdo. Es decir, observando la actividad misma de rememorar no sólo en la posición autobiográfica sino en el cruce tenso con las ficcciones anteriores. Saer parece aquí rememorar a partir de dos clases de materiales: el primero es su

1. Cito de: Beatriz Sarlo, "El tiempo inagotable", *La Nación*, Buenos Aires, 2-10-2005; Carlos Gamerro, "Una semana en la vida", *Radar/Libros*, *Página 12*, 27-11-2005; Miguel Dalmaroni, "La vuelta incompleta (una pintura), *www.bazaramericano.com*; Jorge Monteleone, "Lo póstumo: Juan José Saer y *La grande*", *Ínsula* 711, Madrid, marzo de 2006.

propio derrotero personal; el segundo es su propia obra, leída con una cercanía que la transforma casi en experiencia vivida.

El material primero es palpablemente, visible, facetado en múltiples personajes y edades, en la irrupción de los retratos de familia, la infancia y la pubertad, la iniciación sexual, el detallado recuento de encuentros amorosos y quizá también en la compasiva contemplación de la decadencia, que surge como referencia inmediata pero que esconde un juego de alusiones literarias enteramente clásico. El material segundo -la propia obra- es la reaparición de Gutiérrez, que 10 emerge, como ya han señalado otros críticos, desde "Tango del viudo" (1957) y tal vez también, al menos en la reviviscencia ritual, aunque sin nombre, desde "Algo se aproxima", último cuento del mismo volumen, En la zona (1960).² Un ejemplo insuperable de tal cruce de materiales está en la figura adelgazada y atónita de Leonor. Ella es el motor del amor de Gutiérrez el retornado; es citada a lo largo de la novela y está en el centro de las tres generaciones de La Grande. Aún más. Será al final el motivo, casi paródicamente stilnovista, de la epifanía del recuerdo en la penúltima jornada, "El colibrí":

> "'¡Los dos primeros sin sacarla!', piensa Gutiérrez en el momento de despertar, aunque han pasado más de treinta años desde aquel amanecer de verano, tan semejante a este en el que acaba de abrir los ojos, cuando durmió por primera y única vez con Leonor desnuda a su lado, porque todas las otras veces que se vieron fue siempre a la tarde, la parte del día propicia al adulterio. Pero no hay orgullo viril ni jactancia en su pensamiento, sino alegría incrédula, fervor retrospectivo, gratitud. A partir de aquel domingo ardiente y lejano, un poco irreal también a causa del calor excesivo, de la multiplicidad de sensaciones hasta entonces desconocidas para él, de la falta de sueño y del cansancio, hasta este amanecer apacible de abril, casi tan caluroso como el otro, Gutiérrez está convencido de que su vida empezó esa noche, y terminó unas semanas más tarde, cuando tomó el colectivo de Buenos Aires y desapareció de la

ciudad. Piensa que le debe eso a Leonor y está dispuesto a pagar hasta el fin esa deuda infinita: te dan setenta años para que vivas unas horas, unos minutos, y después no hay nada más que hacer con el resto; es tiempo gastado en vano".³

Después de la epifanía viene la caída *–La grande* es una novela de la caída aunque también de la redención. Por eso asistimos al impalpable pago de esa "deuda infinita", que Gutiérrez –y el texto– cumplen, a través de la mirada de Nula, cuando Leonor vuelve treinta años después:

"Nula se asombra otra vez de la fragilidad que emana el cuerpo de Leonor, sus bracitos y piernas, flacos y renegridos por el sol y por las lámparas de broncear, el rostro estragado, como probablemente también los pechos y las nalgas, por cirugías tan inútiles como repetidas, el pelo teñido de un tinte rojizo, el labio superior inflado por una inyección de silicona; los dedos esqueléticos y casi negros están cubiertos de anillos, las muñecas de pulseras y varios collares de fantasía intentan disimular las arrugas recalcitrantes del cuello. Y sin embargo, a pesar de esa impresión de fragilidad, Leonor se desplaza con pasos ágiles, como indiferente a lo que la rodea...".4

Imposible no pensar en la *Vita nuova* "Ella si va, sentendosi laudare" al leer: "se desplaza con pasos ágiles, como indiferente a lo que la rodea..."

3. El cuervo

Esta leve incrustación dantesca permite subrayar otra de las formas de dramatización de *La grande*: la patente veneración de la gran tradición, que aquí sufre un giro inesperado y enérgico. Aparentemente esta veneración constituye el mecanismo imaginario de la extensa sátira del *precisionismo*, que tendemos a vincular con la recurrente fascinación saeriana por los fastos falsos de glorias poéticas provincianas, que, como suelen observar sus críticos, a nadie divertían tanto como a él; de ellas había hecho ya el núcleo de *Lo imborrable*. Pero esos fastos falsos

corren paralelos a celebraciones canónicas.

Saer siempre utilizó seriamente la tradición literaria, desde la inicial veneración por Raymond Chandler u Oscar Wilde hasta el soldado viejo y el soldado joven ante los muros de Troya, la poesía clásica castellana, Sófocles, o la delicadísima manipulación del procedimiento narrativo de El banquete platónico en Glosa. Durante una conferencia -en Barcelona en 2002- un estudiante le preguntó cómo se le había ocurrido el dispositivo de Glosa y le contestó: "en realidad, se lo tomé prestado a Platón". La irónica observación mostraba, a pesar de su carácter casual, la lucidez crítica y anticonvencional con que Saer usaba los clásicos: como reserva de recursos narrativos infinitamente dinámica. En El banquete, Apolodoro se encuentra con Glaucón, según van subiendo a la ciudad desde el puerto, y le pide que le cuente cómo ha sido el banquete recién celebrado y cuáles fueron los discursos sobre el amor de Alcibíades. Sócrates y el resto. Pero Glaucón le dice no sólo que él no estuvo allí sino que el banquete se celebró hace mucho tiempo, aunque podrá recomponer, a partir de las versiones que conoce -también indirectas- lo que sabe de tan señalada ocasión. Y caminando hacia la ciudad tiene lugar el relato; Glosa despliega magistralmente el movimiento, el paseo, y la doble inestabilidad -tanto en lo indirecto de las versiones como en la poca fiabilidad temporal– que le ofrecía El banquete.

Lo mismo sucedía con los barrenderos de la Place Vendôme en "Traoré", un cuento extraordinario de *Lugar* (2000), donde se alegoriza el mecanismo universal de la narración a través del relato –indirecto, de un barrendero al otro– de una guerra arcaica. El cuento termina con un movimiento de elevación, de iluminación, de revelación; de epifanía antilírica:

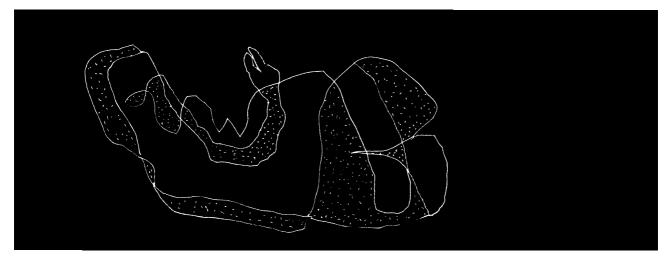
"Aun si el silencio del otro, que dura desde hace unos pocos segundos,

Incluido en Juan José Saer, Cuentos completos (1957-2000), Seix Barral, Buenos Aires, 2001.
 Juan José Saer, La grande, Seix Barral, Buenos Aires, 2005, pág. 379.
 La grande, p. 393.

significa que ha concluido, flota entre ellos, todavía, una especie de indecisión, de incertidumbre, de antítesis complementaria que, en lugar de separarlos, parece haberlos transformado en una pareja antagónica pero de la cual ninguno de los miembros podría existir separadamente. O tal vez no sea para nada así, y habría que ahondar mucho tiempo prara llegar a saber algo de ellos. Una sola cosa es segura; la Place Vêndome, con su ministerio y sus negocios de lujo, sus diamantes, sus grandes marcas internacionales, sus dividendos bursátiles, y sus millonarios de antigua y fresca data no tiene, para los dos hombres inmóviles que no logran cruzar la mirada, más valor y sobre todo más existencia que un

regalo para su hermana de Santa Fe, elegido por la amante de Tomatis en Rosario y un alfajor de los que dan en los colectivos que hacen el trayecto entre Rosario y Santa Fe. Y al lado del alfajor, el librito de Hujalvo, regalo de Pichón Garay, con el tema recurrente de la mariposa —cuya importancia ha señalado Monteleone. Por último, la carta de Pichón que acompañaba el envío y allí inserta "una vaga parodia de La Fontaine":

Maître corbeau là-haut perché/ rien de bon n'annonçait,/ ni d'ailleurs, rien de mauvais./ Il se tenait là-haut, neutre et muet./ Aucun présage ne l'habitait./ literaria. No sólo es un recurso -después de todo, la parodia es estrictamente un recurso verbal hasta cierto punto especular- sino un proceso de simbolización, lo cual supone la aspiración a una clave motivada y a la vez inmanente. El cuervo de Saer va por completo a contracorriente de la fuente elegida y de su organización retórica, como ejerciendo una violencia visible y desmontando la idea de parodia. No extrae una enseñanza o la invierte, sino que se niega a la inversión misma. Al aludir a la fábula para anularla la carta de Pichón Garay dibuja un símbolo que permite imaginar de qué modo ensayó aquí Saer aquel



montoncito inadvertido de inmundicia en las junturas del empedrado. Cualquiera de los dos podría de pronto inclinarse distraídamente y, empujándolo con dos o tres movimientos suaves de la escoba, recogerlo en la palita de metal y después, pensando ya en otra cosa, volcarlo en el tarro de la basura".⁵

Tras todas estas brillantes manipulaciones ¿qué agrega *La grande* al tratamiento de la gran tradición? ¿Cuál es su giro? Hay más de uno, y muchas de sus claves han aparecido ya en los críticos que han escrito sobre la novela. Cabe mencionar una especialmente elocuente, casi al final de la novela: el contenido del portafolio de Tomatis.

El portafolio constituye una suerte de alegoría saeriana de sí mismo –como el soneto mallarmeano. Contiene una carpeta malva con un fragmento sobre el precisionismo, un artículo de *La región* con una foto de los miembros del movimiento en *La giralda*, un

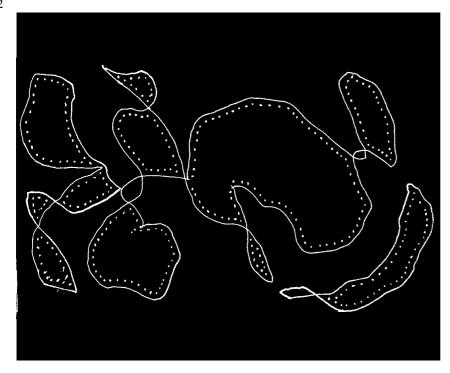
Aussi exterieur que l'arbre, le soleil, la fôret/ Et aussi privé de sens que de secret: / forme noir sans raison repetée/ tache d'encre dans le vide imprimée./ Maître corbeau là-haut perché.⁶

En realidad el cuervo de *La grande* de Pichón Garay no conserva casi nada de la fábula, en la que el pájaro es engañado por la astuta zorra. Saer suprime, de hecho, la presencia del interlocutor que, al halagarla, obliga a ceder su alimento al ave. El cuervo de Saer no es ave de presagios, ni de diálogos, sino terca existencia ominosa, que no anuncia nada, ni bueno ni malo, "neutro y mudo". Es una cosa, "tan exterior como el árbol, el sol y el bosque", "tan privada de sentido como de secreto"; una "mancha de tinta impresa en el vacío".

Esta "vaga parodia" trastorna los mecanismos que Saer había utilizado siempre en su relación con la tradición procedimiento de innovación constante que describiera, respecto del conjunto de su obra, María Teresa Gramuglio.

Esta "forma negra sin razón repetida" logra así la metáfora más acabada para *La grande*. Metáfora que es, al mismo tiempo, un emblema –mezcla heráldica de imagen y palabra ("mancha de tinta impresa en el vacío")– de Saer escribiendo para rememorar. Quizá ese "*Maître corbeau là-haut perché*" sea la figura enigmática y vigilante, aterradora e inanimada, de esa pulsión dramatizada que gobierna el diseño de *La grande* y que obliga, más que a leer, a contemplar el texto mientras trabaja hacia "lo neutro y lo mudo", hacia la muerte.

^{5.} *Cuentos completos*, pp. 41-42.6. *La grande*, pp. 358-359.



Colin McCabe tiene razón cuando afirma que pocos años después de 1975, cuando se estrenó *Tiburón*, entre los efectos del film de Spielberg se cuenta la desaparición de la crítica anulada por los avisos de propaganda de películas por la televisión. Entonces moría no sólo el pensamiento sino también el cine baziniano.

Para McCabe "la original postura baziniana había resuelto los problemas de la modernidad hallando la genuina presencia del arte en la gran forma popular del cine". En verdad, lo fundamental de la ontología baziniana fue reducida a lo imposible cuando desapareció la seguridad de que la imagen que vemos sea la imagen de una realidad situada delante de la cámara.

Precisamente en ese momento comienzan a filmar los discípulos de Bazin. A partir de 1963, reflexiona McCabe, el pensador clave para Godard ya no podía ser Bazin sino Brecht, "pues es quien trata de conjugar el círculo de modernidad y popularidad ligando a una transformación política el creciente reconocimiento de la forma y el actual descenso de la audiencia". No es casual entonces que, a diferencia de Truffaut, que trató de conseguir que su pequeña empresa fuera viable, Godard, a partir del 68, decida abandonar los circuitos tradicionales de exhibición y distribución y

rechace decididamente los nuevos condicionamientos estéticos porque, lejos de prometer un nuevo clasicismo, simplemente imponen sus estereotipos.

Con el escueto título de *Godard*,¹ Colin McCabe publicó recientemente una biografía del cineasta que acaba de cumplir 75 años. McCabe ha escrito sobre Godard en varias oportunidades, es su amigo y, sin duda, uno de los críticos que mejor conocen su obra. Esta magnífica biografía del director que, seguramente junto a Orson Welles, ha despertado más vocaciones por el cine, ofrece la posibilidad de volver a pensar algunas cuestiones, incluso en discusión con las ideas de McCabe.

¿Períodos?

Excepto un primer capítulo dedicado a los orígenes familiares, el resto del libro sigue la división que el propio Godard hiciera en Godard par Godard, la peculiar suma de textos sobre sí mismo y el cine. Así, McCabe convierte "Les années Cahiers" en "André Bazin y los Cahiers du cinéma"; "Les années Karina" en "La nueva ola de Karina y de Coutard"; "Les années Mao" en "La revolución estudiantil"; y "Les années quatre-vingt", "Entre ciel et terre" y "Mémoire" en "La trastienda: Anne-Marie Mieville y Rolle". Sin ánimo de cuestionar la periodización, que a los efectos biográficos es aceptable, su

1. Colin McCabe, *Godard*, Barcelona, Seix Barral, 2005

insistencia da por resultado que McCabe enfatiza excesivamente las rupturas y desvíos, en detrimento de la continuidad ideológica y estética. De esta manera se corre el riesgo de pensar que, sin contaminarse entre sí, Godard tuvo un período anárquico romántico, otro brechtiano, uno político y finalmente uno reflexivo, sin tener en cuenta que estas líneas, si bien tuvieron diferente peso, siempre estuvieron presentes.

La obra de Godard está marcada por sucesivas rupturas pero, a diferencia de otros cineastas que trabajaron todo el tiempo en una sola dirección, Godard busca, vacila y se desvía siempre. Para poner un solo ejemplo, McCabe se equivoca cuando afirma que Made in Usa (1966) fue el último intento de utilizar las formas narrativas del cine de Hollywood, porque pasa por alto que desde Sin aliento (1959) el cine de Godard cuestiona las formas del découpage americano y prescinde de casi todos los procedimientos de la gramática hollywoodense. Así, desde el comienzo, lo permanente fue el rechazo del planocontraplano, el artificio que pretende un dominio de todo el espacio y de los sujetos que lo ocupan.

Como dice David Oubiña, hay una "máquina Godard" que persiste en los distintos períodos de su obra, que podrían definirse con categorías diferentes a las que McCabe comparte con el propio Godard. A Karina y a Coutard, como nombres que definen una etapa, podrían agregarse Agnès Guillemot y Michel Legrand, dado que el montaje y el uso de la música fueron siempre para Godard tanto o más importantes que los actores y la fotografía; a "los años Mao" se le podrían sacar las connotaciones políticas y llamarlos "Un film haciéndose"; el período posterior, marcado también por la tendencia a debilitar la figura de autor, podría caracterizarse como el intento de trabajar con "socios" de otras nacionalidades (americanos como Pennebaker y Leackock en One American Movie; ingleses como todos los integrantes del film sobre los Rolling Stones y British Sounds; italianos como en Vent d'est y Lotte in Italia; palestinos como en Jusqu'à la victoire o alemanes como en Vladimir y Rosa); a la etapa del tránsito del cine al video, podría llamársela la del trabajo de pares, por su

asociación con Anne-Marie Mieville; y finalmente al actual período caracterizado por la angustia ante la declinación del cine, se lo podría llamar "uno contra todos".

Y, sin embargo las cosas no cambiarían demasiado, porque sería posible seguir pensando su obra a partir de continuidades.2 A pesar de la tajante división que propone la crítica, los trabajos de Godard posteriores a 1980 mantienen una relación de coherencia con los años sesenta. Cuando el propio Godard designa a Sauve qui peut (la vie) (1980) como un segundo comienzo, está indicando esta relación entre períodos. Su trabajo alrededor de los signos de la vida moderna, la búsqueda de lo discontinuo y lo fragmentario, son constantes formales e ideológicas que tienden un puente entre los distintos momentos de una obra. Y, por supuesto, Brecht siempre.

Claro está que no todo ocurre del mismo modo en una filmografía tan vasta. El propio Godard dijo a mediados de los ochenta que Sauve qui peut (la vie), Passion, Carmen y Je vous salue Marie son cuatro recorridos por la misma escalera, mientras que sus films anteriores a 1968 son recorridos por diferentes escaleras. Podría agregarse que el primer período es más disperso, e incluye sucesivos desvíos; el último es más coherente, pero esto sucede casi de modo inevitable, por la lógica de la formación de un cineasta.

Y sin embargo, se puede pasar de un film de los años sesenta a otro por varios caminos. Cada film aparecería como un ramal de alguno anterior, mientras que funciona en sí mismo como intersección de uno o varios futuros. Así El desprecio, es precedido por Los carabineros y en ambos se incluye un personaje llamado Ulises. En Los carabineros se muestra una fotografía de Brigitte Bardot, protagonista de El desprecio, y en ambos films se parodia El baño del bebé y La llegada del tren de Lumière. En el mismo sentido, Los carabineros permite recordar Vivir su vida, no sólo en su referencia a Brecht sino en su alusión a Naná en la reproducción de Manet; Dreyer y Pickpocket de Bresson son citas que comparten El soldadito y Vivir su vida. Este sistema de relaciones podría multiplicarse y,

sobre todo, sugerir que las llamadas rupturas del segundo período son permanentes modificaciones de rasgos anteriores.

¿Recurrencias?

Otro exploración de la continuidad: relacionar pares de películas, en las que Godard hizo un ejercicio de variación. Sin aliento y Made in Usa, separadas por siete años, se instalan en lo que el propio Godard llama "la ficción de Alicia en el país de las maravillas", derivada del género policial americano, que alterna realidad, códigos y estereotipos (además de la referencia explícita al gran ícono: Bogart). Estas dos películas, y también Pierrot le fou y Band à part, se distancian de modo progresivo e ineluctable del modelo de Hollywood. Por el otro lado, El soldadito y Dos o tres cosas que sé de ella, la segunda película de Godard y la última del primer período respectivamente, también separadas por siete años, tienen rasgos más "realistas" y presentan problemas que no son suscitados por la estética del cine sino por cuestiones sociales y políticas que interesan a Godard como intelectual. A propósito de la guerra de Argelia, El soldadito habla de la censura; a partir de los cambios urbanísticos llevados a cabo en París, Dos o tres cosas que sé de ella discurre sobre la

2. Unos pocos ejemplos de correspondencias y reenvíos: el fin de Michel Poiccard (Jean Paul Belmondo) en Sin aliento es tan interminable como el de Paul Godard (Jacques Dutronc) en Sauve aui peut (la vie). El film dentro del film en El desprecio (1963) lo reencontramos en Passion (1982) y todavía más tarde en For ever Mozart (1996). El recorrido de una pareja hacia la muerte está en Pierrot le fou (1965) y en Carmen (1983). Tanto en Una mujer casada (1964) como en Soigne ta droite (1987) los personajes recitan pasajes de Berenice, y a partir de la obra de Racine, mencionada en un artículo de 1958, Godard quiso hacer un programa de televisión en los ochenta. En uno de sus primeros artículos para Cahiers du Cinéma cita el final de Electra de Giraudoux, cita que reaparece primero en La pereza, episodio filmado por Godard en Los siete pecados capitales (1962) y más tarde en Carmen (1983). Shakespeare, Picasso y Beethoven son referencias insoslayables en todos los períodos. En fin, en líneas más generales se podría recordar el gusto de Godard por elaborar títulos alocados, por dedicar las películas, por el uso de los colores azul, blanco y rojo.

mujer prostituida como una parte del territorio, un cuerpo que ella vende y cuya momentánea ocupación acepta. Pero también podrían relacionarse las cuatro películas de otro modo. Sin aliento y Dos o tres cosas... muestran París y sus suburbios; El soldadito y Made in Usa se relacionan con cuestiones políticas que conciernen, en un caso al norte de Africa y en el otro a Francia pero mostradas desde un lugar excéntrico: Ginebra o Atlantic City.

Las perspectivas documental y ficcional se desplazan constantemente alrededor de temas comunes: el amor, la prostitución, la traición, la tortura, la sociedad industrial y el cine. Pero, si la oposición inicial era ficción-documental, después las cosas se vuelven más complejas. Toda la obra de Godard, se trate de films marginales o industriales, realizados en video o en cualquiera de los soportes fílmicos, podría ser pensada en la relación de estas dos perspectivas: las películas donde predomina una actitud documental y aquellas donde predomina lo ficcional. La chinoise y Week-end, filmadas el mismo año se diferencian por el mayor relieve de lo documental en la primera y de lo ficcional en la segunda. Pero ambas prefiguran el futuro inmediato y el advenimiento de un nuevo problema: cómo hacer películas políticas de un modo político.

Política, sonido e imagen

Godard habría llegado a un cine que puede llamarse político en 1968, año que dividiría su obra claramente en dos. Esta periodización, que es de Godard y que McCabe retoma, merece un examen.

A los 18 años, en 1949, Godard publicó en la *Gazzette de Cinéma* su primer artículo, con el título "Por un cine político". A propósito de un documental que muestra soldados de Alemania oriental, Godard sigue a Bazin al afirmar que el cine no es representación de lo real sino que se convierte en parte de la realidad misma. La culminación de esta idea es *Alemania*, *año cero* de Rossellini, donde al final del film, el niño protagonista muere a causa de lo que ve. Godard termina su primer artículo con un encendido llamado a los directores franceses para que filmaran

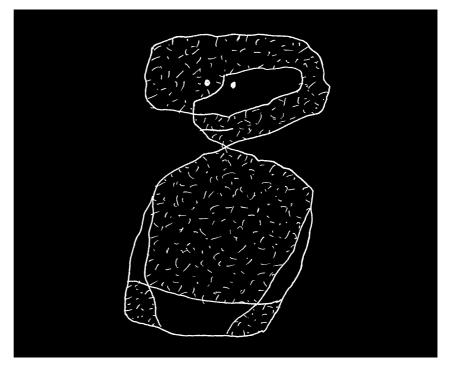
el colaboracionismo y la resistencia, aunque alertaba que esos films deberían alejarse todo lo posible de las convenciones del cine político, norma que, por otra parte, signó toda la relación del cine de Godard con la política.

En los años sesenta, la guerra de Argelia está en *El soldadito*, la de Vietnam en *Pierrot le fou* y así hasta *La chinoise*, que anticipa los hechos de mayo de 1968. Esta forma de la dimensión política (también Bardot encontrando el carnet del partido comunista en un bolsillo del saco de Michel Piccoli en *El desprecio*) es la condición que hace posible el cine de Godard posterior al 68. *Le gai savoir*

las cosas comenzaron antes.

McCabe afirma que antes de esa fecha, en los films de Godard las conversaciones eran didácticas, a la voz se le otorgaba una preeminencia excesiva y el sonido era áspero y estridente. Mientras que en *Ici et ailleurs*, los comentarios se atenúan y "antes de dictarnos lo que significan las imágenes, tratan de descubrir el significado que pudieran tener".

Esto es así, pero *Dos o tres cosas* que sé de ella presenta, diez años antes que *Ici et ailleurs*, un procedimiento idéntico, que quiero describir en toda su extensión porque muestra que Godard ya entonces podía elegir un tramado de



puede ser el punto de partida de los siguientes films del grupo Dziga Vertov, pero la cuestión consiste en comprender no sólo el compromiso de Godard con la política revolucionaria sino también y tal vez sobre todo, cómo actúan los sonidos e imágenes. *Lotte in Italia* (del período Mao) debía evocar las imágenes de obreros y estudiantes en su choque contra las fuerzas de orden, a través de lo que para Godard es el conflicto del cine: entre sonido e imagen.

Sin embargo, Colin McCabe señala que estas cuestiones de relación entre sonido e imagen, surgen en *Ici et ailleurs* (1976) y a partir de su colaboración con Anne-Marie Mieville. En mi opinión,

imagen y sonido más interrogativo y menos prescriptivo. La escena empieza con la voz susurrada, apenas audible de Godard, contra un plano muy abierto de un taller mecánico o estación de servicio de autos; se oye: "Cada vez hay más interferencia entre la imagen y el lenguaje"; se suceden varios planos cortos, sin sonido, que muestran la llegada del auto de Juliette con su amiga Marianne; continúa el susurro: "El lenguaje no alcanza para describir una imagen con precisión"; se ve bajar a las dos mujeres del auto: "Por ejemplo cómo decir que Juliette trae a Marianne al taller donde trabaja su esposo"; un plano muestra el auto entrando al

lavadero; segundos más tarde, un conjunto de planos sueltos, por cortes que merecen a su vez comentarios sobre su probable significado, culminan en la copa de un árbol visto a cierta distancia. "Por ejemplo, hay hojas en los árboles y aunque Juliette no es una heroína de Faulkner, podría dramatizar sobre las hojas salvajes del árbol"; para finalizar segundos más tarde mostrando la hora en un reloj, seguida por la copa del árbol cada vez más cercano, hasta llegar a un primer plano de hojas; el susurro concluye de la siguiente manera: "Son las cuatro cuarenta y cinco. Habré hablado de Juliette o de las hojas de los árboles; porque es imposible haber hecho las dos cosas. Digamos que ambos se estremecieron de principio a fin, en esta tarde de octubre".

Fragmentos

La discontinuidad, rasgo central de los films de Godard, en los años sesenta es arbitraria; se destruye una totalidad que la película presupone. En sus películas actuales, en cambio, la fragmentación es producto de una acumulación de particularidades, una suerte de atomismo donde ya no aparece bajo ninguna forma el vestigio de una totalidad. En Elogio del amor (2001), por ejemplo, el uso del color y el blanco y negro, el video y el cine, la inversión del presente y el pasado (la primera parte filmada en cine, en blanco y negro, en París y la segunda que transcurre dos años antes, en video color, en la costa de Bretaña), el asincronismo entre lo que se ve y lo que se oye, ponen de manifiesto una refutación de la idea de homogeneidad interior al film.

Cada película es ahora pensada como un hueco que las siguientes vendrían a rellenar pero nunca a completar. Dice Godard: "En *Passion* quise trabajar alrededor de Beethoven y no me salió". O sea, como no pudo hacer una película alrededor de Beethoven, inmediatamente filmó *Carmen* con sus cuartetos para cuerdas. Así, la discontinuidad de los sesenta, alcanzada a partir de los fragmentos procesados a la manera *pop* y de la operación sobre géneros populares como el policial, hoy deja su lugar al trabajo con los fragmentos del gran arte.

En el cine de Godard no hay asociación de imágenes sino discontinuidades. Esto genera siempre, al comienzo y al final de su obra, la idea de vacío y de fractura. Lo que cuenta para Godard es el intersticio entre dos imágenes: un espaciamiento que hace que cada imagen se arranque del vacío para volver a caer en él.

Escritura

Otro de los procedimientos, quizás el más personal, que Godard usó desde el comienzo, aunque con mayor intensidad y frecuencia en sus trabajos en video, es el de la escritura sobre la pantalla y la mostración de escritos para que sean leídos por el espectador. En Los carabineros, los soldados envían unas postales que puntúan la acción, como los títulos de los episodios de la vida de la prostituta en Vivir su vida. Ya está claro que la escritura es el elemento que rompe la unidad clásica entre narración y visión que define al cine de Hollywood. Godard recurre a la escritura no simplemente como comentario sino como forma de distanciar al espectador de la inmediatez de la imagen. Que esto se acentúe, más tarde, con el uso del video, tiene que ver con el perfeccionamiento de las técnicas y, ¿por qué no?, con el hecho de que escribir sobre la pantalla de video es más rápido y menos costoso. Para decirlo con las palabras de Godard: "El problema no es simplemente que el dinero domine el cine, sino más bien que las que dominan son las propias formas cinematográficas, las que insisten en una manera de entender el mundo que es fundamentalmente falsa: prometen un conocimiento que coincide con el sonido y la imagen y es sencillamente ilusorio". La escritura en pantalla, de modo obviamente brechtiano, rompe ese ilusionismo de la representación.

El personaje

Desde muy temprano Godard se sintió tentado a mostrarse, ya sea como actor ya sea como un personaje que se parecía mucho a él.³ La imagen o la voz de Godard están en muchos de sus films y

en algunos de los de sus amigos. Literalmente, lo vemos envejecer. Estas apariciones no responden, sin embargo, a un único régimen de inscripción de la primera persona y del propio cuerpo.

Fue actor de Rivette y de Rohmer y en algunos de sus propios cortometrajes; apareció como el personaje que denuncia a Belmondo a la policía en Sin aliento; en El desprecio es el asistente de Fritz Lang; en Dos o tres cosas... su voz susurrada puntúa todo el film; en La chinoise dialoga con los actores desde el fuera de campo; es el entrevistador de los niños en France tour détour deux enfants; dice el comentario de Lettre à Freddy Buache; compone personajes que pueden ser pensados como metáforas de él mismo en King Lear, Soigne ta droite, y representa un personaje llamado Godard, con distintos grados de proximidad a una figura autobiográfica, en Carmen, Soft and hard, Scénario du film "Passion", Grandeur et décadence d'un petit comerce de cinéma, JLG/JLG: Autoportrait de décembre; Deux fois cinquante ans de cinéma français, sus famosas Histoire(s) du cinéma y su, hasta ahora, última película, Notre musique. Y seguramente alguna otra que ahora se me escapa o no he visto.

A finales de los años sesenta, Godard describía su forma de hacer cine como algo "para mostrar, y para mostrarme a mí mostrando". Creo que se trata de la precisa y detallada producción de un personaje público que, por otra parte, cuando aparece en los medios de comunicación o en los festivales, no es sino la continuación del que fue armado minuciosamente en las películas: airado y de mal humor a finales de los setenta y más suave y afectivo en la actualidad.⁴

El lugar que Godard tomó para sí se fue perfeccionando desde sus apariciones en la década del sesenta, como si

^{3.} En "Cine documental. La primera persona", *Punto de Vista*, número 82, agosto 2005, los participantes en el debate discutieron, entre muchos otros temas, las máscaras y representaciones de Godard.

^{4.} Colin McCabe, op. cit., p. 447: "Hay un programa de televisión...hecho en 2000 por Michel Rocher, titulado *Godard à la télé*, que muestra lo presente que ha estado Godard en las pantallas de la televisión durante las dos últimas décadas".

fuera probando y perfeccionando un personaje a lo largo de su obra, hasta alcanzar una extraordinaria perfección en *Carmen, Soigne ta droite* y *King Lear*: una suerte de loco sabio o bufón que enuncia un destino del cine y del arte que confirma una de sus máximas premonitorias en los tempranos sesenta: "Aguardo el fin del cine con optimismo".

La producción

Muy al comienzo de su carrera Godard pronuncia el primer aforismo, sólo en apariencia caprichoso, de una serie que no se interrumpe hasta hoy: "Para hacer una película, todo lo que se necesita es una chica y un arma". Más tarde corrigió: "una chica y un arma, pero también alguien que pague a la chica y el arma". La interpretación más directa es que se trata del cine de sexo y género policial, pero en el fondo está la idea de que se deben hacer películas baratas. Más allá de los desvíos y las rupturas, la necesidad de producir con poco dinero ha sido una constante.

No se trata de una cuestión moral. Hacer películas baratas también supone hacer películas con menos gente. Y esta decisión es común a todos los períodos de Godard y no está referida sólo a que el cineasta-autor debe hacer películas baratas para mantener un control sobre el proceso. Truffaut decía que las condiciones de producción del cine industrial se parecen menos a una actividad artística que al trabajo del gerente de un banco.

Para Godard, el problema consiste

en que un vez que se obtiene el dinero para la producción de una película, una dinámica obliga a gastarlo de cualquier manera, excluyendo la posibilidad de detenerse y reflexionar. Salvo en algunos films (El desprecio, durante los años sesenta y Detective y King Lear, durante los ochenta), Godard buscó producir siempre con poco dinero y equipos reducidos. Y, a juzgar por las películas actuales, a medida en que creció su prestigio, logró trabajar de forma más artesanal. Desde mediados de los ochenta, Godard ha hecho películas a su propio ritmo y con sus propios plazos. Casi toda la obra del último período se realizó en los alrededores de Rolle, donde vive y tiene su estudio. Por otro lado, invirtió un porcentaje alto de sus ganancias en equipamiento, para no depender durante el rodaje y la posproducción ni de mucha gente ni del dinero de terceros. Idea que, por otra parte, puede encontrarse en alguien que Godard consideró siempre un maestro: Roberto Rossellini.

Como señala David Oubiña,⁵ Godard ha ido pensando el cine cada vez menos como un arte colectivo; a principio de los ochenta, le encargó a uno de los grandes técnicos en cámaras de cine la construcción de una que pudiera caber en la guantera de su auto, con el utópico deseo de filmar solo, sin técnicos.

Para concluir: cada película de Godard es, en cierto sentido, un fragmento que, en relación con la continuidad estilística de su obra, arroja luz sobre las demás. Cada vez que se va a ver un film suyo se lo hace con el convencimiento de que se va a encontrar algo simultáneamente acabado y caótico, una obra en permanente desarrollo que, por otro lado, se resiste a la admiración fácil. Las cualidades que convierten a Godard (a diferencia de otros grandes cineastas) en una especie de héroe cultural, son precisamente la energía, la predisposición para asumir riesgos y el singular individualismo con que domina un arte monopólico y drásticamente comercializado.

Pero Godard no es sólo un iconoclasta inteligente; es una suerte de deconstructor deliberado del cine. Su actitud respecto de las reglas consagradas de la gramática del cine, la coherencia del punto de vista, la claridad argumental, es comparable a la actitud de Schönberg respecto del lenguaje tonal o la de Picasso respecto de todas las innovaciones, incluidas las propias. Los grandes del siglo XX han sido rudos y destructores. Sin embargo sería posible detectar dos actitudes distintas frente a la cultura. Algunos como Duchamp o Cage tienen una actitud desdeñosa con el pasado, lo cual los vuelve irónicos. Otros como Joyce, Picasso o Godard exhiben una suerte de hipertrofia del deseo cultural y para seguir adelante no vacilan en buscar en 'los basureros de la cultura' o en el panteón, mientras proclaman que nada es ajeno a su arte. Son obras marcadas por una permanente rotación de estilos y formas.

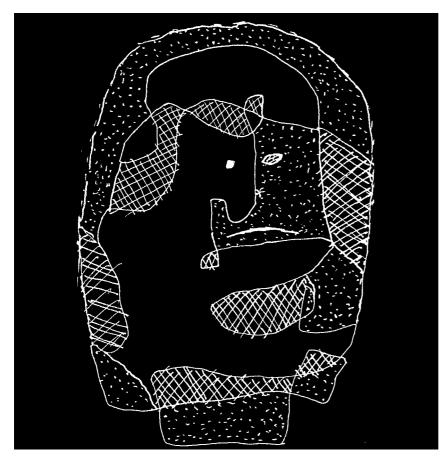
5. *Filmología*, Buenos Aires, Manantial, 2000, pp. 20 y 21.





Pier Paolo Pasolini: el pensamiento corsario

David Oubiña



I

Pier Paolo Pasolini fue, ciertamente, un pensador en el ojo del huracán: la Italia de posguerra, la neovanguardia, el surgimiento de los nuevos cines, la semiología, el estructuralismo, la declinación del paradigma moderno, la crisis del materialismo histórico. Su propia figura intelectual sintoniza ese momento de cambio en donde el fin de una cultura humanista deja paso, en todas las líneas, al triunfo de la razón instrumental: "Frente al viejo fascismo nacional y clerical, un nuevo fascismo, quizás más peligroso, basado en una noción de desarrollo como poder transnacional,

tecnológicamente avanzado y ajeno a las realidades locales".1 Eso es lo que supone el advenimiento de la "posthistoria" y por eso la sociedad neocapitalista es la verdadera revolución de la burguesía. ¿Cómo hacer una crítica del presente desde el centro mismo del presente? La estrategia -como se dice en Pasión e ideología- será ejercer esa crítica pero combatiendo a la vez toda forma de "posicionalismo", eludiendo las tendencias facciosas que obligan a traicionar los juicios individuales. Es decir, mantenerse a la altura del presente, haciendo que "el periscopio se adapte constantemente al horizonte y no al revés".

Las intervenciones públicas de Pasolini (extravagantemente interdisciplinarias, como él mismo admite) son la puesta en escena desgarrada de ese pasaje. Siempre parece buscar una colocación inoportuna, antipática, políticamente incorrecta. En medio del fragor de las revueltas del 68, escribe los apuntes en verso de "¡¡El PCI para los jóvenes!!" dirigiéndose a los manifestantes del movimiento estudiantil en quienes sólo reconoce a nenes de papá: "Cuando ayer en Valle Giulia pelearon / con los policías, / ¡yo simpatizaba con los policías! / Porque los policías son hijos de pobres. Vienen de las periferias, campesinas o urbanas (...) Tienen veinte años, la edad de ustedes, queridos y queridas. / Estamos obviamente de acuerdo contra la institución policial. / ¡Pero agárrenselas contra el Poder Judicial y verán!/Los muchachos policías / que ustedes por sacro vandalismo (de selecta tradición resurgimental)/de hijos de papá, han apaleado, / pertenecen a la otra clase social".

Se trata de un apóstata y un alboratador, un ensayista díscolo e incómodo (no hay texto suyo que no discuta violentamente con sus contemporáneos); pero es evidente que la vehemencia, la furia y la crispación de su pensamiento no pueden explicarse sólo por una vocación de polemista sino que expresan la conciencia de un arista y un intelectual en carne viva que advierte lúcidamente,

1. Pier Paolo Pasolini, *Escritos corsarios*, Santiago de Compostela, Ediciones Positivas, 1993, p.

en el surgimiento del homo technologicus, un principio de homologación con base en los valores tecnocráticos de la cultura del neocapitalismo. Así, en la "Apología" que funciona como coda a esos "versos malos" (son sus propias palabras) sobre el 68, Pasolini explica su provocación, la provocación desencantada pero también resistente de quien creció "con la idea de la revolución en la mente" y que hizo "del odio traumático hacia la burguesía, una justa perspectiva de nuestra acción". Para ese intelectual utópico, llegó el momento de ser un intelectual crítico: "A través del neocapitalismo, la burguesía se está convirtiendo en la condición humana. Quien ha nacido en esta entropía, no puede de ninguna manera, metafísicamente, estar afuera. Todo ha acabado. Por eso provoco a los jóvenes, ellos son, presumiblemente, la última generación que ve a los obreros y a los campesinos: la próxima generación no verá a su alrededor más que la entropía burguesa".

La reciente edición en castellano de Empirismo herético permite rehacer el itinerario de Pasolini por diversas formas de nuestra cultura (la lengua, la literatura y el cine), recogiendo los síntomas de ese "genocidio neocapitalista" en el momento de su propia inscripción.² Análisis de las nuevas formas en Godard, Bertolucci o Straub; estudio de los modos del discurso en Dante y del estilo en Gramsci; debates con Metz, Goldman, Barthes y Eco; crítica a Sanguinetti y a la literatura de los neovanguardistas: los ejes que atraviesan estos textos son casi exclusivamente cuestiones de lenguaje pero, como el mismo Pasolini repite una y otra vez, no responden a una pretensión lingüística sino política.

II

En "Nuevas cuestiones lingüísticas", por ejemplo, el problema es el de la lengua nacional. En efecto –sostiene Pasolini–, en Italia no ha habido una verdadera lengua nacional. Si esto es así, el surgimiento de una lengua normalizada y unificada que se advierte a comienzos de los 60 sobre la base de principios tecnocráticos no supone la

revelación de alguna supuesta esencia lingüística sino, obviamente, una estratificación tecnológica que suprime y aplasta toda otra modalidad. Y en "Desde el laboratorio (Apuntes en poète para una lingüística marxista)", se sitúa el nacimiento de esa nueva lengua: "Hasta el momento capitalista de la 'libre competencia', los modelos lingüísticos que dominan una sociedad y la vuelven lingüísticamente unitaria, son los modelos de las superestructuras culturales (con la preeminente importancia de la lengua literaria) (...) Bruscamente, en el pasaje del capitalismo al neocapitalismo, a través de su "revolución interna", que coincide con la revolución tecnológica, está cesando la función irradiadora y homologadora de la lengua de las élites intelectuales (ley, religión, escuela, literatura): que es sustituida por la función análoga de las lenguas de los técnicos. Como guías lingüísticas de la sociedad están, por lo tanto, las lenguas de las infraestructuras -digamos también las lenguas de la producción".

En el mundo de la "eternidad industrial", ese principio generalizado y definitivo de homologación impone el predominio de una finalidad comunicativa del lenguaje por encima de su finalidad expresiva. Se trata de un lenguaje señalizador cuya propia funcionalidad denuncia el rostro monstruoso de la dominación. De ahí, entonces, el gusto de Pasolini por la lengua oral, por los dialectos y los usos bajos del discurso: en el rescate de esos modos precarios y subalternos encuentra la posibilidad de construir una inflexión expresiva de oposición, de resistencia y de crítica: la revancha de los periféricos, tal como afirma por ahí.

Sin duda, esta conclusión se sostiene sobre una visión ingenua y romantizada de los márgenes. Pero el diagnóstico que la antecede es preciso. Con asombrosa erudición, la mirada de Pasolini barre los asuntos más diversos y rastrea sus argumentos en cualquier dirección. Su razonamiento es *empírico* porque responde a una intuición clara surgida del contacto cuerpo a cuerpo con los temas que le salen al encuentro; y es *herético* porque siempre opera contracorriente. La intervención sobre el discurso indirecto libre es, en este punto,

ejemplar. En Ariosto, Pasolini reconoce una forma temprana de esa modalidad; pero es Dante quien logra representar el habla de los otros, dándoles voz a sus personajes. Mientras el discurso que Ariosto revive es el de sí mismo como burgués, en Dante hay una conciencia profundamente democrática de las categorías sociales. En las huellas de Barthes —y tal vez de Bajtín—, Pasolini advierte las determinaciones clasistas de todo sociolecto y, más allá de la gramática, las implicancias políticas en los usos del lenguaje.

No es, por lo tanto, una cuestión de identificación o de simpatía entre autor y personaje lo que debería funcionar en la base del discurso indirecto libre sino, precisamente, el reconocimiento de experiencias vitales diferentes. Lo que Pasolini más detesta en la perspectiva burguesa es justamente la negativa a reconocer esas otras representaciones y la insistencia en reducirlas a su propia experiencia del mundo. El escritor burgués que no puede reconocer esa diversidad, "realiza un acto que es el primer paso hacia formas de defensa de privilegios e incluso de racismo. En este sentido, él ya no es libre, sino que pertenece de un modo determinista a su clase: no hay solución de continuidad entre él y un comisario de policía o un verdugo de un campo de concentración". Cuando Dante opta por el florentino vulgar, esa decisión es clave no sólo por la oposición al latín culto sino, sobre todo, por las elecciones que el escritor realiza en el seno mismo del dialecto y sus raíces conformistas. Está claro que eso supone un esfuerzo de comprensión por parte de Dante: un movimiento de contaminación entre su

2. Pier Paolo Pasolini, Empirismo herético, Córdoba, Editorial Brujas, 2005 (Introducción, traducción y notas de Esteban Nicotra). Publicado originariamente en 1972, el libro reúne ensayos de Pasolini sobre cuestiones lingüísticas, literarias y cinematográficas producidos en la década del 60 y aparecidos en distintos diarios y revistas. Es. como explica Nicotra en la Introducción, "un verdadero laboratorio, pero no asépticamente aislado y distante, sino inserto en la misma realidad histórica de su tiempo, donde Pasolini observa moverse las células constitutivas del inicio de la Post-historia: el advenimiento de una nueva forma homologadora de cultura, basada sólo en los únicos y totalitarios valores capitalistas burgueses" (p. 9).

lengua y la de un mundo lingüístico ajeno que promueve un acercamiento polivalente a la realidad.

Ш

Habría que entender el pasaje de Pasolini desde la literatura al cine como un intento de modificar la estrategia para capturar esa lengua de la realidad. El propio escritor explica el quiebre como un tránsito hacia otra técnica.3 Pero, evidentemente, lo que importa no es tanto la ruptura o la continuidad sino la tensión entre códigos, entre prácticas, entre lenguajes vecinos y, no obstante, disímiles. ¿Qué le ofrece el cine al escritor Pasolini? Un acercamiento a la realidad física sin mediaciones. El cine no evoca la realidad (como la literatura), no la copia (como la pintura), ni realiza una mimesis (como el teatro); el cine reproduce lo real y, al hacerlo, expresa la realidad con la misma realidad.

La realidad es cine in natura y el cine es la lengua escrita de la realidad: esas son las consignas que Pasolini repite continuamente como premisas de un silogismo irrefutable. No hay que hacer una semiología del cine sino que el cine es, en sí mismo, la semiología de la realidad. Pero al mismo tiempo, y a diferencia de la literatura, el cine es prácticamente incapaz de reproducir el lenguaje del otro. ¿Cómo podría, entonces, garantizar una aproximación más legítima a la realidad? En una primera instancia parecería haber algo paradójico en ese pasaje de escritor a cineasta ya que, en tanto producto de la cultura de masas, los films participan de una especie de lengua transnacional y transclasista: los ojos son iguales en todo el mundo, dice Pasolini. Sin embargo, esa paradoja es sólo aparente. Porque si el problema del mundo contemporáneo (y de la literatura contemporánea) es la normalización de las diferencias bajo los imperativos de una lengua tecnocrática, en el cine esa situación es lo dado y, por lo tanto, las películas pueden constituirse en un campo de pruebas privilegiado: desde Tiempos modernos, al menos, el cine se ha anticipado a la literatura y se ha convertido en un espacio que, por su propia estructura, prefigura el problema

de nuestra época y permite probar alternativas.

"Es necesario ideologizar, es necesario desontologizar", afirma Pasolini en "La lengua escrita de la realidad": "Las técnicas audiovisuales ya son gran parte de nuestro mundo, o sea del mundo del neocapitalismo técnico que avanza, y cuya tendencia es, en efecto, convertir sus técnicas en aideológicas y ontológicas". No es sólo que el cine habla el idioma de la tecnología (ya que los demás medios también terminarán por aprenderlo) sino que ella es su entorno obligado. Y es justamente porque se trata del lenguaje estético más consolidado en su ilusión conciliadora que también ofrece, potencialmente, el territorio más fértil para dejar al descubierto las convenciones de un discurso que quiere imponerse como único. La idea de un cine de poesía por oposición a la tradición cinematográfica de prosa narrativa adquiere ahí toda su fuerza subversiva: se trata de devolverle a las imágenes la expresividad subjetivolírica que el cine tuvo en sus comienzos y que constituye su tendencia natural.

Esa lengua de poesía está ligada a una forma particular del discurso cinematográfico que Pasolini denomina "subjetiva indirecta libre": una imagen que es, a la vez, producto de la mirada del personaje y de la cámara que lo observa sin anular la diferencia entre ambos. En la interpretación de Deleuze, "se trata de superar lo subjetivo y lo objetivo hacia una Forma pura que se erija en visión autónoma del contenido. Ya no nos encontramos ante unas imágenes objetivas o subjetivas; estamos apresados en una correlación entre una imagen-percepción y una concienciacámara que la transforma (...) La imagen-percepción encuentra su estatuto, como subjetiva libre indirecta, tan pronto como refleja su contenido en una conciencia-cámara que se ha vuelto autónoma".4 No se trata, entonces, de una imagen que oscila entre dos polos sino de una imagen inmovilizada en una forma estética superior.

En verdad, la subjetiva indirecta libre no corresponde ni al monólogo interior ni al discurso indirecto libre sino, más bien, a una mixtura entre ambos; pero lo que importa es que (a la manera del segundo) pone en escena el lenguaje como un sistema inestable hecho de voces heteróclitas. Por detrás de la forma convencional que se agota en la primera mirada, una imagen puede tener diversos estratos. Sólo que, a diferencia de la literatura, en el cine esta operación no es tanto lingüística como estilística. No hay un diccionario de imágenes y por lo tanto es tarea de cada cineasta descubrir, en la pre-gramaticalidad de los objetos que componen la imagen, los dialectos cinematográficos aún no formalizados, aún no domesticados por la institución.

IV

La confrontación entre el cine de prosa y el cine de poesía es problemática porque obliga a una traspolación excesivamente metafórica y poco rigurosa de categorías propias de la literatura. La caracterización no sólo se sostiene sobre una analogía sustancial entre ambos lenguajes sino que convalida una definición ambigua, estrecha y peligrosamente dogmática sobre "lo poético" y "lo prosaico". En efecto, el texto no logra esquivar el lugar común acerca de los que suelen considerarse los rasgos inherentes de la poesía y de la prosa. "La poeticidad de los films clásicos no era obtenida utilizando un lenguaje específico de la poesía", dice. ¿Pero qué debería ser poético y qué debería ser prosaico? Como Pasolini no redefine los conceptos, sus categorías terminan resultando confusas y, sobre todo, no funcionan como principio de clasificación.5

Es cierto, como demuestra Pasolini,

^{3.} Para un análisis detallado de ese pasaje, véase Silvestra Mariniello, *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, Editorial Cátedra, 1999.

^{4.} Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Editorial Paidós, 1984, pp. 113-114.

^{5.} Por ejemplo: al grupo de cineastas-poetas en quienes Pasolini reconoce el uso de la subjetiva indirecta libre (Antonioni, Godard, Bertolucci), Deleuze sugiere agregar el nombre del propio Pasolini pero también el de Rohmer quien, en otros sentidos, podría considerarse un cineasta de prosa. O según la crítica de Godard: "Que Pasolini considere prosaico un plano de Olmi y poético un plano de Bertolucci, no me parece mal; pero objetivamente podría decir exactamente lo contrario" (Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome I: 1950-1984), París, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 312).

20

que los discursos teóricos sobre cine habían creado una "oscura ontología de fondo" que tendía a fijar un cierto modo de mostrar la realidad como si se tratara de su traducción natural. Sin embargo, así como la referencia literaria del cine de poesía pretende circunscribir los rasgos de un cierto tipo de films y sólo alcanza a reducirlos, la apelación a la lingüística y a la semiología será un ariete ilusorio que parecería destrabar la discusión sobre el lenguaje cinematográfico pero que terminará estancándola en un callejón sin salida. Frente a Metz, Pasolini procura demostrar que el cine es una lengua y, para eso, recurre a la idea de una doble articulación, tal como la había formulado Martinet. El cine, dice Pasolini, debe considerarse una lengua porque no carece de esa doble articulación: así como los fonemas forman los monemas que, a su vez, se articulan en cadenas significantes, de la misma manera, los distintos encuadres que constituyen una secuencia están compuestos por diversos objetos, formas y actos reales que son las auténticas unidades mínimas de la lengua cinematográfica. Es un forzamiento de las categorías lingüísticas, claro, pero Pasolini no se amedrenta y dobla la apuesta: si la caracterización suena extraña, dice, no es porque sea inapropiada, sino que es preciso modificar nuestra concepción de lo que es una lengua y ampliarla para dar cabida a esa diferencia.

Estos esfuerzos de analogía lingüística y literaria resultan tan estimables como vanos. Porque, como el propio Pasolini reconoce, no se apoyan sobre una enciclopedia de elementos lingüísticos sino estilísticos. Y es inevitable que todo intento de sistematización gramatical en este sentido conduzca al estereotipo retórico. Pero además, según ese razonamiento, para que el cine pueda erigirse en una lengua es preciso recurrir a una diferencia entre un tipo de signo "escrito-hablado" y un tipo de signo "icónico-viviente" en el que ya no sería posible distinguir las cosas reales de su proyección. De modo que Pasolini deja intactas las hipótesis clásicas del realismo acerca de las relaciones entre lo representado y la representación: habría que concluir que la imagen imprime la realidad sobre la pantalla sin mediación. "Res sunt nomina" dice,

invirtiendo la fórmula del nominalismo. He ahí su "filosofía del cine": la realidad es un lenguaje cuyas palabras son las cosas mismas y es el cine quien logra articularlas, quien logra convertirlas en cifras para descifrar lo real. Ese desciframiento es posible porque, en última instancia, el significado de una acción en la pantalla es el mismo que en la vida. Y en todo caso, la única distancia entre el cine y la realidad es el sentido.

Curiosamente, las implicancias estéticas que se desprenden de estos razonamientos discutibles son, sin embargo, fecundas. Ahí donde Metz considera que no hay una gramática cinematográfica y que los films modernos constituyen sólo una ampliación de las posibilidades narrativas del cine, Pasolini percibe la ruptura de un paradigma. Es decir: logra identificar claramente ese cambio, aun cuando no toma en cuenta los problemas de la representación, del ilusionismo y de los códigos narrativos. Habrá que esperar los debates del postestructuralismo sobre ideología y representación en los Cahiers du cinéma después de 1968, en Screen, Tel Quel o Positif, para completar esta crítica iniciada por Pasolini. Lo que queda, en todo caso, es la intuición temprana y certera de los cambios que se están produciendo en las películas de los años 60 y, sobre todo, del modo en que esos cambios específicos alinean la discusión ideológica sobre el cine en conexión con otras expresiones culturales.

\mathbf{V}

Por otra parte, de una manera singular y admirable, Pasolini nunca enmienda sus formulaciones retrocediendo a un lugar más seguro sino que sale de los problemas hacia adelante, procurando siempre posiciones más extremas.

Luego del éxito de *El Decamerón* (1971), de *Los cuentos de Canterbury* (1972) y de *Las mil y una noches* (1974), Pasolini advierte que todo aquello que en los films apelaba a sacudir la sensibilidad pequeño burguesa ha sido fagocitado, reciclado y normalizado por el sistema, convirtiéndolo en un inofensivo objeto de consumo. En este sentido, "La abjuración de la *Trilogía de la vida*" es un texto menos pesimista

que colérico, menos resignado que desesperado.⁶ No supone un arrepentimiento sino, más bien, una renovada declaración de guerra. Como si Pasolini advirtiera que es preciso cambiar de táctica. Eso será su último film, *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975): ¿cómo hacer una película completamente irrecuperable, intolerable, abyecta?

"Si un realizador de films, poesías, novelas encuentra complicidad, connivencia o comprensión en la sociedad en la que crea, no es un autor", escribe en "El cine impopular". "Un autor no puede ser más que un extraño en tierra hostil: en efecto, él habita la muerte en vez de habitar la vida, y el sentimiento que suscita es un sentimiento de odio racista".7 Frente a los films de ficción política a la manera de Elio Petri o los productos supuestamente transgresores de la contracultura ("el simpático Midnight Cowboy, el insoportable Easy Rider"), que tienen siempre un efecto integrador, Pasolini defiende la negatividad crítica de algunos "cineastas-mártires": Straub, Godard o Glauber Rocha, breve lista a la que Pasolini podría haber incorporado su propio nombre.

Para el cineasta-mártir, la verdadera transgresión no consiste sólo en contradecir la norma sino también en resistir la tentación e "interrumpir el impulso victorioso hacia el martiro". Porque una vez consumada la transgresión, una vez que el artista se instala cómodamente en ella, pierde toda su violencia. La auténtica transgresión y el verdadero compromiso obligan a sostenerse en ese borde tenso e inestable de la línea de fuego: "Sólo en el instante en que se combate (es decir, se inventa, aplicando la propia libertad de morir frente a la Conservación), sólo en el instante en el que se está cara a cara con la regla a infringir, y Marte es incierto, bajo la sombra de Thanatos, se puede acariciar la revelación de la verdad, o de la totalidad o, en suma, de algo concreto".

^{6.} El texto, publicado primero como artículo periodístico, fue luego incluido en las *Cartas luteranas*.

^{7.} Para una ajustada caracterización de Pasolini como un artista inclasificable (trágico, crítico y dionisíaco a la vez), véase Eduardo Grüner, "El Comienzo contra el Origen. La dimensión crítica df la trasposición Literatura / Cine", en *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2001.

Hélio Oiticica: la invención del espacio

Gonzalo Aguilar



La cocaína como pigmento: ese forzamiento de los límites entre transgresión a la moral social y arte imprime una fuerza al mismo tiempo disciplinada y desesperada a las cosmococas de Oiticica que, a fines de 2005, fueron vistas en el MALBA de Buenos Aires.

Hélio Oiticica estaba drogándose en su departamento de Nueva York cuando descubrió que la cocaína que había esparcido sobre la portada del LP Weasels Ripped My Flesh (Comadrejas rasgaron mi piel) de Frank Zappa hacía un dibujo interesante. Seducido por el juego de macabra autodestrucción de la tapa del artista Neon Park, por el descubrimiento de la cocaína como pigmento o por el carácter readymade del resultado, lo cierto es que

el artista brasileño comienza entonces –corría el año 1973– a investigar las posibilidades artísticas de las ceremonias del éxtasis. Surgen así los *Block Experiments in Cosmococa, Program in Progress*, una serie de instalaciones que combinan la ambientación espacial y sonora con la proyección de *slides* de los rostros de Marilyn Monroe, Luis Buñuel, Yoko Ono, Jimi Hendrix y Mick Jagger maquillados con regueros de coca. No es la prime-

ra vez que Oiticica trabaja con el cine experimental: aunque inconcluso, su primer proyecto, *Nitro Benzol & Black Linoleum*, es de 1969. Como muchos otros artistas brasileños del período (Antonio Dias, Lygia Pape, Antonio Manuel y Neville D'Almeida), Oiticica hace diversas experiencias con el súper-8 y los *slides* de 35mm en la búsqueda de un 'cine' antinarrativo y ambiental al que denomina *quase cinema*.

Hastiado del clima opresivo que se vivía en su país y beneficiado con una beca Guggenheim, Oiticica se traslada en 1970 a Nueva York donde se queda hasta 1978. Pese a que llega con un prestigio internacional bastante cimentado después de la retrospectiva de Londres de 1969, la vida en la nueva ciudad no le resulta nada fácil, y mientras cursa algunas clases de cine en New York University sobrevive haciendo traducciones y, según algunos testimonios, vendiendo cocaína. Sin embargo, su actividad artística no decrece y es en esos años que comienza la redacción de unos notebooks -verdadero cuaderno de bitácora del artista en el campo de la experimentación- donde registra obsesivamente proyectos, observaciones, ideas, anécdotas y lecturas.¹ El título general que les asigna a estos cuadernos es Newyorkaises, y en ellos incluye, en-

1. Afortunadamente, los escritos de Oiticica pueden consultarse por Internet en el sitio dedicado a su archivo: www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho.

tre otros innumerables proyectos, las instrucciones para el montaje de las Cosmococas. Allí, Oiticica detalla una suerte de guión y prevé, para su nueva obra, tanto una performance pública como una privada. El hecho de que las primeras exhibiciones sólo se realicen siguiendo esta última modalidad, en su departamento neovorquino a fines de 1973, resulta previsible.2 Por más que en Nueva York hubiese una cultura underground vigorosa, era difícil creer -aun para un artista relativamente conocido, que en 1970 participa en la muestra Information del Mo-MA- que estas piezas pudieran mostrarse en público. Sin embargo,

hay que considerar también que la decisión de instalar las cosmococas en su departamento está vinculada o subordinada tanto a la negativa a hacer muestras en galerías o en museos como al intento de convertirse en un artista clandestino o "subterráneo", según le gustaba definirse. Es que con las cosmococas Oiticia redefine y reorienta su trayectoria, y lo hace en parte porque muchos de los motivos que habían marcado sus invenciones en la década anterior se habían modificado: la exhibición en espacios públicos en Río de Janeiro, el uso de lo marginal para construir una posición antagónica, las conexiones entre arte y política. Por eso mismo, aun la noción clave de "campo experimental", a la que Oiticica había accedido tras años de actividad intensa, exigía ser reconfigurada. Más allá del sentido sensorial amplio que le adjudica Oiticica, el "campo experimental" puede ser definido como el espacio público -no artístico y no coercitivo- en el que se prueba el poder de la forma artística para liberar cuerpos, sensaciones y percepciones. Así entendido, la confrontación de las obras del artista de los años sesenta y el quase cinema de principios de los setenta no es solamente una confrontación de su trayectoria, sino que permite revisar las mutaciones del entramado social y cultural en el que aparecen.







Primer corte: marginal y abyecto

Durante la primera fase de su trayectoria, entre 1955 y 1964, Oiticica produce en su trabajo rupturas graduales, como si en vez de avanzar practicando cortes absolutos con su propia obra, el artista carioca desplegara la evolución inmanente de la forma artística. Así, después de sus indagaciones iniciales en la dinámica del plano (los Metaesquemas), juega con el desplazamiento de la moldura en el espacio (los relieves espaciales) para posteriormente crear recorridos laberínticos y coloridos con el proyecto Cães de caça de 1961. Aunque ya están aquí las preocupaciones por el color y por el espectador que recorren todas sus creaciones, la dominante de esta fase es la radicalización de la forma modernista que, desde la exposición nacional de arte concreto de 1956, había marcado los rumbos del arte brasileño. Esta lógica evolutiva se quiebra con los Bólides (recipientes de vidrio o de madera pintada que contenían tierras de colores) y con los Parangolés (vestidos coloridos para performances visuales) que significan un corte absoluto con lo que había hecho anterior-

2. La primera muestra pública de las *Cosmococas* se hizo en una retrospectiva organizada en 1992 que recorrió ciudades de Europa y Estados Unidos. Las diferencias en las instrucciones entre las performances privadas y públicas son meramente técnicas.

mente. En los *Bólides*, incorpora lo abyecto a través de materiales extraídos del mundo extraartístico de los desechos, que provocan un cortocircuito en la percepción formal de la obra. Con los Parangolés, todavía va más allá y viola uno de los tabúes modernistas por excelencia al incluir la figura humana. Si el arte, en la versión modernista de mediados de siglo, se encaminaba sin retorno posible a la abstracción, la actitud de Oiticica -en sintonía con lo que ya venían realizando otros artistas- contribuía a la revisión de sus fundamentos. En un solo golpe, con esas capas con las que vestía a sus amigos de la escola de samba de Mangueira, Oiticica se sale de la evolución inmanente del arte modernista e introduce un elemento que ya no es legible según sus coordenadas. Las capas, de una manera consecuente con las obras anteriores, profundizan el trabajo con el color y con el espacio. Pero el acento en las telas utilizadas y sobre todo en el cuerpo del bailarín imponen una lógica que implica un cambio en los criterios de valoración de su producción. En su artículo seminal "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica" de 1966, Mário Pedrosa trata de dar cuenta de estos pasajes y llega a la conclusión de que es necesario acuñar un neologismo ("pós-moderno") para dar cuenta de las operaciones que estaba realizando el artista carioca.3 Básicamente, se trata del pasaje de la "aristocracia distante de lo visual" a la "fruición sensual de los materiales", que exige de la crítica un reposicionamiento porque ese "arte ambiental" ya no debe ser evaluado exclusivamente según valores estéticos sino también -o sobre todo- culturales. Si lo abyecto de los Bólides todavía adquiría valor por su antinomia con los materiales del arte, el escándalo de los cuerpos de los Parangolés ya no pertenece al orden de lo artístico sino que es cultural: Oiticica entrando con sus amigos de la favela de Mangueira en el Museo de Arte Moderno de Río para presentarlos en la exposición "Opinião 65". El acontecimiento es inmediatamente incoporado a las elucubraciones del artista: el espacio público ya no es en esta experiencia algo dado o determinado, sino el efecto de una invención en la que interviene la forma artística aunque ya no como arte sino como experiencia vital.

Este giro en la trayectoria de Oiticica se apoya en un tipo de operación que se disemina velozmente por esos años entre los artistas brasileños: la arquitecta Lina Bo Bardi recorre las casas populares para ver cómo se trata la funcionalidad del diseño, Haroldo de Campos incorpora el canto de un trovador nordestino ciego y mendigo en sus joycianas *Galáxias*, Glauber Rocha hace colisionar la literatura de cordel clandestina con la experimentación cinematográfica en *Deus e*

o diabo na terra do sol, para no hablar de lo que sucedería poco después con Caetano Veloso, Gilberto Gil y el movimiento tropicália, término tomado –como es sabido– de una instalación de Oiticica. Se trata de un fenómeno que podría denominarse populismo de vanguardia o populismo chic y que tuvo una gran persistencia en la cultura brasileña. En el caso de Oiticica, este populismo de vanguardia

3. "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica" fue publicado en el *Correio da Manhã* el 26 de junio de 1966 y después reproducido en *Acadêmicos e Modernos (Textos escolhidos III)*, San Pablo, Edusp, 1998, pp. 355-366.



contiene la promesa de conectar las conquistas del arte contemporáneo con la labor en las favelas y en otros espacios públicos. Todavía muchos años después y cuando ya otros artistas habían abandonado esta perspectiva -Glauber Rocha, en una carta difamatoria escrita en 1972, dice que "Oiticica debe ser acusado de explotador sexual de los favelados"-,4 Oiticica programa en 1979 Cajú-Kleemania. Se trata de un homenaje al centenario del nacimiento de Paul Klee, realizado en el barrio de Cajú en Río de Janeiro. Como se puede ver, y esto dicho sin ninguna ironía, el populismo chic de vanguardia tuvo la virtud de, por un lado, viabilizar y vitalizar la circularidad entre cultura alta y cultura popular, y por otro, de potenciar al máximo la interacción entre densas categorías provenientes de la estética y la vida cotidiana.

Además de la figura humana, los parangolés hacían otra inclusión extraña a la pureza pictórica del arte abstracto. Se trata de los slogans que, en diálogo con las marchas multitudinarias que se hacían en Brasil entre 1964 y 1968, se inscriben sobre las telas y expresan poéticamente el antagonismo político: "Incorporo la revuelta", "De la adversidad vivimos", "Estamos hambrientos", "Sea marginal, sea héroe". Esta última, que sirvió de bandera a los tropicalistas y que protagonizó un célebre caso de censura, condensa magistralmente el tipo de desplazamiento que estaba realizando Oiticica: reconvertir la marginalidad del vanguardista en el campo artístico en una marginalidad más general que incluyera también a los opositores políticos, al pueblo y, como símbolos de este proceso, a los bandidos sociales. El Bólide Caixa 18, Homenagem a Cara de Cavalo (1965-1966), que reproduce una foto de este bandido abatido por la policía con los brazos en cruz, concreta esta reconversión y señala, como lo vio muy bien el propio Oiticica, el desplazamiento de preocupaciones de orden estético a otras de orden ético. Mezcla de dandy y reo, último baudelairiano, Hélio Oiticica escribe junto a la caja que homenajea a Cara de Cavalo que para el bandido "el crimen es una búsqueda desesperada de la felicidad". Oiticica encuentra allí una "antimoral" que "es peligrosa y trae grandes infortunios" pero que ve como la única vía para la destrucción de los valores establecidos. Aunque de carácter predominantemente defensivo, la ecuación de lo marginal era sin duda eficaz en su capacidad de articular instancias como "pueblo", "antiburguesía", "arte de vanguardia", "malditismo", "rebelión política", que hasta entonces transitaban por niveles diferentes. Y si el populismo de vanguardia proporcionaba el modo de interactuar con las masas, el marginalismo era la manera de imaginarse integrado con ellas.

El extremismo cultural, artístico y ético de esta actitud tenía que encontrarse, en un momento u otro, con la política. Sin duda, varios trabajos de principios de los sesenta admitían una lectura desde la política del arte, pero lo que sucede a fines de la década es algo totalmente diferente: la performance artística del arte ambiental se vincula con la acción política propiamente dicha en momentos en los que se vive una gran efervescencia popular contra la dictadura militar instaurada en 1964. El encuentro se produce en la exposición Apocalipopótese realizada en la explanada del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en julio y agosto de 1968, en consonancia con las marchas que se estaban realizando por esos mismos días.⁵ A diferencia de lo que sucedió en la Argentina con la ya mítica Tucumán arde, los artistas brasileños –entre ellos Oiticica- no se sintieron tentados por abandonar las instituciones del arte ni por descartar los poderes de su especificidad: por un lado, porque no tenía sentido dilapidar el entramado institucional de los museos de arte moderno logrado en las espléndidas batallas del concretismo; por otro, porque el antagonismo político no se percibía necesariamente más vigoroso que el artístico. Con la música popular del tropicalismo, el cine de Glauber Rocha y otras manifestaciones, las prácticas artísticas habían alcanzado un increíble grado de intervención e inserción cultural. Con la consigna de "A Arte é do povo e para o povo" y el apoyo del gobierno provincial y del diario Ultima hora, durante todo el mes de julio se llevan a cabo actividades pedagógicas y de difusión artísticas y el 18 de agosto se presenta una muestra colectiva y ambiental de artistas ya reconocidos. Aunque las autoridades prohibieron la exhibición de una bandera que sostenía un explícito "Abajo la Dictadura", toda la experiencia tuvo un fuerte impacto político y artístico: los parangolés de Hélio Oiticica (uno dedicado al Che Guevara), los ovos de Lygia Pape, las Urnas quentes de Antonio Manuel y la performance de Rogério Duarte con sus terribles perros amaestrados concretaron una promesa de arte participativo y de oposición articulado alrededor del acto o del pueblo en acto. Pero a diferencia de las puestas en escena de Antonio Manuel y de Rogerio Duarte, Oiticica no buscaba un efecto exterior en el campo de la política. Su intervención crítica, en cambio, está en relación con la liberación de las restricciones corporales y con la ampliación de lo sensorial, y solo mediado por la forma puede decirse que su arte es eficaz.

Oiticica llega a considerar esta experiencia como un antes y un después, y afirma que le reveló el futuro. En un texto escrito en Londres en agosto de 1969, se refiere a este evento de un modo que recuerda al "Manifiesto Antropófago" de Oswald de Andrade por el modo de fechar retrospectivamente: "época: última semana de agosto 1969 / há um ano da Apocalipopótese / da noite negra". Sin embargo ese futuro -como el del Apocalipsis- no se concreta nunca y la promesa de Apocalipopótese se apaga dramáticamente con la "noche negra" instaurada el 13 de diciembre de 1968 por el Acto Institucional número 5 del gobierno que suprimía derechos y libertades civiles. Apenas cuatro meses después de

^{4.} En Glauber Rocha: *Cartas ao mundo*, organización de Ivana Bentes, San Pablo, Companhia das Letras, 1979, p.435. Las relaciones entre el voluble Glauber y Hélio habían conocido épocas mejores: en 1968, Oiticica participó como actor en *Câncer*, una de las expresiones más acabadas y felices de lo que aquí denomino populismo *chic* de vanguardia.

^{5.} El término *Apocalipopótese* es una palabra *portmanteau* creada por Rogério Duarte que junta "apocalipsis" e "hipótesis".





Todas las ilustraciones de este artículo pertenecen a la serie de las *Cosmococas*, con excepción de la página 22 con cuadros del film *HO* de Iván Cardoso (1979) donde

se ven los parangolés de Hélio Oiticica

la realización del evento, los valiosos resultados que alcanza Oiticica con su arte ambiental pierden el contexto en que adquirían sentido: el de la construcción de un poder marginal y alternativo contra el autoritarismo militar y la sociedad burguesa.

Segundo corte: Marilyn, Malevitch y la cocaína

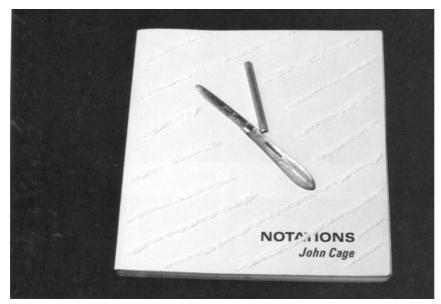
Dos poemas que Oiticica escribe en Londres, antes de instalarse en Nueva York, indican muy gráficamente las nuevas condiciones en las que deberá desempeñarse como artista. El título que llevan ambos es "Subterrânia" y, de un modo obsesivo, juegan con las diferentes posibilidades del prefijo "sub": desde conceptos muy instalados en las ciencias sociales latinoamericanas como "subdesarrollo", hasta otros, como "sublime", de larga tradición en el campo de la teoría estética. Los poemas ponen de manifiesto su deseo de abandonar el mundo del arte -algo que hace efectivamente cuando llega a Nueva York- y de ir a la búsqueda o a la construcción de una cultura underground. Es en este proceso de búsqueda que son pensadas las cosmococas. El antagonismo y el "ejercicio experimental de la libertad", según la gráfica fórmula de Pedrosa, ya no pasan por la ocupación de los espacios públicos sino por lo que el mismo artista denominó vida subterránea.

En marzo de 1973 Oiticica consigna el plan para la primera cosmococa, a la que titula CC1 Trashiscapes y cuya traducción podría ser Basurascapes. Ésta, como las cuatro que le siguen en agosto del mismo año, son realizadas en colaboración con el cineasta Neville D'Almeida: CC2 Onobject, sobre Yoko Ono; CC3 Maileryn, que usa el libro de Norman Mailer sobre Marilyn; CC4 Nocagions, a partir del libro Notations de John Cage, y CC5 Hendrix-War, sobre la tapa de un LP del guitarrista. Por su parte, CC6 Coke's Head Soup se basa en la portada de Goat's Head Soup de los Rolling Stones y fue hecha en colaboración con Thomas Valentin. A estas seis cosmococas hay que agregarles tres más para completar el conjunto

de instalaciones realizadas con slides de 35mm (fotos de imágenes de libros o fotos regadas con cocaína), equipamientos vinculados al consumo de cocaína (navajas, limas de uñas...), espacios para los participantes (globos, hamacas, piscina) y cintas sonoras.6 Casi todas las cosmococas trabajan con figuras de la cultura masiva: en Maileryn, por ejemplo, se proyecta, en un ambiente plagado de globos naranjas y amarillos, fotos del libro de Mailer sobre la Monroe maquillada con cocaína, y fotos de tijeras, de un ventilador, de un parangolé y del equipamiento relativo a la droga. La única que no trabaja con rostros humanos es Nocagions que proyecta, además del equipamiento habitual de navajas y tubitos de metal, imágenes del libro Notations de John Cage sobre el que se esparcen, entre el orden y el caos, líneas de cocaína. En 1973 esta última cosmococa se presenta en la casa del artista, pero para una futura exhibición pública las instrucciones prevén instalarla alrededor de una piscina iluminada con luces verdes y azules, colores fríos frente a los globos cálidos de Marilyn.

Creo que no habría que dejar de admitir -lo que además tendría el efecto benéfico de apartarnos de una crítica, como la de Oiticica, tan mimetizada con su objeto- que las cosmococas significan un retroceso, un repliegue y hasta, si se quiere, una reducción drástica del campo experimental. Muchas de las líneas que el artista carioca había trazado laboriosamente a lo largo de los años sesenta se cortan o son bloqueadas. En realidad, no es que Oiticica se detenga o claudique, sino que el endurecimiento del régimen militar le secuestra los materiales con los que estaba trabajando. Después de 1969, son impensables en

6. Para un análisis del proceso de composición de las *Cosmococas* puede consultarse el ensayo de Carlos Basualdo incluido en su libro *Hélio Oiticica Quasi-Cinemas*, Germany, Kölnischer Kunstveiren – New Museum – Wexner Center for the Arts and Hatje Cantz Publishers, 2001. Para una perspectiva más vinculada con el cine *underground* del periodo puede leerse "Distracción, un estudio sobre algunas experiencias visuales de Ivan Cardoso, Torcuato Neto y Hélio Oiticica" de Mario Cámara, *Grumo*, número 4, octubre 2005.



Brasil eventos públicos en la ciudad, experimentos con el espectador o un arte del slogan. Como muchos otros escritores y artistas de su país, Oiticica inicia lo que la crítica llamó tan pintorescamente ego-trips, caminos individuales a caballo de la droga o de otras experiencias alternativas y totalmente desligados de una militancia política tradicional. Oiticica, sin embargo, insiste en desarrollar, aun en las condiciones más adversas, algunos de sus postulados experimentales. Las líneas y las conexiones se redistribuyen y los materiales se redefinen: ya no el cuerpo de los sujetos populares sino el de los medios masivos, ya no el éxtasis multitudinario de la fiesta sino el solitario de la droga, ya no los espacios abiertos sino un ámbito cerrado y casi clandestino, ya no los cambios de la forma en oposición a las políticas represivas del Estado sino la investigación sensorial de los cuerpos, las percepciones y los valores, ya no la forma tratada desde la cultura brasileña sino desde la cultura de masas. Todo, como lo denominó el propio Oiticica, bajo un "estado de invención". Los cambios parecen demasiado drásticos, pero la insistencia de las Cosmococas en las relaciones dinámicas entre margen, cuerpo y forma en la invención del espacio o del "campo experimental" continúan siendo ejes que permiten reflexionar sobre sus invenciones.

Aunque la caracterización que hace Pedrosa de Oiticica como artista posmoderno sigue siendo válida, esto lo que se produce es un olvido o un borramiento del modernismo: por el contrario, su obra -aun en la diferencia- lo reinscribe como un elemento dinámico e ineludible. Basta pensar en los títulos vinculados con las cosmococas, para detectar las huellas de autores claves del repertorio canónico: "program in progress" remite a James Joyce y al lema work in progress que identificó al Finnegans Wake en su fase de redacción; "quase cinema", por su parte, es una cita del prólogo de Stéphane Mallarmé a su poema Un coup de dés: "sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art" ("sin presumir el porvenir que surgirá de aquí, nada o casi un arte"), que sirvió como programa para diversas neovanguardias. Ambas invocaciones pueden ser leídas como el lugar del "porvenir" que pretende ocupar Oiticica: una utopía sensorial de la pura creatividad y del puro ocio (lazer), para la que creó el adjetivo de crelazer. Sin embargo, más importante aún que estas dos referencias, es la que hace con la cocaína como pigmento.7 Es que el blanco de la cocaína también admite una lectura desde el modernismo: a principios de los setenta, el "blanco sobre blanco" de Malevitch se había convertido en una verdadera obsesión para Oiticica. De hecho, los dos parangolés que se incluyen fotografiados en las cosmococas Maileryn y Trashiscapes están hechos con telas de nylon blanco casi transparentes, así como el libro Notations de Cage que sirve a la cuarta cosmococa es una tapa blanca sobre la que se dibuja el blanco de la droga.8 El blanco se convierte en un sinónimo de éxtasis y de aprensión de lo inconmensurable (o lo "cósmico"), y permite observar claramente cómo Oiticica se posiciona fuera del dominio artístico creado por el modernismo sin, paradójicamente, abandonar su forma a la que le asigna todavía poderes cognitivos, estructurantes y liberadores. Mientras en Ma-

no debe llevar a la conclusión de que



7. La valoración del pigmento por razones no exclusivamente vinculadas con el color no es nueva: como se sabe, en el Renacimiento el azul ultramarino que se extraía de la piedra lapislazuli era el pigmento más caro y el que se reservaba para el manto de la Virgen.

levitch la persecución de lo sublime se realiza a partir de una progresión hacia lo esencial de la pintura, en Oiticica es la cocaína como pigmento la que trata de mimar un sublime que es, al mismo tiempo, lo que emana de los medios masivos y sus rostros. Lo blanco sublime converge con la droga, los cuerpos en ocio, la música rock y contemporánea y los rostros de los *stars* de la cultura masiva. ¿Cómo leer a Marilyn maquillada por Malevitch?9

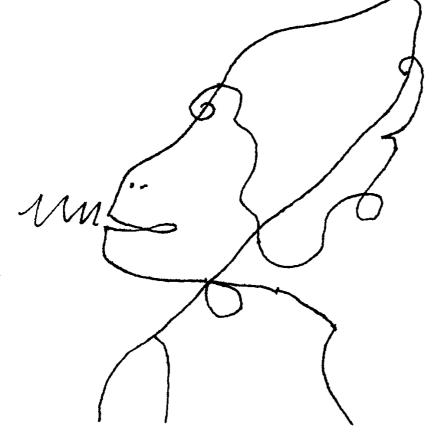
En nuevas condiciones, Oiticica vuelve a testear las formas del espacio público, ahora desde el espacio limitado de una sala que puede montarse en cualquier lugar. El cuerpo del espectador o participante es colocado cara a cara con la fuerza marginal clandestina y subterránea de la droga y con la fuerza de los medios masivos a los que es imposible sustraerse. Señala Gilles Deleuze que "la droga ha cambiado el problema de la percepción, aun para los que no se drogan" y que por eso es tan importante reconocer su causalidad o modalidad específica. La respuesta que da el filósofo francés es que lo específico de la droga está en que el deseo inviste directamente el sistema-percepción. 10 Algo de psicodelia hay en las cosmococas, ya sea en los globos de colores, en las imágenes proyectadas en la oscuridad o en las luces coloridas. Sin embargo, a diferencia de casi todo el arte del siglo XX vinculado a la droga (pienso en Henri Michaux, en Aldous Huxley, en William Burroughs), Oiticica no trabaja con la descripción de los efectos sino con el uso de su materialidad. Con la cocaína hace, como lo define él mismo, una "parodia de las artes plásticas": si retorna a la pintura es porque el caballete ahora son libros de tapa dura, el pigmento es la cocaína y los pinceles, las navajas que se usan para cortar la coca. La causalidad específica de la que habla Deleuze, en cambio, no aparece asignada a la droga sino que se desplaza a los héroes de los medios masivos quienes, en sus rostros, efectivizan percepción y deseo. Al agrandar desmesuradamente esos rostros, Oiticica altera la relación de dimensión 'natural' con los cuerpos que establecían los parangolés: el carisma de esos personajes ingresa en el espacio cerrado de la exhibición y su gigantismo se proyecta en las paredes. Con estos procedimientos, las cosmococas parecen afirmar, por un lado, que nuestra relación con los cuerpos se ha modificado totalmente, que ya no se despliega en el espacio público sino en los medios. Por otro, se reafirma el descubrimiento de lo sublime en los mass media, típico de los setenta y la consecuente transformación de un espacio público que antes era imaginado a escala humana. El problema es básicamente de dimensiones: frente a la grandiosidad y "unilateralidad del cine-espectáculo", crear el goce del cuerpo en el esparcimiento experimental del quase cinema.

No es poco lo que se le pide al participante de las cosmococas quien, arrojado en la caverna del conocimiento de su propio cuerpo, está atrapado entre tres goces antitéticos: el de la máxima concentración de singularidad de los rostros, el de la disolución y enmascaramiento de la cocaína y el de la indiferencia y el juego que proponen las hamacas, la piscina o los globos. Lo que se le ofrece, en definitiva, es un sublime del goce: sublime porque testea las fuerzas de la forma fuera del arte pero sublime también porque se enfrenta directamente con las energías de la vida y la autodestrucción.

Podría pensarse este sublime que plantean las cosmococas en un contexto más amplio de rehabilitación del goce como noción que impugna a la narración burguesa (no hay que olvidar que Oiticica estaba abocado a hacer un arte antinarrativo) y que reivindica el entusiasmo dionisíaco. Hay que recordar que El placer del texto de Roland Barthes -que participa del mismo ánimo post-68- es del mismo año que las cosmococas, y que la lectura de Nietzsche atrapa a Oiticica como antes sólo lo habían hecho Merleau-Ponty y Marcuse. Páginas enteras de textos nietzscheanos son pegados en sus cuadernos y, hacia fines de la década, la fórmula deleuziana "tragique = joyeux" se transforma en una de sus divisas. Pero lo más original de la empresa de Oiticica no está en los posibles intertextos sino en el modo en que lo sublime y la forma colocan la cuestión de cómo hacer del goce, en las nuevas condiciones post-68, algo público. Desde los goces clandestinos de la droga a los infantiles del juego con globos. Si en los sesenta Oiticica descubre que el arte no debe situarse en espacios públicos preexistentes sino que debe inventarlos, la revelación de las *cosmococas*, pese a la falta del cambio político en su horizonte, no es menos fundamental: la máquina sensorial del cuerpo no deja de trazar zonas y líneas de fuga.

Han pasado más de treinta años desde que Oiticica invitó a unos amigos a su departamento en Nueva York para mostrarles que no era cierto, como se decía en Brasil, que estaba acabado. Desde entonces hasta ahora, cuando las cosmococas se exhiben en los museos, muchas cosas pasaron. Entre otras, se ha debilitado notablemente el régimen de censura y represión en el que las cosmococas fueron pensadas, pero nuestras nociones del cuerpo y del espacio siguen siendo notablemente limitadas y el quase cinema de Hélio Oiticica no deja de ofrecernos el medio de una inesperada expansión.

- 8. Esta cosmococa está dedicada a Augusto y Haroldo de Campos, con quienes Oiticica traba un intenso contacto en esos años y en quienes también se percibe este interés por "el blanco sobre blanco" en diversos poemas, traducciones y artículos críticos. No casualmente el *parangolé* blanco reproducido en Trashiscapes también está dedicado a Haroldo de Campos. En una carta inédita que Hélio Oiticica le envía a Augusto de Campos se lee: "augusto, fue genial que me hayas mencionado el libro de cage, notations: lo compré y es realmente increíble, de una riqueza sin fin, cósmico, con un montaje fantástico; he leído mucho silence también, libro con el que siento una afinidad increíble. la construcción de esos libros son obra de genio" (carta del 16 de octubre de 1971). Notations es una compilación que hace John Cage de partituras de diversos autores que contienen nuevos sistemas de notación musical v que el propio Cage comenta siguiendo el sistema del I-Ching. El título de la obra de Oiticica juega con el significado de "cage" (jaula) en inglés y la negación, mimetizándose con el título Notations.
- 9. Los maquillajes estaban a cargo de Neville D'Almeida y son llamados "mancoquillagens" en referencia a Manco Capac, el dios maya de la planta de coca.
- 10. En "Deux questions sur la drogue", ensayo incluido en Gilles Deleuze: *Deux régimes de fous (Textes et entretiens 1975-1995)*, París, Minuit, 2003, p. 139.



De atenernos al discurso del gobierno estadounidense, la guerra de Afganistán fue librada para erradicar un foco terrorista; y la de Irak, con la finalidad de eliminar armas de destrucción masiva; en ambos casos siempre con el objetivo último de implantar la democracia en la región. Pese al escepticismo de la opinión pública internacional respecto de la autenticidad de tales móviles, en Estados Unidos gozan de una vasta aceptación; tanta que muchos de sus ciudadanos siguen creyendo que los marines encontraron el temible arsenal denunciado por la administración Bush. En su credulidad no debemos ver sólo el fruto de la tenacidad persuasiva de los medios de comunicación de ese país. Sin lugar a dudas, su cobertura del 11-S y de las campañas militares en Oriente Medio recabó un considerable apoyo público para dichas intervenciones, pero tenemos motivos para pensar que su eficacia hubiera sido menor de no operar en un terreno previamente sensibilizado por un imaginario cultural.

No se trata de un hecho aislado; buena parte de la política, las corrientes de opinión y la cultura americana del siglo XX no se entenderían plenamente sin tener en cuenta los esquemas interpretativos de la realidad aportados por las industrias culturales. Para arrojar luz sobre el caso que nos ocupa nos centraremos en uno de ellos, al que denominamos "relato victimista". Dicho esquemáticamente, cuenta cómo Estados Unidos, viéndose amenazado

de destrucción o sojuzgamiento por un agresor, por lo común no occidental, concibe el deseo de devolver el golpe incluso antes de que se produzca. Sus antecedentes se remontan a enero de 1898, fecha de publicación de Edison conquista Marte. Esta novela de Garret Servis llegó a los lectores apenas un mes después de la edición americana de La guerra de los mundos del británico H. G. Wells, primer relato de una invasión marciana. La secuela, publicada por entregas en The New York Evening Journal, tenía por héroe a una persona real, Thomas A. Edison, encarnación del ingenio nacional. El sabio, al conocer los preparativos de una nueva incursión procedente del planeta rojo, decide anticiparse al enemigo y sale a su encuentro para desintegrarlo con un rayo de su invención, exterminando sin querer a toda la raza marciana. El contraste con el modelo no puede ser más rotundo: a Wells le interesaba criticar el colonialismo de sus compatriotas imputándole sus métodos despiadados a un invasor extraterrestre;1 su émulo

1. Así lo expresa un personaje al referirse a los invasores: "Antes de juzgarlos con demasiada dureza debemos recordar cuánta despiadada destrucción nuestra propia especie le deparó no solo a animales como el extinto bisonte y el dodo, sino a las razas inferiores. Los tasmanios, a pesar de su aspecto humano, fueron barridos por completo en una guerra de exterminio librada por inmigrantes europeos en el lapso de cincuenta años. ¿Seremos unos apóstoles de la clemencia para quejarnos de que los marcianos hagan la guerra con el mismo espíritu?". (Wells, *The War of the Worlds*, New York, Penguin Putnam, 1986, p. 5; primera edición: 1898).

yankee, en cambio, propugna la innovación bélica como medio para alcanzar la supremacía nacional y de paso esboza una doctrina de la guerra preventiva, a la vez que reduce el genocidio a un "efecto colateral". En resumidas cuentas: Servis "nacionaliza" el subgénero de la invasión alienígena inyectándole el mesianismo del Destino Manifiesto. Que esta obra circulara el mismo año en que Estados Unidos atacó a España para arrebatarle sus últimas colonias, habla de su sintonía con el clima político reinante.

La narración victimista se entrelaza con otro motivo recurrente: la xenofobia. A finales del siglo XIX, la literatura popular estadounidense contaba con buen número de archivillanos de origen asiático. A diferencia del folletín europeo, obsesionado con futuras guerras en los campos de batalla del Viejo Mundo, su homólogo americano prefería situar a los enemigos en Oriente. Un ejemplo es Kiang Ho, el pirata chinomongol educado en Harvard de *La araña* de mar eléctrica de Tom Edison Jr. (P. Reade, 1892). La ocurrencia hizo escuela del otro lado del Atlántico, y en El peligro amarillo (1898) el británico M. P. Shiel imaginó a Asia y Europa arrasadas por el ejército del doctor Yen How, un conquistador mitad chino, mitad japonés. Cuando sus tropas alcanzan el Canal de la Mancha, los ingleses inyectan el cólera en unos prisioneros y los liberan para que diseminen el mal entre los suyos. ¡Jugada maestra! El ataque bacteriológico elimina a cien millones de invasores y desbarata los planes de Yen How. Obra menor, el texto de Shiel tuvo un impacto mayor al grabar a fuego en la cultura occidental una percepción paranoica de los asiáticos, vigente hasta nuestros días.

Dicha percepción no dejaría de mudar de fisonomía. Tras la resonante victoria japonesa sobre Rusia en la guerra de 1905, los vencedores pasaron a compartir con los chinos el estigma de "amarillos peligrosos". Ya en 1907, el escritor M. Manson noveló una agresión japonesa contra Estados Unidos (un argumento retomado poco más tarde por J. U. Giesy en *All for his Country*); y en 1908, Hamilton Sedberry dramatizó la lucha por el mundo entre blancos y asiáticos en *Bajo la bandera de la cruz*,

zanjada a favor de los primeros por el aparato exterminador de un inventor anglosajón. Ni siquiera Jack London, un escritor de simpatías socialistas, fue inmune a esos prejuicios: en su cuento "La invasión sin precedentes" (1910), Occidente se salva por muy poco de una invasión china gracias a un prodigioso invento americano. Y en The Red Napoleon (F. Gibbons, 1929), la xenofobia se amalgama con el anticomunismo para animar el relato de la caída de Boston en manos del caudillo mongol soviético Karakhan, empeñado en fundir todas las razas en una sola mediante el mestizaje forzoso.

El "peligro amarillo" tomó nombre y apellido en 1910, cuando el escritor irlandés Sax Rohmer presentó a los lectores al doctor Fu Manchú, un chino megalómano educado en universidades europeas que conjugaba la proverbial inhumanidad de los asiáticos con los saberes avanzados de Occidente. Con el trasfondo de la rebelión nacionalista de los boxers, que en 1895 amenazó con expulsar de China a los occidentales, Rohmer concibió un personaje imbuido del despotismo de los mandarines al mando de una sociedad secreta con tentáculos en la capital británica. Popularizado por folletines de tiradas millonarias, el siniestro sabio inspiró un caudal de versiones cinematográficas, desde The Mysterious Dr. Fu Manchu (1929) hasta las interpretaciones a cargo de Christopher Lee en los años 60, además de la serie televisiva de The Adventures of Fu Manchu (1955).

De Fu Manchú a Ming de Mongo

El archivillano de Rohmer tuvo en Estados Unidos un desarrollo en clave futurista. Su metamorfosis arranca de la novela *Armaggedon: 2419* (P. Nowlan, 1928), cuyo protagonista Tony Rogers cae en letargo al inhalar un misterioso gas y despierta cinco siglos después, a tiempo para ayudar a sus compatriotas a derrotar a las hordas asiáticas dispuestas a aniquilar a la "raza americana". El salvador continuó sus andanzas en la radio y en la historieta bajo el nombre de Buck Rogers. Su fama inspiró al dibujante de *comics* Alex Raymond un dúo célebre: Flash

Gordon, el héroe de inconfundible aire americano, y su acérrimo enemigo, Ming, el amo del planeta Mongo. El déspota y sus huestes ostentaban rasgos orientales; sus largos mostachos recordaban a Fu Manchú; su nombre tenía reminiscencias chinas; "Mongo" remitía a "Mongolia", la patria del temible Gengis Khan; y, conforme dicta el tópico racista, Ming deseaba lúbricamente a una mujer blanca: Dale Arden, la novia de Flash. Sus aventuras pasaron al cine en forma de serial: El viaje a Marte de Flash Gordon (1938) mostró a Flash enfrentando a la Lámpara de Nitrón, un lanzarrayos dirigido por Ming contra la Tierra; y en Flash Gordon conquista el Universo (1940), el héroe terrícola salva una vez más a la Humanidad de las garras del alienígena-asiático.² La inclinación de la ciencia ficción por el "peligro amarillo" se extendió a su vertiente literaria; en La sexta columna (1941), el escritor Robert A. Heinlein imaginó la primer arma racista: un rayo que sólo mataba "simios amarillos", vale decir, asiáticos.

Si en Gran Bretaña la entrada en escena de Fu Manchú y sus símiles coincidía con los temores a una reacción anticolonialista, en Estados Unidos empalmaba con un movimiento expansionista al Oeste. Al quitarle a España los archipiélagos de Guam y Filipinas, la gran nación del Norte había obtenido una posición estratégica en el Pacífico Oriental, en una vecindad inquietante con la potencia emergente del área: el imperio del Sol Naciente. Una corriente de la cultura de masas se acomodó a la situación haciendo de los asiáticos el adversario a abatir, y para ello se apoyó en prejuicios nacidos a mediados del siglo XIX, con la llegada a California de contingentes chinos para trabajar en el ferrocarril. La clase obrera blanca, en especial la de origen irlandés, veía una amenaza en una mano de obra

2. Quienes disfrutaron de estos mediometrajes en su juventud aseguran que Hollywood no volvió a producir un "malvado" tan atractivo durante décadas. Años más tarde, uno de aquellos jóvenes espectadores reelaboraría a su gusto las andanzas de Flash, su amigo el Dr. Zarkov, Dale y Ming: nos referimos a George Lukas. En *La guerra de las Galaxias* el cuarteto sería traspuesto con los nombres de Luke Skywalker, Obi Wan Kenobi, la princesa Lelia y el malvado Darth Vader, respectivamente.

inicua. En un plano más general, los occidentales temían que California dejase de ser una tierra para blancos exclusivamente. En 1892, las suspicacias cristalizaron en restricciones de alcance nacional: el Acta de Exclusión prohibió la inmigración y nacionalización de los oriundos del Celeste Imperio, y más tarde, de los inmigrantes de Asia y Oceanía (el temor a una oleada imparable de "nuevos americanos" de tez oscura ayudó a que Filipinas no fuese anexionada a la Unión). En paralelo cuajó un estereotipo negativo de los asiáticos (una raza uniforme, insensible al dolor y dotada de un coraje y una resistencia inhumanos), marcados por diferencias infranqueables respecto de los occidentales. En términos funcionales ese prejuicio era el equivalente kitsch de los clichés orientalistas acuñados en Europa para encubrirr el avasallamiento del continente asiático,3 y cuya persistencia a través de las sucesivas versiones del "peligro amarillo" certifica la fascinación y el miedo que Asia despertaba en la población de las potencias que la sojuzgaban.

dispuesta a extenuarse por una paga

Dicho esto, conviene aclarar que no todas las visiones surgidas en los imaginarios anglosajones a raíz del contacto con los pueblos orientales participaban de ese recelo paranoico. En la literatura decimonónica de la Europa continental abundan las representaciones de matriz romántica, al estilo del capitán Nemo de Julio Verne o del pirata Sandokán de Emilio Salgari, ambos de origen noble -hindú el uno, malayo el otro- emblemas de libertad y rebeldía hermanados por el odio a la corona británica. En la reivindicación de esos heroicos proscriptos se transparentan anhelos de una vida aventurera en un contexto preindustrial, repletos de sentimientos antibritánicos derivados de las rivalidades intercoloniales (la competencia anglo-francesa, en especial). En la cultura americana detectamos signos similares de fascinación; en Dragon Lady, la femme fatal china de la historieta Terry y los piratas; en los romances interraciales de los filmes La casa de té de la luna de agosto (D. Mann, 1956) y Sayonara (J. Logan, 1957);4 o en las novelas de Pearl Buck, la escritora americana criada en China, cuya mirada "desde adentro" contribuyó a fomentar la simpatía por la resistencia del pueblo chino a la agresión japonesa. Estos ejemplos deben bastar para advertirnos que las representaciones del Otro asiático disponibles en la cultura estadounidense no se agotan en el patrón xenófobo que constituye el foco de nuestro análisis.

El sueño de la súper arma

En las ficciones americanas de principios del siglo XX, el patrón xenófobo y victimista se presentó asociado a un tercer elemento de índole tecnológica: una súper arma que garantiza a su poseedor una supremacía incontestable. Ahora bien; asumir semejante fantasía militarista suponía una seria incoherencia para la gran nación del Norte, que se proclamaba amante de la paz y enemiga del colonialismo; justificar sus aspiraciones hegemónicas en nombre de una voluntad imperial desembozada entraba en abierta contradicción con sus valores liberales y democráticos. Para sortear el cortocircuito ideológico, los escritores introdujeron una coartada: poner el súper armamento al servicio del fin más noble: acabar con la guerra y hacer del mundo un lugar eternamente seguro para la democracia. Proliferaron así los duelos entre héroes americanos y villanos extranjeros por el control del lanzarrayos u otros emisores de radiaciones, historias que, por lo habitual, concluían en un significativo happy end político: en El hombre que puso fin a la guerra (G. Hollis, 1908), un rayo desintegrador le permite a un investigador americano someter a todas las naciones y sentar los cimientos de la paz; en El hombre que bombardeó la Tierra (A. Train y R. Wood, 1914), un lanzarrayos estadounidense sugestivamente denominado PAX fuerza el desarme y la instauración del gobierno mundial; el filme The mask of Fu Manchu (1932, C. Brabin) pone a Fu Manchú al frente de un rayo capaz de resucitar a Gengis Khan, el azote de la Europa medieval; y Murder in the Air (1940, L. Seiler) escenifica la lucha por "la más terrorífica arma jamás inventada": un lanzarrayos capaz de detener aviones en el aire en un radio de cuatro millas. Fruto del ingenio americano, el fenomenal artilugio es codiciado por espías enemigos; pero el agente federal Brass Bancroft se las arregla para frustrar sus planes y conservar el artefacto en poder de Estados Unidos, al que "haría invencible". Esta enésima puesta en escena de la fantasía del arma absoluta posee un interés particular por la identidad de quien interpretaba a Bancroft: el actor Ronald Reagan, que, décadas más tarde y en el solemne papel de presidente americano, volvería a verse envuelto en otro episodio relativo a fabulosos emisores de radiaciones.

Que las ficciones tenían ciertas conexiones con la realidad se pudo constatar en 1945. Por aquel entonces se acortó a niveles impensados la distancia entre los adelantos de la física nuclear y los prodigios de la ciencia ficción; sin embargo, "durante esos años, los únicos americanos expuestos a alusiones públicas a las armas atómicas fueron los lectores de ciencia ficción. Al principio, el gobierno no prestó gran atención a la aparición de tales armas en lo que consideraba un ghetto subliterario propio de niños y excéntricos. Pero a medida que la ciencia ficción comenzó a perder ese monopolio en favor del Proyecto Manhattan, cada bomba atómica de la ciencia ficción devino un asunto extremadamente serio para las autoridades".6 En consecuencia, cuando en marzo de 1944 la revista Astounding Science Fiction publicó el relato "Deadline", en cuyo escenario los Aliados se rehúsan a emplear un arma nuclear contra el Eje por temor a poner en peligro a la especie humana, la

- 3. Edward Said, *Orientalismo*, Barcelona, Endebate, 2003.
- 4. En el cine de Hollywood las contradicciones (en este caso étnicas) se salvan mediante la formación de una pareja sentimental entre los dos miembros de los grupos antagonistas, aunque dicha conciliación se presenta por lo general teñida de un paternalismo patriarcal que acaba reforzando las diferencias y jerarquías preexistentes (el hombre occidental seduce/domina a la mujer oriental). Véase: G. Marchetti, Romance and the "Yellow Peril", Berkeley, University of California Press, 1994.
- 5. Véase K. Leong, *The China Mystique*, Berkeley, University of California Press, 2005.
- 6. H. Franklin, "Eternally safe for democracy: the final solution of American science-fiction", en P. Davies (comp.), Science-fiction, social conflict and war, Manchester, Manchester University Press, 1980, p. 146.

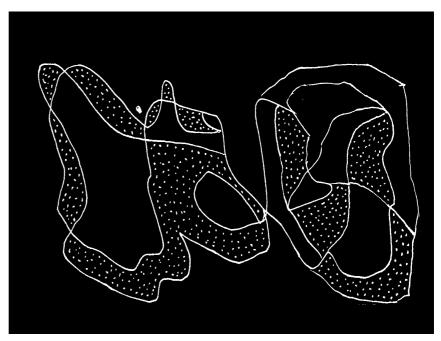
editorial recibió la visita del FBI, cuyos agentes, temiendo una filtración de secretos oficiales, ordenaron al editor no publicar más narraciones alusivas a explosivos atómicos. La cosa no acabó ahí: a principios de 1945, el escritor Philip Wyllie se vio sometido a arresto domiciliario por haber imaginado en su novela The Paradise Crater una posguerra en donde los nazis buscaban la revancha con bombas de uranio 237, y en abril del mismo año, la Oficina de Censura prohibió un episodio de Superman titulado Destructor de Atomos, donde el Hombre de Acero luchaba contra un ciclotrón, un acelerador de partículas indispensable en la investigación nuclear.

La realidad estaba a punto de sobrepasar a la ciencia ficción y ésta, a su vez, invadía todos los ámbitos; ni los militares podían sustraerse a su influjo (en el Cuerpo de Ingenieros a cargo de las instalaciones en donde se construía la bomba A, aludían a ella como el "Proyecto Buck Rogers"). La confusión se intensificó con los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, que parecen descritos de antemano por los autores de ciencia ficción. En efecto, las decisiones tomadas por el presidente Harry Truman respecto de la bomba atómica presentan una gran semejanza con The Vanishing Fleets, el folletín de Roy Norton publicado en 1907. Adelantándose más de tres décadas a Pearl Harbor, narraba un ataque japonés a traición. En respuesta los americanos se alían con los británicos para imponer la paz mundial. El primer mandatario, convencido de que su deber para con la Humanidad era utilizar la "máquina más mortífera jamás concebida... para acabar con las guerras para siempre", enviaba contra el enemigo gigantescos aviones movidos por radiactividad. La instauración de la paz mediante un arma espantosa también había sido anticipada por un relato de Heinlein, Solution Unsatisfactory (1941), donde en plena guerra mundial, y aunque su país todavía permanece neutral, los científicos americanos facilitan a los británicos un polvo radiactivo con el que rociar las ciudades alemanas. Derrotado el Eje, Estados Unidos impone al mundo una benévola dictadura militar. La "pax americana" asentada en el monopolio

de un dispositivo radiactivo es la solución insatisfactoria a que alude el título. El último acto de la Segunda Guerra Mundial se aproximó notablemente a tales ficciones: la Casa Blanca dispuso el lanzamiento de un artefacto atómico sobre blancos civiles y puso fin al conflicto. Como habían avizorado los folletines, un pueblo asiático fue masacrado en nombre de los ideales más democráticos. La propaganda militar, que cuidaba no confundir los nazis con los alemanes (gente blanca, al fin y al cabo), no observó la misma distinción en el frente del Pacífico y, echando mano del libreto del "peligro amarillo", igualó al pueblo nipón con sus gober-

revista *McClure's*, donde leía historias de "guerras futuras" como la *La invasión sin precedentes* y *Locksley Hall*, el poema de Tennyson que desborda en visiones lindantes con la ciencia ficción. De hecho, unas semanas antes del bombardeo, el presidente le recitó a un reportero sus versos relativos a una futura guerra aérea apocalíptica que daría paso a una era de gobierno mundial pacífico: "el tambor de guerra dejó de sonar y se arriaron las banderas de batalla / en el Parlamento del hombre, la Federación del mundo".8

Truman no era el único en soñar con una paz eterna cimentada en la posesión de dispositivos ultradestructivos. Los



nantes fascistas: todos pertenecían a la misma raza cruel y depredadora.

"La decisión de Truman de arrojar bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki estuvo dictada por su creencia en que la demostración de la súper arma definitiva podría ciertamente poner fin a la guerra", comenta el historiador H. B. Franklin. "Su pensamiento era típico de millones de americanos de su generación, educados en una matriz cultural burbujeante de fantasías relativas a armas definitivas. Estas fantasías modelaron las nociones sobre las armas nucleares y las reacciones a ellas antes de que se materializacen".7 Franklin se remonta a los años de juventud de Truman, cuando era un granjero de Missouri suscripto a la físicos del proyecto Manhattan organizados en la Federación de Científicos Atómicos compartían esa expectativa, si bien pensaban que no sería factible sin un rediseño radical de las instituciones internacionales. Inspirados en las utopías tenocráticas de H. G. Wells y, en concreto, en la élite de sabios que en su novela *The Shape of the Things to Come* (1933) pastoreaba una Humanidad harta de guerras, pretendían que los gobiernos renunciaran a las armas nucleares y las colocaran bajo la supervisión de una agencia internacional independiente. Para su decepción, los acon-

7. H. Franklin, *Eternally safe...*, cit., p. 157. 8. A. Merriman Smith, *Thank you, Mr President;* A White House Notebook, New York, Harper, 1946, p. 286. próximo al previsto en otra novela: Lightning in the Night, publicada en 1940 en la revista Liberty, un medio ligado al Ejército americano. En su argumento -surgido del encargo hecho por el Alto Mando al periodista Fred Allhooff para que dramatizara una hipotética invasión a Estados Unidos-, el presidente americano, tras acabar con la Alemania nazi por medio de bombas atómicas, presenta al mundo un ultimátum planteando la necesidad de poner la oferta mundial de uranio y la tecnología asociada en manos de un comité de expertos supervisado por Estados Unidos. Su país mantendría el monopolio nuclear hasta que, en un futuro impreciso, fuera traspasado a una agencia internacional. "Cuando el mundo se haya recuperado y liberado, un Consejo de Naciones se hará cargo de la tarea que hoy asumimos", promete el mandatario.

tecimientos tomaron un rumbo más

Más o menos eso venía a decir la propuesta presentada por la administración Truman a la Asamblea de las Naciones Unidas en junio de 1946, con el propósito expreso de asegurar la paz y el desarme. De su exposición se encargó el representante americano Bernard Baruch. En un sorprendente calco del ultimátum de Lightning in the Night, el portavoz anunció a los delegados allí reunidos: "Debemos escoger entre la Paz Mundial o la Destrucción Mundial". Se había llegado a esa crisis, explicó, porque Estados Unidos estaba en posesión "del arma absoluta"; y añadió que la única manera de sortear el peligro pasaba por entregar los secretos técnicos de la fisión a un comité de expertos en materia atómica (los científicos anglosajones). Ninguna nación estaría autorizada a disponer de armas nucleares salvo Estados Unidos, que las conservaría hasta tener una garantía de paz duradera frente a posibles agresiones. Por consiguiente, las naciones debían someterse a la autoridad de un organismo dominado por su país. Hasta ahí el parecido entre ficción y realidad; pero, a diferencia de la novela, en cuyo escenario las naciones se doblegaban frente a los americanos y se instalaba la paz perpetua, la Unión Soviética rechazó de plano una propuesta dirigida a uncirla a la hegemonía

anglosajona y puso en marcha un programa nuclear; ingleses y franceses harían lo mismo más tarde. Ni Truman ni los escritores previeron que las "armas absolutas" atizarían una carrera armamentista más onerosa y peligrosa que las anteriores. El Plan Baruch dejó claro cuánto pesaba la fantasía del "arma que pondría fin a las guerras" en la agenda política estadounidense. No se trataba de una influencia pasajera, inducida por la embriaguez de una victoria aplastante. Nada de eso; las fantasías de armas definitivas, sea en el papel de aliado estratégico o adversario terrible, continuarían modelando la imaginación a lo largo de la Guerra Fría. Las imágenes de una supremacía incontestada avalada por la alta tecnología incitaron a la administración Truman y sus sucesoras a lanzarse a una carrera frenética en pos de medios de aniquilación aterradores, activa hasta el día de hoy.

¿Copiaba la realidad a la ficción? ¿Los estrategas del Departamento de Estado alternaban la lectura de Foreign Affairs con la de obras de pulp fiction? Más afinado sería decir que ficciones y discursos políticos abrevaban en una constelación cultural compuesta de ambiciones imperiales, fe ciega en las soluciones tecnológicas (technical fix) y sentimientos ambivalentes hacia Extremo Oriente. Reconocer ese origen común no disminuye en modo alguno la influencia ejercida por las narraciones populares, cuya eficacia dramática las convertía en modelos para la acción. Como Paul Veyne respecto de los pueblos mediterráneos, podríamos preguntarnos: ¿creían los americanos en sus mitologías? Pero la cuestión estaría mal formulada; sería como preguntar si los americanos creían en la cultura que los impregnaba y modelaba, y con cuyos ingredientes construían sus guiones existenciales. Quizás la peculiaridad del caso estadounidense estribe en la precoz colonización por las industrias culturales de su esfera pública, colmada de visiones capaces de excitar la imaginación de las masas y de las élites en igual grado. Resulta por ello verosímil pensar que a Truman, junto con el afán de ahorrar vidas de marines y la intención de amedrentar a los soviéticos, lo animaba la confianza en que el fogonazo nuclear alumbraría un mañana libre de carnicerías para siempre. Por idéntica razón podemos especular con que Reagan no era del todo insincero cuando aseguraba que su fantástico proyecto de una red defensiva de satélites equipados con láser (apodado "Guerra de las Galaxias") garantizaría la paz mundial.⁹

Este artículo se detiene a mediados del siglo XX, no obstante, el complejo cultural descripto volverá a aflorar en las décadas siguientes. ¹⁰ Al lector no le costará trabajo identificar su influjo en la figura del archivillano docto en islamismo, economía e ingeniería, a la cabeza de una internacional terrorista dotada de armas de destrucción masiva y sicarios en los cinco continentes; ni deberá sorprenderse si, en un futuro no muy lejano, el cliché regresa al punto de partida al servicio de la satanización de una China que se alza como un contrapoder frente a Estados Unidos. Ahondar en las circunstancias de ese afloramiento merecería otro estudio; contentémonos con resaltar, a modo de conclusión, la actualidad del imaginario movilizado por el "relato victimista" y coincidir con Howard McCurdy¹¹ cuando afirma que los gobiernos americanos "no pueden actuar sin visiones que estimulen y entretengan. Repetidas veces en el curso de los asuntos públicos, las obras de imaginación han ganado adeptos para nuevas causas: la conservación de los recursos naturales; la abolición de la esclavitud; la regulación de fármacos y alimentos; la exploración espacial", y por último -añadimos nosotros- el choque de civilizaciones.

9. Pablo Francescutti, *La pantalla profética*, Madrid, Cátedra, 2004, capítulo IV.

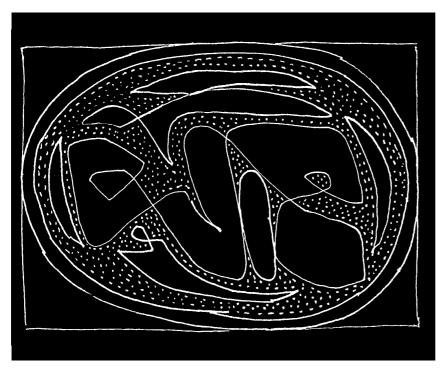
^{10.} Una prueba la tenemos en los temores estadounidenses aparecidos en los años 70 y 80 ante el empuje comercial de Japón. El miedo a que las exportaciones niponas compitiesen exitosamente con sus mercancías e incluso las desplazaran de su mercado doméstico, hizo revivir en la prensa de negocios la fantasía del "peligro amarillo", esta vez en clave económica. El mensaje seguía siendo el mismo: los asiáticos se mostraban capaces de apropiarse de la tecnología de Occidente y volverla en su contra.

^{11.} H. McCurdy, *Space and the American imagination*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1997, p. 6.

Modelo para armar

Buenos Aires, de la crisis al boom

Adrián Gorelik



La crisis en el boom

Una de las imágenes más recurridas para hablar de Buenos Aires en los últimos tiempos es la del boom, al punto que se hace difícil recordar el estado de ánimo imperante cuando, no hace tanto sin embargo, sólo se hablaba de crisis, la ciudad se representaba como un campo después de la batalla y todos coincidían en que, finalmente, Buenos Aires se había topado de frente con el destino latinoamericano que siempre había creído esquivar. De la crisis al boom ha pasado muy rápido el tiempo en Buenos Aires; tanto, que los análisis del segundo se atropellan

sin que hayamos comenzado a entender la primera.

Para comprender cómo se pasó de la crisis al boom, lo primero que hay que reconocer es que en el núcleo mismo de la débacle comenzaron las interpretaciones eufóricas. Al inicio fue el boom de la sociedad civil movilizada, como si el activismo frenético o las acciones solidarias de algunos sectores hubieran podido redimir a toda la sociedad de las opciones tomadas durante una larga década y, sobre todo, como si la movilización misma hubiese sido una respuesta a la crisis y no uno de sus síntomas más agudos. En seguida fue el boom cultural, pre-

sentado en términos épicos: cada iniciativa del siempre profuso escenario porteño fue leída como un renacimiento de las cenizas; especialmente aquellas muchas que buscaron vinculaciones explícitas con la crisis, desde la alquimia miserabilista de Eloísa cartonera hasta el productivismo ingenioso de Churba o el voluntarismo vocacional de los centros culturales en fábricas recuperadas. No es fácil encontrar algún debate que entonces se hiciera cargo de los caminos variados que tomaba este resurgimiento del compromiso artístico: todas las iniciativas parecían confluir con su granito de arena en la gran epifanía de la creatividad infinita de los argentinos. Una perspectiva optimista en la que curiosamente se unían la simpleza populista de la película La toma y la paquetería naïf de las columnas de Alicia de Arteaga en La Nación, siempre dispuesta a encontrar en los más nimios acontecimientos artísticos de Buenos Aires las marcas de su destino manifiesto como capital cultural.

Y en directa relación con este boom cultural, un boom turistico peculiar, como bien ejemplifican las visitas de Naomi Klein acompañando la realización de *La toma*: el turismo militante. La crisis colocó por fin a Buenos Aires en el mapa global del activismo (y la salida de la convertibilidad, en el mapa de los destinos accesibles). Se iniciaron, así, los *pique-tours* vendidos en Nueva York (siguiendo el ejemplo de los *zapa-tours*, de moda en temporadas anteriores), pe-

34

ro también los *villa-tours* de autogestión local. Y se multiplicaron los proyectos político-culturales radicados en Buenos Aires, desde el artista suizo que vende souvenirs de cartoneros por Internet hasta la muestra "Ex-Argentina", montada en Colonia durante la crisis por artistas alemanes y argentinos (cuya continuación puede verse en estos días en "La normalidad" en el Palais de Glace).

Todos estos epifenómenos de la crisis tenían el ambiguo rol de denunciarla poniendo en evidencia, al mismo tiempo, la vitalidad de la sociedad que la sufría, lo que le daba a la denuncia esa particular coloración optimista. Y esto quizás sea una constante en Buenos Aires: el modo en que las visiones externas han contribuido siempre a alimentar la tan local tendencia a la autoindulgencia. De todas maneras, esos booms mantenían activadas las huellas de la crisis de la que surgían: eran más bien efectos de lectura, perspectivas sobre una tragedia que la sociedad estaba experimentando con aguda sensibilidad. Muy rápidamente, nuevos booms comenzaron a ofrecer significados emancipados de la crisis y ya Buenos Aires pareció recuperar sin ambigüedades sus rostros más glamorosos. Los nuevos booms permitieron conjugar la crisis en pasado, recolocándola en el molde más tranquilizador de lo excepcional transitorio (finalmente, qué gran ciudad no tiene también sus momentos de crisis).

Así, aquellos aspectos oscuros de la vida urbana de una metrópoli latinoamericana, como los cartoneros, que durante el año 2002 se descubrían con horror y sentimiento de urgencia -aunque venían estando allí, a la vista del que tuviera ojos para ver, desde mucho tiempo atrás-, dejaron de aparecer como el síntoma de fallas estructurales y colectivas y, una vez más, se naturalizaron, convertidos en escenografía, incómoda sólo en sus manifestaciones más álgidas, de la vida cotidiana de la ciudad; se retiraron nuevamente a su condición de invisibilidad. Sin debates sobre las causas profundas de la crisis y sin políticas que buscaran afectarlas (alimentando la creencia de que se trataba simplemente de pasar el chubasco y retomar un camino virtuoso desandado en los noventa), se pasó muy rápido a una nueva meseta de normalidad. Aunque es algo más que normalidad: que la salida de la crisis haya asumido la forma del boom urbano dice mucho de esta sociedad bipolar. El boom supone un plus celebratorio y exitista, que no sólo se desentiende de las razones de la emergencia, sino que las devuelve contra sus victimas más indefensas.

De modo que hoy el boom urbano ya implica sin más la idea de una reactivación explosiva y exitosa, reconocible a simple vista en el circuito turístico y el mercado inmobiliario, por nombrar las dimensiones más evidentes con las que se solazan los medios. El turismo por primera vez se ha convertido en un fenómeno palpable en Buenos Aires: se trata ahora de un turismo normal, mucho más numeroso que los primeros contingentes militantes, que registra de la crisis solo los precios bajos en términos internacionales: una diferencia económica con la que ha conseguido el milagro de levantar dos muertos de la tumba, el tango y la calle Florida. Pero también hay un turismo para el circuito cultural más local, que busca la diversidad y complejidad de la cartelera teatral, los festivales de cine o el movimiento del mercado de arte con sus expresiones típicamente urbanas y globales, como las gallery nights. Un turismo que, con esa mezcla de paternalismo y gusto por lo pintoresco consustancial a la mirada extranjera, valora en Buenos Aires una doble diferencia: una mayor energía social respecto de las ciudades desarrolladas y una mayor densidad cultural y urbana respecto de otras ciudades latinoamericanas. También por esa vía Buenos Aires se encuentra con su espejo predilecto, recuperando sus más rancias representaciones.

El otro boom, el del mercado inmobiliario, se ha independizado más radicalmente de los últimos rastros de la crisis, superando las ventajas relativas de la devaluación, ya que los precios han llegado en dólares a niveles mucho mayores que los de los mejores momentos de la convertibilidad. En algunas zonas de la ciudad, por supuesto: porque la gran novedad de este boom inmobiliario -el sello implícito con que en definitiva la crisis también se manifiesta en él- es la fragmentación. El nivel de los valores del suelo y de la construcción en los diferentes barrios fue siempre muy parejo en Buenos Aires, mientras que hoy asistimos a diferencias de precios de cinco y seis veces entre una y otra área de la ciudad. La recuperación no es igual para todos, y lo que no pueden ocultar ni los diagnósticos más optimistas del boom es la consolidación de los abismos sociales y económicos que se abrieron con la crisis, su cristalización, simultánea a su naturalización, el extraordinario efecto disciplinador que produce la rapidez del ciclo crisis-boom. Frente a los viejos esquemas concéntricos o norte-sur, un mapa de los valores inmobiliarios de la Buenos Aires de hoy podría leerse como el gráfico de la sociedad post-crisis: la potenciación escandalosa -más escandalosa aún por silenciosa- del archipiélago urbano que comenzó a diseñarse en los noventa.

Pero lo más notable del boom inmobiliario es que, a diferencia de otros registros del humor social, no necesita tomar distancia de los noventa; por el contrario, todo en él remite a los noventa, como si los desarrollos urbanos de entonces no hubieran tenido nada que ver con su desenlace crítico. Los barrios cerrados se han reanimado al punto que Nordelta, el modelo de ciudad privada más ambicioso que parecía haber sido jaqueado por la crisis, se ha relanzado con suceso. Y la tipología que lidera el boom inmobiliario es un producto típico de los noventa: la torre-country, llamada en la jerga inmobiliaria "torre premium", que ocupó el 47% de los proyectos residenciales del año 2005.1 Es una torre que se aísla dentro de la manzana para ganar las posibilidades de mayor altura que sigue dando el Código de edificación desde que lo instauró la dictadura (responsable en los años setenta de la multiplicación de torres que saturó Belgrano), pero con dos agregados novedosos frente a las torres tradicionales: los "servicios de country club" -jardines, piletas de natación, canchas de tennis, jaulas de golf, locales para fiestas, etc.— y el cerco de protección perimetral. En términos de mercado, todo indica que lo verdaderamente decisivo en el éxito de la torre-country es la oferta de seguridad, ya que, a diferencia del resto de los servicios, las murallas hacen algo más que cubrir necesidades simbólicas de status.²

En los noventa, cuando la novedad más llamativa eran los barrios cerrados suburbanos, algunos quisieron ver en las primeras torres-country una alternativa progresista: se argumentaba que sostenían los valores de la ciudad central ante los sectores sociales que estaban protagonizando la mudanza. Pero ambas tipologías forman parte de la misma lógica de "bolsones de riqueza" de los años noventa: la torrecountry es la colonización de la ciudad central por esta lógica de funcionamiento urbano que nació con los barrios privados en las zonas más alejadas de la periferia y que se complementa con las autopistas y los mega-centros de consumo y espectáculo. Se trata de tipologías de enclave, dispositivos enclaustrados que dan forma urbana a la polarización social activando la decadencia de las redes públicas de la ciudad. Con la torrecountry, además de la ruptura sistemática de la trama urbana, desaparece la riqueza pública de la calle, convertida en tierra de nadie, cambiando, a un costo social irremontable, la seguridad colectiva que da el uso intenso y múltiple de la calle urbana por unas migajas de seguridad precintada.

Palermo: los espectros del espacio público

Aunque es posible encontrar ejemplos de torre-country en muchas partes de la ciudad (al ser el encierro y el contraste con lo público su principal argumento, se convierte en un enclave ideal, potencialmente, para insertarse también en barrios deprimidos, aprovechando el menor valor de la tierra y extendiendo su oferta hacia abajo de la pirámide social), los dos barrios en los que la tipología ha prosperado al punto de definir su perfil son Puerto Madero y Palermo.³ Todo Puerto Ma-

dero funciona como una gated community (abierta al turismo ocasional), así que las torres-country no hacen allí sino potenciar la peculiar urbanidad y los extraordinarios standards generales de seguridad (más allá de la voluntad de los proyectistas del *Master*plan, que creían continuar en el puerto la lógica pública amanzanada de Buenos Aires sin contar con la lógica social y económica de enclave que terminaría imponiéndose). La profileración de la torre-country en Palermo, en cambio, forma parte de un proceso complejo de renovación y transformación de un tejido social y urbano existente. El núcleo de la transformación se ubica en lo que hoy se llama Palermo Nuevo (con eje en la avenida Bullrich), pero ya se extiende notoriamente a lo largo de Juan B. Justo como una cuña dinámica desde la que se va introduciendo en las dos porciones de Palermo Viejo a las que la imaginación inmobiliaria ha llamado Palermo Soho y Palermo Hollywood.4

Es interesante que las zonas más dinámicas en el movimiento económico actual de la ciudad, igualadas por el suceso tipológico de la torrecountry, sean Puerto Madero y Palermo, porque suelen ser representadas como paradigmas urbanos opuestos, que marcarían los dos momentos sucesivos de la ciudad reciente, los no-

venta y el ciclo post-crisis. Puerto Madero fue sin duda la postal más expresiva de Buenos Aires durante los noventa: el emprendimiento le devolvió a la ciudad un rol de liderazgo regional en términos urbanos, siendo una de las primeras y más llamativas operaciones latinoamericanas del "planeamiento estratégico" que se imponía internacionalmente como nueva modalidad de gestión de la ciudad; y ese nuevo protagonismo tuvo su correlato interno en las funciones económicas y simbólicas que el Puerto cumplió, convirtiéndose en el principal sector de desarrollo inmobiliario y en la imagen deseada para la modernización de Buenos Aires, capaz de permitirle ingresar por la puerta grande al nuevo tiempo de la globalización. Desde la crisis, en cambio, aunque el desarrollo de la urbanización del Puerto se ha completado y sus precios se han disparado, aunque los turistas siguen visitándolo, su carácter representativo ha virado: sigue siendo una postal, pero ya no de Buenos Aires sino de los noventa, la combinación de globalización financiera, frivolidad urbana y negocios sucios que una figura como Alan Faena encarna a la perfección.

Viceversa, desde el mismo momento de la crisis, Palermo emergió como la postal de recambio, capaz de reconciliar a la ciudad con las escenas

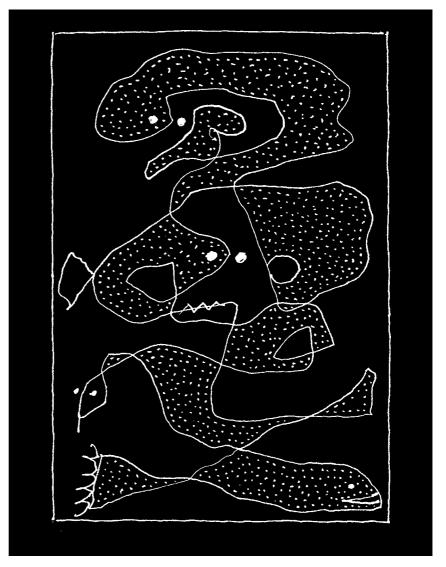
- 1. Según un informe de la Inmobiliaria Ramos, citado en Arq, supemento de arquitectura del diario Clarín, 27 de diciembre de 2005, p. 20. Ya sobre finales de los noventa la torre-country estaba en la punta del desarrollo inmobiliario: Pablo Cicolella mostró que en 1998, frente a la mayor espectacularidad de los barrios cerrados, las torres-country sin embargo representaban el doble de inversión de la industria de la construcción, siendo el principal rubro económico en toda el área metropolitana; ver "Globalización y dualización en la Región Metropolitana de Buenos Aires", Eure Nº 76, Santiago de Chile, 1999. Sobre el fenómeno de las torres- country puede verse Max Welch Guerra y Paula Valentini, "Torres jardín en Buenos Aires. Proyecciones de una tipología habitacional", en M. Welch Guerra (editor), Buenos Aires a la deriva. Transformaciones urbanas recientes, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2005.
- 2. En el artículo citado, Welch Guerra y Valentini muestran la mezquindad de los "desarrollos paisajisticos" en las plantas bajas de las torres y la desproporción entre los servicios y los habitantes (una cancha de tenis o una parrilla para 100 departamentos, por ejemplo), lo que en muchos casos se resuelve

- cobrando un plus para su uso o con normas de prohibición (por ejemplo, la de sacar sillas propias a los jardines, para evitar que haya más gente que la determinada por la cantidad de reposeras instaladas), op. cit., pp. 88-89. Ver además, la serie de notas publicadas por Mario L. Tercco en el sitio web *Café de las ciudades*: "Los deseos imaginarios del comprador de Torre Country" (año 4, número 33, julio de 2005) y "La génesis de Torre Country" (año 4, número 34, agosto de 2005).
- 3. Según un informe reproducido en la sección Economía & Negocios de *La Nación*, 21-02-2006, p. 3, el 83,4% de la construcción de vivienda de lujo en Buenos Aires esta concentrado en esos dos barrios.
- 4. Sobre el actual desarrollo de torres-country en Palermo, ver las dos notas de la página web Café de las ciudades (año 4, número 35, septiembre de 2005): Daniela Szajnberg y Christian Cordara, "La transformación de Palermo Nuevo, Pacífico y el eje de Juan B. Justo Intendente Bullrich. Desarrollo inmobiliario selectivo en la ciudad de Buenos Aires", y Carmelo Ricot, "El Nuevo Orden Palermitano. Comienza la fase de postboludización".

y los valores de la hora. Claro que en esta representación pasa a un segundo plano el desarrollo de las torrescountry y se apunta al fenómeno del circuito cultural, comercial y gastronómico de Palermo Viejo, pero veremos que ambas caras deben ser pensadas de conjunto. El Palermo que se erige como emblema alternativo a las luces estridentes de los mega-emprendimientos de enclave, típicos de los noventa, es el barrio tradicional de la densa trama comunitaria y el espacio urbano amable, en el que, por añadidura, el explosivo suceso comercial asociado al diseño y la cultura juvenil pareció, en los momentos posteriores a la crisis, la ilustración urbana del "vivir con lo nuestro".

Palermo Viejo se venía preparando para ese rol, podría decirse, desde los años ochenta. Su patrimonio de viejos caserones venidos a menos a lo largo de tranquilas calles arboladas y su escaso valor relativo de mercado desplazaron allí el interés inicial por San Telmo (demasiado protegido por restricciones legales) de capas de profesionales medios, en altísima proporción arquitectos. Y en Palermo se encontraron con el plus de la idea de "barrio" como medio ambiente urbano ideal. Una idea que entonces anudaba un tipo de programa arquitectónico (la restauración historicista de la vivienda individual frente a la pasión modernizadora por la vivienda colectiva de las décadas anteriores), un tipo de operación urbana (el "urbanismo de lo pequeño", en boga en el debate internacional con el ejemplo de los primeros ejercicios micro de transformación berlinesa, frente a las fáusticas operaciones de la planificación tradicional), y un tipo de articulación ciudad / sociedad civil que el pensamiento social comenzaba a formular en todo el mundo como clave de la vida democrática, el espacio público.

El "barrio" fue un espacio denso en los ochenta porque articuló cuestiones muy candentes de la cultura política y de la cultura urbana en un *romance del espacio* público, que en Buenos Aires podía alimentarse además de la memoria de una larga tradición en la que se mezclaban momentos clave de la cultura porteña (el tan-



go, Borges) con una voluntad asociacionista de los sectores populares (que la historiografía estaba comenzando a exhumar) a través de la cual parecía posible encarnar los valores más caros de la transición democrática. Así se explica la activa política municipal que en los años ochenta buscó consolidar redes de participación social y cultural, aplicando en la idea de barrio la voluntad descentralizadora y antiburocrática que estaba en el aire de los tiempos; se formaron los consejos vecinales, los centros culturales barriales y se alentó toda una serie de iniciativas, como los talleres de historia oral o la recuperación de la red de pequeños clubes, dejando inscripto en el barrio un sentido común progresista que conecta el consenso sobre la necesidad de división de la ciudad en comunas, registrado en la Convención Constituyente de 1996, con la fiebre asambleísta del 2002.

Pues bien, Palermo fue vanguardia de todo ello y ejemplo más logrado, al punto que, incluso en la actual frivolidad generalizada, todavía guarda restos en algunas respuestas originales y eficaces a la miseria urbana, como las que vienen realizando desde el 2001 la Sociedad de Fomento de Palermo Viejo con la cooperativa de cartoneros El Ceibo, cuyo plan piloto de reciclaje es tomado por el Gobierno de la Ciudad como modelo para el anunciado plan de Basura Cero. Pero pese a este carácter simbólico, o quizás justamente por él, con su extraordinario suceso inmobiliario y comercial Palermo también expresa, mejor que los típicos ejemplos de los noventa, la caída de las esperanzas urbanas de la década de 1980, convirtiéndose en excelente guía del itinerario recorrido por la ciudad desde entonces: el

fracaso del supuesto de que el diseño fragmentario de la ciudad podía recuperar la pequeña escala de la intervención cualitativa, revalorizar la trama tradicional de la ciudad, recuperar la identidad del lugar con sus habitantes y proponer nuevos mecanismos de participación y decisión. Eso es lo que se propuso el "planeamiento estratégico" como recambio progresista de la planificación tradicional: hacer operativo el romance del espacio público. Pero si la cualidad del espacio público de Buenos Aires estuvo apoyada tradicionalmente en la extensión a los barrios de una notable homogeneidad social, cultural y urbana, que movilizó a toda la ciudad contra la erección de zonas exclusivas, desde los noventa, en cambio, la ciudad funciona como una continua desagregación de exclusividades. Y dentro de esa lógica, el despegue de un barrio tradicional como Palermo también cumple su papel.

¿Cómo pensar la transformación de Palermo en estos últimos cinco años? Un modo posible, a tono con lo más habitual en otras ciudades, es ver en su reconversión explosiva en distrito fashion del diseño y la comida gourmet, la primera experiencia de gentryficación en Buenos Aires. Sin embargo, la palabra gentryficación no parece fácil de aplicar en este caso: como se sabe, es una noción que alude al cambio de contenido social de un ambiente urbano a raíz del relanzamiento de un patrimonio urbano o edilicio que ha ganado nuevo valor (gracias a un proceso de recualificación que comenzó siendo simbólico y cultural y rápidamente se convierte en económico), y no parece ser eso lo que ocurre en Palermo. En todo caso, si algo parecido a la gentryficación ocurrió allí, fue en los años ochenta, cuando comenzaron a llegar los primeros arquitectos a comprar casas y restaurarlas; pero tampoco, porque no alcanzaron a producir grandes alteraciones en el medio social. En verdad, es difícil encontrar aun hoy procesos de gentryficación estrictos en Buenos Aires: no existió en los casos de transformación radical, como Puerto Madero, porque a diferencia de lo ocurrido en el Puerto de

Londres no había población que desplazar -y esa ausencia de conflicto potencial fue uno de los principales aciertos de la elección del Puerto como foco de transformación "estratégica" de la ciudad-; se intentó y fracasó en el Abasto; y ahora se está intentando en algunos puntos selectos de Barracas con la ayuda elegante de las damas de Casa FOA. Pero el modo de la transformación urbana y social en Buenos Aires sigue presidida en gran medida por el paradigma de la renovación, más que el de la revalorización patrimonial. El gran cambio actual, respecto de esa modalidad principal, es que si siempre la ciudad había acompañado con transformaciones generales la extendida movilidad de la sociedad, hoy esas transformaciones asumen la forma del enclave ensimismado en el que los fragmentos supérstites de aquella movilidad se autocontienen y buscan recortar su diferencia: la torre-country es su materialización más perfecta.

Si examinamos el circuito fashion de Palermo Viejo, vemos que el barrio sigue mostrando básicamente un contenido social de clases medias, pero que han usado el potencial inmobiliario del barrio como mecanismo urbano para "salvarse" de la crisis: convirtiendo en local alquilable para restaurante o negocio de diseño cada metro cuadrado con frente a la calle, cuando no son los mismos dueños de las viviendas los que arman el emprendimiento poniéndole un local en el garaje al hijo que acaba de terminar la carrera de diseño. La banalidad del espacio urbano resultante, la fragilidad de su oferta y de su público (que recuerda otras modas pasajeras de Buenos Aires, como la explosión de casas de video o de pistas de patinaje) hacen difícil tomarse en serio este ejemplo como alternativa a la ciudad de los negocios y la fragmentación. Entre la extinción de toda práctica social y comercial que produce la torrecountry en sus calles, y la superexplotación superficial que se vive en las calles de Palermo, más parecido a una escenografía para una comedia juvenil de una productora de Palermo Hollywood que a un espacio público, se produce una pinza fatal que va vaciando de contenido la vida pública urbana.

Ahí es donde la convivencia de torres-country y barrio tradicional cumple su función global. Si el suceso de Palermo Viejo se monta como un simulacro de alta cualidad urbana, ofertas culturales y comerciales que parecen reponer las características de la ciudad tradicional, con su rica mezcla de trabajo y ocio a lo largo de calles transitadas por multitudes, es porque también funciona como la contracara necesaria de la transformación más amplia, la de los megaemprendimientos y los enclaves urbanos en la ciudad archipiélago: como ha señalado David Harvey, estos "lugares nodales de cualidad", producidos como atractivo cultural que remite a los valores urbanos tradicionales, se han convertido en parte central de los requerimientos de competitividad de los territorios metropolitanos.⁵ Son espectros de espacio público, en el sentido en que Ulrich Beck llama a ese tipo de categorías que siguen operando en los discursos sobre lo social aunque nombran fenómenos ya irreconocibles en ellas: categorías-zombies.6 El espacio público aparece entonces bajo la forma del parque temático, espacio fantasma de una vitalidad urbana recuperada en el momento en que su potencial de hacer ciudad se ha extinguido. Son espacios en los que parece recrearse la vida urbana clásica, pero apenas como plus necesario que la ciudad debe ofrecer para su funcionamiento más eficaz dentro de las nuevas condiciones: los fragmentos del archipiélago que parecen mantener las cualidades del espacio público, pero lejos de servir como antídoto que puede inocular la poción revivificadora al resto del sistema para un progresivo recambio general (la idea económica del derrame, que sostuvo la ideología del planeamiento estratégico), funcionan como el valor diferencial que las ciudades colocan en el mercado territorial para atraer

^{5.} David Harvey, *Espacios de esperanza*, Akal, Madrid, 2003.

^{6.} Ulrich Beck and J. Willms, *Conversations with Ulrich Beck*, Polity, Cambridge, 2004.

los capitales que garantizan la continua transformación, en este caso, la de las poblaciones ensimismadas de la torre-country.

Es cierto que, pese a todos esos cambios, algunos sectores de Palermo y otros muchos en otras partes de la ciudad siguen teniendo una especie de potencial, social, cultural y urbano; pero paradójicamente, ese potencial, en lugar de ser un aliciente para pensar el sentido de una reforma progresista, funciona una y otra vez como consuelo autocomplaciente que impide tomar conciencia de la situación de constante decadencia en los indicadores sociales y urbanos, que impide el surgimiento de un discurso público respecto de la vulnerabilidad de Buenos Aires y del mapa fragmentado e injusto que han diseñado las transformaciones de las dos últimas décadas. Cuando una ciudad naturaliza sus situaciones de indigencia extrema, lo más probable es que no hagan ya sino acrecentarse: como saben desde hace mucho otras ciudades latinoamericanas, no es posible reunir las enormes energías sociales que se requieren para enfrentar la pobreza urbana si ni siquiera el tema está presente en las agendas cotidianas. Y si los cartoneros han podido naturalizarse a pesar del contraste flagrante con que se recortan en la superficie brillante del boom, ¿qué queda para todo aquello que sólo aparece si nos tomamos el trabajo de rasgarla, como la infraestructura de vivienda colapsada, el caos del transporte, las desigualdades abismales en la provisión de los servicios? Por eso es posible decir que no se aprendió nada de la crisis; que además de una tragedia social, fue una oportunidad perdida.

Una buena metáfora del modo en que se ha pasado de la crisis al boom se encuentra en la actitud frente al medio ambiente porteño: se sabe que diariamente la ciudad produce contaminación en índices altísimos, pero que, a diferencia de México o Santiago de Chile, en Buenos Aires el aire de la llanura barre cada noche con todo para volver a comenzar de cero. Así le gusta imaginar a la sociedad sus problemas y sus soluciones, mágicamente, en un presente continuo.

Así también funcionan entre nosotros las instituciones y las políticas públicas de la ciudad.

Los límites del progresismo

Pero, ¿acaso sería justo contabilizar estas macro transformaciones urbanas y sociales en un balance de las políticas públicas de la ciudad? ¿No son producto de decisiones globales, en las que la ciudad es apenas una pieza en un tablero mayor, carente de instrumentos para incidir en él? Esta forma de ver las cosas es una tendencia en mucha bibliografía sobre el tema urbano, especialmente la que pone el foco en la noción de globalización. Allí se suelen condenar una serie de procesos generales de la economía urbana y sus efectos sociales, al mismo tiempo que se pueden presentar como progresistas cada una de las micro medidas de los gobiernos municipales, como si orbitaran en dimensiones incomunicadas.

También podría argumentarse que la mejor demostración de que todas esas transformaciones no tienen vinculación con las políticas públicas de un gobierno de la ciudad es que habrían ocurrido con cualquier otro. Y en parte, por supuesto, es cierto, pero en lugar de ser un argumento exculpatorio, debería convertirse en el principal argumento de crítica, al menos para cualquier gobierno que se autorrepresente como progresista. Pero no es ése el modo en que han ocurrido las cosas en los últimos años en Buenos Aires: las políticas urbanas son un buen ejemplo de los límites de un modo de concebir el progresismo.

Fue en relación con Buenos Aires que el Frepaso tomó una de las decisiones tempranas que lo llevarían al fracaso: la negativa a ver en la ciudad la posibilidad inmejorable para instalar un polo activo de reformas. El gobierno de Ibarra fue el resultado de ese fracaso pero, al mismo tiempo, después de la completa extinción de aquel proyecto político, quedó como su última expresión solitaria: es decir, como el resto posible de todo progresismo. Este es el malentendido fundamental en el que se sostuvo su

sentido de lo progresista.

Se trata de un progresismo capaz de renovar algunos discursos públicos, de poner en el centro del debate cuestiones fundamentales, como los derechos humanos, la educación y la cultura (y como resultado de ello se obtuvieron en Buenos Aires avances importantes, como la ley de Unión Civil), pero que escapa a todo intento de reforma serio, de la realidad de la ciudad y de la propia estructura institucional con que gestionarla. Con lo cual también aquellas cuestiones presentadas como fundamentales en los discursos quedan, en la realidad de la gestión, limitadas a la creatividad puntual de funcionarios aislados, sin apoyo, debilitados por políticas contradictorias y parceladas con criterios clientelares (un sistema clientelar que ya no es el de los viejos partidos, pero que lleva a una parálisis aun mayor, ya que ni siquiera tiene los resortes que los viejos partidos activaban para sostener algunas políticas), en una estructura estatal que funciona con lógica propia. Un progresismo que en seis años de gobierno de la ciudad nunca ha asumido el desafío de proponer una agenda política de transformaciones urbanas. Aunque hay que reconocer que, en este tema, los límites concretos del modo que asumió el progresismo en Buenos Aires se han potenciado con los límites aparentemente infranqueables que el "planeamiento estratégico" le ha puesto a la imaginación urbana.

Así, durante el primer tramo de su gobierno, en 2000 y 2001, Aníbal Ibarra continuó la inercia con que, a su vez, el gobierno de De la Rúa había continuado antes esa combinación de anuncios de buenas intenciones y auspicio público a grandes negocios privados que fue la innovación original con que el gobierno de Carlos Grosso marcó la década. Conviene recordar una vez más, como ejemplo de la inercia, que hasta muy avanzada la crisis el gobierno de Ibarra siguió presentando como una de las principales políticas de estado la competencia con Río de Janeiro para que el museo Guggenheim instalara su sucursal latinoamericana, una típica iniciativa de la euforia globalizante que

en Buenos Aires también lleva el sello original del grossismo.

El estallido de finales del 2001 modificó el sistema de alianzas y el sistema de discursos en la ciudad, pero no el modo de pensar el gobierno y de imaginar su relación con las cuestiones políticas y urbanas. Durante el 2002 el gobierno enfatizó una política social sensible (su actitud liberal frente a los cartoneros, por ejemplo), a tono con lo que el propio gobierno del presidente Duhalde realizaba a escala nacional; y, en términos urbanos, reemplazó el equipo de planeamiento heredado de De la Rua para continuar los buenos negocios de entonces, por un grupo de profesionales capaz y sensato, con algunas políticas puntuales dignas de elogio. Pero estos cambios se realizaron sin que apareciera ninguna voluntad de imaginar un modelo diferente de ciudad y poner detrás de él todas las energías políticas e institucionales. Más bien, se continuó alegremente el proceso de disgregación de las iniciativas y la superposición de las políticas de nombres rimbombantes: el Plan Urbano Ambiental, al que nunca se le construyó el respaldo político como para que fuese aprobado; por otro lado la Corporación del Sur; por otro, las políticas de servicios, y las de transporte por el otro, y así de seguido, con el ejemplo inmejorable de una "Oficina del Plan Estratégico" que no tiene nada que ver con todas las demás. Detrás de los nombres rimbombantes. la realidad muestra que es imposible tener políticas urbanas cuando se vive en el eterno presente de la coyuntura, porque las políticas urbanas siempre implican decisiones de mediano y largo plazo: demasiado para políticos que sólo piensan en medidas que apuestan todo a su impacto mediático y, por supuesto, se agotan en él.

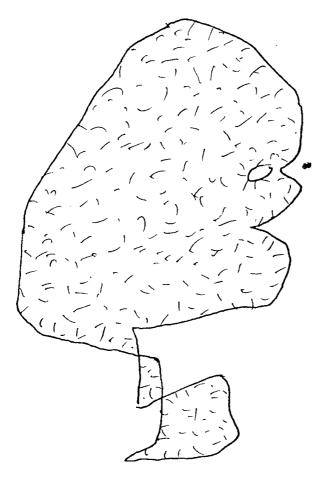
Hay un ejemplo muy actual de esta forma de pensar el gobierno de los temas urbanos: la prolongación del subterráneo. Es un tema que parece encajar perfectamente con lo que se supone es el progresismo urbano, pero que en la coyuntura de Buenos Aires opera, a un costo social inmenso, mistificando los verdaderos problemas del transporte metropolitano y postergando *sine die* el tratamiento de

sus soluciones. Es muy sabido, en todo el mundo, que la clave de los sistemas de transporte metropolitano no pasa por el "modo" (guiado, enterrado, etc.) sino por su capacidad de coordinación. Pues bien, pensemos a la luz de esa clave la prolongación del subterráneo A: se está trazando una línea de subterráneo desde Primera Junta a Liniers, a apenas 100 metros de distancia de la línea de ferrocarril que se proyecta enterrar, también desde Primera Junta a Liniers, para formar el "corredor verde del oeste". Si el transporte subterráneo es una de las modalidades que requiere mayores inversiones, ¿cómo se explica ese despilfarro? El gobierno de la ciudad, con la energía publicitaria que lo caracteriza, presenta una de las obras como una cuestión de transporte y la otra, como la solución de los problemas de conectividad norte-sur y de la falta de espacios verdes en el área, sin que en ninguna parte de la estructura de gestión parezcan entenderse los costos de la falta de coordinación, presentes y futuros. Coordinar el subterráneo con el ferrocarril es mucho más lento, más difícil, menos redituable en la política cotidiana que duplicar los costos y mantener la desarticulación del transporte endémica en Buenos Ares. No hablemos de coordinar el subterráneo, el ferrocarril y los colectivos con proyección metropolitana: es una tarea de articulación técnica y política que seguro excede los tiempos de un gobierno. Pero la política, para transformar la realidad en un sentido progresista, tiene que ser capaz de apostar a otra dimensión temporal.

Por eso el gobierno tampoco alentó una discusión sobre leyes de recuperación de plusvalías urbanas, en vigor en países como Colombia o Brasil; nunca propuso recuperar políticas activas de vivienda; nunca se acercó siquiera a pensar los problemas críticos de la relación de la ciudad con la región metropolitana, en términos sociales, ambientales ni económicos. Hoy, como parte inevitable de la reactivación del mercado inmobiliario y del mayor flujo de capitales en el boom, han vuelto con gran impulso los megaproyectos de los noventa que

habían quedado en suspenso en el 2001, como la urbanización de Retiro o la expansión de Puerto Madero, y es obvio que su fuerza económica va a impedir cualquier aproximación a las cuestiones fundamentales de la ciudad de la crisis que el gobierno no trató en su momento. Tal el límite del cambio de discursos: es difícil encontrar discursos militantes de neoliberalismo urbano como era habitual en los noventa para acompañar esos megaproyectos, pero las políticas urbanas que implantaron entonces no fueron reemplazadas con un modelo diverso de ciudad. La lucidez del neoliberalismo en diagnosticar en la crisis hiperinflacionaria de finales de los ochenta el colapso de la ciudad expansiva y en proponer un modelo de reemplazo (el de "la ciudad de los negocios"), no fue contestada, en la crisis de finales de los noventa, con un diagnóstico, igualmente lúcido pero ideológicamente diferente, sobre la ciudad que aquellas políticas dejaron. En este sentido, la crisis tampoco fue aprovechada para reflexionar sobre la ausencia de tramas institucionales y políticas de fondo; esa ausencia fue condición de posibilidad de las políticas de los años noventa y de su final explosivo, y ya en el marco del boom urbano actual no puede sino reproducirse.

Son muy serios los límites objetivos que la economía urbana actual le pone al pensamiento y a la gestión progresistas, es indudable. Pero hay una tarea imposible de abandonar para seguir llamándose de ese modo: la construcción pública de nuevos horizontes de lo posible. Una política reformista debería poder presentarle a la sociedad los problemas con los cuales tendrá que medirse para favorecer una transformación colectiva, proponerle estrategias de largo plazo para afrontarlos y, mientras se da a la construcción de los marcos políticos e institucionales que las hagan posible en el tiempo, realizar acciones puntuales, las más de las veces mínimas, pero que apuntan claramente en esa dirección. Allí descansa la posibilidad de una agenda urbana reformista; de la crisis al boom, Buenos Aires la ha dejado escapar una vez más.



En pocas ocasiones el conflicto social está tan asociado al conflicto urbano como en el caso de las banlieues francesas (la de París; pero también las de Marsella, Lyon y otras ciudades, las llamadas "zonas urbanas sensibles"). Los grandes conjuntos habitacionales que se construyeron allí para las clases trabajadoras, entre la posguerra y los años sesenta, fueron convirtiéndose en vivienda de comunidades inmigrantes, a medida que sus primeros ocupantes ascendían y se trasladaban. Estigmatizados como factores del conflicto social primero y de la producción de ghettos étnicos luegos, el estado francés ha seguido, desde 1978 hasta hoy, una política de demolición.

Cuando en noviembre de 2005 estalló la revuelta en las banlieues, el conflicto ya tenía una larga historia (sólo en 2005, antes de noviembre, habían sido incendiados 20.000 automóviles) y una larga tradición de políticas institucionales y de interpretaciones críticas.

Punto de Vista publica un debate donde se enfrentan estas interpretaciones, realizado en 2004, con la participación de Daniel Béhar (director de la Cooperativa de Investigación y Estudios Urbanos), Jacques Donzelot (sociólogo), François Dubet (sociólogo especializado en educación formal), Philippe Genestier (urbanista), Marie-Christine Jaillet (geógrafa), Christine Lelévrier (sociourbanista) y Marco Oberti (sociólogo). Agregamos también dos notas contrastantes sobre la revuelta de noviembre de 2005. El debate fue publicado en Esprit 3-4, marzo-abril de 2004; las dos notas, en Esprit 12, diciembre de 2005. Traducción y edición BS.

Mezcla y laicismo: las ciudades en crisis

Jacques Donzelot: La mezcla social en la ciudad suscita un amplio consenso ideológico, al tiempo que da lugar a interpretaciones políticas de variable geometría que producen resultados desconcertantes cuando no decepcionan por completo. Todos consideran que la mezcla es un bien indisputable. Todos se declaran hostiles a las declaraciones contrarias a la mezcla, especialmente si son muy obvias. Aunque las formas discretas del entre nos de los ricos no causen aprobación, las formas visibles del entre nos de los pobres -ese entre nos obligado- son percibidas como una amenaza a la República. En este sentido, mezcla y laicidad se aproximan y presentan los dos problemas que originan el miedo al fracaso del modelo republicano de integración. Tanto en la izquierda como en la derecha, la concentración de los pobres en ghettos provoca el deseo de romperlos, un deseo equivalente al de la prohibición del velo musulmán en la escuela. En la medida en que los ghettos son vistos como manifestación amenazadora de una separación en el seno de la sociedad republicana, su demolición pasa por ser una alternativa al fracaso de las políticas que se han encarado hasta el momento. De este modo, si las políticas urbanas precedentes han fracasado, la mezcla parece indispensable. ¿A qué corresponde realmente este consenso a propósito de la mezcla?

Daniel Béhar: La inclinación política y social por este valor proviene menos del temor al comunitarismo que del miedo a lo desconocido. La mezcla permite aferrarse a un orden espacial y social perdido. Cito una fórmula que acuñó Donzelot: "La ciudad hoy ya no produce sociedad", porque ya no es posible leer en ella un orden social. Para conjurar este miedo a lo desconocido, hablamos de mezcla. La ciudad producía sociedad porque el orden social se reflejaba en el espacio. Se ha disuelto la ecuación entre posición social, residencial y geográfica. De repente, comenzamos a hablar de la mezcla como de una especie de paraíso perdido (de allí la persistencia del mito de la mezcla en los edificios haussmannianos).

Marie-Christine Jaillet: Por mi parte no estoy convencida de que exista tal acuerdo de la opinión pública en relación con la mezcla. Incluso pienso que las cosas se dan a la inversa. Los políticos valorizan la mezcla porque pueden atribuirle los contenidos más dispares. En cuanto a contenidos concretos, la mezcla pertenece al discurso de los técnicos. En la opinión pública, la adhesión no es ni remotamente equivalente a la que concita el laicismo, que tiene un poder de interpelación mucho más fuerte.

Philippe Genestier: La mezcla forma parte de ese conjunto de valores que los técnicos y los políticos sostienen en cuanto tienen un micrófono cerca. Pero la simpatía por la mezcla en el caso de los ciudadanos comunes no se manifiesta ni en sus costumbres ni en sus representaciones del espacio. Yo diría que la mezcla obtiene consenso en los grupos de representantes parlamentarios, de profesionales de la acción social, de maestros, profesores e intelectuales, es decir en el espíritu de quienes sienten la vocación de enunciar un discurso oficial, prescriptivo y correctivo, sobre la sociedad. En ellos, el consenso, por lo menos retórico, indica un ideal, una dirección que va contra la corriente de las tendencias generales y espontáneas de la sociedad y del proceso de urbanización.

En lo que respecta al fondo de la cuestión, la mezcla me parece un tér-

mino que contribuye a ocultar el hecho de que, tradicionalmente, el espacio del hábitat fue concebido para asegurar a sus ocupantes un mínimo de dominio sobre la vida cotidiana. El entre nos aparecía, y aparece nuevamente hoy, como medio para reducir las incertidumbres de la vida. A la acentuación de las incertidumbres de esta época se responde con una voluntad social de seguridad y de reaseguramiento, de modo notable en la escuela, en los servicios y en el espacio público. Asistimos entonces a una tendencia profunda que contradice los ideales proclamados por los actores públicos que continúan razonando en términos de construcción voluntaria de lo social por lo político y de reemplazo de los arreglos entre pares por una pertenencia colectiva institucional. El "construccionismo político" se expresa hoy en la afirmación de la escala local, en la medida en que la construcción de lo social a través de la adhesión individual a la nación es menos probable que antes. Por eso, ahora los actores públicos apuestan, un poco a la desesperada, por la construcción institucional de lo social a partir de lo local urbano.

François Dubet: En mi opinión, la mezcla nos remite a nuestra cultura política. Como en el caso del laicismo, los intelectuales y los cuadros administrativos adhieren al término, pero, simultáneamente, las prácticas son muy diferentes. Los maestros y profesores se manifiestan partidarios de la mezcla de los estudiantes y, al mismo tiempo, son ellos quienes reclaman grupos escolares más homogéneos. Los ejemplos podrían multiplicarse porque nos remiten a nuestro imaginario nacional. El proyecto de la nación fue producir una mezcla contraria a las sociedades de casta: hoy no llegamos al agotamiento de ese proyecto sino al de su imaginario histórico. Y, cosa sorprendente, la comparación con Estados Unidos se vuelve habitual. A los franceses les gusta creer que, a diferencia de los norteamericanos, aquí no hay ghettos. Algunos piensan que tenemos una escuela profundamente igualitaria, cualquiera sean sus defectos. En vano se difunden estadísticas que señalan que somos bastante menos igualitarios que países más liberales como Canadá e Inglaterra. ¿Por qué estamos comprometidos emocionalmente con cosas que es evidente que no queremos realizar?

Jacques Donzelot: Detrás del consenso ideológico, la mezcla es, en términos políticos una norma con diferentes geometrías. Existen por lo menos dos tipos. Una, a la izquierda, afirma que es necesario establecer cuotas de viviendas sociales en las comunas de clase media. La otra, a la derecha, afirma que hay que "romper los ghettos" de los pobres, es decir que en los barrios se queden los buenos pobres, que trabajan de modo más o menos regular, y "dispersar", es decir enviar a viviendas más y más depreciadas, a las familias con problemas. Una de estas soluciones es más convincente, en términos electorales, que la otra. La que afirma que es necesario repartir la carga de los pobres entre todas las comunas, incluidas las de clase media, disgusta fuertemente a esas mismas clases medias que trabajaron duro para no vivir cerca de los pobres. La posición que se inclina por "romper los ghettos" seduce a las clases medias pero también a una parte de los sectores populares que se siente obligada a vivir en promiscuidad con las minorías étnicas.

Daniel Béhar: Cuando se consideran las prácticas en el nivel de las municipalidades con gobiernos locales tanto de izquierda como de derecha no se descubre fácilmente el clivaje ideológico. La cuestión es la de la espacialización social de los territorios. Consideremos dos extremos. Una municipalidad de izquierda como Saint-Denis tiene la esperanza de atraer sectores de las clases medias y aprovechar, de ese modo, el desarrollo económico de la zona para que incluso lleguen los más ricos; diversificar su población y no sólo construir viviendas sociales. Es el caso de una municipalidad de izquierda que adopta una política "ideológicamente" de derecha. Por otro lado, en la Costa Azul hay sectores donde la cuestión étnica no se plantea pero donde las municipalidades moderadas, más bien de derecha, sienten pánico por el efecto de clausura social, mucho más global que la cuestión étnica, que representa la ausencia de cuadros profesionales y administrativos intermedios y de jóvenes. Hoy su preocupación mayor es atraer a sectores activos y abrir el espacio a otras capas sociales para enfrentar el proceso de hiperespecialización que domina en la Costa Azul. Por eso me parece que, en parte, las políticas municipales escapan al clivaje izquierda-derecha.

Marie-Christine Jaillet: La mezcla remite a dos tipos de desafío: el primero, muy general, tiene que ver con la diversificación de la población que, según los contextos locales, puede declinarse de maneras muy diferentes; el segundo remite de manera más neurálgica a la des-etnización de los "barrios" y a la localización y aceptación de sectores pobres y/o inmigrantes en otros lugares de las ciudades. Los políticos hablan de una "mezcla" que concierne a la localización pero que no aborda el problema de la des-etnización o de la apertura de la ciudad a las poblaciones provenientes de la inmigración.

François Dubet: Hay que recordar también que, en los años setenta, la izquierda todavía favorecía la creación de jardines obreros, de comunidades obreras, de ciudades obreras. Se era hostil a la mezcla puesto que se pensaba que el entre nos obrero representaba un valor positivo. Los maestros y profesores de aquel entonces afirmaban que su trabajo con los hijos de obreros era formidable. Hoy dicen que es horrible trabajar con los hijos de los desfavorecidos sociales y de los extranjeros. En este tema se giró ciento ochenta grados. La gran tradición de la izquierda fue dar vivienda honorable a los obreros, de modo que fueran el centro de la vida social, que tuvieran una vida buena, sintieran orgullo, etc. Y cuando nos dimos cuenta de que los obreros se habían ido de esas viviendas y que, en su lugar, los inmigrantes molestaban a todo el mundo, el pensamiento de izquierda se inclinó hacia la mezcla social para evitar comunidades "étnicas", aunque antes había valorado las comunidades "sociales".

Christine Lelévrier: Quisiera agregar algo en el mismo sentido. El debate actual

se inscribe en la prolongación de la renovación urbana elaborada por la izquierda hacia finales de la década del noventa. Cuando, en su programa de renovación urbana, la izquierda lanzó la idea de la demolición, se previeron 30.000 demoliciones por año. En 2003, se previeron 40.000. O sea que la derecha es un poco más radical y esta radicalización viene acompañada de instrumentos financieros y técnicos parademoler, instrumentos que la izquierda no proporcionaba.

Philippe Genestier: El año pasado colaboré con una misión de la delegación interministerial. Examinamos unos veinte expedientes de demolición presentados por municipalidades tanto de izquierda como de derecha. En todos los casos, excepto uno, los edificios a demoler eran grandes conjuntos de viviendas, habitados por familias numerosas y, con frecuencia, de origen inmigratorio. El criterio tácito del tamaño de los edificios e, implícitamente, de lo indeseable de estas familias prevalecía sobre los criterios explícitos referidos al estado del edificio, su posición en el barrio, la fecha de construcción, etc. Para justificar la decisión de demoler, las municipalidades afirmaban con frecuencia que las familias no querían instalarse en esos edificios. Es comprensible que estas familias no quieran vivir aisladas en la promiscuidad ni residir en medio de poblaciones con las cuales no las vincula ningún nexo ni tienen nada en común excepto la condición social y el hecho de aspirar a recibir una vivienda con alquiler protegido. En otros países, de tradición liberal y de tradición socialdemócrata, se han instalado mecanismos de entrega de viviendas por cooptación. Quienes ya viven en un lugar proponen y eligen a los nuevos, con la finalidad de que los habitantes viejos y nuevos, ya penalizados por su muy bajo capital económico y por un capital cultural desvalorizado, no se vean también privados de un capital de relaciones sociales. Para decirlo de otro modo: contrariamente a lo que postula el principio de mezcla, la sociabilidad no se decreta, "la proximidad espacial no reduce la distancia social", la proximidad forzada puede incluso reforzar los clivajes cuando es percibida como una promiscuidad insoportable y la diseminación espacial no disminuye la pobreza.

Daniel Béhar: Para mí la cuestión neurálgica es saber cómo la ciudad produce sociedad. Ya no se escucha la pregunta sobre la correspondencia entre el orden social y el orden urbano que, en ciertos contextos, puede tomar una forma particularmente aguda a causa de los desafíos étnicos. Pero sigue en pie el interrogante: ¿cómo identifica un individuo su lugar en la sociedad a través de su inscripción en el espacio?

Christine Lelévrier: El término mezcla se utiliza sobre todo en las operaciones de "desconcentración" de poblaciones pobres y, en particular, de poblaciones inmigrantes. Las demoliciones afectan principalmente las torres y los conjuntos habitacionales de los inmigrantes.

Jacques Donzelot: El discurso a propósito de los inmigrantes se concentra sobre una anomalía a resolver y no sobre un proceso a construir. Se trata de reabsorber esta "anomalía" por la volatilización de sus lugares de vivienda. La mezcla se ha convertido en una palabra que nombra, de modo más pudoroso, una preocupación obsesiva de supresión, de disolución de toda agregación étnica porque constituiría una ofensa a la mirada republicana que sería la única mirada justa.

Philippe Genestier: La palabra mezcla funciona como la opuesta a segregación, cuyo uso está incluso más difundido que el de mezcla, y que es también muy polisémico además de comportar una connotación miserabilista. Sobre las banlieues, y en particular sobre los conjuntos de viviendas de alquiler protegido, se oye todo el tiempo un discurso en términos de carencias, de fallas y de disfunciones como si la situación urbana se pareciera a la de Manchester en 1860, descripta por Engels, con el proletariado amontonado en sótanos. Esto es un sin sentido. Los conjuntos de viviendas no resultan del laissez faire; son producto del intervencionismo del poder público y de su voluntad de controlar la mano de obra a través de la vivienda social, los servicios y el acceso al consumo de masas.

Trabajar en fábrica, vivir en un alojamiento de alquiler protegido y comprar en el supermercado fueron las diversas facetas de una misma política de modernización social y de planificación industrial y territorial. El fracaso de estos barrios debe explicarse por la inviabilidad del proyecto construccionista aplicado a pleno. La quiebra del sistema productivo fordista-keynesiano desnuda la fragilidad del sistema y la vulnerabilidad de aquellos que pasaron a depender por completo de la solidaridad social pública.

Ciertamente, los habitantes de estas banlieues sufren la desocupación y la precarización laboral, pero también padecen el aislamiento y la privación de un grupo de pertenencia de tipo étnico-familiar sobre el que apoyarse, que es necesario para la estructuración de los individuos y la producción de iniciativas colectivas. Los actores públicos, que adhieren a la mitología nacional y practican un etnocentrismo que los conduce a tomar su propia experiencia social como la única válida y legítima, desconocen o conocen mal esta realidad. Se concentran sobre la ciudadanía y propagandizan la mezcla, corriendo el riesgo de agravar la situación de aislamiento que viven la mayoría de las familias en los grandes conjuntos habitacionales.

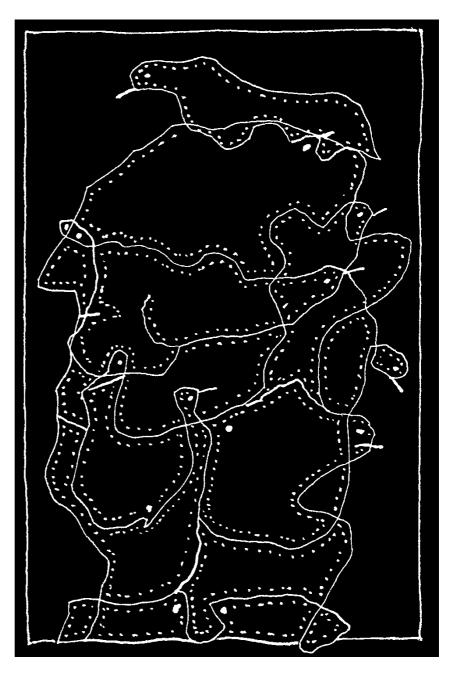
La pragmática relacional y las solidaridades primarias, que siempre fueron la sustancia de la vida social urbana, son ignoradas de modo sistemático por la lectura miserabilista practicada por los actores públicos que ven en los barrios sólo comunidades encerradas en sí mismas, exteriores al principio universalista y potencialmente desviadas: descubren falta de "ciudadanía, de civilidad, de urbanidad". Estas fórmulas conducen automáticamente a preconizar una acción pública voluntarista que sea capaz de reconducir todo a las normas, tanto a los habitantes como a los edificios, incluso destruyendo a éstos y dispersando a aquéllos.

Tales juegos de lenguaje serían cómicos si no condujeran a la idea de que es menester destruir ese patrimonio justamente en el momento en que se multiplican las necesidades de alojamiento social. El reagrupamiento voluntario según una lógica étnicofamiliar (cuya importancia es probada por la etnología en lo que concierne a los momentos iniciales del ascenso social) de personas que serían relocalizadas pero que habrían podido decidir y elegir su relocalización, permitiría agregar algunas medidas fuertes de acción afirmativa y de apoyo al *empowerment*.

Jacques Donzelot: ¿Qué prácticas permitirían evitar la usura del término mezcla? Una de las más fuertes justificaciones del término concierne a la necesidad de la mezcla no sólo en sí misma sino como instrumento de una buena política escolar, de buenas

políticas de seguridad o de inserción. La mezcla como condición de buena política. Pero también sería necesario preguntarse si la mezcla no debería ser más bien considerada como resultado de una política y no como política en sí misma, para evitar encontrarse con el diagnóstico de miserabilismo al que se refirió Philippe Genestier y que, en el fondo, conduce a una práctica de condena y legitima un discurso de demolición y reconstrucción.

Me gustaría retomar una fórmula de Béhar, pero invirtiéndola. Ustedes seguramente recuerdan la fórmula: "hacer de los barrios populares lugares donde se sienta el deseo de quedarse y



la posibilidad de partir". Hoy yo lo diría a la inversa: "hacer de esos barrios lugares donde se siente el deseo de partir pero donde exista, sin embargo, la posibilidad de quedarse". Partir, entonces, ya que si miramos toda la literatura producida por la generación que ha salido de esos barrios -Azour, Beggag y otros-, su discurso retorna siempre al momento en que se pudo cruzar una barrera y la ciudad se hizo accesible, practicable como "llave del mundo". Es necesario ofrecer la posibilidad de soñar lo otro, de desear ir a otra parte, de ponerse en movimiento. Pero como lo otro no es verdaderamente accesible si no se poseen fuerzas propias, también debe existir la posibilidad de quedarse.

Para aclarar esta proposición, tomaré la distinción de Robert Putnam entre lazos fuertes y lazos débiles. Los lazos fuertes son próximos, inmediatos, dentro de lo parecido y de la red a la que se pertenece; los lazos débiles se establecen con los contactos exteriores a esa red primera: a través de ellos se produce sociedad y no sólo comunidad. La fuerza de los lazos débiles viene de la existencia de los lazos fuertes, es decir que los lazos débiles sólo pueden ser fuertes si se tienen fuertes lazos fuertes. De este análisis se valió Putnam para explicar las limitaciones del busing,1 esa estrategia de mezcla de alumnos negros y blancos en las escuelasnorteamericanas a partir de 1954, pero, sobre todo, desde comienzos de los años setenta. El busing fracasó relativamente, según Putnam, porque, en lugar de crear recorridos y de anudar lazos débiles respetando los lazos fuertes de modo tal que se estableciera una dinámica, se impuso una lógica de separación entre alumnos blancos y negros dentro de las escuelas...y también de esos alumnos negros respecto de sus comunidades. El busing tuvo, de todos modos, algunas ventajas, en especial concernientes a la ruptura de resistencias sociales. Pero fracasó en gran parte de su objetivo escolar que consistía en fortalecer a los alumnos negros. La pregunta es entonces: ¿hasta qué punto hay que apoyar una mezcla impuesta y hasta qué punto hay que confiar en la fuerza de los lazos débiles, es decir confiar en el deseo de partir? ¿Se debe facilitar ese

deseo, sabiendo que no se cruza una barrera sin tener apoyos que quedan atrás, lazos fuertes que no deben ser descalificados por una política no importa cuán bien intencionada?

François Dubet: El problema es que los más dinámicos y los más calificados pueden irse del barrio, cuya situación se degrada. Se trata de un sistema que puede permitir que muchos se salven, pero la situación se ha endurecido para aquellos que permanecen y que hoy viven en un estado de furia, de frustración y de descomposición.

Marie-Christine Jaillet: En los últimos diez o quince años las barreras a lamovilidad se han consolidado. Las personas que lograron salir fueron las que pudieron aprovechar los años de crecimiento. Pero, al mismo tiempo, los obstáculos se fortalecieron. Cruzar la barrera es cada vez más difícil porque la sociedad urbana hace todo lo posible para mantenerla cerrada. La mezcla fue un fracaso. Un cierto número de quienes hoy tienen una formación y buenas calificaciones de todos modos están pegados a su condición y al barrio. No acceden ni a la movilidad social ni a la movilidad espacial. Entonces, ¿cómo abrir la barrera? La pregunta debe plantearse no desde adentro de los barrios, sino desde afuera. Creo que es necesario aceptar que ha llegado el momento de la discriminación positiva: hay que debatir eso en la esfera pública.

Jacques Donzelot: Palabras como barrera y movilidad deben sustituir las que usamos hasta ahora, como segregación y mezcla, ya que estas últimas remiten a un ideal cristalizado y a una imagen de ciudad que no toma en cuenta el juego de las migraciones, la necesidad de crear barrios para la recepción de inmigrantes, el impulso que debe darse al movimiento. Los conceptos de movilidad y de barrera remiten a la ciudad tal como puede ser vivida. Implica colocarse desde el punto de vista de la gente y no de los tecnócratas.

Christine Lelévrier: Fracasamos en el objetivo de transformar la acción pública.

Daniel Béhar: Creo que estamos de acuerdo en que es necesario privilegiar los lazos más que los lugares. La acción pública privilegió una mezcla urbana concebida como mezcla residencial. Ahora bien, la mezcla urbana que pasa exclusivamente por el lugar del hábitat implica una perspectiva tradicional e inmovilista. El derecho a la ciudad no debe pensarse solamente como algo dependiente de la diversidad en el lugar del hábitat. Deberíamos abandonar una perspectiva puramente residencial y tomar en cuenta, por ejemplo, que las prácticas residenciales y las prácticas escolares no necesariamente se superponen. El desafío es pasar de una lógica regida por la mezcla residencial a una regida por la mezcla escolar.

Marco Oberti: Los datos disponibles por categoría social iluminan el nexo entre segregación urbana y segregación escolar. En comunas populares como Nanterre y Montreuil, que incluyen también algunos barrios con fuerte presencia de capas medias, la tasa de escolarización fuera de la comuna de residencia alcanza el 45 por ciento de los chicos de las clases superiores y sólo el 10 a 15 por ciento de los chicos de origen obrero. Los chicos de los medios menos favorecidos son más cautivos, mientras que las clases superiores que residen en comunas mixtas deslocalizan una parte de sus prácticas urbanas, empezando por la escuela que aparece sometida a una selectividad social superior a la del lugar de residencia.

Jacques Donzelot: Tiene que diseñarse también un sistema muy fuerte de becas que permita que los mejores vayan a la universidad. Hay que reconocer que algunas trayectorias no pueden ser recorridas a medias y que lo peor es detenerse a mitad de camino. Más vale adquirir una profesión manual o una verdadera formación universitaria que quedarse colgado entre dos barreras. Para eso es necesario que la gente se organice

1. Se denominó *busing* a la acción pública de trasladar en ómnibus a chicos de diferentes orígenes raciales (sobre todo negros e hispanos) hacia barrios predominantemente blancos a fin de que asistieran allí a la escuela.

Marie-Christine Jaillet: Sin duda, la valorización del entre nos de los pobres permite construir y acumular recursos, pero a condición de reconocer que los recursos alcanzados a partir de esta lógica del entre nos no son equivalentes y dependen de cada nivel social tanto en términos de competencias como de desarrollo de estrategias y cursos de vida. ¿Qué acción pública permitiría regular las desigualdades de recursos y de "capital"? Esta pregunta vuelve a plantear la cuestión de la discriminación positiva. El rechazo de las capas medias a una intervención de este tipo plantea el riesgo de una implosión de la sociedad por la exacerbación de frustraciones.

Philippe Genestier: No es posible afirmar que la única promoción social posible y legítima pasa por la escuela. O, para decirlo de otro modo, la sociología actual muestra que la interiorización de los valores republicanos no condiciona la integración social sino, a la inversa, que una esperanza creíble de progreso social mínimo impulsa la adhesión a los valores de la colectividad. La etnología muestra que gente humilde, de origen campesino o extranjero, rara vez se integra por los caminos tradicionales de la meritocracia y el acceso a un empleo en la administración o en la gran empresa. Sigue siendo preponderante la importancia del cuentapropismo, de las actividades comerciales o artesanales. Una parte importante de los inmigrantes recorre este camino de ascenso (pensemos en los almaceneros, los panaderos "árabes", los cocineros y los zapateros "chinos"...).

Marie-Christine Jaillet: No sé si, en la representación que se hacen de su trayectoria, los jóvenes salidos de la inmigración aceptan hoy ese ritmo, esta paciencia del paso a paso. Hay apuro por "pegarla" ya. La historia muestra que una trayectoria se construye a lo largo de

tres generaciones, a pasito, por el desvío del comercio o del artesanado. Pero hoy, en la medida en que estos jóvenes han incorporado todos los valores del éxito social, tienen otras exigencias. **Jacques Donzelot:** Estos jóvenes ya no imaginan una inversión de esfuerzo. Se vive una inflación de la espera cuya duración no se sabe calcular. Todo ello vuelve imposible la paciencia.

Visibles para las discriminaciones, invisibles para la estadística

Khalid Hamdani

En muchos aspectos pragmáticos nuestro país está retrasado respecto de otras grandes democracias. Una de las causas de ese atraso es que nos negamos a designar claramente los fenómenos por su nombre. Sólo una sorprendente ingenuidad o una gran hipocresía creen en un diagnóstico de las discriminaciones raciales que no identifique a sus víctimas, mida su amplitud y los progresos realizados. Se trata de permitir lo que en otros lugares se llama ethnic monitoring, para favorecer la igualdad de oportunidades como se hace en Canadá, Estados Unidos, los Países Bajos o Gran Bretaña.

Sin resignar los principios republicanos, Francia debe romper los tabúes que se han erigido en nombre de la igualdad. Visibles para las discriminaciones, los árabes y los negros son invisibles para las estadísticas. Es tiempo de reconocer que la cuestión no es haber nacido o tener padres nacidos en Dakar o Argelia –50.000 *pieds-noirs* están en esa situación– sino poseer "facha" de empleado o de desocupado. Los antillanos, cuyos antepasados son franceses

desde hace cuatrocientos años, sufren discriminaciones. Dicho de otro modo, es la "visibilidad" y no el apellido o el país de nacimiento lo que estigmatiza. En pocos años, cuando la cuarta generación de inmigración magrebina llegue al mercado de trabajo, ¿vamos a pedirles todavía que declaren el país de origen de sus abuelos? Seamos serios: lo que se juega en la discriminación no es sólo "social". Por eso, a menos que se quiera mantener la segregación étnica como estilo de gestión de la diversidad, no se puede pensar siempre y sólo en los barrios como "reservorio de la diversidad". Porque la diversidad que vive fuera de los barrios también está afectada por la discriminación. Obtener datos. como elemento de evaluación de la eficacia de la lucha contra las discriminaciones, es una decisión política. Y fatalmente se impondrá su debate público en los próximos meses.

Inventar los instrumentos

Una evolución de nuestro aparato estadístico es no sólo necesaria sino urgente. Estamos discutiendo esto desde co-

mienzos del 2000. Demógrafos como Patrick Simon demostraron que, en una perspectiva comparativa con otras democracias, Francia está en condiciones de mejorar su arsenal estadístico sin afectar el espíritu de la Constitución. No se trata de esencializar una etnia o una raza, ni de encerrar a la gente en una categoría. El término raza existe jurídicamente: está presente en el código penal, en el civil y en las leyes europeas. El artículo segundo de la Constitución establece que "la República asegura la igualdad ante la ley de todos los ciudadanos sin distinción de origen, raza o religión". El principal mensaje de este artículo no es sólo asegurar la igualdad, sino prevenir a la República, explícitamente, contra las discriminaciones raciales.

Se trata de que quienes pertenecen a una categoría étnica y/o racial, pero también todos los ciudadanos, puedan comprobar que las políticas públicas están en condiciones de medir los avances que se hagan para *asegurar* concretamente la igualdad en las situaciones de competencia para acceder a un bien, a un servicio o a una prestación, y que ese juego de competencia no se vea afectado por los prejuicios étnicos y/o raciales.

El buen sentido indica que sería preciso examinar lo que se hace en otras partes para encontrar, quizá, fuentes de inspiración. El censo canadiense, por ejemplo, registra la pertenencia a las "minorías visibles". Eso permite medir su presencia o su ausencia en las diferentes funciones y estratos de la sociedad. Y también permite que el empleador público o privado haga esfuerzos a favor de esas "minorías visibles" sin violar la ley (cosa que ocurriría en Francia). Apuntemos al pasar que las empresas francesas que combaten las discriminaciones y se comprometen a favor de la diversidad sólo pueden medir el camino recorrido en el caso de las mujeres, los seniors, los discapacitados. Respecto de los "árabes y los negros", salvo que enfrenten la ley, no pueden hacerlo. Estamos ante una verdadera discriminación enmascarada. Si en la República sólo cuenta el mérito ¿por qué permitir que el código de trabajo introduzca discriminaciones positivas a favor de las mujeres o los discapacitados?

Las clasificaciones que se obtienen del censo canadiense o del británico, estrictamente encuadradas en la ley y utilizadas para los fines de la democracia, indican que se ha tomado en cuenta la diversidad y que, frente a ella, es posible fijar objetivos de política pública. Ciertamente, Francia conoció en el pasado los peores criterios clasificatorios: los censos en las colonias, la segunda enseñanza en Argelia, los ficheros de la deportación... Este pasado es grave y todavía ni siquiera es del todo un pasado. Pero nuestros hijos, víctimas

cotidianas de discriminaciones intolerables en el acceso a la mejor formación, a la vivienda, al empleo, e incluso al ocio, a causa del color de la piel y del origen, están impacientes. Quieren conocer la magnitud del mal para poder medir las soluciones.

Debe abrirse el debate y permitir que experiencias, estrictamente encuadradas, se desarrollen tanto en el sector privado como en el público. Evaluemos estas experiencias y pasemos a dar visibilidad estadística a quienes son demasiado visibles socialmente e invisibles estadísticamente.

¿Intifada de los suburbios o motines de jóvenes desclasados?

Olivier Roy

La prensa norteamericana y algunos comentaristas europeos describieron las revueltas que sacudieron los suburbios franceses como actos de inmigrantes musulmanes, que probarían el fracaso del modelo francés de integración.

Es preciso observar con cuidado lo sucedido. Lejos de una revuelta de la comunidad musulmana, se trata sobre todo de un movimiento espontáneo de jóvenes de los barrios carenciados, a menudo de origen inmigratorio pero no siempre. El rasgo generacional y social es más importante que el componente religioso, incluso más importante que el componente étnico.

Es, en primer lugar, un movimiento de jóvenes y más específicamente de muchachos jóvenes. La mitad de los arrestados tienen menos de 18 años. Los adultos ni se movieron. La violencia provino de bandas de treinta a doscientos jóvenes; en ningún caso se volcó a la

calle la población de un barrio. En segundo lugar, los jóvenes atentaron contra los autos del barrio, es decir los de sus propios vecinos. Destruyeron las escuelas donde van los hijos de la gente del barrio, de origen inmigratorio como ellos. En síntesis: las primeras víctimas fueron las familias del barrio.

Por otra parte, las revueltas se limitaron al territorio designado como "barrios difíciles", donde hay concentración de inmigrantes, tasas altas de desocupación y de fracaso escolar. No afectó, en consecuencia, a los suburbios parisinos en su conjunto, ni mucho menos a la ciudad de París, sino a algunos barrios en muchos lugares de Francia. Estos jóvenes de segunda generación son, en su mayoría, ciudadanos franceses: entre los arrestados hay sólo un 6 ó 7 por ciento de extranjeros. Y además, muestran una gran variedad étnica, que los comentarios

no dejan suponer (encontramos africanos no musulmanes, pero también jóvenes con apellidos franceses, italianos o portugueses). Fue una revuelta de los excluidos y no de los árabes o de los musulmanes, aunque ellos estén sobrerepresentados entre los excluidos.

Más allá de estos barrios, no se movió nadie de origen musulmán. Y hay muchos musulmanes que viven fuera de esos barrios; pero ellos pertenecen más bien a las capas medias. Es interesante que nada haya sucedido en las universidades, donde estudian decenas de miles de jóvenes de origen musulmán, a menudo muy politizados. Ni se movieron.

Por otra parte, el movimiento de los suburbios no está politizado. Aparte de algunas consignas que piden la renuncia de Nicolas Sarkozy, no se escuchan reivindicaciones políticas (y esta es una de las razones que condena el movimiento al agotamiento). No existe coordinación, ni voceros, ni organización. Ni siquiera un comité de enlace, como sucedió hace poco con los movimientos espontáneos de campesinos o de alumnos del secundario.

Finalmente, la revuelta no tiene nada de árabe ni de islámico. Curiosamente no se ha visto ninguna bandera palestina o argelina, ni el keffieh a la Arafat que, en los años ochenta, era un signo contestatario de los jóvenes manifestantes. Recordemos que en aquel famoso partido de fútbol de Francia contra Argelia del 6 de octubre de 2001, jóvenes francoárabes silbaron el himno francés y agitaron banderas argelinas. En las revueltas del 2005, por el contrario, no hay rastros ni referencias a los conflictos de Medio Oriente ni al nacionalismo árabe. No hay consignas ni ataques a los "judíos" (de haberlos habido, la prensa los hubiera señalado, ya que informa con detalle todo lo que emerge como antisemitismo de los suburbios). Tampoco hubo consignas religiosas. La vestimenta de los manifestantes no tiene nada de islámico: usan la streetwear que define una subcultura urbana occidental, la de los jóvenes negros americanos (en especial, rompevientos gris con capucha). Escuchan rap y hip-hop, comen en las cadenas de fast-food, sueñan con grandes autos y, a veces, toman drogas.

Son bien "occidentales" y "globales".

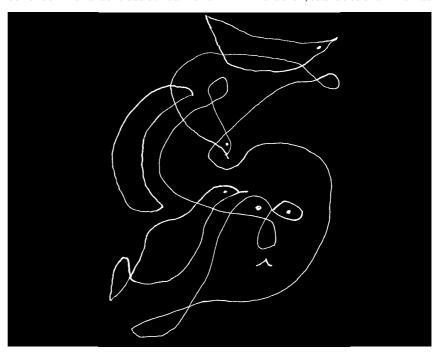
Sus reivindicaciones, cuando las expresan, no tienen que ver con el derecho a llevar el velo musulmán en las escuelas, ni sobre las mezquitas, ni sobre la carne *hallal*. En cambio, todos protestan contra las discriminaciones racistas fundadas sobre la apariencia física. Sufren vivamente el racismo, real o supuesto, de la policía, pero también las discriminaciones a la entrada de los locales de diversión, lo cual no tiene nada de islámico.

Son jóvenes que, en muchos casos, salen de un medio musulmán, pero no se reivindican como musulmanes. No defienden ni una identidad étnica ni una

los intrusos, sean la policía, periodistas o bandas de otros barrios. No se manifiesta una solidaridad étnica o religiosa a escala más amplia.

Los que participan en los motines provienen de una sub-clase social, la de quienes ya no están integrados en el sistema de producción. Sus padres fueron obreros pobres pero conscientes de una utilidad social y económica. Estos jóvenes carecen de una inserción en el trabajo, consideran que sus padres obreros son *losers*, que se mataron por un sueldo de miseria y ahora muchos comen gracias al dinero ganado por los hijos en los pequeños *deals*.

Ahora bien, cuando se examinan las



identidad religiosa, sino una identidad de barrio. Se agrupan en bandas locales que se oponen no sólo a la policía, sino sobre todo a bandas de otros barrios vecinos. Parece que estas bandas son los actores principales de las revueltas, aunque las informaciones brindadas por los tribunales muestran que, de hecho, muchas personas arrestadas carecen de antecedentes penales. Otros han estado implicados en el menudeo de droga y la delincuencia. Los verdaderos capos del barrio son los traficantes. Muchos de estos jóvenes han fracasado en la escuela y están desocupados; viven con una mezcla de ayuda social y pequeño business. Se perciben como excluidos y se sienten muy afincados en el barrio: las bandas defienden su territorio contra

insurrecciones urbanas occidentales (de Los Angeles a la Seine-Saint-Denis, pasando por Bradford) se comprueba que comparten los mismos rasgos: una exclusión marcada a la vez por el status económico y el criterio étnico relacionado con el color de la piel (negros, latinos, árabes). La combinación de los dos criterios produce la verdadera exclusión, ya que las clases medias de origen árabe no tienen, en Europa, esos problemas. No es posible disociar el criterio social del étnico.

El modelo es los Estados Unidos de los jóvenes negros, no el Cairo ni la Meca

La prensa mencionó el rol de los musulmanes. Sin embargo, las organizaciones islámicas no estuvieron presentes en las revueltas. Los grupos extremos, como Al-Qaeda, no se interesan en la violencia de barrio: ¿para qué perder el tiempo quemando coches en un suburbio que no interesa a nadie cuando se puede hacer la jihad en Fallujah o poner bombas en un subterráneo del centro de París? Los movimientos radicales pueden reclutar entre los desencantados por la ausencia de perspectiva que sigue a las revueltas o los radicalizados por la represión (se sabe que las cárceles son lugares de radicalización religiosa y política para muchos jóvenes de la segunda generación). Por su parte, las organizaciones moderadas condenaron con fuerza la violencia y se presentaron como mediadoras y pacificadoras. Estas organizaciones buscan legitimidad frente a la opinión pública y las autoridades, proponiéndose como mediadoras razonables y defendiendo el concepto de "musulmanes y ciudadanos". Pero más allá de las organizaciones, muchos musulmanes moderados, que no viven en los barrios, se sintieron ofendidos porque el gobierno no presentó ninguna excusa cuando una granada de gas lacrimógeno dañó una mezquita. El episodio (y toda la crisis) muestra que el islam no recibe el mismo trato que las otras religiones. Y allí está una de las claves de la cuestión: mientras que los problemas de los barrios difíciles son, en primer lugar, sociales, se sigue confundiendo musulmanes y habitantes de los suburbios.

El debate sobre el islam es muy vivo en Francia y desembocó hace un año en la ley que prohíbe el uso del velo en las escuelas. Hoy todos los discursos de los políticos y de la prensa "islamizan" los problemas de los suburbios y utilizan el islam como grilla de lectura de los acontecimientos. El movimiento "Ni putas ni sometidas" se defiende contra las conductas machistas de los jóvenes de los suburbios y al hacerlo deja suponer que las bandas de jóvenes que amenazan a las chicas que salen sin velo tienen su raíz en el islam. Se olvida así que los ghettos se parecen, sea cual sea la religión de sus habitantes: en Estados Unidos, en los ghettos de negros o latinos, se observan exactamente los mismos fenómenos de bandas de jóvenes que controlan la calle, viven del pequeño deal y practican el estilo "macho". La virilidad es un valor allí donde domina la violencia y eso tiene poco que ver con la religión.

En realidad, los barrios no son la expresión de una cultura musulmana que pide su reconocimiento. El árabe, como lengua, ha desaparecido, las familias tradicionales se han desplazado, la autoridad del padre está en ruinas. Hoy existen muchas familias monoparentales de origen magrebí. La jerarquía es la de la fuerza y la plata, no la de la edad o la experiencia. No hay líderes comunitarios en estos barrios, donde los imanes no tienen autoridad más allá de sus pequeñas mezquitas. El multiculturalismo no es parte del juego, simplemente porque estos barrios no expresan una cultura árabe-musulmana, sino

una subcultura urbana occidental, la cultura de los jóvenes, la cultura de la calle. El modelo es los Estados Unidos de los jóvenes negros, no el Cairo ni la Meca. Es interesante señalar que el doblaje al francés de los films de Hollywood atribuye a los negros norteamericanos el acento de los jóvenes de las barriadas francesas.

Por otra parte, los jóvenes de las revueltas no piden ser reconocidos como minoría con derechos y especificidades. Creyeron en el modelo francés de integración a través de la ciudadanía. Querían ser verdaderos franceses y hoy se consideran engañados porque sólo lo son en los papeles. En el fondo protestan contra el fracaso de la integración a la francesa, pero no tienen otro modelo. Por eso incendian los instrumentos de un progreso fracasado: la escuela, los centros sociales. Su rabia se vuelve contra ellos mismos. Decididamente no son la intifada.

Los barrios son una cosa y la cuestión del islam en Francia, otra. Pero los modelos positivos de integración son encarnados por las capas medias. Y sean cuales fueran sus dificultades, hoy existe una clase media de musulmanes, ciudadanos franceses, insertos en el tejido económico y social, que abandonaron los barrios donde nacieron, compran su vivienda en otra parte, abren comercios en el centro, organizan sociedades informatizadas, son médicos en los hospitales, etc. Son ampliamente ignorados, no sólo por los medios, sino, sobre todo, por los políticos: los partidos políticos franceses no se abren para esta gente.

)ENTREPASADOS(HISTORIA

Año XIV - Número 27 - Principios de 2005

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

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

ESTUDIOS SOCIALES

Revista Universitaria Semestral

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

Nº 29 - Segundo semestre 2005

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

ESTUDIOS SOCIALES, Universidad Nacional del Litoral, 9 de julio 3563, Santa Fe, Argentina; telefax directo: (042) 571194 Dirigir correspondencia a: Casilla de Correo 353, Santa Fe, Argentina E-mail: suspia@fcjs.unl.edu.ar / Internet: www.unl.edu.ar/editorial

POESÍA

Nº 70 / Septiembre a Diciembre de 2005

Homenaje a Juan José Saer Dossier: Once poetas de España y América La función de la palabra en el arte contemporáneo, por Nora Catelli

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

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



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

BIBLIOTECA, HEMEROTECA Y ARCHIVO

Horario de consulta: martes, miércoles y viernes de 14 a 19 hs. Administración y donaciones: lunes a viernes de 10 a 14 hs.

Fray Luis Beltrán 125

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. C1406BEC.

Tel: (011) 4631 8893

E-mail: informes@cedinci.org

www.cedinci.org

el sitio de Punto de Vista on-line

BazarAmericano.com

www.bazaramericano.com

Szteren feld

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

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

Carlos Kreimer Presidente Silvia Jáuregui Vicepresidente FUNDACION SZTERENFELD

Libertad 567, 10 piso. Buenos Aires

Tel/Fax: 4382-7433 / 4381



El juicio del siglo. Conflictos y representaciones culturales: Sarlo "La grande" de Saer. El presente de la escritura: Catelli Rupturas y continuidades en Godard: Filippelli Pasolini, el pensamiento corsario: Oubiña Oiticica, la invención del espacio: Aguilar Imperialismo y ficciones paranoicas: Francescutti Buenos Aires, de la crisis al boom: Gorelik La revuelta de los suburbios en Francia: Donzelot •Béhar Genestier • Dubet Jaillet • Lelévrier • Roy Oberti • Hamdani

Ilustra: Padeletti

