

**PUNTO
DE VISTA**

90 Revista de
cultura
10 \$
Abril 2008

30 años

90 números

FIN

Para ilustrar el interior de este número final se han seleccionado algunas obras que fueron tapa de *Punto de Vista* en los últimos años, como un homenaje a todos los artistas que siempre colaboraron generosamente con la revista.

A continuación se detalla el autor de cada obra y el número y año de *Punto de Vista* en cuya tapa se publicó originariamente: pág 3: Adolfo Nigro (n° 73, agosto 2002); pág. 7: Félix Rodríguez (n° 57, abril 1997); pág. 11: Roberto Scafidi (n° 65, diciembre 1999); pág. 13: Hugo Padeletti (n° 84, abril 2006); pág. 15: Roberto Cancrini (n° 78, abril 2004); pág. 18: Juan Pablo Renzi (n° 74, diciembre 2002); pág. 21: Alejandra Loiseau (n° 71, diciembre 2001); pág. 24: Eduardo Stupía (n° 81, abril 2005); pág. 29: Mariano Solari (n° 79, agosto 2004); pág. 33: Juan Torcoletti (n° 86, noviembre 2006); pág. 38: Marcia Schwartz (n° 87, abril 2007); pág. 44: Gabriela Forcadell (n° 68, diciembre 2000); pág. 47: Diana Aizenberg (n° 70, agosto 2001).

90

Revista de cultura
Número 90

Buenos Aires, abril de 2008
ISSN 0326-3061 / RNPI 159207

Sumario

- 1 Beatriz Sarlo, *Final*
- 3 Graciela Silvestri, *Arquitectura argentina: las palabras y las cosas. Séptimo artículo de la serie "El juicio del siglo"*
- 13 Beatriz Sarlo, *Melancolía e insistencia de la novela*
- 18 Ana Porrúa, *Poesía argentina en la red*
- 24 Rafael Filippelli, Hernán Hevia, David Oubiña, Santiago Palavecino, *El cine moderno revisitado*
- 33 Raúl Beceyro, *El documental hoy*
- 38 Raúl Antelo, *La armonía grotesca de Babel*
- 45 Jorge Carrión, *Sebald poeta*

DE VISTA
PUNTO

Directora

Beatriz Sarlo

Subdirector

Adrián Gorelik

Consejo Editor

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

Diseño:

Estudio Vesc y Josefina Darriba

Difusión y representación comercial:

Darío Brenman

Distribución: Siglo XXI Argentina

Composición, armado e impresión:

Nuevo Offset, Viel 1444, Buenos Aires.

A nuestros suscriptores:

en la retirada de tapa, con la noticia de un nuevo CD de *Punto de Vista*, se informa cómo se va a completar la suscripción 2008.

Teléfono: 4381-7229

Internet: BazarAmericano.com

E-mail: info@BazarAmericano.com

Final

Beatriz Sarlo

Durante treinta años, *Punto de Vista* fue la mayor y más constante influencia sobre mi vida. Otros podrán discutir si ha sido una revista influyente; sobre mí, no tengo dudas.

En el verano de 1978, cuando Carlos Altamirano, Ricardo Piglia y yo la planeamos junto a Elías Semán, un desaparecido de Vanguardia Comunista, intuí que lo que comenzaba en aquel momento opuesto a todo optimismo sería el eje de mi trabajo y que yo era responsable de que la revista subsistiera contra todas las predicciones.

Hacer la revista como casi invisible resistencia a la dictadura fue una tarea que muchos juzgaron inútil porque sus peligros parecían mayores que lo que podía obtenerse en términos de un débil agrupamiento intelectual. En enero de 1978 no se sabía cuánto iba a durar la dictadura y esa misma ignorancia inclinaba hacia dos posiciones opuestas. Por un lado, estaban quienes pensaron que la permanencia de los militares en el mediano plazo no abría ninguna luz para una estrategia de reorganización de las fuerzas que esos mismos militares estaban liquidando, y que no valía la pena correr riesgos para alcanzar resultados cuya insignificancia no los compensaba (eso le explicó a María Teresa Gramuglio un exiliado notable, cuando ella llevó los primeros números a México). Por otro lado, quienes pensaban, igualmente equivocados como lo demostró la historia, que los militares prolongarían su dominio de terror, juzgaban, por esa razón, que había que comenzar a cavar pasadizos subterráneos, desde ese mismo momento. Gente de este segundo grupo publicó el número 1 de *Punto de Vista* en marzo de 1978. Había que comenzar a hacer algo enseguida, incluso sin esperanzas y peligrosamente.

Este origen le dio a *Punto de Vista* un carácter beligerante, aun cuando ese rasgo fuera una condición secreta; de todos modos, quienes hacíamos la re-

vista sabíamos que ella era lo que teníamos para oponernos a la dictadura. Trabajábamos con el tiempo: si la dictadura se prolongaba, la revista iba a ser, durante muchos años, nuestro único instrumento intelectual, tanto más indispensable cuanto más largo fuera el régimen de los militares. *Punto de Vista* nació como revista marginal, *underground*, opositora, alternativa, lejos de cualquier institución.

Eso me marcó para siempre. Nunca, cuando se recuperó la democracia y entramos a la universidad, me sentí del todo en aguas propias. Las únicas aguas que he navegado, durante treinta años, con la certeza de que son mi espacio natural fueron las de esta revista independiente de la academia, de los subsidios, de las editoriales, de los grandes medios, de la vida normalizada y sus servidumbres. No quiero decir que todos los que pasaron por esta revista sintieran esa misma distancia. Sólo digo que esa distancia hizo fuerte a la revista que me interesó dirigir.

Los cambios de *Punto de Vista* durante las últimas tres décadas son parte de la historia del progresismo argentino (aunque muchas veces, quienes sintieron antipatía o se diferenciaron de la revista pusieran en cuestión que ella permaneciera como miembro pleno de esa franja). Por suerte, no me toca a mí hacer esa historia. La conozco con los límites, la abundancia de detalles, el color, la nitidez y la miopía de quien la ha vivido. Sin usurpar una posición que no me corresponde, puedo evocar los cimbronazos y las transformaciones.

A fines de 1982, con el comienzo de la transición democrática, debimos aprender de nuevo casi todo. Por ejemplo, cómo hacer una revista que ya no fuera solamente el medio que un grupo mínimo de intelectuales inventó para atravesar la dictadura; aprender cómo se hace una revista cuya definición ya no podía seguir siendo únicamente oposicional. También en ese momento, la

revista, sin que esto lo hubiéramos anticipado, se corrió de aquel primer espacio oscuro y marginal. Llegaron los exiliados, nos juntamos con Pancho Aricó y Juan Carlos Portantiero, gente que se había ido de la Argentina con un prestigio que consolidó en México. El grupo local de *Punto de Vista* debió aprender una convivencia que se demostró tan deseada como difícil y, finalmente, imposible.

Pero eso no fue todo. Me permito recordar una anécdota que tuvo, para mí, un valor de irónica revelación. En ese primer tercio de los ochenta, un día cualquiera, el suplemento cultural de *Clarín* publicó una nota donde se mencionaba la categoría “campo intelectual”. Hasta ese momento, sólo en *Punto de Vista* se había hablado de Pierre Bourdieu (como sólo en esta revista se escribió primero sobre Raymond Williams, Juan José Saer y, más tarde, Sebald). Leí la frase con curiosidad sorprendida, porque *Punto de Vista*, aun cuando nada parecía indicarlo poco tiempo antes, había hecho llegar algunas de sus obsesiones teóricas a los medios (que, como autómatas de la primicia, siempre fueron avaros en reconocerlo). Del margen del margen pasábamos al centro del margen, aunque en este tránsito nada iba a ser sencillo porque, al mismo tiempo que teníamos que inventar la nueva *Punto de Vista* de la democracia, había que pensar las relaciones de la revista con otro mundo, el de los medios y las instituciones, que hasta ese momento no habían sido nuestro problema porque eran inaccesibles.

Durante la transición democrática *Punto de Vista* publicó la posición que habían mantenido sus miembros contraria a la aventura militar en Malvinas. Ese artículo, escrito por Carlos Altamirano, había estado precedido, durante la guerra, por un documento donde la denunciábamos y nos sustraíamos a la fiebre guerrera de masas. De esa coyuntura de extrema soledad, me queda

el recuerdo de una carta polémica que yo envié a los exiliados en México cuando ellos no cuestionaron la invasión a Malvinas, y la llegada al consejo de dirección de Hilda Sabato, que había compartido con la gente de *Punto de Vista* los meses de insoportable delirio patriótico. También en los primeros años de la transición, la revista comenzó a revisar el pasado de la izquierda de donde provenían sus miembros. En una coyuntura donde nadie quería pensar los años setenta, ese acto de crítica política nos trajo ataques envenenados. Pero, más allá del negacionismo parcial de nuestros adversarios, la revista se propuso tomar el tema del momento: la memoria del pasado inmediato, sobre la que Hugo Vezzetti trabajó durante casi dos décadas.

En estas tres cuestiones, *Punto de Vista* se adelantó al debate, como se había adelantado a una lectura de la literatura argentina en relación con la historia reciente, que hoy no conserva ninguna novedad pero que la tenía en los ochenta, cuando fue una clave interpretativa. Señalo estos temas como podrían señalarse otros. Tengo la impresión de que respecto de Malvinas, de la crítica de los setenta, de la memoria, y de lo que entonces era lo nuevo de la literatura argentina, la revista sintonizó el presente como debe hacerlo una publicación que no aspira a la actividad conservadora de recopilar buenos artículos, sino a que viren los ejes del debate.

Precisamente porque la revista pudo ser contemporánea de su presente, estuvo en condiciones de cambiar: se fueron algunos, entraron otros al consejo de dirección. Y con los nuevos, como Adrián Gorelik, llegaron temas a los que *Punto de Vista* les dio su marca. Se habló de ciudad y de cultura urbana cuando esa no era la moda. Durante los años noventa, viví obsesionada por la idea de que una revista debía definirse por lo que traía como novedad estética e ideológica. Pensé (y pienso hasta hoy) que es preferible que una revista se equivoque a que permanezca igual a sí misma cuando las cosas cambian o cuando los temas se banalizan. Una revista define problemas que le son propios, porque no los elige en el *carroussel* de las novedades periódicas nacionales o internacionales,

sino que demuestra su capacidad para hacer las preguntas y abrir los debates que no se escriben en otras partes. Por supuesto, en el caso de *Punto de Vista*, dimos una batalla por la modernidad estética depreciada por todas las ondas, incluso las que hoy se apilan en el depósito de los chirimbolos obsoletos. La revista no se atuvo a las tendencias, pero supo reconocer que los tópicos de la modernidad debían ser reformulados críticamente. En los últimos años, Federico Monjeau, Rafael Filippelli y Ana Porrúa fueron articulaciones muy diferentes de un giro estético de la revista que, al mismo tiempo, siguió creyendo que la política y la estética debían convivir en sus páginas no porque sus relaciones fueran sencillas sino precisamente por lo contrario: porque son conflictivas, y *Punto de Vista* siempre vivió del conflicto.

Una revista tiene que reunir cualidades paradójales; ser, al mismo tiempo, un instrumento preciso y nervioso. Por eso es tan difícil y tan absorbente hacerla, porque una revista no puede encarar el presente con intermitencias ni confiar en un capital acumulado. Cuando se dirige una revista el alerta es constante frente al acostumbramiento (que es mortal) o la incapacidad para conocer su actualidad (una revista vive en tiempo presente). Sólo cuando una revista es un instrumento imprescindible para quienes la hacen, sólo cuando no pueden imaginar que podrían reemplazarla por otra cosa, una revista sale bien, es decir no sale tranquila y ordenada, sino inquieta, irritante. Una revista independiente nunca puede descansar ni sobre su pasado ni sobre lo que cree saber de su presente. Únicamente en estos términos vale la pena dedicarse a ella. En estos términos podrá eventualmente marcar una diferencia.

Dije al principio que *Punto de Vista* es la influencia más importante de mi vida; fue agotadora, absorbente, atacada, incluso detestada. La necesité para ser lo que soy porque nunca creí que alguna otra institución podía darme más de lo que esta revista me dio durante treinta años. En primer lugar, un grupo de intelectuales que, en sus momentos más intensos, tuvo una fuerza colectiva; en segundo lugar, una

escritura: no un lugar donde escribir, sino una manera de escribir sobre literatura y política. Si tiene algún valor lo que he escrito, lo mejor lo he escrito en *Punto de Vista*; no hay nada que me guste más que ese impulso que, después de leída una novela o en medio de una coyuntura política, me conduce de modo irrefrenable a escribir para la revista. Ella (no sus lectores) me pedía lo que yo terminaba escribiendo.

Durante mucho tiempo, algunos compañeros tuvieron como yo la certeza de que *Punto de Vista* era la clave de bóveda de su vida intelectual. Quizás me equivoque, pero creo que ahora soy la única que necesita esta revista tanto como la necesité en el pasado, hace treinta años o ayer mismo. Se puede hacer una revista con diferentes grados de inclusión, pero el *deseo de revista* es indispensable. Ese impulso tenía un fondo colectivo que hoy percibo debilitado, distraído. Entiendo que Ana Porrúa y Rafael Filippelli no deben sentirse descriptos por estos dos adjetivos. Pero no alcanza, porque *Punto de Vista* ha sido siempre una revista de arte e ideas.

Podríamos seguir produciendo buenos índices y recibiendo buenos artículos, pero algo ha comenzado a fallar y es mejor reconocerlo ahora, cuando no se ven consecuencias, que en un capítulo decadente. Una revista que ha estado viva treinta años no merece sobrevivirse como condescendiente homenaje a su propia inercia. Por eso el número 90 es el último.

Nota. *Punto de Vista* no atraviesa hoy ninguna dificultad económica y podría seguir apareciendo, como hasta ahora, sin avisos editoriales, ni institucionales, ni otras ayudas. Las tres veces que la revista recibió subsidios (de la Fundación Pablo Iglesias, de la Fundación Antorchas y de la Secretaría de Cultura, gestión Darío Lopérfido) los utilizó en proyectos especiales, como la realización de índices, cd de colección, etc. Siempre se sostuvo con su venta en kioscos, librerías y suscripciones. Siempre creímos que una revista independiente debía serlo también materialmente. En ese aspecto, no quisiera callar un agradecimiento: a la seriedad de Guillermo Arenas, que imprimió la revista desde su primer número hasta éste, y a Darío Brenman, que la distribuyó de modo leal y entusiasta.

Graciela Silvestri



3

1.

La versión canónica de la arquitectura moderna en la Argentina establece un momento fundacional –la ruptura con “la Academia” para ponerse a tono con el espíritu de los tiempos–; un período de consolidación con inflexiones nacionales y sociales; y su culminación en la década de 1960, la época de esplendor liderada por la universidad pública –un tiempo llamado a perpetuarse en sus rasgos fundamentales. Ya no podemos reconocernos en este relato, pero no poseemos otros, como si todo se hubiera detenido hace más de cuarenta años. El siglo parece partido en dos: apenas el

modernismo se consuma, sus presupuestos comienzan a liquidarse. De las últimas décadas no se ofrecen explicaciones que ordenen significativamente los hechos, sino miríadas de casos; esta fragmentación interpretativa vuelve a su vez opaca la experiencia anterior. Y sin embargo, la arquitectura nunca fue más poderosa como corporación, con tal presencia material y simbólica en la administración y construcción de las ciudades; las instituciones educativas, más estables; la historia y la crítica están bien establecidas en la academia; nunca circularon tantos suplementos periódicos sobre el tema.

Se dirá, convencionalmente, que la

época no es proclive a relatos fuertes y comprensivos. Pero este presente perpetuo no los elude, sino que nos condena a acordar una versión elemental –la que a la gloria pasada le opone la eterna repetición actual. Las claves del clisé son genéricas: la destrucción operada por la dictadura militar; la debilidad estructural de la Argentina; la caída de las redes estatales que habrían permitido alguna vez no sólo la integración social sino también el brillo de las universidades. Todos elementos a tomar en cuenta, pero que así planteados sólo llevan a perpetuar tan nostálgica versión. Me pregunto si este quiebre es, además, tan fuerte como lo suponemos; si no será posible

seguir otros hilos que, aunque no conformen una figura única, puedan iluminar aspectos inadvertidos de la experiencia secular.

Me referiré sólo a un aspecto de esta historia: la “arquitectura argentina”, reconocida como tal desde su consolidación modernista, y centrada en Buenos Aires, encontró su acento en una particular interpretación del fondo cultural hegemoníamente letrado. Gran parte de sus rasgos derivan de la manera original en que articuló esta relación: no nos enfrentamos a un mundo visual, lúdico y corporal cuando recorremos las obras más representativas; ni a una actividad motorizada por la inventiva tecnológica o las transformaciones productivas; sino a una disciplina en la que la abstracción lógica de sus elementos constitutivos —la geometría y el número— se multiplica de la mano del más abstracto de los códigos, el lingüístico. Esta hipótesis vincula a la arquitectura con un rasgo particular de la cultura porteña: su carácter *textual*, que la diferencia de otras de matriz visual o empírica.¹

Este rasgo del modernismo argentino —la equivalencia entre discurso escrito y forma arquitectónica—, es el que se pone a prueba ante el quiebre del delicado equilibrio entre sistemas de signo distintos, efímeramente logrado en las condiciones ya de por sí adversas de la modernidad. Y es paradójicamente la compleja situación actual la que permite comprender el proceso a través del cual los arquitectos argentinos establecieron un camino para abordar su ambiciosa misión: no subsumirse en la vida, sino instalar en ella la forma.

2.

Hace unos años, comparando las experiencias de la arquitectura de entreguerras en Montevideo y Buenos Aires, Mariano Arana comentaba que no había existido, en la orilla oriental, “un Virasoro de verbo fogoso y polémico, ni la tenacidad argumental de un Prebisch [...] tampoco nucleamientos programáticamente definidos como el grupo Austral”.² Esta afirmación marginal le servía al historiador uruguayo para subrayar el carácter

ecléctico de las elecciones modernas montevidéanas, contrastadas con las de la *intransigente* vanguardia porteña. Arana no reparó, sin embargo, en que la calificación de vanguardista se asignaba en virtud del debate y no de los productos arquitectónicos. Pensemos en el Obelisco, el más conocido proyecto de Alberto Prebisch: resulta difícil colocarlo en relación con los provocativos artículos que este *pionero* del modernismo escribió para *Martín Fierro* y *Sur*. El tan mentado momento fundacional de la arquitectura argentina es, ante todo, escrito.

Pero la relación con las palabras no se detiene en este contraste: si algo de fundacional posee este momento, es el de establecer una relación probable y verosímil entre los discursos político-literarios circulantes y el repertorio arquitectónico. Esta transposición se realiza, inopinadamente, dentro de los parámetros académicos.

No es necesario abundar acerca del resquemor con que la élite argentina observaba, hacia 1910, las consecuencias inesperadas del progreso. Han sido ampliamente estudiadas las múltiples vías con que se enfrentó el dilema de la nacionalidad que, recién creada, parecía disolverse en una multitud de lenguas y tradiciones. Articulada con estos debates, la arquitectura debía constituirse como una profesión autónoma y públicamente reconocible —y así reproducía la queja decimonónica acerca de la tradición letrada “de abogados” que obstaculizaba el desarrollo de artes y oficios útiles.

Sin embargo, el momento no podía ser más próspero para la construcción; más rico, también, el ecléctico paisaje urbano que consolidaba. Pero para los arquitectos de las primeras décadas del siglo, la multiplicación de edificios replicaba, en la cantidad y variedad de elecciones estilísticas, la multitudinaria ola inmigratoria. Las esculturales invenciones de arquitectos como Mario Palanti y Virginio Colombo, las refinadas soluciones modernistas de Julián García Núñez, o la masa imponente del Mercado de Abasto apuntaban, en el profuso plano ornamental, a la expresión de las comunidades nacionales de origen. Precisamente hacia 1910 se enarrolla una de las primeras propuestas de

crear un “estilo propio”: el *neocolonial*, o, como lo presentó el arquitecto Buschiazzi en el Congreso Internacional del Centenario, el “estilo nacional argentino en arquitectura”. Se trataba de simbiosis diversas —desde el arequipeño o la tradición indígena precolombina hasta las sencillas líneas del *mission style*. Algunos edificios fueron programáticamente construidos en colaboración con escritores y críticos literarios, como la casa de Larreta proyectada por Martín Noel, su estancia por Bustillo, y la casa de Rojas por Ángel Guido. Esta última, realizada a fines de los años veinte, resulta un ejemplo claro de la imposibilidad de una síntesis latinoamericanista en Buenos Aires: cada habitación posee su propio repertorio, mientras que la fachada reconstruye la de la casa de Tucumán, sin lograr otro efecto que el de una sucesión de salas de museo.

Aunque el neocolonial, como otros eclecticismos, promovió cambios estructurales en el espacio arquitectónico —en países como Brasil o Uruguay la declinación hacia la modernidad está articulada con estas expresiones—, las obras tardías de los veinte no podían ser estimadas por los jóvenes vanguardistas: fueron leídas como ejercicios de disolución de la forma, comprendida en términos convencionales como límite, proporción, concordancia. Martín Noel, con sus excesos hispanizantes, es rebautizado por Prebisch, en las páginas de *Martín Fierro*, como No-El. La relación del prestigioso arquitecto con Larreta no es secundaria: su novela *Zogoibi*, ambientada en una estancia pampeana a la que presenta con los colores de la Alhambra, fue objeto de demolición contemporánea en las páginas de la misma revista. Y es que la forma de leer el paisaje pampeano constituía una clave no sólo para la tradición literaria, sino también para las Bellas Artes, que entonces incluían a la arquitectura. La noción de paisaje permitía establecer una relación *sustancial* en-

1. Esta diferenciación, de matriz clásica, ha sido desarrollada por Svetlana Alpers en *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Blume, 1987.

2. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli, *Arquitectura renovadora en Montevideo, 1915-1940*, Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo, 1991.

tre representaciones estéticas y definición de las naciones –especialmente en aquellas que carecían de antiguas y prestigiosas tradiciones.

En la arquitectura, la noción de paisaje permitió la última actualización del canon académico, adecuando la tradición clásica al clima cientificista imperante. Se articulaba con el *carácter*, que atiende a la expresión del destino programático de un edificio en relación con la geografía, el clima, y los materiales locales –en suma: el *medio* de Taine, que había explicado el surgimiento de “escuelas nacionales”. Pero la recurrencia al medio implicaba una interpretación estética para ser utilizado como *paisaje*. Y “la Pampa” –el paisaje más representativo de la Nación– encontró sus primeras formulaciones en la literatura.

No era, en efecto, un paisaje que se distinguiera por su *pictoricidad*: carecía de variedad, de color, de planos diferenciados que orientaran la vista, de puntos elevados que permitieran abordar su inmensidad. Esto había sido ampliamente comentado por los viajeros decimonónicos, y retomado por los primeros críticos de bellas artes.³ Pero si la pampa no se podía pintar, se podía escribir: incluso sin ser experimentada se podía escribir, como lo prueba Sarmiento en el ensayo que, probablemente, constituía el inicio de la representación de los “paisajes argentinos”.

Sin embargo, la pampa no era todavía un paisaje unitario. Se diferenciaba claramente del “desierto” –la escena vacua de los motivos heroicos, el ámbito incierto de los espejismos, donde los límites de las cosas se esfuman, el ojo no puede detenerse, la forma no encuentra lugar– y de la pacífica y fértil *campana*, que esperaba los brazos industrioses de la inmigración de ultramar, que Sarmiento imaginó con un futuro *pattern* pintoresco: el parque. Ya en el novecientos, la intelectualidad asustada por las promesas cumplidas del progreso no puede imaginar en los términos de *terribilità* el paisaje pampeano –mucho menos en la convención de lo pintoresco, asociado con el fragmento, la variedad y la domesticada rusticidad. La pampa a la que se alude desde entonces es un paisaje unitario, estilizado, que devora en su horizontalidad infinita cualquier transformación del progreso;

el ámbito que recuerda los grandes mamíferos del pleistoceno, cuando el “hombre terciario” vivía en los caparzones de gliptodonte. De la mano de la literatura, la pampa adquirió en el siglo XX connotaciones secretas, míticas, metafísicas –un mundo resistente, ofrecido sólo a aquellos que “saben ver”. Desde que el tópico se consolida, será repetido una y otra vez en la literatura local –muchas veces con inflexiones irónicas– a pesar de los cambios materiales de la región.

Esa pampa literaria se probó como una pieza crucial para los arquitectos de la vanguardia porteña. El tópico permitía varios movimientos, no el menos importante la articulación entre las palabras que definen el ámbito como paisaje y el estilo arquitectónico, llamado así a manifestarse de manera racional, sencilla y elegante para “elevar los corazones” –en la acepción clásica de lo sublime, que, a diferencia de la romántica, establece con precisión el tipo de arte que responde a ella: despojado, masculino, *heroico*, para producir un efecto de maravilla. Los motivos parecen tan sustanciales como el determinismo geográfico; así se incorpora, casi inadvertidamente, una relación entre discurso lingüístico y discurso icónico que se ancla en la tradición clasicista.

Se define un repertorio formal *moderno* de fuentes variadas: por un lado, los modelos más sobrios del clasicismo francés, que ofrecían a la élite culta un modo eficaz de diferenciarse de quienes no poseían una educación elevada. Por otro, una nutrida cantera iconográfica, parte del ímpetu nacionalista, que en Buenos Aires nos legó la imagen de la “ciudad de los padres” previa a la gran inmigración. Ésta sugirió paralelos vanguardistas en la imaginación arquitectónica: una “gran aldea” blanca, regular, cuya sencillez y chata extensión parecía responder al llamado de la pampa. Sin monumentos arquitectónicos, por cierto: lo que la hacía más sugerente ya que los modernistas completarían, con monumentos actuales pero en el mismo espíritu, la historia “desviada”. Y aunque la arquitectura no explota aún a fondo algunas de las más renovadoras representaciones literarias (el Borges del suburbio

popular, ilustrado por Coppola), la versión dominará el siglo.

No extraña que Prebisch se haya formado con André Lothe en París, en el clima del “retorno al orden” que tan bien calzaba con las necesidades de la arquitectura local. Cuando en los años treinta construya sus obras más reconocidas, como el cine Gran Rex en plena calle Corrientes, todo su esfuerzo se orientará a diferenciarse del modernismo efectista de los edificios que lo rodean, ocultando prolijamente las innovaciones técnicas que el programa requiere. Aunque difunde las nuevas arquitecturas industriales, ellas le interesan sólo en sus valores plásticos –compara la pureza de los silos del puerto con el Partenón. Ningún atisbo de preocupación social existe en Prebisch: y sabemos que, aun aquellos que la poseían, como Wladimiro Acosta, atenuaron aquí todo desliz incendiario. Pero un mismo ideal de forma puede ser articulado muy diversamente, como muestra el ejemplo de dos visitantes franceses de los años veinte, Jean-Claude Nicolás Forestier, contratado como experto en el plan de 1925, y Le Corbusier. Forestier levanta la tradición formal contra el gastado naturalismo anglosajón. En sus planos para la Costanera, reescribe Versalles, entusiasmado ante las posibilidades de un ámbito de dimensiones inéditas, tan plano como la llanura francesa. Pero las elegantes perspectivas en que resume el futuro de la ciudad no pueden ser ya interpretadas como operación moderna: el repertorio de explanadas y árboles cuadrados en topiaria se mimetiza con la *gran manera* francesa.

Le Corbusier, que comparte con Forestier el afán de orden, la admiración de la tradición versallesca y el reconocimiento de la sublimidad pampeana, sintoniza en cambio el imaginario de los arquitectos locales. Las coincidencias de Le Corbusier con la cultura local no son extrañas, considerando que entre sus relaciones incluía no sólo a

3. El tema fue estudiado inicialmente, en el ámbito de la pintura, por L. Malossetti Costa y M. Penhos en “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa”, *Campo-ciudad en las artes en Argentina y Latinoamérica*, CAIA, 1991.

Victoria Ocampo y a Prebisch, sino también a los González Garaño, que le abren el mundo de la iconografía decimonónica.⁴

Muchos de los temas que desarrollará, como la apertura de la ciudad al río, ya constituían un tópico en los años veinte. Su croquis más famoso, el de las torres sobre la costa de Buenos Aires, ilustra con perfección nunca antes alcanzada la relación clásica entre paisaje literario y objetos arquitectónicos. Se trata de enormes prismas vidriados que se miden, en su magnitud, con *el cielo de la cruz del Sur*. Nada tienen que ver con las inflexiones goticistas de los rascacielos norteamericanos, que a los ojos de los contemporáneos representan el más craso materialismo; carecen de particularidad, de detalles, de accidentes: son pura abstracción; belleza en los términos clásicos. Le Corbusier no persigue, como Forestier, la transformación de la ciudad real; fija con sus ideaciones el poético y estilizado relato de la pampa. Sobre esta pampa literaria, perfecta tabla rasa replicada por el río sin orillas, se inscriben, en orden claro, los objetos plenos de la arquitectura.

3.

La historiografía ha colocado a los años cuarenta como los que abren la “auténtica” modernidad local, hastiada ante las *típicas cajas blancas del racionalismo*, la *intransigencia del purismo*, y la *universalidad deshumanizada del funcionalismo*.⁵ Ciertamente, se intentó entonces un camino que atendiera a los acentos regionales y sociales, pero la arquitectura continuó timoneada –incluso en las experiencias más alejadas de Buenos Aires, como la de la “Escuela de Tucumán”– por la discreta sensibilidad del ideario porteño. La novedad radica en la construcción, en esos años, de un vocabulario de elementos y relaciones que no pueden declinarse ni del lenguaje académico, ni de las tipologías vernáculas, ni del “color local”. Diversas experiencias de entreguerras, hasta entonces aleatoriamente referidas, contribuyeron a consolidar una forma particular de interpretar el código moderno: la obra de Mies van

der Rohe, la Bauhaus, el neoplasticismo holandés.

La producción del grupo Austral y su entorno (en especial, la del catalán Antoni Bonet) ya muestra indicios claros de este manejo abierto del vocabulario moderno. El plan para Casa Amarilla puede observarse simultáneamente como una operación arquitectónica y urbana y como un cuadro de marco recortado de los que popularizará el concretismo.⁶ Resulta interesante notar cómo se elude cualquier comentario sobre el barrio en el que el proyecto se inserta, la Boca –el ámbito más narrativo y pictórico de la escena local. En este y otros trabajos, como el edificio de viviendas de la calle Suipacha o el sillón BKF (Bonet-Kurchan-Ferrari Hardoy), el nuevo vocabulario ya no es una simple alusión al Maestro (Le Corbusier) sino que permite movimientos, colores y referencias locales –como el cuero de vaca del BKF–, de tal estilización que no traicionan el espíritu contenido de la generación “pionera.”

La ciudad real no es aún un tópico, salvo para impugnar su funcionamiento: sí lo es el *urbanismo integral* que el pintor y crítico Tomás Maldonado presenta en el primer número de *Nueva Visión*, la revista de exquisito diseño que constituye el banco de pruebas de esta experiencia de arte total, articulando los radicales presupuestos del concretismo con las búsquedas arquitectónicas contemporáneas. El movimiento fracasa en el diálogo apenas iniciado, pero triunfa en la consolidación de la disciplina arquitectónica (especialmente, porque logra anclar sus presupuestos en la enseñanza universitaria a partir de 1955).

La ideología de integración de las artes es avalada en Maldonado por una versión particular de las relaciones entre vanguardia estética y vanguardia política: estaba afiliado al Partido Comunista, con el que rompe a principios de los años cincuenta por las tensiones de la discusión estética. El debate se sitúa en el ámbito más general de definición de *Arte*; la piedra de toque es la representación. Maldonado propone extirparla para forjar “un nuevo conjunto de relaciones con los otros objetos materiales producidos por la cultura”. La propuesta no implicó sólo una ruptura con el expresionismo denunciador, sino que produjo el primer trastorno mayús-

culo en la versión maestra de las vanguardias locales, con su acento excluyente en la retórica. La idea de *invención*, tomada del mundo científico-técnico, proponía el arte y la arquitectura como ejercicios de investigación, instrumentos de educación del público, suerte de “ciencia matemática del sentido estético humano”, al decir de Herbert Read –uno de los autores más recurridos en la época.⁷ De ahí la importancia del *diseño*: en los objetos de uso cotidiano, la investigación artística se aplica para arribar, por caminos racionales, a la *buena forma*, capaz de oponerse a la realidad alienada de lo que entonces comenzaba a reconocerse como sociedad de masas. Enseñando a *ver claro*, el arte permitiría controlar las fantasías y la sinrazón de la sociedad al tiempo que demuestra la posibilidad concreta de un mundo nuevo. Y en ese programa constructivo, la arquitectura, convertida en fuente de reflexión plástica, se autorrepresenta como la expresión última del arte total, la única capaz de disolver las diferencias entre oficios y disciplinas y conducir al “urbanismo integral”. De allí la importancia del diseño, que supone proyecto *ex novo* –en lugar de la composición, articulación de elementos estables de la tradición. De ahí también la ampliación de las fronteras de la arquitectura: con las mismas pautas será posible proyectar desde una cucharita hasta el plano territorial.

4. Los mejores estudios sobre la estada de Le Corbusier en Argentina se los debemos a J. F. Liernur. Está en prensa su libro definitivo (en colaboración con P. Pschepiurca): *La red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en Argentina, 1924-1965*, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2008.

5. Cfr. Francisco Bullrich, *Arquitectura latinoamericana 1930-1970*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969.

6. El conjunto urbanístico Casa Amarilla (1943) fue dirigido por Bonet en colaboración con A. Williams, H. Zalba, H. Caminos, E. Sacriste y R. Ribas.

7. Las citas están tomadas del excelente estudio de Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar el mundo: del invencionismo a las teorías de diseño para la periferia. Argentina y Chile, 1944-1973*, tesis doctoral en curso, Universidad Nacional de Quilmes. De especial interés, para este argumento, son las relaciones entre artes visuales y poesía, que el autor trabaja originalmente.

Si la cuestión era “enseñar a ver claro”, las formas no se bastaban solas. Desde los años cincuenta se inaugura una importante actividad editorial que reconoce como núcleo inicial a la citada revista *Nueva Visión* y la editorial del mismo nombre –seguidas luego por empresas que terminan de consolidar la literatura arquitectónica, como la editorial Infinito o la revista *summa*. Todavía se trataba de un mundo *amateur*: *Nueva Visión* se producía y armaba en el mismo *petit-hotel* en que funcionaba la editorial, los eventos de música contemporánea, las exhibiciones plásticas, y la Organización de Arquitectura Moderna.⁸ La ilusión de unidad de las artes sólo

fue posible en este campo pequeño y amical, pero la fortaleza del ensamble de ideas (que conjugaba progresismo social y vanguardia estética) con la declinación ya madura de la “lengua moderna” que promete infinitas variaciones, se asentó en procederes y recursos constructivos de la forma arquitectónica.

Sin embargo, esta corriente de autonomía radical de la forma terminó confluyendo y delegando su significación en una nueva versión de la retórica pampeano-nacionalista. Es que los principios no alcanzan para producir la condensación poderosa capaz de probar no sólo la eficacia o justicia

ideológica de la trama discursiva, sino también la necesidad –que constituye un núcleo fundamental de la modernidad, aunque soslayado tantas veces por quienes teorizaban sobre ella– de que los principios universales permitieran declinaciones originales, individuales o locales. Allí estaba, por ejemplo, la *escuela carioca*, modelo contra el cual se recortan tantas opciones rioplatenses, ofreciendo un camino a la vez contemporáneo y “nacional”. En Ar-

8. OAM fue fundamental en el desarrollo de la arquitectura local; el grupo estaba constituido, entre otros, por H. Baliero; C. Cordova; J.M. Borthagaray; G. Clusellas; J. Goldberg; E. Polledo y el crítico F. Bullrich.



gentina, será la obra de Amancio Williams la que permita este ensamble.

- Además de haber participado en algunos proyectos urbanos colectivos, como el ya mencionado de Casa Amarilla, a mediados de 1950 Williams ya podía mostrar algunas de las más sutiles ideaciones arquitectónicas: la casa del puente para su padre; las bóvedas cáscara utilizadas en hospitales, exposiciones y monumentos; la Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio. Se trataba, simultáneamente, de manifiestos poéticos y de “teoremas arquitectónicos” —como los llamó Liernur—, superando en su coherencia la mera adecuación de las formas a la tecnología o a la “función”.
- 8 Máquinas o poemas, contruidos con una lógica implacable, sugerían también, en estricto sentido tomista que tanto placía a Williams, belleza objetiva, atemporal: el “resplendor de la verdad”.

Williams se formó en el convencimiento de que la pampa metafísica construida por los literatos es *la pampa*: que ella convoca necesariamente los objetos sublimes del espíritu. Desde allí logra una particular relectura de los croquis corbusieranos, retomando la inspiración de aquel mundo de objetos perfectos en el vacío —un vacío disponible, que en los años cincuenta los arquitectos podían leer como el espacio neutro de la invención pura, orientada al futuro, pero que, en otras coordenadas ideológicas, será interpretado como *respeto por la tierra virgen*.⁹ Así, Williams termina demostrando que hasta los relatos más radicales necesitan elaborar una historia, hilvanar con un sentido la tarea de los “precursores”, los “auténticos modernos” y el desarrollo futuro, que su arquitectura encarnará con máxima pureza.

¿Cómo fue posible que Williams, un intelectual católico, pasara a ocupar este lugar en el concierto ideológico que atraviesa la arquitectura de los años cincuenta? O más bien, ¿cómo es que los planteos que aunaron radicalidad ideológica con objetivismo estético, declinaron en una nueva versión de la metafísica pampeana? Seguramente no es ajena a esta inflexión la conmoción causada en Buenos Aires por el gobierno peronista —que si bien, a despecho del relato posterior, no rechazó jamás las múltiples derivaciones modernas de la

arquitectura, instaló una escena social que causaba tanto pavor como las multitudes inmigrantes habían causado cuarenta años antes. Pero en los mismos postulados que Maldonado introdujo se halla la paradoja: la oposición al caos metropolitano, a la alienación masiva, al mercado, a la “polilla existencialista” de posguerra, llevó a redoblar la separación con el mundo para presentar los objetos de *objetiva* belleza, no determinada por la costumbre, como ecos del futuro. La obra de Williams puede así ser leída en clave de resistencia —más aún, puede encarnar la resistencia *in toto*, tanto real (casi no construyó) como figurada (la autosuficiencia de sus espacios sin contaminaciones), y poco importa en esta perspectiva sus vinculaciones con el Congreso Mariano o con la última Dictadura Militar.

4.

¿Qué queda en los “dorados sesenta” de esta forma de producción arquitectónica ya asentada en la cultura local —la “sequedad y parquedad expresiva que rehuye lo espectacular”, la búsqueda del equilibrio “sin entregarse al espontaneísmo”, según Bullrich? Aunque los arquitectos de la nueva generación se dispusieran a diferenciarse de esa tradición —y obras emblemáticas de esos años, como el Banco de Londres de Clorindo Testa, parecen lograrlo—, lo que los liga a ella es más sustancial, ya que está entroncado en la propia estrategia proyectual: el “método” del *partido*. El *partido* se remonta más atrás del vocabulario moderno; es un método puesto a punto por la academia francesa, que asegura el orden, la claridad y la legibilidad del conjunto. Supone la elección de una idea inicial, expresada en un tema dominante que resume el destino del edificio, subordinando —a veces sacrificando— las partes al todo. La Idea posee la fuerza de la razón: puede expresarse sólo en un somero esquema, incluso sólo en palabras. Cuando las correspondencias estaban bien asentadas, en el mundo cultural del clasicismo, el planteo de la idea conducía implícitamente a una técnica, un tipo de ornamento, una organización de la planta. Más compli-

cado resulta pensar esta estrategia en términos modernos.

En la versión que se instala en la Argentina, como probó Fernando Aliata, la idea motora puede invertir la apariencia, alterar la organización funcional consuetudinaria, o modificar la expresión indicada por el material.¹⁰ Los dos primeros premios del concurso de la Biblioteca Nacional (1961) constituyen la referencia más obvia: el edificio-árbol de Testa, Bullrich y Cazzaniga (finalmente construido) y la carpa tecnológica del estudio Manteola, Sánchez Gómez, Santos y Solsona. Pero la mecánica de partido puede declinar muchos estilos, como lo prueban obras posteriores de ambos estudios: en Testa, sus propias fusiones pictórico-arquitectónicas que llegan hasta hoy; en MSGSS, el agua como organizadora de la estructura en el edificio de la municipalidad de Amsterdam, o el parque inclinado que somete el orden férreo de los estudios de ATC a la recuperación del espacio público.

No se trata sólo de imágenes analógicas, para seducción del gran público, ya que aspectos sustanciales del orden arquitectónico, como la construcción de la planta en una geometría rigurosa, o la organización de programas complejos, se beneficiaron de esta tradición racional. Pero el “partido fuerte” permite también operaciones más abstractas: entre ellas, el dominio del más impreciso material de la arquitectura moderna, el *espacio*.

La noción de *espacio* ya se empleaba desde fines del XIX para señalar la particularidad del trabajo arquitectónico, releendo a través de ella la historia, y había cobrado un lugar preponderante en el dogma moderno. No faltaban en el Río de la Plata ejemplos de nove-

9. Cfr. E. Ambasz, “Algunas notas sobre una correspondencia...”, en *Amancio Williams*, Archivo Amancio Williams, Buenos Aires, 1990. En el mismo registro se halla la reconstrucción de las bóvedas cáscara en la costa de Vicente López, realizada por C. Veckstein.

10. Aliata es quien ha propuesto caracterizar la originalidad de la “Escuela de Buenos Aires” en el modo en que en los años sesenta se declina el código moderno a través de estos procedimientos. Cfr. “Lógicas proyectuales. Partido y sistema en la evolución de la arquitectura contemporánea en Argentina”, *Block* n° 7, Universidad Torcuato di Tella, Buenos Aires, julio 2006.

dosa articulación espacial –como el uso del *Raumplan* en la casa Vilamajó, en Montevideo. Pero en este y otros casos similares, debiéramos hablar de *espacios* cualificados, definidos por su dialéctica con el límite material. En la lectura de los años sesenta, *espacio* es vacío inespecífico, abstracto, extensible al infinito. Metáfora del Tiempo, se dispone a derribar no sólo muros sólidos o jerarquías de orden, sino también la permanencia y distinción del objeto de arte. Donde más claramente puede comprenderse la nueva interpretación es en las perspectivas que acompañaban los planos arquitectónicos: se trata de dibujos impresionistas, de trazos rápidos y contundentes, ajenos a los detalles, que expresan el corazón de la idea proyectual. Su expresividad atmosférica, que no hubiera sido alcanzada por el dibujo por definición de contorno, sugiere esa “no-materia” ambigua con la que el arquitecto dice trabajar.

Muchas condiciones históricas pueden aducirse para explicar la consagración de esta mecánica en la década de 1960, desde la importancia del concurso público de “ideas” –la vía maestra para el ascenso de equipos jóvenes– desentendido de las posibilidades de construcción material y atado al efecto de la presentación; la envergadura de la obra pública, avalada por un estado fuerte al que las seductoras imágenes le eran funcionales; la sencillez de la mecánica que aseguró la transmisión disciplinar en una facultad devenida masiva. Lo cierto es que, en la segunda mitad del siglo XX, los modelos formales cambian, pero los procesos e instrumentos de fondo permanecen: la conexión entre “partido” y “espacio” hizo (literalmente) *escuela*. La mecánica de origen clásico permitió manejar con cierto rigor la ambigua noción de espacio: pero, al mismo tiempo, el “espacio”, al sugerir una continuidad sin barreras, impulsó a la arquitectura a abrirse a la ciudad antes de que ella se constituyera en inspiración de las artes plásticas. Muchas obras de la década de 1960 exploran el *afuera* del objeto arquitectónico, el ámbito cuya naturaleza todavía suponen idéntica al espacio interior.

Ya no hay muros, convertidos en membranas móviles; ya no hay techos

ni divisiones verticales, y el anclaje al suelo se sustituye –figurativamente– por mecanismos de desplazamiento. La ruptura del objeto arquitectónico es clara cuando comparamos dos proyectos nunca construidos: el *Espacio de luz y sonido* de Amancio Williams y el primer premio del concurso para el Auditorio de Buenos Aires en plaza Las Heras, del estudio Baudizzone-Erbin-Díaz-Lestard-Varas con Eithel Traine (1972). Williams proponía objetos perfectos, modelados por la navaja de Occam; aludía a cielos metafísicos en el contexto idealizado del Río de la Plata. El Auditorio de la plaza Las Heras, artefacto flexible de nudos y patas, devora el baldío preexistente y promete crecer, desarmarse o rearmarse como un mecano, albergando la inconsistencia de la *multitud*.

5.

Suelen identificarse dos fechas políticas para establecer el fin de este panorama creativo: 1966 y 1976. En 1966 se produce la renuncia masiva de los profesores a la Universidad, después de la noche de los bastones largos; diez años después, el golpe militar provoca una nueva emigración –y una más brutal intervención de los claustros. Cualquiera de las fechas explicaría el ocaso de la tradición moderna argentina. Pero sabemos que, aún debilitado, el modo de operar descrito estuvo lejos de terminar en el 66 y, si 1976 es una fecha de la cual es imposible desentenderse, los acontecimientos derivaron de una manera que no responde al argumento ingenuo que identifica modernismo con democracia. Por el contrario, en la Universidad permaneció un funcionalismo desleído, y quienes la abandonaron (los protagonistas de la década anterior) iniciaron una crítica radical a los parámetros que ellos mismos habían establecido. Este giro se conoció con el equívoco nombre de *posmodernismo*. La disciplina ya estaba atacada desde diversos flancos a fines de los años sesenta. En todo caso, los dramáticos acontecimientos políticos evitaron que se desarrollara el debate apenas iniciado: sin posibilidad de transmisión didáctica y extensión

pública, se estableció paradójicamente una tabla rasa similar a la hipotetizada por tantos modernos: sin pasado. Por esto, los usos del pasado serán centrales para cualquier resistencia.

Tres aspectos enlazados apuntan, hacia fines de los sesenta, contra el núcleo milenar de la disciplina: la posibilidad de mantener reunido aquello que tiende a separarse. Con esto me refiero, por un lado, a la estructura conceptual de la arquitectura: la reunión de belleza y bondad (*bueno para*: útil), que en el siglo XX se tradujo como *forma y función*. Por otro, al deseo de que esta frágil concordancia se extendiera al mundo de la habitación humana. Finalmente, a la determinación racional radicada en el seno de la producción arquitectónica.

El historiador Federico Ortiz describía así la situación de fines de los sesenta: “Nadie en 1955 hubiese podido imaginarse hasta que punto la arquitectura iba a ser inundada, anegada, por un aluvión, un torrente de palabras: libros, revistas, fascículos, compendios, suplementos, cuadernos y separatas, conteniendo ensayos, monografías, tratados, teorías, propuestas y otros exámenes intelectuales de todo tipo”.¹¹ Ortiz es de los tantos que identifica esta “inundación intelectual” con la sujeción a “lo extranjero”, coincidiendo inopinadamente con las típicas sospechas de los militares argentinos. Ignoraba –porque él mismo es parte de esa cultura de palabras– cuán “propio” es este camino.

Pero la descripción es certera: el aparente afán científico de las tendencias de fines de los sesenta no alcanza a ocultar lo *literario* de sus presupuestos. Muchos arquitectos abdicaron de la arquitectura, adentrándose en la planificación, con sus implicancias sociológicas y económicas; otros se dedicaron a imaginar nuevas metodologías de proyecto –y por estas vías penetraron en la cultura arquitectónica instrumentos novedosos, como los de la semiología, matizada por la tradición lingüística francesa. Todas estas solicitudes se propusieron bajo el signo politizado de la época, que la

11. Federico Ortiz, “Arquitectura Argentina, 1955-1970”, *DANA* n° 13, Resistencia, 1982.

vocación progresista de la disciplina, tal como había quedado estructurada, recibió sin obstáculos: así conviven las reformulaciones occidentales del marxismo con las interpretaciones “nacionales” de los acontecimientos revolucionarios de Latinoamérica. La revista *summa* desgranaba temas como vivienda social, industria, ecología, programas complejos como los sanitarios, tratados por especialistas en larguísimos artículos publicados con tipografía minúscula. En los talleres de arquitectura, muchas propuestas no culminaban en proyectos gráficos, sino en reinterpretaciones escritas del programa de necesidades o, acercándose al 73, declamaciones políticas.

Las palabras corroyeron el breve momento de equilibrio entre códigos diferentes que sustentaba la disciplina; pero la pasión por las palabras formaba parte de la misma trayectoria de la arquitectura local —y de las condiciones en que el complicado legado de la tradición pudo recibirse en la modernidad. También en estas condiciones abrevaba la vieja polémica de “lo nacional”, aunque la novedad de estos años, como aparece claro en el texto de Ortiz, es la identificación entre reflexión intelectual y específica con juego banal, “dependiente”, estéril y sin compromisos con *la realidad*. A esto no se le oponen prácticas novedosas, sino *otras palabras*: la retórica del discurso político.

El golpe de 1976 se produjo en esta situación desolada —en 1975 la intervención había dado el golpe de gracia a la Universidad—, y así una crisis productiva, derivada de los mismos supuestos vanguardistas, dejó un vacío de certezas sin la posibilidad de recurrir a un legado que, solo poseído por un grupo de élite, no pudo ser francamente transmitido. Nadie podía evaluar entonces, y todavía es complejo hacerlo, la magnitud de esta liquidación.

Las líneas que comienzan otra reflexión en este difícil contexto fueron someramente reunidas bajo el nombre de *posmodernismo*. Pero aunque todas obedecen a la preocupación por restaurar una disciplina que, en la espiral política, había llegado al borde de la disolución, pueden diferenciarse al menos tres: la que se propuso reflexio-

nar sobre la consistencia interna de lo que llamamos “arquitectura” y su posibilidad de existencia en el mundo actual; la que advirtió que reflexionar sobre la arquitectura significaba reflexionar sobre su legado, especialmente a partir de su compleja relación con los hechos urbanos; y la que se instaló en el terreno de la crítica histórica, haciendo ostensible la ilusión de transparencia entre las palabras y las cosas.

La “vuelta a la arquitectura” conjugó algunas poéticas personales, que se habían desarrollado solitarias en el ríspido mundo de las contiendas políticas (pienso en Ernesto Katzenstein), con las discusiones planteadas episódicamente por los emigrados que mantuvieron una fluída comunicación con la cultura arquitectónica local, en particular el pequeño grupo que participa activamente de la renovación que se opera en la costa Este de Estados Unidos. Las reúne el problema de la representación, que cuestiona no sólo la arquitectura moderna, sino también la misma reunión entre esferas diversas que la arquitectura propone, inevitablemente retórica. Las propuestas de estos arquitectos son difícilmente digeribles en el marco cultural que asumió como determinante el papel social de la arquitectura: sus preocupaciones se centran en el carácter estético (crítico y autorreferencial) del objeto arquitectónico. Como ejemplo (que no subsume todas las variantes), puede recordarse el escándalo causado por el artículo de Diana Agrest y Mario Gandelonas, *Arquitectura/arquitectura*, en el que se postulaba con inequívoca inflexión adorniana la imposibilidad de que la arquitectura construida, determinada por los avatares del mundo, pudiera ser considerada Arquitectura. Ésta debía ser *una escritura*, con el léxico y la sintaxis de la geometría proyectiva; una escritura tan autónoma como la literaria para poder funcionar de manera crítica. *Cruel* fue el adjetivo con que Manfredo Tafuri, en un inaugural artículo sobre la nueva arquitectura norteamericana, calificó los juegos deliberadamente retóricos de otros emigrados argentinos, Rodolfo Machado y Jorge Silvetti: despiadado era, en efecto, el trabajo de estas primeras tesis “posmodernas”.¹²

Todos volvieron a la historia; pero la historia puede ser consuelo o brutal disrupción. Así, la “vuelta a la historia” tuvo varias inflexiones. La más difundida fue la que se limitó a una ampliación banal del repertorio moderno a través de la recuperación de columnas y pérgolas, cuyo paradigma es la obra de Miguel Ángel Roca, secretario de Obras Públicas de la ciudad de Córdoba durante la dictadura, ampliamente difundida por su coterránea Marina Waissman. También hubo una notable interpretación *pop* del legado arquitectónico y urbano: los artículos de Mario Sabugo y Rafael Iglesia publicados en el diario *Clarín*, que redescubren para el gran público desde la casa chorizo hasta los enanitos de jardín. Pero la más sólida de estas apelaciones históricas fue la que se desarrolló en La Escuelita, el taller alternativo de arquitectura que inicia su camino en 1976, por fuera de las instituciones públicas. Dominó en su enseñanza una lectura atenta de los trabajos que Aldo Rossi venía realizando desde mediados de los años sesenta, en los que proponía una recuperación cultural de la arquitectura. El trabajo de reinterpretación sistemática que Tony Diaz realizó de este *nuevo realismo* constituye uno de los últimos intentos consistentes de poner en relación técnicas específicas, transmisión pedagógica y *ciudad*. Otra coherencia sustituía la vieja práctica del partido: la coherencia de la ciudad condensada materialmente en formas, huellas, tipologías, monumentos. A los efectos puramente visuales de ciertas ramas posmodernas, a la voluntad efímera de novedad, a las ambiciones planificadoras, se opuso una coherencia interna que buscaba enfrentar esta relación peculiar entre proyecto individual y “obra de arte colectiva” (la ciudad). La situación de clausura que se vivía llevó a que muchos trabajos, y no sólo los ejercicios experimentales de los alumnos de La Escuelita, subrayaran el aire de abstracción surreal que acompañaba estos trabajos melancólicos, que perseguían *otra Razón*, recorriendo hacia atrás su historia para armar otra.

12. M. Tafuri, “Les cendres de Jefferson”, *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 186, agosto-septiembre 1976.

Finalmente, la crítica histórica avanzó las explicaciones de una afirmación que hoy es moneda corriente: el modernismo arquitectónico es autoritario por naturaleza. Quien más productivamente introdujo estas ideas radicales –que fundarán otra escuela histórica, y también las convicciones escépticas y plurales que nos acompañan en el último cuarto de siglo– fue Jorge F. Liernur. En conexión con sus maestros venecianos, pero también con la resistencia cultural local, impuso el estilo ensayístico que utilizó para desestabilizar las últimas imágenes de consuelo. *Otra historia* significaba borrar todo teleologismo de los relatos, desarmando minuciosamente las narraciones que nos habían convencido de la inevitabilidad del destino moderno y luminoso; suspender todo estatuto de verdad. Curiosamente, varios años después, cuando ya la historia de la arquitectura y la ciudad sea sólo una vertiente académica más, los arquitectos más jóvenes tomarán como insumo de sus poéticas las potentes metáforas que, para devenir visible, proveía este variado, complejo y altamente abstracto mundo de ideas.

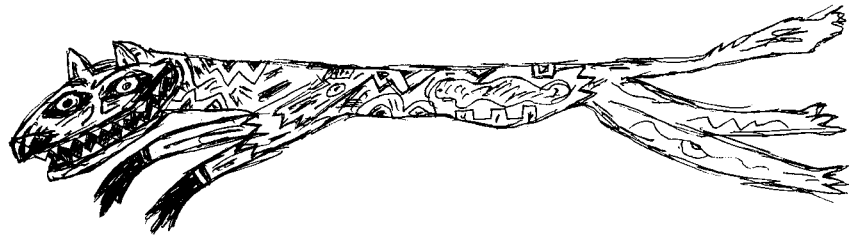
6.

Aunque el corte político del 83 produce un abismo con las décadas anteriores, las cuestiones planteadas permanecen, porque permanece un puñado de ideas revulsivas establecidas durante la Dictadura. Como sucede con las ideas, su enunciación ocupa un lugar bien distinto en el momento de censura y resistencia y en la fiesta democrática.

Un ejemplo poderoso lo constituye el Centro Cultural Recoleta, de Clorindo Testa. Proyectado durante los últimos años de la dictadura militar, implicó la refuncionalización, y el desalojo del viejo edificio –entonces hogar de ancianos. Fue interpretado, en el momento de construcción, como liviano entretenimiento en épocas graves; testimonio de los desmanes de la dictadura militar; juego narcisista. Pero al coincidir su apertura con los primeros años de democracia, su desenfado *pop* y su articulación estructural e histórica con el espacio urbano pro-

dujeron, en sintonía con el programa del nuevo gobierno, un efecto impen-sado: se convirtió en símbolo de una cultura democrática, transclasista y juvenil.

Es que esta obra resume algunas cuestiones que ya en la década de 1980 eran moneda corriente: la relectura del pasado de la ciudad; la caída de cualquier interdicción formal, reconociendo la arbitrariedad de las relaciones entre formas estéticas y acontecimientos político-sociales; el carácter de juego que unifica a las artes; el papel representativo de la arquitectura, fundamental en la construcción del “espacio público” (el tópico que aún nos acompaña). Des-



de esta perspectiva, no extraña que fuera un edificio de Testa, pintor y arquitecto, el que condensara la idea festiva de lo público. La turística Buenos Aires de hoy está basada en esta convicción.

Pero en el corazón de la disciplina la crisis se profundiza. La ciudad, el eterno “objeto de deseo” de la arquitectura, había pasado de ser *escrita* a ser *leída*: de proyectarse como el campo uniforme de los sueños futuros a constituir una alteridad a la que había que someterse.¹³ La arquitectura, no más comprendida como automática derivación del espacio de habitación humano o núcleo de su transformación, no acierta a proponer otro relato que la articule con “la vida.” Y si el peso del pasado constituye aún una de las reservas de la operación urbanística, pronto se probó que era un obstáculo para el pensamiento arquitectónico. Resultaba imposible regresar a cualquier idilio. Condenados a la modernidad, los arquitectos parecen obligados a explorar el repertorio que ellos mismos denostaron, dejando sus obras como refinadas notas al pie.

La crítica histórica había atacado las últimas convicciones disciplinares sin postular alternativas. En pocos años, del

entusiasmo historicista quedará poco, pero se mantiene el despliegue de referencias filosóficas que auguran –parafraseando a uno de los filósofos con más peso en la década del 90– hallar “la falla a través de la que se entrevé, aun innumerable, el resplandor del más allá de la clausura”.¹⁴ Lo que provee la autoridad filosófica es un nuevo complejo de metáforas tan sugerentes y literarias como lo fueron, una vez, las paisajísticas o las científicas.

Lo que más sorprende, en el panorama que se abre desde los años noventa, es la permanencia de ciertos rasgos del quehacer arquitectónico en Argentina; incluso en las tendencias más

experimentales puede hallarse una conexión explícita con la breve pero sólida experiencia moderna local. Muchos factores sociales pueden aducirse para explicar este hecho: desde la ausencia de recambio generacional en la nueva universidad hasta el entusiasmo profesionalista, a-ideológico, que devoró la Arquitectura desde que la construcción volvió a ser un negocio rentable. Ninguno termina de convencer.

No extraña que el viejo *partido*, de probados efectos, permanezca como mecánica de enseñanza. Más notable es la manera en que muchas experiencias desarrollan las posibilidades implícitas en el discurso introducido desde fines de los años setenta, en algunos casos retomando tendencias apenas despuntadas en los “años dorados” de la arquitectura.

Dos vías recientes pueden ser ejemplo. La primera recoge un desafío casi ausente en la práctica local: la comprensión de la arquitectura como expresión de la construcción. Se subraya la ma-

13. La idea del pasaje de ciudad escrita a leída es de Mario Gandelsonas, expuesta en su libro *Exurbanismo, la arquitectura y la ciudad americana*, Infinito, Buenos Aires, 2007.

14. J. Derrida, *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1998.

nifestación tectónica, el espacio comprendido como *lugar*, la importancia del detalle, la determinación de pesos y fuerzas; se relaciona con las prácticas de composición más que las de proyecto *ex novo*. Ocasionalmente, en este juego con el material físico, emergió cierta voluntad ornamental que permitió el “descubrimiento” de arquitecturas que eludieron la hegemonía porteña –que exploraron, solitarias, estos caminos. Aunque algunas de las mejores obras de estos años se expresan en estos parámetros, y a pesar del consecuente materialismo de sus posturas, están atravesadas por la voluntad de reunión que reconocen tantas tendencias modernistas –de la mano con la cabeza; de la sensibilidad con la razón; de la materia con el espíritu.

La otra vía reúne distintas experiencias, la mayor parte desarrolladas en ámbitos pedagógicos; se reconocen en la radicalidad de sus planteos, aunque sus objetivos y fuentes son variados. Algunas han llevado al extremo los presupuestos implícitos en la tradición de la semiología de la forma; otras recuperaron la analítica del programa arquitectónico –una de las apuestas más fuertes de fines de los años sesenta–, reformulando las metodologías de traducción formal en un sofisticado cruce entre estadística, nuevas geometrías y posibilidades abiertas por el uso del ordenador; otros llevaron a fondo los enunciados teóricos de la crítica histórica, postulando como meta la muerte de la arquitectura, metáfora *material* de la voluntad de dominio del espíritu sobre el mundo.

Estas tendencias se asociaron con el “arte después de la muerte del arte”; con su aspiración a renovar y alimentarse de la escena pública –especialmente después del 2001, con el trasfondo del paisaje proliferante de la crisis, que invitaba a quebrar fronteras establecidas. Algunos ejemplos: *actuar* un recorrido urbano en compañía de cineastas, mimos y roqueros; utilizar rollos de papel higiénico para transformar las escaleras de la Facultad con las formas que posibilitaban papel y cartón; leer la vegetación que crecía a la vera de los espacios vacantes como guía “natural” de la propuesta arquitectónica; armar un nuevo mapa de Sudamérica que se aleje

de la representación cartográfica convencional; imaginar la mecánica proyectual como juego. Y, en clave ecologista o irónica, vuelve la pampa. El edificio-gliptodonte de la Biblioteca de La Pampa de Testa hace *pendant* con el Marechal de *Adán Buensayres*; con menos ironía se reconstruyen los *paragüitas* de Williams en la costa de Vicente López o se revisita la Patagonia en la inspiración sublime de Darwin.

Tan diversas exploraciones poseen un común denominador, el que inadvertidamente las engarza en la tradición porteña: se sostienen en las palabras, carecen de sentido sin ellas. En la mayor parte de los casos, los presupuestos escritos son más elocuentes que los productos: incluso, cuando como en el caso de las vertientes *formless*, los objetos presentados en la pantalla de computadora poseen una innegable seducción, sus autores no reclaman obvios antecedentes (el expresionismo, el constructivismo ruso, etc.), sino las profundidades de la Filosofía. Sucede algo similar en las “artes hermanas”: como afirma en un artículo reciente Nora Catelli, el discurso escrito ya no es sólo mediación, sino manual de instrucciones y aparato alegorizante, sin el cual el arte actual carecería de sentido.¹⁵

La particularidad radica en que el discurso arquitectónico escrito, precisamente porque aun quedan rastros importantes de la tradición de equilibrio entre proyecto y palabra, no se abandona a los críticos, sino que se produce como una instancia más del proceso material. Ingenuo, como ingenuo era el de Le Corbusier o de Picasso; irritante en su falta de coherencia “lógica”; pero asumido como parte idiosincrática de la operación disciplinar. El problema, entonces, no radica en la “mala interpretación” de los postulados filosóficos o científicos –en esta “mala interpretación” ha descansado el arte moderno. Tampoco en la frágil alianza con las artes visuales; y mucho menos en una traición a “lo propio” que siempre privilegió la hegemonía de las palabras.

Los problemas son de otro orden, vinculados con la tradición letrada. En principio, ¿qué sucede en las Universidades masivas cuando la escuela ya no forma estudiantes que sepan leer y es-

cribir? La distancia entre los complejos textos utilizados para proveer metáforas y su posibilidad de interpretación libre pero productiva; la distancia entre la autojustificación de las obras –la “memoria descriptiva”– y la coherencia con el lenguaje geométrico que la edifica; la falta de sensibilidad pública ante las diferencias que antes eran captadas, no promete precisamente un nuevo horizonte creativo, sino una pasiva molicie. La arquitectura no se enfrenta con el replanteo a fondo de la tradición letrada –como fue el caso brillante de las vanguardias rusas, y, más cercanamente, de la escuela brasileña–; los arquitectos aún confían en las palabras, pero ya no saben qué hacer con ellas.

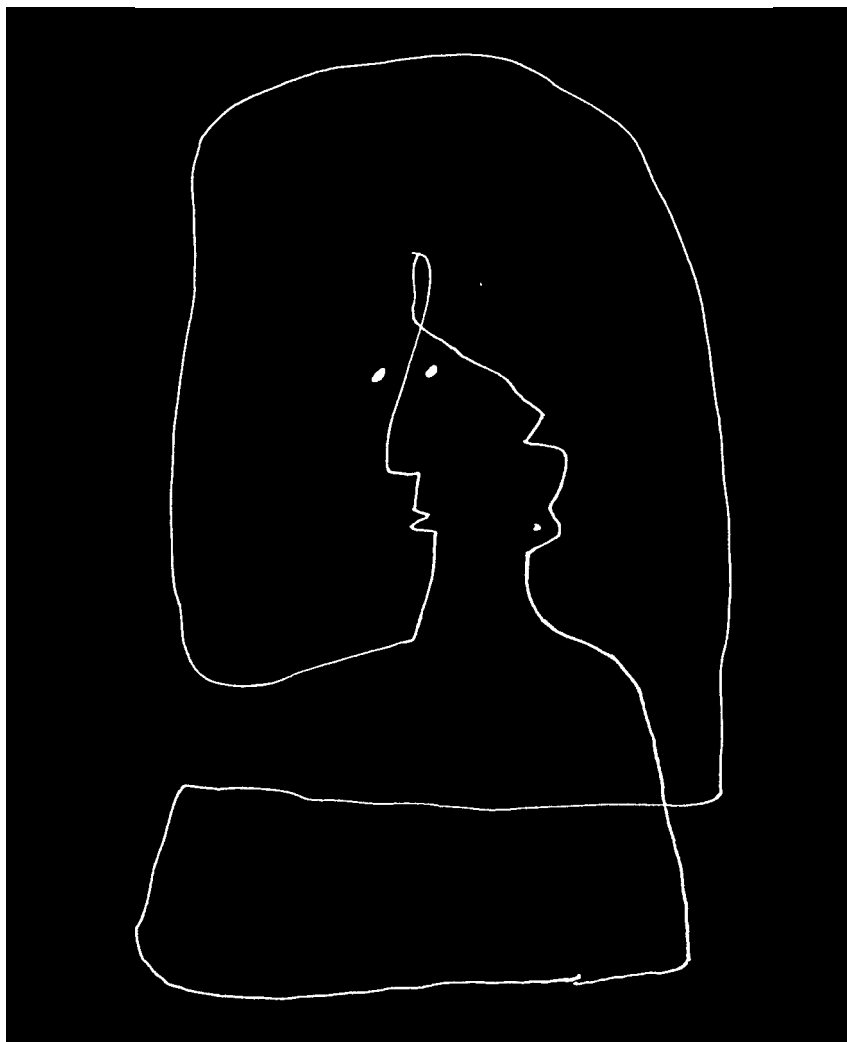
La arquitectura vivió siglos en esta tensión entre lo escrito, lo exhibido en dibujos, lo construido, y su aspiración de armonía, única entre las artes, no debe desestimarse: la concordancia plural es la última chance humana. En lo específico, esta voluntad se basa en la afinidad entre idea escrita e *idea* dibujada: los griegos llamaban, según Vitruvio, *ideas* a las distintas instancias de representación proyectual (planta, vista, corte y perspectivas). Se piensa cuando se proyecta: no sólo, pero también, en términos lógicos o argumentativos. De manera a la vez arcaica y actual, la arquitectura pregunta, a través de sus representaciones, simultáneamente a la imagen, a la cosa, y a la palabra intermediaria.

En este sentido, *tomar partido* suponía no una traducción, sino una equivalencia entre la claridad de las ideas expresadas en palabras y la de las formas plásticas: palabras y figuras se acomodaban a un hipotético todo social que podía ser analizado, interpretado y transformado. Desarmado este inestable equilibrio, no deja –como se supone– sólo imágenes, sino sólo palabras y sólo cosas. No resulta así extraño el abismo actual entre profesión y disciplina, ya que la reflexión queda en manos de grupos restringidos, que no logran articular discursos y prácticas corrientes, mientras el trabajo profesional también cambia de signo, preguntando más a la lógica empresarial que a la arquitectura.

15. Nora Catelli, “Cómo todo se hace palabra”, *Diario de Poesía* n° 74, mayo-julio 2007.

Melancolía e insistencia de la novela

Beatriz Sarlo



Tres novelas, publicadas en 2007,¹ son ejemplarmente distintas, como si ocuparan los vértices más lejanos de una figura. No convertiré a la casualidad de la aparición simultánea en una teoría con pretensiones generales, pero tampoco quisiera renunciar del todo al efecto crítico producido por el azar de la coincidencia.

El jardín en ruinas

Restos y ex votos literarios se ensamblan en *Peripecias del no* de Luis Chitarroni. Últimamente, quizá después de la muerte de Libertella, no se imprimía algo tan

desesperado, tan insensato y, al mismo tiempo, tan literario y erudito. Una novela fuera de tiempo, que habría sido verdadera vanguardia, si existiera ese lugar en el arte contemporáneo.

Los libros no se oponen a la vida, son la vida; la literatura se hace con libros, menciones, referencias, que no son usados de modo operativo para iluminar una hipotética (y probablemente ya imposible) ficción, sino como objetos mostrados: miren esta enumeración de libros en la mesa de luz de una suicida; miren lo que ella dejó escrito en una hoja con cuatro carbónicos; miren cómo corrijo y, más adelante, la suicida muere de cuatro muertes diferentes;

miren el lugar común de un grupo cuyos integrantes cumplen la fatalidad de iniciar una vida literaria traduciendo algún poema de Ashbery.

“Una vez que te has hecho un nombre: vender los restos, saldar las sobras”. Chitarroni hace al revés. Como un nombre sólo en apariencia permite “saldar las sobras”, él trabaja precisamente sobre lo que otros considerarían que debe quedar afuera o desarrollarse más. Apenas menciona algo, lo abandona, como si fuera inservible, nada que pueda venderse ni saldarse. Toda la literatura es un jardín en ruinas, que se recorre con irritación y melancolía. Irritación, porque ya no es posible reconstruir esa unidad; melancolía, porque esa unidad fue lo que el escritor creyó que poseía como propio. Chitarroni está preso en esas ruinas. No puede realizar el gesto iconoclasta (o brutal) de desentenderse de ellas, ni abandonarlas; y tampoco puede restaurarlas, porque no tiene la vocación posmoderna del anticuario estilista.

Los seudónimos, anagramas, nombres que evocan la literatura argentina de los años cuarenta o cincuenta (nombres de personajes de Mallea o de poetas neorrománticos) son los que hacen la revista *Agrafa*: “un tratado sobre la insignificancia del nombre, verdadero o inventado”. Detrás de ellos,

1. Luis Chitarroni, *Peripecias del no*; *Diario de una novela inconclusa*, Buenos Aires, Interzona; Aníbal Jarkowski, *El trabajo*, Buenos Aires, Tusquets; Leandro Ávalos Blacha, *Berazachussets*, Buenos Aires, Entropía (ganadora del premio Indio Rico; jurados: César Aira, Daniel Link, Alan Pauls).

la banda de los ochenta, los escritores del grupo *Shangai* y de la revista *Babel*. No puede negarse esa remisión a la historia de un grupo (Chejfec, Guebel, Pauls, Feiling, Bizzio), pero la novela puede leerse sin esas claves. Su referencia es toda la literatura, no simplemente un grupo literario que existió hace veinte años. Por eso, la revista que se menciona, *Agrafa*, es “anónima y acrónima”; sus escritores se esconden detrás de nombres inventados. Lo contrario de *Babel* donde la defensa del nombre propio era una de las operaciones fundamentales. *Agrafa* es *Acéphale*, la revista de Bataille, de un extremismo difícil de sostener.

14 Extremistas y epocales, los escritores de *Agrafa* repiten lugares comunes que tienen fecha: “iban por ahí, publicando libros con teorías sobre que es mejor escribir sin contar historias que escribiéndolas, y para justificarlo contaban una”. La ironía se ejerce sobre los más próximos porque esa es la única manera de que no se convierta en una broma fácil (reírse de lo que hacían aquellos otros, los tontos).

“¿De qué creemos apropiarnos?” La respuesta a esta pregunta es doble. Por un lado, *Peripecias del no* se apropia de toda la literatura y la crítica leída por Chitarroni; la novela compagina fragmentos largos y breves, o brevísimos, de su biblioteca de ensayista, de novelista, de editor, de lector (lugares que Chitarroni ocupa y que se sobreimpresen porque se diferencian). Por otro lado, Chitarroni hace todo lo posible para disolver la autoría, pasar de un escritor a otro, atribuir o silenciar el nombre propio. Los restos del jardín en ruinas pueden ser dispuestos de diferentes modos, pero siempre habrá ruinas. Esto ubica al lector en un lugar inestable porque no sabe qué está leyendo a menos que pueda reproducir la biblioteca de Chitarroni, agotador proyecto que sólo podría proponerse un filólogo positivista (reconstruir el árbol del texto). O resultar del concurso que, en 1971, organizó una revista francesa, inventada por Chitarroni para burlarse de *Tel Quel* (y quizás de sus propias aventuras como editor), que premia el relato que contenga *más alusiones*, las que deben ser enviadas en sobre aparte. Naturalmente, el concur-

so, imaginado para proporcionarle intertextualidad a la literatura francesa (pobre en este rubro frente a la inglesa y la irlandesa), lo ganó un apócrifo argentino auxiliado por su novia, traductora de doble nombre apócrifo.

Chitarroni no se apropia, aunque a primera vista parezca lo contrario. *Peripecias del no* podría ubicarse rutinariamente dentro de las teorías críticas conocidas desde los años sesenta como “intertextuales” (cita, transcripción, atribución, mención o ausencia de autor, etc., etc.). Me parece mejor pensar el libro de manera un poco más actual. Chitarroni escribe una novela desde el lugar del ensayista y del cronista de una historia parcialmente cierta y paródicamente apócrifa. El apócrifo y no la intertextualidad simple (no el *mix* acostumbrado de citas encubiertas o patentes) es clave. Todos los personajes son apócrifos. Por eso hablan “en lenguas”, básicamente en la lengua de la literatura; no representan al personaje verdadero (a Guebel, a Feiling, a Chejfec o a Chitarroni) sino que son sus máscaras y hablan enmascarados en la literatura (comenzando por la máscara hiperliteraria del mismo “narrador”). Son (escribe Chitarroni) “voces que flotan como en la de esa novela de Sarraute”. Estas son las “peripecias del no”: no habrá relato, no habrá temporalidad lineal, todo estará entre comillas.

Quedan restos, culminación y final de la invención literaria, porque provienen de unos textos anteriores (originales) a los que se desea. La imitación se esconde y (como lo afirma Chitarroni) corre con pura ventaja: “Hay en la imitación, por torpe que sea, algo que supera siempre el modelo: es su *handicap* puro, su ventaja postrera”. Pero tampoco la imitación ya es posible; después de páginas jamesianas, Chitarroni confiesa: “No se puede. No suena ni lejanamente a James traducido”. El imitador reconoce y se rinde ante el genio de su predecesor. Pero también lo cierra. Para Bloom el poeta, desde la antigüedad al modernismo, corregía a su predecesor. Cuando ese predecesor ya no puede corregirse, se clausura el ciclo. La “peripecia del no” es la resistencia última de un escritor a la desaparición de lo que considera literatura. Desde un impropio costado biográfico por el que pido excusas pero del que me resisto a prescindir, algo de esto proviene de la

figura de Chitarroni editor y lector de originales, como si dijera: si esto es la literatura verdaderamente existente, escribamos la novela del no. En lugar de ablandarse resignadamente ante la masa de textos, la mirada crítica de Chitarroni se radicaliza.

Peripecias del no pone en práctica la *ficción interrumpida*. No se trata simplemente de fragmentar una historia, sino de impedir que avancen todas las (muchas) historias que comienzan a contarse. Chitarroni las corta con un *No*, como si la frustración de la ficción, el gesto de pararla en seco o descartarla por inadecuada (¿qué es inadecuado en este libro?) fuera lo único que puede hacerse en el jardín en ruinas de la literatura: seguir produciendo ruinas. “Si uno llega a completar la biblioteca de otro, muere”. También si un autor llega a completar la historia de otro (o la propia). Negarse a completar, negarse incluso a las mejores ideas: por ejemplo, inventar una historia sobre “El solterón” de Lugones, cuyo narrador tendría en su poder un libro que perteneció al solterón y pudiera leer sus subrayados. Chitarroni simplemente anuncia el argumento pero no se concede la oportunidad de continuarlo. Del mismo modo, un adolescente que descubre el cuerpo, más joven de lo que imaginaba, de una mujer en la ducha, sabe “esquivarla a tiempo y con buen tino”. La completitud, que es un final, debe evitarse. Chismes y aventuras menores de pueblo, materiales que parecen destilados de Benito Lynch, el padre Castellani o Aira, tampoco cumplen la promesa de ficción.

El fragmento más largo es un homenaje a las pasiones literarias sobre las que Henry James hizo literatura; pero la sociedad literaria de Chitarroni venera *St. Mawr* de Lawrence (en el canon de Leavis, un anti-James) y reúne personajes salidos de Dickens; es una parodia amable de la anglofilia apasionada pero tilinga (para el caso, Javier Marías, aludido con el nombre Javier Manjares). El centro secreto del homenaje es C. F. Feiling, a quien la abundancia de dobles apellidos ingleses con profusión de y griegas y guiones le hubiera encantado. Pero incluso esta historia es condenada: “NO. De ninguna manera *St. Mawr* donde lo había

pensado. Se alargó más de lo previsto”. Como en el relato de Lawrence, Chitarroni intercala un paseo frustrante donde el vitalismo de Lawrence es reemplazado por pura literatura, puro chisme de intelectuales. Donde hubo vida, quedan libros y sobre todo proyectos de libros que no pueden escribirse (“bocetos definitivos de obras que nunca terminaron”; “La inconclusión. El borrador es definitivo”), cuyo plan es más interesante para quien lo inventa que el trabajo de llenar los vacíos entre título y título.

Quedan también variaciones. Como en la música, Chitarroni repite fragmentos con diferencias leves, microbiografías apócrifas que corrigen datos anteriores, frases con pequeños cambios, a veces en los nombres, a veces en el fraseo (de borgeano a muy borgeano, por ejemplo), repeticiones literales que suenan distinto porque aparecen en otro contexto.

Peripecias del no es lo que, para Chitarroni, queda de la literatura: se niega, como escritor, a escribir lo que, como editor, lee todos los días. Escribe una no novela, compuesta con restos que podrían haberse completado, pero ya no es su tiempo. Sin desesperación, con cortesía melancólica y afecto erudito, escribe tocando el límite extremo, exterior, extemporáneo, de la ficción. El jardín está en ruinas, y Chitarroni permanece allí.

Intermezzo en Fantasyland

Berazachussetts ganó un premio cuyos jurados fueron César Aira, Alan Pauls y Daniel Link, lo *in de lo in*, además de su calidad como escritores que no escriben como lo que premian (aunque alguien, en algún caso, puede confundirse). La novela de Leandro Ávalos Blacha es un cuento infantil para adultos jóvenes (tal podría ser el cartelito en una biblioteca o en una vidriera).

Todo puede suceder y de hecho, en esta novela, suceden muchísimas cosas. El relato crece por todas partes. Podría no acabar nunca aunque es posible abandonarlo en cualquier momento. Cada vuelta de página promete una sorpresa que, como se van acumulando, también tienen la obligación de magnificarse para sostener la apuesta,

porque si el interés, muy apropiadamente, no está en la escritura, debe hallarse en lo que se cuenta. Y lo que se cuenta avanza por agrandamiento. Por ejemplo, una mujer destroza a golpes de maza la casa de su ex amiga, porque se siente ofendida y busca una venganza mayor que la ofensa; para culminar el destrozo total, se le ocurre instalar una estatua de cemento en el medio del living; piensa en inmolarse sepultándose a sí misma como contenido de esa estatua; lo descarta; pero como si ese descarte fuera un renunciamiento inaceptable, asesina a una viejita para darle contenido a la estatua. *Crescendo* que, si alguien cree que

entre el libro y sus lectores, personas a las que el mamarracho los atrae en dosis bien calculadas y que saben burlarse cuando alguien se excede. Luces de colores en el jardín, una pelopincho con pececitos, choripanes en la parrilla, cumbia por los parlantes, y de todo eso, en abundancia, sin renunciar a nada, en su debido paroxismo. El jardín se remodela a toda velocidad, como por arte de magia, ya que la novela necesita ese nuevo escenario y sabe que no es de buen tono detenerse en pormenores (que son, por otra parte, difíciles de convertir en relato). La velocidad como liberación y la parodia como pase libre. Ante cualquier objeción potencial,



ha llegado a la cima, se equivoca. Cuando la dueña del departamento se entera del estropicio, reclama la estatua como parte de su propiedad y encara con envidiable intransigencia a la policía que quiere privarla del cadáver cuyos deudos reclaman para darle cristiana sepultura. La estatua es mía, grita la dueña, casi olvidada de lo que ha perdido con la destrucción de su departamento. Otro ejemplo: la cariñosa gorda zombi cuyo canibalismo es una inclinación bizarra pero no terrible, *gore* pero divertida, que termina ayudando, con otros zombis, a una especie de insurrección urbana que evoca Buenos Aires en diciembre del 2001, pero más divertido.

La zombi se llama, apropiadamente, Trash y muchos escenarios de la novela son *trash* (o, más bien, lo que antes se definía como kitsch). La remodelación de la casa de un poderoso hace emerger el “mal gusto” (¿qué otra cosa puede esperarse de una maestra jubilada que se ha convertido en inesperado objeto sexual de un empresario corrompido? ¿qué otra cosa puede esperarse de alguien que no sabe lo que es *trash*?), que crea una comunidad inmediata en

se levanta el argumento amenazante de que todo lo que se narra es paródico y que por lo tanto, tomarlo en serio es no entenderlo. Pero ¿paródico de qué? La novela tiene la libertad de ir en cualquier dirección, como si transcurriera en Fantasyland, una comarca bondadosa donde no hay límites para las ocurrencias. Hay que reconocer que esas condiciones no son buenas para lo paródico, ya que el objeto parodiado es tan paródico como su propia parodia. La parodia se desfonda.

La gorda zombi parece salida de *Bagdad Café*. Tiene un gran corazón, como todos los personajes de ese film bienintencionado. Enternecedora, cuando trata de combatir su adicción a la carne humana, tanto como cuando protagoniza una secuencia de *road-movie* con una maestra moribunda y un tierno camionero como *supporting actors*. El empresario es canoso y corrupto, tiene una familia compuesta por hijos crueles y delincuentes; sería (si la contratapa del libro no se equivocara) la inscripción de lo social en la novela, que cumple además con el em-

blemático 2001. ¿Realmente? No siempre son tan elementales los cruces entre literatura y realidad. No es inevitable que la literatura entienda tan poco. No se le pide que hable de nada, pero si habla, todavía no ha caducado el derecho de examinar cómo lo hace y qué dice. No se le pide que hable de nada, pero podría pedírsele que no fuera tan previsible como políticamente correcta. De todos modos, no hay razón para responsabilizar a Ávalos Blacha por la contratación de su libro.

La novela se llama *Berazachussetts* como podría llamarse Lanushoboken o Bronxoldati. El título no remite a una doble cualidad urbana, ni a un paralelo entre ciudades que, por fortuna, la novela no intenta, excepto (y prefiero no pensar que esa haya sido la razón) que cosas así suceden en una literatura que monta su escenario en cualquier parte porque, a fin de cuentas, el lugar no importa. El gusto por el *trash* es la marca más sociológica de *Berazachussetts*: sólo los escritores sienten un entusiasmo así, tan sistemático. La interjección apropiada es la de un personaje de Silvina Ocampo: ¡Qué plato!

Berazachussetts no es una novela imaginativa escrita con restos de diferentes estratos culturales; es una *pot-pourri* que pretende una fuerza arrolladora y vital, alejada del Gran Drama de la Crisis de la Novela pero demostrando, al mismo tiempo, que se lo conoce y se lo considera un capítulo tedioso. Contra el tedio, el amontonamiento; para escapar del fantasma agotado, atiborrémonos. Una aclaración imprescindible: el jurado Aira no es responsable de este parque de diversiones, ni de sus máquinas imprecisas, porque no todo lo que un escritor hace posible como novedad debe serle imputado en cada una de sus realizaciones terrestres.

La caja de cristal

El trabajo es una caja de cristal, donde una historia-marco encuadra decenas de pequeñas historias. Un hilo atraviesa la novela de principio a fin (una mujer joven busca y encuentra trabajo, en las condiciones adversas de la escasez); ese argumento sencillo es interceptado por decenas de historias que tienen un comienzo, un desarrollo

y un final en el sentido más clásico, pero son tantas que no pueden leerse como desvíos ni distracciones sino como iluminaciones del argumento principal o, mejor aún, como la forma que hoy puede adoptar un argumento.

El trabajo de la mujer es una sucesión de *performances* en escenarios diferentes. Realiza “números”, “coreografías” en una oficina ante la mirada de un gerente que necesita esas distracciones para cumplir con su propio trabajo; representa pequeños “cuadros” en un burlesque; termina transformándose en “actriz” de teatro. Siempre muestra su cuerpo, incluso cuando no trabaja para ser vista sino que es espía. La ficción presenta variaciones, pero conserva algunos elementos esenciales: un hombre mira, un hombre cuenta lo que una mujer le ha contado; un hombre inventa argumentos, una mujer los lleva a escena.

La imaginación es la del *voyeur*: los hombres miran el cuerpo de las mujeres (hasta que, finalmente en el teatro, también hay mujeres que miran a una mujer). El contenido de la imaginación es pornográfico. De una imaginación pornográfica y desde la perspectiva de un *voyeur* resulta una novela dura, desencantada y distante, extrañamente ética. La distancia y la transparencia del relato dejan observar un mecanismo de ficciones encadenadas, cuyo eslabón es el cuerpo, medio de producción de las mujeres.

Jarkowski lleva al extremo este programa radicalizado. Sin tocar ese extremo, la novela no existiría; tocándolo, *El trabajo* va más allá de la imaginación *voyeurística* y pornográfica, no por un trato irónico de los materiales, sino todo lo contrario, por tomarlos en serio y conducirlos hasta sus últimas consecuencias, despacio y ordenadamente, sin permitirse ninguna arbitrariedad: plan de hierro. Como en la pornografía, las escenas se repiten. Pero, a diferencia de la pornografía, la repetición muestra un juego de sutilezas y variaciones (extrañas sutilezas para un público de burlesque). Tanto la muchacha que busca trabajo como el empleado de burlesque (un novelista que ha sido condenado por obscenidad) son meticulosos y están obsesionados por detalles casi inobservables. Las rutinas del baile se repiten como si se tratara de gran arte; la intro-

ducción de cambios en los argumentos del burlesque son discutidas como si se tratara de gran teatro. Hacer bien, llevar a la perfección el trabajo más sucio.

El trabajo es una cadena de historias: algunas le suceden a los dos personajes principales, otras les son narradas a cada uno de ellos, algunas son recuerdos, muchas son números de burlesque o de la “danza secretarial” que Diana baila ante su jefe, o argumentos de ballet, de obras teatrales, o de una novela. Son las mil y una noches del bajo fondo, donde nadie puede dejar de narrar, con su cuerpo o con la escritura, con indicaciones escénicas, guiones transmitidos oralmente, apuntes. Jarkowski expone todas las formas en que una historia puede entrar en un relato marco, hace una especie de síntesis exhaustiva de los modos en que ese relato marco se abre para dejar entrar siempre una historia más. La imaginación para las variaciones es notable especialmente porque se sujeta a unos pocos tópicos y a una escena fundamental: el momento en que una mujer, trabajando, bailando, cortándose el vello del pubis, cambiando su ropa, sacándose la, muestra sus genitales.

Esa mujer se llama Diana. Según el mito que está detrás de ese nombre, es virgen. Pero la modernidad no posee la fuerza mítica que sostenga esa virginidad: en el final de la novela, en el baño de Diana, el narrador ve “la blusa y el corpiño rotos y, una baldosa más allá, rota también, empapada de sangre y casi irreconocible, la bombacha blanca”. El “baño de Diana” es el centro del relato mitológico: allí el pastor Aceteón la espía para verla desnuda, Diana lo descubre, enfurece y lo convierte en un ciervo que sus perros destrozan. El mito advierte sobre la ira de la cazadora virgen, hija de Júpiter. La historia de Diana en *El trabajo* es la transformación del mito: de libertad en necesidad, de hija del dios a huérfana de un pobre vendedor de lencería, de vengadora colérica a humillada.

El nombre de Diana es la ironía de la novela: muestra la imposibilidad de la joven virgen, la imposibilidad de la cólera, la imposibilidad de la autonomía y de la persistencia en el propio cuerpo. El cuerpo ya no es de nadie, porque la necesidad lo ha convertido

en instrumento de trabajo.

Pero no es cierto que se cerró todo resquicio de autonomía. En este punto, Jarkowski avanza sobre la dimensión ética posible en condiciones de necesidad. Diana (la de *El trabajo*) necesita la mirada masculina, que le resulta indiferente pero indispensable. Debe competir con las otras muchachas que también muestran su cuerpo como trabajo/en el trabajo. Sin embargo, en un más allá de la competencia, en una especie de exceso donde el cuidado por el detalle es de un perfeccionismo de miniaturista que nadie podrá apreciar, ella pone en juego lo que antes ha aprendido; quiso ser bailarina y evoca la exigencia de su maestro de baile, la racionalidad y la disciplina con que las figuras se marcan en el ballet clásico, el orden riguroso de las coreografías. Ese resquicio de autonomía es la marca que lleva al burlesque como si allí fuera necesaria. Hay un exceso de cuidado estético, del mismo modo que, en las complicadas historias que el escritor prepara en lugar de aceptar las historias elementales del burlesque, hay un exceso de ficción. Los dos, sin reconocerlo, se mueven en este resquicio de autonomía que, sin embargo, resultará fatal. Al conservar un ideal de perfección en lo degradado, la Diana de *El trabajo* se da un lujo que su condición no le permite: se excede no con la cólera de la Diana mitológica, sino porque nadie requiere de una secretaria o de una chica de burlesque que sea meticulosa con su arte, porque nadie reconoce en ella la existencia de ningún arte.

Diana es una artesana obsesiva. Con la rutina de un vestuarista, lava, alisa, dobla y plancha su ropa, para que, cuando algo se muestre debajo, detrás o a través de ella, o cuando simplemente la ropa caiga en el final del *strip-tease*, la revelación del pubis sea verdaderamente un rayo que rasga lo perfectamente liso y compuesto. La perfección del detalle es un lujo, justamente porque no hay ninguna seguridad de que ella sea valorada por su público. Sólo puede medirse por sus efectos (conservar el trabajo, no recibir silbidos en el burlesque). La perfección es una especie de resistencia pasiva al desorden y a la prostitución que es, inevitablemente, la

única salida de la “imperfecta”. A diferencia de la Diana mitológica, cuya cólera es provocada por la mirada de Acteón, la Diana de *El trabajo* sólo puede sobrevivir materialmente si obtiene la mirada de los hombres. Obtener una mirada, ese es el destino de la Diana contemporánea, provocar el *voyeurismo* y ser capaz de sostenerlo.

El empleado del burlesque se asocia a Diana y, juntos, inventan un género cuyo público ya no es únicamente masculino. Es una *performance* que no provoca la mirada del *voyeur* sino la identificación del espectador: de la excitación sexual a una forma clásica de la experiencia estética. El desenlace (la violación de Diana) prueba, de todos modos, que la violencia y el sexo están unidos de modo más terrible que en el burlesque. Las tres etapas del camino de Diana muestran primero un *crescendo* (una especie de extraño “progreso”: del burlesque al teatro *underground*) y finalmente un desenlace que lo anula. No hay salida.

Todos los hombres quieren ver: el vecino de Diana, el dueño y el empleado del burlesque, los gerentes, el público del teatrillo. El trabajo consiste en producir una escena donde este deseo se realice, y repetirla. Si esta situación pudiera mantenerse en equilibrio, lo pornográfico sería una iteración de situaciones esencialmente idénticas. Pero hay algo que perturba la repetición. El empleado del burlesque tiene una idea que terminará en la violación de Diana. Su primer “error” es variar el argumento justamente de un número de burlesque, algo que, por definición, no necesita de variaciones. Escribe obras que son extrañas a la lógica del burlesque porque, en lugar de repetir ante su público que las cosas seguirán siendo como son, lo somete a una situación crítica: un número que haga pensar a los espectadores que ellos pueden ser los cornudos de esa mujer que lee cartas de amor mientras se desnuda. La variación, expulsada por el burlesque, se inscribe en la lógica de identificación teatral que, sin embargo, conserva del burlesque la regla del desnudo. La unión de esas dos vertientes necesariamente tiene que conducir al peligro que Diana había evitado en su trabajo con el gerente y con los espec-

tadores del teatrillo: son fronteras que no pueden cruzarse sin consecuencias. No hay libertad ni espacio para ese gesto de autonomía de la imaginación.

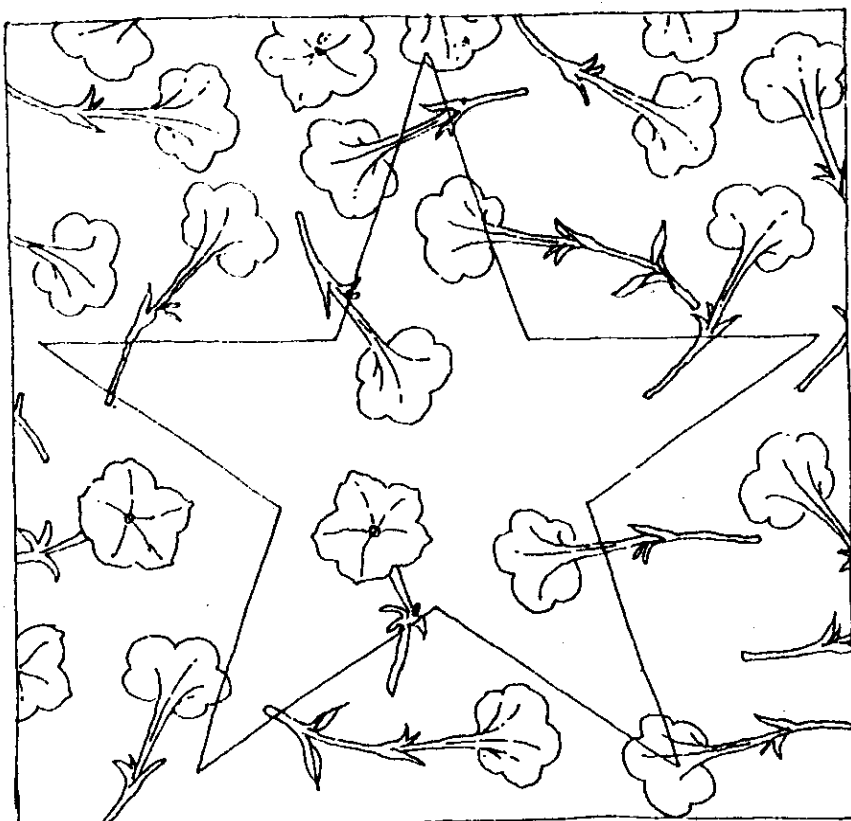
El trabajo cruza niveles cuyo encuentro literario es siempre peligroso después del realismo: “me impuse escribir un libreto (dice el narrador) sobre las chicas que no tenían trabajo” (su título será, como el cuadro de Ernesto de la Cárcova, “Sin pan y sin trabajo”). Dicho así, podría suponerse lo peor. Y sin embargo, Jarkowski convierte esta frase en una estructura delicada y a la vez indestructible, donde el *lugar común* social encuentra el *lugar excéntrico* (pornográfico) de la ficción. Esto es posible por la lisa superficie del texto, nítido e incisivo como un grabado. Lo informe y proliferante del imaginario coagula en historias que nunca son arbitrarias ni responden al capricho.

Entre las ruinas de la literatura y el orden sostenido de la ficción se extiende una línea cuyos extremos son *Peripecias del no* y *El trabajo*. Chitarroni recorre un jardín en ruinas, donde las historias no fluyen, sino que se cortan, se interrumpen, vuelven con variaciones y recurrencias, para probar finalmente que la dificultad es el impulso mismo que lleva a la ficción a consumirse sin consumarse. Su novela es melancólica: *ya no, pero sin embargo*. Lo que *ya no* es posible, de todos modos sigue siendo el impulso que reconoce su límite y *sin embargo* persiste. Aníbal Jarkowski dispone las piezas de su novela dentro de una caja de cristal gélida y perfecta donde cada una de las ficciones está, para decirlo de algún modo, protegida por un mecanismo sutil de pequeños engranajes, frágiles pero no inestables ni imprevisibles. Frente a la fantasía desbocada, que no explica su lógica porque no admite que se la interroge en esos términos (la novela de Ávalos Blacha es anarquista y no responde preguntas: te gusta o no te gusta y basta), Jarkowski respondió preguntas incluso antes de escribir su novela. Por eso, su relación con los materiales del imaginario pornográfico es tan exhaustiva como la de Chitarroni con la tradición literaria.

Poesía argentina en la red

Ana Porrúa

18



Internet es una enorme red a la que parece importar más la renovación, la multiplicación, que la permanencia. Se pierden sitios diariamente y con ellos, lo que allí estaba; en relación a la poesía, la desaparición de *www.poesia.com* (1996-2000) es un ejemplo de pérdida de archivo. Para los que compraron el CD, éste quedó parcialmente recuperado,¹ pero sólo parcialmente y además, lo que se perdió en ese momento es la amplitud de circulación que la revista tenía gracias a su soporte y que la convirtió, junto a *Diario de Poesía*, en uno de los centros más fuertes de difusión de la poesía reciente, que ya tenía a su favor editoriales con historia, como Li-

bro de Tierra Firme, Ultimo Reino, tsé-tsé o Bajo la luna, y nuevas editoriales pequeñas: Del Diego, Mickey Mickerrano y Siesta (que pronto se convirtió en un lugar de privilegio para la nueva poesía), entre otras.

En 1998 (y hasta el 2001) la página del ICI cuelga la antología *Monstruos*, que presenta uno de los recortes más importante y representativo de la poesía argentina joven, según reza su subtítulo. En 1999 se abre el sitio *www.zapatosrojos.com* y en 2001 comienza a circular vía e-mail la *Vox virtual*; estos dos últimos fueron en la red, el lugar de encuentro de la poesía en general y de la poesía reciente en

particular, hasta 2006 cuando se producen las últimas actualizaciones —año en el que vuelve a aparecer *www.poesia.com*, con un solo número, el 21— y de este modo se pierden las páginas dedicadas únicamente a la poesía. Sin embargo, en 2005 comienzan a proliferar los blogs personales: el de Santiago Llach, Martín Rodríguez, Ximena May, Marina Mariasch, el de Violeta Kesselman (ya interrumpido), pero también el de Jorge Aulicino o María del Carmen Colombo, para dar cuenta de una amplitud que no se rige por edades. El autor aparece como lector y a veces, como poeta; el blog —ese nuevo formato gratuito y de acceso sencillo— suele funcionar como el diario de un escritor (su mirada, su interpretación, su escritura).

1. El CD que sacó *poesia.com* en pleno auge de visibilidad puso como reaseguro de la pérdida en la red todo el material incluido entre los números 1 y 14. Si se lo compraba, desde el interior por correo, se recibía también la suscripción de *Diario de poesía*. El archivo que creó *poesia.com* no tenía antecedentes dado que colgó una cantidad inaudita de libros completos; algunos de ellos estaban agotados hacía años y otros habían circulado de manera restringida en pequeñas editoriales. En esa biblioteca pueden contarse títulos como *La zanjita* (1993) de Juan Desiderio, *40 watt* (1991) de Oscar Taborda, *Paraguay* (1991) de Sergio Bizzio, *La obsesión del espacio* (1972) de Ricardo Zelarayán, *Hospital británico* (1986) de Viel Temperley, *Arturo y yo* (1983) de Arturo Carrera, *Paisaje con autor* (1988), de Jorge Aulicino; *Madam* (1988) de Mirta Rosenberg, *Alambres* (1987) de Perlongher, o *Violín obligado* (1984) de Gianuzzi, entre muchísimos otros. Como se verá la estrategia de *poesia.com* es recuperar y a la vez armar una biblioteca de la poesía argentina, muy mediada por la selección.

De este modo se podía ir accediendo parcialmente a la poesía argentina y elegir, entre los favoritos de cada página, una navegación que permitiera reconstruir constelaciones de escrituras y escritores. La aparición casi continua de blogs tiene un paralelo en el orden editorial a partir de pequeños sellos independientes: Belleza y Felicidad, Gog y Magog, la rosarina Junco y Capulí, Carne Argentina, Zorra, la experiencia cooperativa de El calamar, Imprenta Argentina de Poesía, Color Pastel, etc, que incluye libros en distintos formatos, plaquetas y hasta sueltos o páginas plegadas. Este es un fenómeno que Selci leyó, con preocupación crítica, como asimilación de las figuras de escritor (poeta) y editor:

El que no podía editar ni un libro, resulta que ahora maneja una editorial. No sólo se soluciona el problema de la edición, sino que se lo soluciona potencialmente a “otros” que también tendrán el mismo problema. Pero la literatura actual no es tan sencilla. Pues estos “otros” (los nuevos escritores desconocidos), a su tiempo, comprobarán de nuevo que no pueden ingresar al catálogo de las grandes editoriales, que las editoriales independientes medianamente conocidas manejan precios altos, que no tiene sentido ir a una demasiado desconocida... Puestos a invertir, armarán otra editorial, la editorial que hubiesen soñado que los edite, la perfecta. Este es el espiral ascendente de la edición de literatura actual, que promete no detenerse.²

En ese momento parecía que la poesía se había atomizado: en internet, los blogs eran personales y fuera de ella, las editoriales construían pequeños espacios dentro de un nicho que siempre fue independiente (la poesía a partir de los años noventa ha circulado en el país casi exclusivamente bajo sellos de estas características), con menos distribución y menor tiraje pero con cierto grado de visibilidad a partir de los sitios virtuales o los blogs.³

Casi como síntoma ante la dispersión, entre junio de 2006 y septiembre de 2007, aparecieron dos blogs dedicados a la poesía argentina, que apostaron a reunir poéticas disímiles. Primero surgió “Las afinidades electivas-Las elecciones afectivas”, una

“curaduría autogestionada de poesía contemporánea argentina”.⁴ Su coordinador, Alejandro Méndez, abrió con un texto que describe el modo de construcción: “Será un blog en permanente construcción colectiva. Una antología móvil y deforme, como un médano: sin límites, ni jerarquías ni censura alguna”. Desjerarquización y transversalidad son dos términos que se plantean como pautas fuertes para el armado de “un mapa” que hace uso de un método sociológico que Méndez toma del proyecto “bola de nieve” desarrollado por Roberto Jacoby en el ámbito de la plástica. Un poeta elige a cinco o más poetas y éstos a su vez a otros y de cada uno se publican algunos textos. La red crece de manera asimétrica, claro, y como cartografía que traza las topografías de los poetas desconocidos más que las de los conocidos. No es el mapa de la poesía argentina contemporánea, ciertamente, porque pensar esto sería creer que la red funciona a la perfección (es decir, que todos los mencionados aceptan participar); tampoco es una antología de autor, guiada por un criterio estético concreto. Los mencionados por cada poeta justifican el doble nombre “elecciones afectivas”, “afinidades electivas”; y queda por ver dónde está puesto el peso de la elección, si en el afecto o en la afinidad (que es, de hecho, una noción más compleja con la que podrían pensarse campos poéticos más o menos homogéneos). Se parece más a un corte de lectura y escritura de poesía, cuya

arista es, sin duda, el presente absoluto que hace posible el soporte y que instala la presentación igualitaria de poetas con trayectoria –Hugo Padeletti, Jorge Leónidas Escudero, Jorge Aulicino, Teresa Arijón, Irene Gruss, Osvaldo Aguirre, Carlos Battilana, Mario Arca o Laura Wittner, por mencionar algunos– junto a otros que no la tienen y que, posiblemente, desaparezcan en unos años del campo de la literatura.

“La infancia del procedimiento”⁵ surgió más de un año después bajo la gestión de Selva Dipasquale, como “un espacio colectivo de poesía contemporánea, abierto a diferentes estéticas” que pretendía poner en relación escrituras en español. Este objetivo quedó circunscripto a pocos nombres (Malú Urriola o Eduardo Espina) y el arco que se abrió fue más bien el de la poesía argentina en una traza temporal que va desde los nacidos en los años veinte hasta los nacidos a mediados de los ochenta. A diferencia de “Afinidades”, en “La Infancia” Selva Dipasquale funcionó como figura “crítica” que eligió los textos. La lista de nombres es más acotada (un poco más de 100 entradas) y el espacio –que nació con un límite temporal– se propuso también la reflexión sobre la escritura a partir de materiales donde los poetas se refieren a los procesos para llegar al poema. Es más, aquí está la idea desde la que se gesta el blog, hablar sobre la infancia del procedimiento es hablar sobre los ritos y los modos de escribir. Estos tex-

2. Damián Selci, “Una editorial no cartonera”, www.revistaexito.com/n.6/, mayo. En la revista aparecieron otras notas firmadas por Selci, alrededor de este tema, “Gog y Magog –lo sublime pequeño”, en el número 2; y “Zorra. Una nueva editorial para la literatura actual: la ardua tarea de reproducirse día a día”, en el número 4. Sobre este mismo tema y junto a Ana Mazzoni, publican en la revista virtual *El interpretador* (<http://www.elinterpretador.net/>) el polémico artículo “Poesía actual y cualquierización” (número 26, mayo 2006).

3. La mayor parte de estos pequeños sellos editoriales tiene un blog de difusión. Estos, además, aparecen linkeados a muchas de las páginas personales de poetas, de tal modo que el acceso tiene más de una vía (se puede llegar por una búsqueda o azarosamente):

www.gogymagog.com/;
zorrapoeria.blogspot.com/;

www.colorpastel.blogspot.com/. Si pensamos la simultaneidad de difusión y emergencia de los nuevos sellos (que a la vez publican muchas

veces primeros libros o plaquetas) se puede notar la reducción de una temporalidad que siempre fue más complicada (el proceso más clásico de un libro desde que está terminado y corregido, hasta que aparece publicado). Y si bien la cantidad de sellos editoriales es proporcional a la poca circulación de los textos, la publicidad también se instala desde el momento de surgimiento de cada uno de ellos (por internet, por supuesto, o en recitales de poesía). Hace algunos años María Medrano, directora de “Voy a salir y si me hiere un rayo” (poesía en formato de CD o DVD), creó una distribuidora junto a Lucía Diforte, que aglutina la atomización. Al menos, si uno entra a su página

(www.simehiereunrayo.com.ar/), puede recomponer el movimiento de muchos sellos de poesía en los últimos años y hasta solicitar ejemplares.

4. laseleccionesafectivas.blogspot.com/.

5. Ver: www.lainfanciadelprocedimiento.blogspot.com

tos programáticos (que en realidad son notas sobre una praxis concreta) habilitan la unidad del proyecto y le proporcionan su singularidad; así, uno puede acceder a los recorridos planteados por Marcelo Díaz, Mario Arteca, Roberta Iannamico, Osvaldo Aguirre, Carlos Ríos, Fabián Iriarte, Eduardo Mileo, Laura Wittner, Lila Zemborain, Silvana Franzetti, Ximena May, Mariana Bustelo, Liliana Ponce, Carlos Battilana y Fernanda Castell, entre muchísimos otros. Estos textos, además, están acompañados –a diferencia de “Afinidades” que incluye una muestra mínima– por una importante selección de poesía de cada uno de los autores incluidos. La entrada por el texto sobre la praxis poética, decía, es lo que da un perfil concreto al blog de Selva Dipasquale y su efecto es el de lectura de escrituras individuales, más que de poéticas.

Lo que se construye en “La Infancia” tampoco podría pensarse como una antología, si entendemos antología como modo de articulación de la tradición, de un segmento temporal, de una poética concreta (en su larga duración o en su corte presente).⁶ Pero la entrada a cada poeta a partir de ese texto sobre los modos de escribir, las estrategias para acceder al poema, para construirlo, que hace posible reconstruir, además, posiciones estéticas concretas, más allá de que estén o no enunciadas por los autores, pareciera plantear la gestación de un libro. Este es el costado novedoso de “La infancia”, ya que este “libro” no existe como tal en las publicaciones argentinas de o sobre poesía.

Así, “La infancia” se aleja de la mera muestra –o del formato de índice en perpetua ampliación– que se propone en “Afinidades”, aunque la cantidad de entradas parezca por momentos excesiva. El blog de Dipasquale ejerce el juicio crítico en la selección del material y abre este espacio productivo en el que los poetas reflexionan sobre su propia práctica y esta es la otra diferencia con la *bola de nieve* coordinada por Alejandro Méndez, que supone la suspensión ex profeso del gesto crítico, al que en todo caso se le otorga el lugar de los foros de discusión (dos hasta el momento). Lo extraño en am-

bos es, sin embargo, que quienes allí más participaron (Jorge Aulicino, Jorge Fondebrider, Aníbal Cristobo y Daniel Freidemberg) no debaten sobre la poesía del presente sino que retoman discusiones no saldadas y dan cuenta de cierta molestia ante lo novedoso, cuyas razones no llegan a explicitarse.

Exponer el presente: el presente no es en este caso sólo lo que se está produciendo, los novísimos, aunque la mayor parte de los publicados en “Afinidades” y en “La infancia” sean poetas muy jóvenes. El presente es, más bien, la apuesta a la simultaneidad que permite internet cuando simultaneidad se transforma en desjerarquización y en mezcla. En “Afinidades” no hay figura de antólogo y, en consecuencia, tampoco hay un programa que responda a una poética. Entre las versiones más difundidas bajo cuerda sobre este sistema está la que cuenta que los amigos recomiendan a otros amigos, sin más. Habrá de eso, ciertamente, en un blog que lleva 380 entradas de poetas; también se podría suponer que los amigos recomiendan amigos a los que además consideran buenos poetas; pero en algunos casos el criterio de las elecciones no es amical, sino que se inscribe dentro del sistema más neto de la literatura (e incluso del canon). Son, por ejemplo, muy pocos los que no nombran algunos poetas “mayores”, como Diana Bellessi, Mirta Rosenberg, Arturo Carrera e incluso Juan Gelman. Pero hay, por supuesto, un desplazamiento de la figura del crítico (de aquél que puede antologar, como lo hizo en su momento Freidemberg o luego Carrera) y “afinidad” puede pensarse muchas veces asociada al gusto personal (e incluso a partir de cierta carencia de lecturas). Tal vez todas las posibilidades están dadas en “Afinidades...”.

El error, en todo caso, es leer este proyecto solamente como un proyecto literario, cuando desde sus bases aclara que el método está tomado de la sociología. La técnica “bola de nieve” en esta disciplina se utiliza en estudios de campo que necesitan relevar opiniones. Lo que se busca son informantes; cada persona proporciona datos o perspectivas y, a su vez, menciona a otros que pueden hacerlo. La muestra nunca es

infinita, por supuesto; en algún punto se considera que esa cantidad de personas –y ese corte de la selección mediada por los elegidos– es suficiente. Por momentos, uno puede leer “Afinidades” como una mimesis de esta función sociológica en grado cero. Algunos escritores, de hecho, parecen funcionar como meros informantes. En este caso el espacio pierde tensión crítica, porque se radicaliza el efecto de multiplicación a partir del gusto personal y de la mención de aquellos que seguramente son los poetas amigos, o del núcleo cercano a quien escribe. Pareciera que el sitio es, en esa instancia, un lugar de visibilidad de algunos que están fuera del régimen que permite adquirirla –publicación de libros o plaquetas, e incluso aparición en revistas o sueltos y en la red–, o de poetas que recién comienzan (al menos así puede entenderse que no figure entre las “elecciones” algún poeta con obra o con cierta trayectoria). Sin embargo, la mayor parte de las veces lo que se lee es un gesto de intervención en el campo literario.

En los poetas del núcleo inicial de *Diario de Poesía* que participan del blog se dan movimientos disímiles; Freidemberg elige mencionar sólo al pampeano Juan Carlos Bustriazo Ortiz, un poeta que no mucha gente conoce y que se ha transformado en los últimos años en escritor de culto;⁷ así Freidemberg es el que da a conocer lo que debería conocerse; Jorge Aulicino y Fondebrider, extrañamente, no arman una tradición con un pie fuerte en el pasado. El primero menciona a Padelletti y el segundo a Javier Adúriz y las listas se completan con poetas pares y otros que comenzaron a publicar con posterioridad pero que podrían leerse

6. Ciertamente, el formato del blog de Dipasquale está trabajado como una revista, con una zona central, la de las entradas de los poetas (mucho más cuidada que la de “Afinidades”) y distintas secciones entre las que podría destacarse la de traducción a cargo de Rita Kratsman y “Apuntes” de Osvaldo Aguirre. Las otras secciones estuvieron a cargo de Paula Jiménez, Leonor Silvestri, Mirta Colángelo, Alejandro Méndez, Florencia Fragasso, Sergio de Matteo, Carlos Juárez Aldazábal.

7. La lista de Bustriazo Ortiz también contribuye a delinear esta figura: Quevedo, Arthur Rimbaud, Dylan Thomas, César Vallejo, entre muchos otros.



como puntos de inflexión o nuevos desarrollos de una poética propia, Casas, Villa y Durand en el caso de Aulicino; Laura Wittner o Raimondi, en el de Fondebrider (de los compañeros de *Diario de Poesía*, uno menciona a Martín Prieto y el otro a Daniel García Helder, como si se repartiesen las variantes de un mismo movimiento). En uno y otro caso, se arma el propio campo poético, una zona más o menos homogénea como si algo hubiera comenzado en los ochenta en la poesía argentina casi desde la nada.⁸ Mario Arteca exagera este gesto al incluir en su lista a varios poetas latinoamericanos identificados como “neobarrocos”, los uruguayos Roberto Appratto y Víctor Sosa, el dominicano residente en Nueva York León Félix Batista y el cubano José Kozer, pese a que “Afinidades” es un proyecto de poesía argentina.⁹ En este mismo sentido, pero como operación sobre la poesía reciente, en algunas elecciones hay un cruce de dos corrien-

tes que, a principios de los noventa, se presentaban como irreconciliables. Francisco Garamona, entre otros, propone este nuevo conjunto que tiene un grado importante de heterogeneidad: Durand, Villa y Bejerman, por ejemplo. Lo que venía de la revista *18 whiskies* y lo que se identificaba como propio del grupo “Belleza y Felicidad”. Esta es una reunión que, antes, impuso Cucurto y resultó en proyectos comunes con Fernanda Laguna, de los cuales el más importante fue la editorial Eloísa cartonera. Osvaldo Aguirre, por su parte, propone un sistema de elecciones descentralizadas (desde lo estético y desde lo geográfico) como modo de lectura y consigna de su propia poética.

Las elecciones nunca son desinteresadas, ni en “Afinidades” ni en una antología de las tradicionales. Pero decir desinteresadas no es lo mismo que decir arbitrarias. Los casos mencionados son formas de intervención en el campo, que no se desdibujan en el sis-

tema propuesto por el sitio que coordina Alejandro Méndez. Lo que sucede es que el sitio y su sistema constructivo no están precedidos por un gesto programático clásico. No hay ningún control sobre el corpus que allí se va armando. Es la lectura del blog la que permite detectar las tensiones, los puntos ciegos y las contradicciones del campo poético. En este sentido es destacable la entrada de Pablo Anadón, que hace una lista de 39 autores (el número sugerido es no más de 5) que representarían una concepción “lírica” de la poesía ausente, a su parecer, del blog:

Dado que, a juzgar por cómo viene este interesante blog hasta ahora (22-VII-06), casi nadie hoy pareciera leer o recordar a los viejos poetas del país (aproximándonos sospechosamente a

8. No quiere decir que estos poetas forman parte de una misma línea estética con Fondebrider o Aulicino, sino que ellos eligen esos nombres por afinidad como lectores, más que nada.

nuestros funcionarios y al mundo de la moda y del espectáculo de masas), que-rría mencionar al menos a algunos que me parecen imprescindibles, además de a otros autores más jóvenes que creo que aún no han sido incluidos. Es una pena, sin embargo, que muchos de los poetas mayores que nombro carezcan de computadora, y por lo tanto no puedan enviar sus textos (con lo cual la técnica se vuelve, paradójicamente, un medio de exclusión), porque el solo contacto luminoso de sus obras probablemente incineraría virtualmente tanto borrador silvestre, tanta hojarasca prematuramente amarilla que venimos acumulando aquí.

22 Anadón es el único que considera que, antes de su lista, debe hacer una larga nota introductoria que la explique, para que la mayoría de los que integran el blog y sus lectores descubran o recuerden aquellos autores “imprescindibles” que él ordenará cronológicamente. La vejez, como dice Prieto, se transforma en un valor en sí mismo en el introito del poeta cordobés. Pero es más, “el reclamo de Anadón al sitio de Alejandro Méndez no es por la ausencia de poetas buenos, o de determinada corriente estética, o de los que conforman, fuera éste cual fuera, su “gusto” como lector, sino que es su mera ausencia la que los califica: son los que no se pueden ver, los que no están”.¹⁰ Además la lista es heterogénea (sobre todo en calidad poética) y también contradictoria. Si Anadón critica en otros textos las escrituras recientes por ser hijas de la mezcla entre neobjetivistas y neobarrocos y arma una larga duración en la que los primeros se asociarían al versolibrismo (y al anti-lirismo) de la poesía que comienza a escribirse en los setenta y a su *atrofia auditiva*,¹¹ la presencia en su sistema de elecciones de Horacio Salas o Máximo Simpson, dos cultores, como casi todos los poetas sesentistas, del verso libre, y luego de Beatriz Vignoli, una poeta que se encuadra por momentos en el neobjetivismo, pareciera sobrar. Y aquí, de paso, puede visualizarse otra “alianza” —esta vez con los poetas jóvenes— para la que tanto Anadón como Herrera, desde la revista *Hablar de poesía*, han trabajado denodadamente como recorte de lo legible en la producción reciente.

Casi todas las elecciones pueden in-

terpretarse como una intervención en el campo literario: para algunos es el espacio de una poética posible, para otros es más un sistema de lecturas e, incluso, una estrategia de articulación del campo. Para Anadón es, de manera exagerada, un modo de incluir en el panorama de la poesía a aquellos que no podrán ingresar al índice virtual porque no poseen computadora (el argumento, como mínimo, es banal) y, entonces, es también una declaración sobre las restricciones que impondrían los nuevos modos de circulación de la poesía y sobre la mayor parte de la poesía reciente, que él encierra bajo esa metáfora plañidera de “hojarasca prematuramente amarilla”.

Sobre el mapa que va armando “Afinidades”, alguien podría decir: “No están todos los que son; no son todos los que están”. El mismo sistema constructivo del blog coordinado por Alejandro Méndez es el que habilita esta convivencia desigual. Por otra parte, esta mezcla y esta desjerarquización forman parte de la lógica de internet.

También puede abordarse “Afinidades” por las ausencias, que además se repiten en “La infancia”. Más allá de razones de índole personal, se puede leer un gesto en ciertos casilleros vacíos:

9. Cuando Roberto Echavarrén (incluido en el sitio) debe elegir autores, de hecho lo hace dentro del espectro argentino: Reynaldo Jiménez, Ná Khar Elliff-ce, Gabriela Bejerman, Tamara Kamenszain.

10. Los mencionados por Pablo Anadón son Raúl Aráoz Anzoátegui; Horacio Armani; Mario Trejo; Máximo Simpson; Héctor Miguel Ángeli; Juan Gelman; Horacio Prever; Antonio Requeni; Alejandro Nicotra; Jorge Andrés Paita; Juan José Hernández; Rodolfo Alonso; Horacio Castillo; Osvaldo Po; Jacobo Regen; Rodolfo Rodino; Horacio Salas; Santiago Silvester; Néstor Mux; Rafael Felipe Oterño; Celia Fontán; Susana Cabuchi; Ricardo H. Herrera; Cristina Piña; César Cantón; Lucrecia Romera; Alejandro Bekes; Elisa Molina; Roberto Daniel Malatesta; María Calviño; María Eugenia Bestani; Esteban Nicotra; Beatriz Vignoli; Mori Ponsow; Andrés Neuman; Tomás Aiello; Javier Foguet; Nicolás Magaril.

11. Estas son las ideas de Pablo Anadón retomadas y discutidas por Martín Prieto en “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, en Sergio Delgado y Julio Premat (ed.), “Movimiento y nominación poéticos. Notas sobre la poesía argentina contemporánea”, París, *Cahiers de LIRICO, Littératures contemporaines du Rio de la Plata*, n° 3, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2007. Es Anadón quien habla de “autores

Daniel García Helder, Sergio Raimondi, Alejandro Rubio, Daniel Durand, Martín Gambarotta. Pienso esto en relación a otros movimientos que presentan a través de estos nombres, o más bien de sus producciones, un núcleo fuerte y a la vez compacto de la poesía argentina de los últimos años. En principio, la revista virtual *Éxito* y luego la reciente revista *PLANTA*,¹² que recortan, del primer espectro presentado en internet por *poesía.com*, *Vox virtual* y *zapatosrojos*, un sector bastante delimitado. En *Éxito* aparecen varias menciones de la obra de Gambarotta, una nota de Selci y Kesselman sobre Daniel García Helder en la que leen el cruce entre tradición y “espíritu de época” como dos instancias que operan de manera distinta en la poesía posterior; una nota sobre *Poesía civil* de Sergio Raimondi y otra sobre los textos de Alejandro Rubio.¹³ En *PLANTA*, que lleva tres números publicados, hay una vuelta de tuerca en la lectura de estos autores. La revista despliega una percepción materialista del arte —en términos de materialismo histórico— y desde esta perspectiva lee la poesía de Daniel Durand y de Sergio Raimondi. *Poesía civil* pondría en escena “el método constructivo de Raimondi” que “consiste en

con oído atrofiado”, porque “los poetas argentinos de las décadas del 50 y del 60 tenían una educación auditiva formada en la lírica clásica, los autores de los años 70 se educaron, salvo rarísimas excepciones, en la escuela del versolibrismo y de las traducciones de poesía”. Ver la entrevista que le hace Osvaldo Aguirre, “Crítica de la razón poética”, en www.lacapital.com.ar/2006/04/16/seniales/noticia_285137.shtml.

12. *Éxito* salió entre octubre de 2004 y mayo-junio de 2007. Ana Mazzoni estaba en el consejo editor y Damián Selci en el de redacción. Su dirección fue siempre www.hacemellegar.com.ar. Por problemas de dominio se puede ingresar ahora a cada número bajo la dirección www.revistaexito.com.

Revista *PLANTA. Plataforma de proyectos críticos con base en las artes visuales, la literatura, la teoría cultural y la economía política*, comenzó a publicarse en noviembre del 2007. Si bien no se consigna una dirección, Claudio Iglesias, Damián Selci, Violeta Kesselman y Ana Mazzoni son los que llevan el proyecto adelante.

13. Damián Selci y Violeta Kesselman, “Helder contra Helder”, www.revistaexito.com/n.11/; Damián Selci, Violeta Kesselman y Ana Mazzoni, “Conocimiento civil”, www.revistaexito.com/n.12/; Damián Selci, Violeta Kesselman y Ana Mazzoni, “Por qué soy peronista”, www.revistaexito.com/n.13/

disolver la inmediatez de un objeto en la totalidad de las mediaciones sociales que lo constituyen”.¹⁴ En el número siguiente hay una larga entrevista a Alejandro Rubio que se preocupa por hacer hincapié en el corte mencionado y pone en relación de manera constante la poesía y la política, la poesía y el sistema económico. Allí Ana Mazzoni y Selci califican su producción como anti-ideológica y a Rubio como un hegeliano.¹⁵ En el número 3, que acaba de salir, Selci y Kesselman retoman la producción de Desiderio a partir de *La zanjita* como texto inicial y paradigmático de la poesía del noventa.

Para un sector de la crítica, habría aquí un núcleo fuerte, un nuevo “realismo” sin ingenuidad alguna, trabajado artesanalmente desde la forma; un objetivismo que traslada, o directamente elimina, la subjetividad presente en la mayor parte de los neobjetivistas argentinos. Martín Prieto, Daniel García Helder, Fabián Casas, Juan Desiderio, Daniel Durand, Martín Gambarotta, Alejandro Rubio y Sergio Raimondi aparecen mencionados una y otra vez en “Afinidades” y fueron convocados por la coordinadora de “La infancia”. Su no participación también da forma al mapa, porque las ausencias hablan tanto como las presencias. El vacío hace pensar rápidamente en un conjunto homogéneo, en una línea de la poesía argentina de la última década. Hubo entre muchos de estos poetas proyectos comunes, revistas como *18 whiskies*, en la que estaban Fabián Casas, Durand y Desiderio, como *Diario de Poesía* (de la que García Helder y Prieto fueron figuras centrales, aunque Fondebrider, Aulicino y Freidemberg estén en ambos blogs), como www.poesia.com, cuyo nuevo consejo editor está formado por Gambarotta y Rubio.

Todos estos ausentes tienen una larga historia de presencia en antologías de poesía reciente. Para comenzar, forman parte de la primera construcción de este tipo, *Poesía en la fisura*, bajo la selección de Freidemberg; también de *Monstruos*, la antología de Arturo Carrera y, además, casi todos ellos han ingresado a las antologías de poesía joven latinoamericana¹⁶ y han publicado en algunas revistas *on line*. Además del ingreso ya citado a *Éxito* y *PLAN-*

TA, podría agregarse que el número 30 de *El interpretador* (marzo de 2007), la revista dirigida por Juan Diego Incardona, bajo el “control de calidad” de Sebastián Hernaiz, publica poemas de *Relapso+Angola* de Gambarotta e inéditos del libro *Para un diccionario crítico de la lengua*, de Sergio Raimondi.¹⁷ La ausencia de estos nombres en “Afinidades” y “La infancia” no significa no estar en la red, sino elegir los espacios en los que quieren publicar.

Pero ¿estos son los únicos poetas que han accedido a las antologías y a distintos sitios en internet, además de publicar sus libros? Claro que no, muchos de los presentes en “Afinidades” y “La infancia” ocupan estos mismos lugares y son figuras que no deben estar ausentes en una muestra de la poesía argentina contemporánea.¹⁸ La cuestión es pensar, a partir de esta visibilidad ya consolidada, por qué elegirían no estar (y entiendo que el planteo tiene una dosis importante de conjetura). Si bien no se puede afirmar que la ausencia en estos blogs sea una decisión colectiva, podría diseñarse alguna hipótesis que hace pensar en una línea poética, más que en resoluciones individuales e inconsultas. Cuando se revisa el ingreso de la poesía reciente a las publicaciones en las que estos poetas estuvieron o están involu-

crados se nota rápidamente que la selección está mediada por el ejercicio crítico. No hay posibilidad alguna de que escena de escritura y escena de lectura se plieguen una sobre otra. El recorte siempre queda a la vista y es, al menos, doble: cuando se arma una muestra o un panorama y cuando se trabaja en la construcción de una poética, de una línea dentro de la poesía contemporánea (aunque estas dos prácticas suelen juntarse, ya que la muestra supone, muchas veces, el armado de un linaje, por llamarlo de algún modo). Es plausible pensar, entonces, que decidan no participar tanto en una muestra que admite la desjerarquización y la mezcla como principios, como en la que incluye autores que están en las antípodas de su ideología poética. Porque estos ausentes en realidad piensan siempre sus textos como un modo de intervención en el campo literario, a tal punto que ellos son parte inalienable de los debates sobre la cualidad política de la poesía, su realismo o la posibilidad de una poesía “objetiva” y siguen planteando estas cuestiones, aunque haya variaciones de aspecto en las perspectivas. La no participación, de este modo, tiene como efecto un alto grado de presencia porque pareciera continuar sosteniendo una poética por sobre los estilos individuales.

14. Ver de Claudio Iglesias y Damián Selci, “Merceología y campo trascendental: uso social y problemas de método” y de Selci, “Meteorología sináptica: Daniel Durand y sus modelos de formalización”, ambos en el número uno de la revista *PLANTA*.

15. Dicen, al hablar de la identidad peronista de Alejandro Rubio: “Pero si Rubio, con todo, se interna en estos espinosos asuntos, y los reclama como los suyos, es porque su instintivo hegelianismo lo mueve a preferir las contradicciones del gobierno a la comodidad de la queja. Y esto no por un privado afán personal, un bizarro gusto por lo dificultoso, sino porque la justicia sólo puede ser real desde el gobierno. Esta es la mejor lección de su obra. A Rubio le gusta lo real, lo concreto, lo efectivo, lo que es. Por eso su estilo elude las oscuridades, por eso su lenguaje es tan amplio y claro como un verdadero realismo lo requiere, por eso es el poeta del Estado: porque con el Estado se dicta el ser, se gobierna”. Ver www.plantarevista.com.ar/rubio_ensayo.html.

16. Me refiero a *Poesía en la fisura* con selección y prólogo de Daniel Freidemberg (Buenos Aires, Ediciones del Dock, 1995) y *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, con selección y prólogo de Arturo Carrera y presentación de José Tono Martínez (Buenos Aires, ICI/ FCE, 2001). Entre las

antologías de poesía reciente latinoamericana podrían citarse: Julio Ortega (compilador). *El turno y la transición*, México, Siglo XXI, 1997, que incluye a los argentinos Verónica Viola Fisher, Santiago Vega, Claudia Masin, Andi Nachón, Martín Gambarotta, Hernán La Greca, Laura Wittner, Alejandro Rubio, Paula Brudny, Daniel García Helder, Gabriela Saccone y Martín Prieto; Yanko González y Pedro Araya, (selección y prólogo). *Zur Dos. Última Poesía Latinoamericana*, Buenos Aires, Paradiso, 2004, que incluye a Fabián Casas, Washington Cucurto, Juan Desiderio, Romina Freschi, Martín Gambarotta y Laura Wittner; Rocío Cerón, Julián Herbert y León Plascencia Ñol (selección y prólogo). *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-1979)*, México, Filodocaballos editores/ CONACULTA, 2005, en cuyo índice están Fabián Casas, Silvana Franzetti, Ariel Schettini, Alejandro Rubio, Martín Gambarotta, Silvio Mattoni, Washington Cucurto, Laura Lobov, Martín Rodríguez, Miguel Ángel Petrecca y Ezequiel Zaidenweg. 17. www.elinterpretador.net.

18. Me refiero a poetas que sí han ingresado a uno y/u otro blog de los mencionados, como C. Battilana, M. Díaz, R. Iannamico, L. Wittner, S. Franzetti, O. Aguirre, M. Bustelo, V. Andreini o M. Artega, entre otros.

El cine moderno revisitado

Rafael Filippelli, Hernán Hevia, David Oubiña, Santiago Palavecino

24



En enero de 2008 se reunieron Hernán Hevia, David Oubiña, Santiago Palavecino, Alejo Moguillansky, Manuel Ferrari y Matías Piñeiro, respondiendo a una iniciativa de Rafael Filippelli. El debate transcurrió durante una tarde y parte de esa noche, en la oficina de Punto de Vista. Revisado y corregido por los participantes (que antes de la reunión habían intercambiado ideas por escrito), publicamos este encuentro como el último sobre cine organizado por la revista.

Después de Bazin

Rafael Filippelli: ¿De qué hablamos cuando hablamos de cine moderno? A la discusión sobre la modernidad, si se lo compara con otras artes, el cine llega tarde; por lo tanto, es tardía la división entre cine clásico y cine moderno. Se sabe que el cine tuvo primero

una vanguardia y después un período clásico; esta cronología estética le es específica. Deleuze señaló la diferencia entre dos cines al distinguir entre imagen movimiento e imagen tiempo. Pero ¿es cierto que, en el cine clásico, el tiempo se subordina al movimiento y, en el cine moderno, el movimiento se subordina al tiempo? En las notas

preliminares a esta reunión y los correos que intercambiamos, Oubiña planteó el paralelo entre esta distinción de Deleuze y la oposición cine clásico/cine moderno. También Palavecino advirtió el riesgo de que llamemos moderno a todo el cine que nos gusta, y, en consecuencia, la categoría perdería potencial. Otro problema es el que señaló Hevia en esas notas que intercambiamos; se refería a la relación estrecha de modernidad y realidad (una relación ontológica); pero hay modernismos que no admiten lisa y llanamente ser pensados sólo o únicamente desde esa relación. Tanto Deleuze como Daney han cuestionado o modificado la perspectiva de Bazin. Por otro lado aparecen tres temas: el primer plano, el montaje y el plano secuencia. El primer plano es sinónimo de montaje y hoy ya no se podría decir que el montaje exterior a ese plano es propio de un cine no moderno. Sin duda, el plano secuencia define una tendencia del cine moderno, pero también lo condena a una especie de cliché, en películas que se filman cumpliendo todos los protocolos (como diría Palavecino) del programa moderno. Si el plano secuencia se pone como condición del cine moderno, quedan afuera un conjunto de cineastas: Resnais, Cavayettes, Bresson. Y la idea de Deleuze de que, en el cine moderno, la acción deja de ser el motor de la narración, excluiría a Tarkovski y a Kiarostami. En las notas preliminares, Palavecino se refiere a la recusación de la alegoría y de la univocidad y propone la ironía como el discurso característico del cine

moderno. Es cierto que la ironía es una de las formas de la distancia y, evidentemente, muchos cineastas modernos son irónicos; sin embargo, creo que un cineasta como Straub, aunque practica un cine fuertemente distanciado, no es irónico. Cuando pensamos el cine de vanguardia, estamos dispuestos a admitir diferentes vanguardias, la surrealista, la soviética; en lo referente a la modernidad, deberíamos estar dispuestos también a pensar diferentes modernidades. Es obvio que la primera noción de modernidad cinematográfica aparece, teóricamente, con Bazin, lo cual no nos obliga a afirmar que sea la única, porque también hay una modernidad que mantiene una relación alusiva y débil con lo real.

Hernán Hevia: Si el modernismo en el cine tiene como referencia el de las otras artes, el cine recién alcanza ese estatuto con el neorrealismo y Welles sumados, no por separado. En ese sentido, Bazin, que es quien tiende el puente entre ellos, resulta una figura sugestiva. Más que alguna película, más que algunos procedimientos, Bazin encarna el modernismo en el cine, o al menos lo inaugura. Lo que le lega al cine es la simultaneidad entre *demasiados* materiales (más de los que lograremos ver y escuchar) que se ponen en relación entre sí (una imagen supone una serie de imágenes, dentro de una misma película y en la historia de las representaciones) y con lo real (la serie puede desviarse en otras). Se trataba de acercar las imágenes a su medio, y los procedimientos citados parecían, por lo tanto, ser contingentes, más de acuerdo a cómo el espectador (los directores lo son o solían serlo) aprendía a mirar, que a una historia de la técnica. En el límite, citando a Bazin, podría decirse: no cortemos más. De allí un cierto didacticismo del modernismo. A su vez, hay un acto que sigue siendo proyectivo: la interrogación del *statu quo*. Llevemos entonces lo que devino una teoría un poco más allá, en la medida en que Bazin pensó el cine como crítico: a partir de él, el cine pudo ser mucho más de lo que era *al mismo tiempo*. De inmediato ello habilitó diferentes formas de ver una película de Ford. ¿El cine contemporáneo terminó privilegiando

finalmente sólo una, no importa cuál? ¿No es sospechoso, entonces, que los futuros directores de la *nouvelle vague*, para presentarse, buscaran su antecedente extra-cinematográfico en Balzac y no en escritores contemporáneos? El cine empezó a ser (Bazin compara al neorrealismo con Dos Passos) la posibilidad de salirse de él. Es necesario forzar un poco más a Bazin o a Deleuze, sin tergiversarlos pero, a la vez, sin acoplarnos a ellos literalmente. Sobre los protocolos: un film como *Desierto rojo* parece cumplir con todos los del modernismo. No obstante, la música de Giovanni Fusco, a quien se le ha pedido que suene “contemporánea”, Antonioni la usa como Hitchcock. Por eso, creo que no hay ninguna película que alcance ese grado de radicalidad que uno encuentra en la literatura o en la música. No hay película inacabada, a excepción del caso de los estudiantes de cine, aunque ya ni siquiera, salvo que un productor dictamine “que no se edite”, como sucedió con el *Quijote* de Welles. Si se piensa en Tarkovski, sus *Diarios* no hacen sistema con una definición de modernismo a rajatabla. Posiblemente eso sea una especificidad del cine, por su dependencia con el mercado, o una cuestión con lo real o, en el caso de Tarkovski, las lecturas sobre otras artes... Es difícil encontrar películas, y mucho menos la entera filmografía de un director, que hayan asumido el modernismo. ¿Por qué no Dreyer, cuya filmografía es, en principio, paralela históricamente al modernismo en las otras artes?

Después de Deleuze

Santiago Palavecino: De acuerdo. Existe algo que llamamos “cine moderno”, cuya piedra fundacional teórica fue colocada por Bazin, en un edificio que, considerado del modo más optimista, ha durado poco más de treinta años. De modo que, como señalaba Hernán en los correos que intercambiamos antes de esta reunión, no coincidiría más que con un lapso del llamado alto modernismo. La comparación con otras artes y específicamente con la literatura no sé si es interesante, sobre todo si se trata de discutir lo que fue el cine moderno, o de

pensar si existen algunas continuidades en films posteriores al momento en que Deleuze cerró sus teorizaciones. Por eso yo introduciría el problema del gusto (y, en última instancia, del valor). En la discusión del año 2000 sobre realismo, en *Punto de Vista*, Alan Pauls y Rafael Filippelli declaraban, desde perspectivas diferentes, el interés más vivo por Tarkovski. Ahora bien ¿es obligatorio considerar a Tarkovski como moderno? La pregunta supondría que el paradigma de lo moderno ofrece un eje importantísimo a la hora de las valoraciones. ¿Alguien en esta mesa podría nombrar un cineasta que le guste mucho y que, al mismo tiempo, se resignara a ubicar claramente fuera del paradigma del cine moderno? Si a alguno de nosotros le gustara Almodóvar, sería un caso. O alguien a quien yo podría mencionar, como David Lynch. Supongo que todos tenemos ejemplos. Parto del gusto para finalmente llegar al problema del valor.

David Oubiña: Planteado así, hay una especie de trampa, porque se podrían mencionar directores que a uno le gustan y que no son modernos, y a la inversa, directores modernos que a uno no le gustan. Como si pretendiera que todos los directores que me gustan sean modernos, porque la modernidad define el cine que me gusta o, puesto que hay un cierto tipo de rasgos que suelen interesarme, la presencia de esos rasgos determina cuáles son los directores que me gustan. Como si estuviera en condiciones de decir qué es el cine moderno cuando lo veo, pero no de definirlo cuando me lo preguntan. Pero no puedo llamar modernos a todos los directores que me gustan porque allí está John Ford. Bazin es el que instala la cuestión pero, como muere muy temprano, no puede llegar a desarrollar una especie de enciclopedia de films, ni de directores, ni de procedimientos. Deleuze hace ese trabajo de continuación y, por eso, sus libros son usados con frecuencia como si fueran una especie de enciclopedia. Yo creo, en cambio, que los textos de Deleuze son lo contrario de un libro de consulta. Deleuze genera un sistema que le sirve a él y sólo a él; trabaja con un corpus amplio pero bastante selectivo, donde lo que

él plantea se cumple. Por ejemplo: el rasgo del cine moderno es el vagabundeo. Bien, en las películas que toma Deleuze se vagabundea, pero en otras, que él no considera, no. Y hay películas donde se vagabundea y, sin embargo, no forman parte del cine moderno.

Filippelli: Es cierto que no en todas las películas modernas hay vagabundeo; pero también es cierto que en ninguna película clásica hay vagabundeo porque no lo hubiera podido haber. La forma de la elisión del cine clásico impedía el vagabundeo.

Oubiña: El plano secuencia en un sentido también define el cine moderno. Sin embargo, Godard, claramente un cineasta del montaje, es también el paradigma de la modernidad. Creo que una noción diferente de plano permitiría salir de esta disyuntiva entre montaje y plano secuencia. Se podría reconocer el cine moderno en los films en los que el plano es la unidad gramatical mínima, mientras que en el cine clásico no lo es el plano sino la frase de montaje. Obedecen a una especie de gramática de lo que Rafael alguna vez llamó el plano promedio, una especie de gramática universal del cine clásico que no está basada en el plano, que viene a posteriori, porque primero hay una estructura que luego se divide en planos (*découpage*). El cine moderno, ya sea de montaje o de plano secuencia, tiende a expulsar la idea de un *découpage* anterior al rodaje. Para el cine moderno primero hay un plano y sólo después una estructura. En el cine clásico, al revés, primero hay una estructura, eso determina escenas y, por último, cada escena dicta cuáles son los planos en que puede descomponerse. En el cine moderno, el plano siempre tiene una autonomía significativa que es anterior a la estructura en la que el plano se inserta.

Filippelli: Cuando esa significación llega a su máxima intensidad, Godard no corta. Ahora bien, tu idea nos reenvía nuevamente al guión.

Oubiña: Sí, al guión y a todos los documentos previos al rodaje. En Casavettes, el guión, no el guionista, parece estar

siempre corriendo detrás de los personajes que dan la impresión de que pueden sorprender al guión con sus decisiones (“nos vamos a Londres”, dicen en *Husbands* y, por corte directo, ya están ahí arrastrando al guión, obligándolo a seguirlos). Y eso no pasa nunca en Hitchcock, un cineasta con quien Deleuze tiene un problema porque quiere hacerlo entrar en una especie de lugar de transición. Pero de *La soga*, la película del plano secuencia, se podría hacer un *découpage* absolutamente clásico, porque está completamente atendida a la idea del plano promedio. Se trata de un film trabajado en plano secuencia pero a partir de un desglose.

Se dice de Hitchcock...

Filippelli: No sé si todo el problema es ese. Aunque Hitchcock (según Deleuze) represente los límites del cine clásico, no por eso deviene moderno. No necesariamente se debe coincidir con Deleuze en que Hitchcock lleva la imagen-movimiento hasta su límite incluyendo al espectador en la película y a la película en la imagen mental, cosa que, por otra parte, ya había dicho Bazin a propósito del neorealismo. Se lo puede pensar como una bisagra pero no pertenece al cine moderno. Más bien sus películas son un intento de evitar su aparición.

Palavecino: Sin embargo, aunque sabemos que Hitchcock planificaba minuciosamente antes del rodaje, no creo que *Vértigo* o *Los pájaros* hayan sido pensadas dentro de la lógica del cine clásico. Por eso el cine moderno es un objeto francamente elusivo. Y, al introducir el problema del gusto, intento apuntar hacia la cuestión del valor. Interrogar la categoría de modernidad con criterio de valor. En realidad, digo esto también para encarar el problema que me plantean las filmografías: cada vez que veo tal película de Resnais me gusta menos, y tal otra me gusta más. Imposible totalizar un juicio sobre una filmografía.

Oubiña: Yo creo que ese problema está también en el libro de Deleuze. Al establecer primero el cine primitivo,

después el clásico, después el moderno, revela una direccionalidad que termina colocando el cine moderno como una especie de culminación. Por eso el libro de Deleuze ha funcionado para todos como una suerte de legitimación: qué bien que todos los cineastas que le gustan a él sean los que me gustan a mí. Coincido con vos en que las filmografías son problemáticas; uno puede encontrar una película de Hitchcock que es más moderna que otra, y así con todos.

Hevia: Quizás deberíamos considerar qué hay de modernista en Hitchcock pero sin responder a partir de cada uno de sus films, sino rastreando el modernismo en la forma particular que lo afectó. Hitchcock va corriéndose del *suspense*, género al que recurrió, casi exclusivamente, en su prolífica carrera, porque intenta no redundar en la repetición. Ese es realmente un gesto modernista, pero que no sucede todo el tiempo, ni completamente, dentro de la misma película, ni tiene el grado de autoconciencia que son habituales, o exigibles, en los protocolos del modernismo.

Palavecino: Ese es más o menos el camino que yo me proponía. De algún modo, ir en dirección contraria. No digo olvidar a Deleuze. Pero cada vez que alguien toca un techo teórico (como Deleuze, como Barthes), clausura ciertas posibilidades. Por eso nosotros tenemos que volver a pensar a la luz de las películas que vinieron después de Deleuze. Recién mencionaba a Resnais: la experiencia de visitar *Muriel* hace poco, me resultó desconcertante. Por supuesto, la película tenía todos aquellos elementos que la volvieron un ícono del cine moderno, y que en *La imagen-tiempo* están descriptos de manera fascinante. Sin embargo, y quizás precisamente por la potencia de la descripción deleuziana, ahora se me aparecía como previsible.

Filippelli: Coincido con Santiago en la fascinación que produce lo que Deleuze dice de *Muriel*, y también de la primera película de Antonioni. Pero, al contrario de lo que se desprende de lo que dicen Burch y Deleuze a propósito de *Cró-*

nica de un amor, Antonioni responde a un ideal moderno de discontinuidad y no de continuidad.

Hevia: Entonces, razonar por qué *Crónica de un amor* no es lo que Burch y Deleuze dicen nos colocaría en condiciones de estudiar mejor lo que no nos gusta de *El arca rusa*.

Filippelli: A propósito de *El arca rusa*: desaparecido el límite técnico sobre cuánto puede durar un plano, por el uso de otro tipo de cámaras y de soportes, surge el verdadero problema: ¿cuánto puede durar un plano? ¿en manos de quién? Desaparecido el límite técnico es posible volver a pensar la duración.

Hevia: La duración es siempre encarada como un asunto de *más* duración, nunca de *menos*. La técnica permite cierta radicalización que puede ser productiva porque pone un obstáculo a que el cine siga siendo lo que ya es. Desaparecido el límite técnico ya no deberíamos caer en la trampa de filmar planos largos simplemente porque fueron modernos, o porque funcionarían como su salvaguarda.

Palavecino: El momento en que un determinado procedimiento (el plano largo o cualquier otro) se une a una zona de lo real de manera muy evidente, ya estamos fuera del horizonte de la modernidad. La modernidad es siempre, en este sentido, irónica. Y por eso sostendría, a diferencia de lo que dijo Rafael, que Straub es irónico, porque piensa una alianza entre el *découpage* y lo representado que es absolutamente insólita e irreplicable. No puede dejar escuela. Los modernos tienen la conciencia de que ni ellos mismos pueden repetir, y que el cine necesita mirar cada vez como si fuera por primera vez.

Hevia: Finalmente, cuando se toma en perspectiva la obra de Straub-Huillet y no se cae apabullado (lo cual es casi imposible), lo mejor sería repensarla a partir de *¡Sicilia!* y, a lo sumo, de *Relaciones de clase*. Hay algo que ellos retoman de película en película, hasta que llega *¡Sicilia!*, que rompe y demuestra la imposibilidad de hablar de una filmografía o de una obra, como lo afirmaba Daney, que no alcanzó a ver

ese film. *¡Sicilia!* rompe con un programa y nos permite hipotetizar, desde el parecido de la escena en el tren con las de *La diligencia*, que la precisión de las posiciones de cámara la toman de Ford.

Filippelli: Es posible que algunos procedimientos de Ford se parezcan a los de Straub. Pero hay una diferencia central: la amabilidad. Straub no es amable, mientras que Ford o Hitchcock son cineastas amables. No le generan dificultad a su público. Con esto no quiero decir que el cine moderno es sólo el que genera dificultad, ni que esa sea su cualidad central, pero es uno de sus rasgos.

Palavecino: Aunque puedo compartir la sensación de amabilidad que producen algunos films, la amabilidad no me resulta convincente para constituir una cualidad diferencial.

Usar, ignorar o heredar la modernidad

Alejo Moguillansky: El cine que hoy se propone como moderno toma esos mismos procedimientos que alguna vez no sólo no fueron amables sino que fueron violentos. Hoy están licuados, debilitados, se han vuelto funcionales.

Filippelli: ¿Y vamos a seguir llamando a eso cine moderno? El cine moderno tuvo un comienzo y, como lo señaló Santiago, también tuvo un final. Se terminó, no sólo por acción del mercado, porque hay cineastas que no trabajan para el mercado, como es el caso de Sokurov, que tampoco son cineastas modernos. Que cierto cine contemporáneo insista en la materialidad del registro y persiga la voluntad de construir, desde el plano, una mirada no lo convierte en moderno. Si para alguien como Sokurov el cine aún no ha comenzado, lejos de encabalgarse en su historia más bien la ignora. No sólo la modernidad sino incluso las vanguardias.

Palavecino: Para tratar de alcanzar la resonancia de estas cuestiones sobre el presente, podríamos tomar el caso de lo que esta misma revista produjo so-

bre Antonioni y Bergman. El artículo de David sobre Bergman abre el problema al abordar un cineasta caro a la cinefilia modernista y al mismo tiempo difícil de inscribir inmediatamente en ese paradigma. También el artículo de Rafael, discutiendo la idea fatigadísima respecto del papel fundacional de *Crónica de un amor* para la modernidad cinematográfica (cuestión que acaba de reintroducir). Y finalmente el artículo de Gonzalo Aguilar que aborda un cineasta bastante excepcional, como es Bruno Dumont, al que no duda en inscribir dentro de la constelación moderna. Son tres artículos que, dicho brevemente, revisitan las teorías y las interrogan a la luz de un presente del cine (motivados en este caso por dos obituarios pero también por un estreno). Dumont, precisamente porque nos evoca la modernidad, pareciera hacer sistema con las preguntas que hoy nos atraviesan. Me parece sintomático que, al mismo tiempo y sin previo aviso, hayan resurgido estas preguntas.

Filippelli: *Sin aliento* también cumple con los protocolos del cine clásico, incluso tiene dos *plot-points*. Toda modernidad trabaja con algunos elementos del pasado; y lo mismo sucede en el cine que se filma hoy. A diferencia de Sokurov, Bruno Dumont no parecería haberse salteado los treinta años de cine moderno.

Oubiña: Yo comparto con Santiago la desconfianza o la insatisfacción ante la idea de clasificar films por su amabilidad o ausencia de amabilidad. La amabilidad se corresponde con la idea de previsibilidad, sin hacer de este rasgo algo necesariamente peyorativo. El cine clásico trabaja sobre una estructura de previsibilidad y a ella entiendo que se le puede aplicar el adjetivo amable: al trabajar sobre los géneros. El cine clásico le da al espectador la posibilidad de anticipar lo que va a suceder. El cine clásico pone en funcionamiento un proceso de realización de hipótesis y de comprobación o rectificación en base a la experiencia de haber visto otros films: dado que he visto otras películas de terror, cada vez que alguien baje a un sótano oscuro y aparezca esa música, cabe esperar que aparezca el

monstruo. Mientras que cuando en *Sin aliento*, Belmondo mata al policía, hay en efecto un *plot-point*, pero no está justificado, es repentino, uno se sorprende, se pregunta, sabe que no era necesario. En todo su primer período, Godard, cuando todavía trabaja sobre los géneros, lo hace desmontando su estructura de previsibilidad y la idea de necesidad que se desprende de ella. Es imprevisto, no es afirmativo (en el sentido en que Hernán se refería al cuestionamiento interior al film, o cuando Santiago mencionaba la dimensión irónica). El cine clásico, en cambio, siempre es afirmativo.

Palavecino: La ironía, tal como yo la usé en este caso, es básicamente una distancia: distancia entre formas y contenidos, entre los procedimientos y aquella zona de lo real con la que dialogan.

Oubiña: En ese sentido, Almodóvar no sería un cineasta irónico, porque no abre una distancia.

Hevia: La ironía (recordando las críticas que Adorno le hace a Stravinsky) puede implicar más una recuperación y un acto de conservación que de puesta a prueba. La ironía coloca a los propios materiales en un lugar complicado, pero no demasiado: por un lado los materiales pueden indicar un rumbo, una herencia de un actor o un procedimiento o un tipo de sonido; pero si uno, del mismo modo, se circunscribe a ese material, llega el momento en que es necesario desarrollarlo, pasar a otra cosa. Digamos: aun cuando el cine tiene de qué distanciarse, ¿por qué no hacerlo de su contemporaneidad?

¿Qué hizo Antonioni?

Palavecino: Quisiera volver a algo que mencionó Hernán: la capacidad de hacer varias cosas al mismo tiempo, en los cineastas que se llaman modernos y en aquellos que nos evocan la modernidad. La capacidad, por ejemplo, de que los planos no dejen de narrar pero a la vez se miren a sí mismos y sean algo así como formas dobles. Me animaría a decir que las películas modernas no por una cosa renuncian a la

otra: la modernidad no puede ser reducida a un conjunto de temas, pero tampoco sólo a un elenco de procedimientos. En ese sentido, una película como *Vértigo* me parece moderna. Y si pensamos en una tendencia no narrativa, deberíamos reconocer, en *La noche* por ejemplo, que hay una tendencia (ni más ni menos) a no narrar. Antonioni es un espléndido narrador que hace tambalear la narración, pero no la elimina. Y somete problemas de lo real a una violencia formal antes desconocida. En ese sentido, *La noche* es completamente imprevisible. Y, de hecho, Antonioni no la repite. Sería muy difícil repetirla. Por eso vuelvo a lo que proponía Hernán: más que filmografías hay singularidades. Incluso de los cineastas que hoy nos interesan, de ellos podemos mencionar algunas películas, por ejemplo, yo no mencionaría todas las películas de Pedro Costa.

Filippelli: Sobre la discusión de si es posible o no pensar una filmografía. Yo creo que hay cineastas como Antonioni donde la búsqueda es la misma.

Palavecino: Pero las formas no son las mismas. Los modos de construcción del relato, los universos representados, los tipos de personajes en *La noche* y *La aventura* no son exactamente los mismos, y, además, encuentran formas diferentes. No es lo mismo narrar una desaparición inexplicada en una isla de Sicilia, incluida la documentalización de una tormenta, que una noche en una fiesta de la alta burguesía de Milán. El problema del montaje en *La aventura*, y la posibilidad de que un personaje desaparezca en el montaje y el sin sentido se muestre representado en un procedimiento, está ausente de *La noche*. Esa forma es excepcional incluso en el propio Antonioni, nada en *La noche* la evoca directamente. Me interesa mirar más esas singularidades.

Filippelli: Singularidades, sin duda. Pero también se podría decir que *La aventura* es la única película en la historia del cine donde una persona desaparece y no se sabe, en el final, qué pasó con ella, del mismo modo en que *Ordet* es la única película donde alguien resucita. Los tres finales, el de *La aven-*

tura, el de *La noche* y el de *El eclipse*, son igualmente inesperados.

Palavecino: Pero las formas son radicalmente diferentes.

Filippelli: Los tres tienen planos altos, los tres tienen planos lejanos y casi vacíos.

Palavecino: Yo los encuentro diferentes, aunque, por supuesto, son solidarios en cierta forma de concebir la inconclusión de un relato.

Hevia: Cuando hoy se revisitan esas películas, *La aventura*, por esa duración de acontecimientos tales como la tormenta, que Antonioni no puede controlar, cruzados con actores que él sí puede controlar, más ese grado de minuciosidad en el encuadre, genera una incertidumbre que en el final de *El eclipse* parece que está a punto no diría que de convertirse en una fórmula, pero sí que se hace visible como sistema y, consecuentemente, se disipa por el énfasis en una de esas instancias. Cómo continuar, hoy, interpelando a la narración, cuando todo parece tan socializado. Godard dice, en una de sus últimas entrevistas, que el montaje es el medio, y creo que lo hace teniendo en cuenta las *Historia(s) del cine* y el cruce de materiales en pie de igualdad, un cruce menos efectista que el de Eisenstein, que para alcanzar una respuesta inmediata necesita supeditar un material a otro. Por el hecho mismo de estar cruzados, los materiales producen otras cosas, y la diferencia es que ya no convocan palabras que las aclaren.

¿De dónde sale la *nouvelle vague*?

Filippelli: De los escritos de Bazin no se desprende la *nouvelle vague* francesa. De esos escritos no se desprende para nada un sistema narrativo como el de *Sin aliento*. Y tampoco se desprende Resnais. Y estamos hablando de dos paradigmas de la modernidad: el de una memoria fragmentaria, insegura, repetitiva, errática, móvil; y la idea godardiana de que toda organicidad narrativa debe ser inmediatamente interrumpida. Ninguno de estos dos temas son bazinianos.



Oubiña: Sin duda, de Bazin no se desprende el nuevo cine. Bazin es lo que los críticos de *Cahiers* necesitan como autorización para hacerlo. Es simbólico: Bazin muere el día anterior al comienzo del rodaje de *Los cuatrocientos golpes*. Pero Bazin percibe que algo está por suceder; Bazin no actúa programáticamente sino indicando líneas de fuerza. Habla de *Ladrones de bicicletas* como si estuviera hablando de *Stromboli*. Está viendo una película, pero piensa en otra que todavía no existe.

Palavecino: Bazin fue la condición de posibilidad para que esos jóvenes que lo admiraban después filmaran películas que tenían otros sistemas expresivos. Lo que los convierte en modernos es que nada conducía naturalmente al sistema con que está filmado *Sin aliento*, y los *travellings* de *Marienbad* no eran para

nada previsible por aquel que les abrió la puerta.

Filippelli: En efecto, Bazin percibe que se viene algo, porque para poder ver al mismo tiempo a Welles y el neorrealismo, es necesario que haya tenido muy claro un campo de posibilidades futuras aunque de esas posibilidades no se hubiera siquiera filmado un plano.

Hevia: En ese momento sucede como si los jóvenes de *Cahiers*, no Resnais desde ya, dijeran: creemos en la realidad (con Bazin), y no leemos a Eisenstein. Incluso si el *falso raccord* continuara de algún modo con el montaje eisensteniano, lo interesante empieza a ser que no reproduce la operación.

Oubiña: Yo haría una diferenciación

entre el concepto de cine moderno como una categoría estética epocal y la imagen de cineasta moderno como una calificación en donde "moderno" funciona más como adjetivo: joven, nuevo, contemporáneo, sintonizado con el presente. Truffaut es un cineasta moderno, pero sus películas no pertenecen al cine moderno. Toda la forma de sus películas es clásica. Lo que vuelve audaz *Los cuatrocientos golpes* es cierta vinculación con el tema, la relación que tiene la narración con su personaje, pero en términos gramaticales es una película clásica. El caso inverso podría ser Rohmer, que no es un cineasta moderno, y su cine podría inscribirse en el cine moderno.

29

Hevia: Truffaut decía que cada vez que tenía un problema en el rodaje, se iba a solucionarlo viendo una película de Hitchcock. Y tal vez el problema es que cada vez que hacía eso siempre veía lo mismo.

Filippelli: Si uno toma Torre Nilsson, no cabe la menor duda de que su cine se alza en contra de del Carril, en contra de Demare, de Sofficci, etc. Ahora, cuando filma una fiesta la filma igual que ellos. Torre Nilsson tiene algunas obsesiones que lo diferencian y que diferencian fragmentos de sus películas. Yo diría que con Truffaut sucede algo así: es un cineasta moderno no sólo por las razones que da David sino porque forma parte de un grupo de gente que quiere terminar con el cine anterior: basta con el cine de René Clair.

Oubiña: Me preguntaba si, en definitiva, el cine moderno no puede ser definido sólo por lo que no es: *no es el cine clásico*. El cine clásico construye una retórica y justamente el cine moderno trata de romper con la idea de sistematicidad, de gramática establecida. Daney dijo: admiramos el cine clásico precisamente porque ya no sabemos cómo hacerlo. Ya no se puede hacer un montaje paralelo sin caer en el cliché. Es mucho más fácil definir qué es el cine clásico, juntar una serie de procedimientos que se fueron perfeccionando hasta alcanzar un grado más allá del cual sólo se puede caer en la fórmula. El cine de Hollywood hoy

hace todo lo que hacía el cine clásico, pero de una manera degradada y cuarenta años después. En cambio, cada vez que pretendemos definir qué es el cine moderno, terminamos describiéndolo como si fuera un esquema de clasificación: si una película cumple con esa preceptiva, entonces queda adentro y, si no lo hace, cae afuera. Pero las excepciones terminan siendo más numerosas que las reglas, justamente porque lo que caracteriza al cine moderno es que no sigue un patrón homogéneo. El intento de definirlo como si fuera una poética (a la manera de Aristóteles o de Boileau) es deficiente, porque los films modernos parecerían querer desembarazarse de la organización rígida que imponía el sistema de géneros; pero, al mismo tiempo, la idea de una actitud beligerante entre el cine moderno y el cine clásico (como dos movimientos antagónicos) congela cualquier distinción dentro de una polarización en donde cada contendiente no reconocería nada del otro en sí mismo. No habría que olvidar que el cine moderno se va destilando a partir del cine clásico. La ruptura que Bazin observa en *El ciudadano* y que entusiasma a sus discípulos en *Roma, ciudad abierta* es evidente; pero también es cierto que allí persisten muchos elementos del cine clásico. Me parece, entonces, que no sirve de mucho limitarse a la oposición cine clásico versus cine moderno y conformarse con distribuir a las películas en uno y en otro lado de esa supuesta línea de fractura. Quizá, más que un cine moderno hay un impulso moderno que se expresa a través de formas muy distintas en cada director y que se desvía del paradigma clásico por vectores cuya intensidad de ruptura es muy variable.

Filippelli: Es un cine hecho en contra del tedio que causaba ver el cine clásico. Dicho de otro modo y aunque no lo expresaran en esos términos, hacer del cine un arte del siglo XX, sacarlo del siglo XIX al cual pertenecía el cine clásico. Por otro lado, un conjunto de gente muy joven empieza a hacer todo en contra: ellos filmaban en estudio, filmamos en la calle; ellos filmaban sin sonido directo, hagamos directo; ellos

tenían equipos pesados, usemos livianos. En realidad estas cuestiones técnicas definen más el cine moderno que muchas de las teorías.

Hevia: Bazin podría estar diciendo que lo real nunca fue tomado en serio, nunca fue tomado con todos los matices que involucra. Las opciones que Bazin elige en el momento en que las elige son derivaciones; Bazin habría percibido una pérdida, pero se trata de algo que el cine encontró sólo ocasionalmente: que lo real no hiciera tambalear lo intencional. Bazin se expide sobre cómo debería reintegrarse lo real sabiendo que esa forma es provisoria. Sin embargo, en definitiva, volver a mirar de modo no previsible tanto una película para niños como una de John Ford torna más probable que se pueda volver a mirar de modo no previsible lo que se va a filmar.

Oubiña: Eso es “política de los autores”: apropiación, uso, verlos de otro modo.

Montaje paralelo y otras cuestiones que interesaron a los Straub y sabemos por Pedro Costa

Filippelli: ¿Qué estatuto tiene el montaje paralelo en el cine moderno? No recuerdo una película de Godard, de Antonioni, ni de los cineastas sobre los que venimos hablando, que incluyera un montaje paralelo.

Hevia: Si bien en *Pasión o Nombre: Carmen* hay alternancia, es para poder configurar combinaciones y recombinaciones de imágenes y de sonidos. Y en *La noche* hay una especie de montaje paralelo alargado que no funciona en realidad como un paralelo...

Oubiña: No hay, en efecto, un montaje paralelo como el de *Flandres* de Bruno Dumont. Quizás porque ya no sea posible hacer un montaje paralelo sin caer en el cliché...

Palavecino: O sin caer en la alegoría. El montaje paralelo banal (para llamarlo de algún modo) se usa para lograr o un efecto de sentido o ubicar mejor en

una estructura de relato una significación concreta. La modernidad siempre exagera algunas de las posibilidades de un procedimiento. Pone en evidencia lo que Barthes llamaría la cualidad traumática de las imágenes, que siempre están más allá o más acá de la producción normalizada, explicativa, del sentido de una historia.

Filippelli: Hay un momento de la modernidad en que la elipsis pierde sentido, porque lo que se hace es elegir momentos contables y lo que sucedió entre esos momentos no es sustantivo. El relato pasa de acá a allá y no hay que reponer lo que pasó en el medio. Cuando hay saltos en el cine moderno, esas elisiones no obligan a ninguna reposición. La desaparición de Anna en *La aventura* es literal, no hay alegoría, ni nada por el estilo. Lo irritativo de la escena fue su ausencia de justificación. De la misma manera que Dreyer no necesita justificar que una mujer resucite. No hay que contar que durante tal acción transcurrió tal otra, ni que mientras sucedía esto, tenía lugar aquello. Ni siquiera en *Los primos*.

Palavecino: Precisamente *Los primos* es una película carente de tiempos muertos y hecha de tiempos fuertes. Lo que no está no es ni importante (y por lo tanto debería ser repuesto), ni banal (y por lo tanto podría ser suprimido).

Filippelli: Hay otra cuestión que sólo podría plantearse verosímilmente en el cine moderno. La película que Pedro Costa filma sobre el montaje de *¡Sicilia!* de los Straub muestra una discusión cuyo objeto, finalmente, es la diferencia de un fotograma. Esa discusión no se la puede plantear un cineasta clásico.

Hevia: Porque además ese fotograma no se puede ver durante el film, no lo puede ver Straub ni nadie.

Filippelli: Ni Straub ni nadie; lo dice literalmente. “Entre usted y yo hay un fotograma de diferencia” parece una frase rivettiana.

Manuel Ferrari: Respecto de esa discusión de los Straub sobre uno, dos o tres fotogramas: tiene que ver con que,

en el cine moderno, el director trabaja en el montaje de un modo impensable en el cine clásico. Ya no se trata de un director que ejecuta un guión ajeno, como lo hubiera dicho Hitchcock, sino de un director que tiene una relación más artesanal con los materiales.

Hevia: Y si se piensa en Pedro Costa, puede que sea interesante precisar cómo él cambia a partir de su encuentro con Straub-Huillet. Pero como los cineastas, en sus declaraciones, siempre tienden a exagerar, Pedro Costa describe su película sobre ellos como “anti-Straub”.

Palavecino: De todos modos nos sigue quedando afuera el presente del cine.

Extraños en el cine (por un momento o para siempre)

Filippelli: Tomemos Jarmusch. El comienzo de *Stranger than Paradise*, ese *travelling* que acompaña a los personajes en un descampado que simula un aeropuerto, podría estar en una película de Chantal Akerman, algunos años después; y la forma en que Jarmusch filma Miami, aplanando todo, convirtiendo el paisaje en algo desolado y casi horrible: eso es moderno, es un discurso irónico, con esa ironía que para Santiago es la marca de la modernidad. Después Jarmusch se ve rodeado por dificultades que tienen que ver con la producción en Estados Unidos y el mercado. El cine filmado en Estados Unidos no puede, ni quiere, bancar un cineasta como el Jarmusch de *Stranger than Paradise*.

Hevia: En *Elefante*, Gus Van Sant encara lo que eventualmente empezó a percibir en *Gerry*: hay un medio que puede ser modificado otra vez a partir de la reproducción del sonido que rodea toda la sala. Se vuelve entonces necesaria una colaboración más específica que la de una directora de sonido operativa en cualquier película, o por lo menos en unas treinta, y muy diferentes, como es Leslie Shatz. Así, la incorporación de una obra electroacústica pre-existente de Hildegard Westerkamp (le debo el dato a Gabriel

Paiuk), resulta más decisiva y parece funcionar como una guía, redefiniendo los otros sonidos, las largas caminatas, que, conjugados, acompañan (recordar el concepto de *soundwalk* en Westerkamp) y, finalmente, la función de contextualizar del llamado “sonido ambiente”.

Oubiña: Van Sant, como antes Casavettes, piensa más en el cine americano que en cualquier otra cosa. Incluso los cineastas norteamericanos que están en el extremo, en el *underground*, todo el tiempo se colocan en relación con el “otro” cine norteamericano. En un punto, en el borde de Casavettes, siempre está Hollywood. Incluso en el caso de Mekas, que filma de espaldas a Hollywood, se podría decir que una de sus preguntas es cómo se filma para alcanzar algo que no tenga nada que ver con Hollywood. El caso de directores europeos es diferente; para ellos, el cine norteamericano es una excusa para cuestionar el cine europeo; más allá del gusto genuino que podían sentir los críticos de *Cahiers* por el cine norteamericano, hay momentos en que suena sobreactuado. Ése es el gesto de Rivette y de Rohmer en los textos que defienden el genio de Howard Hawks: cine norteamericano más erudición francesa. Como si dijeran: nosotros podemos ver cosas en estos films que el director desconocía por completo.

Filippelli: Hay una cuestión que los norteamericanos fueron los únicos que llevaron hasta sus últimas consecuencias: ¿de quién es heredero el cine? Stan Brakhage, por ejemplo, se resistió a aceptar que el cine recibía su herencia de la literatura; por supuesto que su obra es marginal a lo que se llama “cine norteamericano”, pero es tan marginal como fue radical su respuesta: el cine debe resistirse a las historias, la visibilidad del cine no puede limitarse a la transmisión de un relato.

Palavecino: Es cierto. Pero de allí no salió, ni probablemente pueda salir, ningún cine nuevo. Es por supuesto celebrable aquel momento en que el cine norteamericano se midió con las artes plásticas y con la música. Pero no

estoy seguro de que esos cineastas tengan que ver con el cine moderno tal como aparece en esta discusión.

Filippelli: Estoy de acuerdo. Yo creo que ellos, Brakhage, Mekas, saltan la modernidad para volver a la vanguardia. Ninguno de ellos se interesó por Antonioni. El único que los tocó fue Godard.

Hevia: Pero Mekas aborda el referente, desde *El calabozo* hasta las películas que trabaja con la idea de retrato, como el de Andy Warhol o el de Maciunas. Son retratos de una cofradía, retratos de amigos, con Yoko Ono apareciendo todo el tiempo. Mekas vela el referente, le antepone movimientos de cámara, fueros de foco, cortes cada vez más próximos (exagerando, con lapsos de menos de un segundo), asincronismo entre imagen y sonido, etc., para que, filtrado por su mirada, conserve, el referente, su opacidad.

Oubiña: Mekas es un cineasta experimental, no un moderno.

Filippelli: Mekas opone una resistencia a la institución del cine. Mientras que los Straub no están en contra de la institución del cine.

Oubiña: Mekas trató de encontrar otro origen: un cine que no estuviera basado en la narración.

Filippelli: Ya entonces esa era una batalla perdida. El cine fue y es narración, aunque en crisis. Como hace la literatura: no se puede narrar más, sigamos narrando.

Hevia: Cuando Mekas va montando unas imágenes y, al hacerlo, va explicando lo que ahora ellas le evocan, emerge, acaso a pesar de sí mismo, un rasgo que tiene algo de moderno, porque hay un resto de relato producido entre el momento de la filmación y el del montaje (donde se agrega ¿el *over*, el *off*?). Por otra parte, no deja de ser cautivante la necesidad de filmar y montar en *super 8mm* una película que puede terminar durando cuatro horas. Es un cambio de escala: el fotograma mide efectivamente 8mm. Allí hay un

límite de cierta materialidad que el modernismo europeo nunca había tocado. O, si lo hizo, debió apelar a raptos más ostensibles, aunque esporádicos, como cuando Bergman resquebrajó, rápida pero previsiblemente, la película en *Persona*.

Palavecino: Eso les sucede a los americanos: cuando están afuera, están realmente afuera.

Oubiña: ¿*JLG* o *Elegía de un viaje* de Sokurov no están cerca de un cine experimental? Es cierto que, de algún modo, la batalla de las vanguardias, que luego fue la de cierto cine experimental y luego la del video-arte, ya estaba perdida de entrada. Pero algunas películas, como *JLG* probablemente están más cerca de Brakhage que del propio cine de Godard.

Hevia: Mekas parece necesitar que no se vea del todo bien lo que se muestra. En Godard, en cambio, hay operaciones menos enfáticas sobre el referente.

Filmar un plano, tocar un límite

Filippelli: La idea de que una imagen no se entienda es algo totalmente ajeno a Godard. Para Godard el plano es sagrado. A propósito, quisiera volver a una idea que trajo David al principio de la discusión: la del plano como unidad mínima de un film.

Hevia: El plano como unidad parece insuficiente y se puede caer en las peores cosas: filmo un plano con una buena coreografía de actores, buen movimiento de cámara, corto, le agrego “colchones” (sic) de sonido y con lo que sale ya tengo algo que puede llamarse cine moderno, en la medida en que responda a un conjunto de presupuestos, a una lógica. No basta.

Palavecino: En ese sentido, preguntarse todavía, con Daney: ¿qué es hoy filmar un plano? Las unidades formales cambian con la historia del cine. ¿Qué es un plano hoy? ¿Qué cineasta filmó planos últimamente, planos como unidad mínima formal que interroguen al mundo al mismo tiempo que al me-

dio con el que se lo interroga, y que produzcan una novedad confrontada con los que los siguen y los preceden? En la primera parte de *Elephant* hay algo de eso.

Oubiña: En Tsai Ming-liang también sucede eso. Aunque, curiosamente, ahí donde Van Sant exagera la movilidad de la cámara, Tsai es pura quietud. En sus películas no es sólo que los planos son muy largos; están concebidos directamente como bloques de tiempo macizos. Parecería pensar plano por plano: ya no se trata de asignar los encuadres para una acción sino que acción y plano constituyen una unidad completa e indisoluble.

Hevia: Si se mira con esa lupa, hay incluso películas de los Straub o de Godard que uno tendría que pasar por alto. Hay momentos.

Palavecino: Finalmente el cine moderno nos ha deparado momentos.

Hevia: Hay que tocar ese límite, tenerlo como horizonte. Es cierto, puede destruir la propia película, quemarla. Y volveríamos a las vanguardias. A lo mejor el cine necesita hoy mirar a los costados, mirar, por ejemplo, lo que hace la música, no para imitarla, sino en el mismo sentido en que se puede decir que Dreyer logra lo que logra pensando el cine a partir del teatro; Fassbinder probablemente también. El cine tiene algo de endogámico, y el hecho de saber que las imágenes no se reducen a sus actualidades, le facilita frecuentarse indefinidamente. Si un cineasta escuchara la música contemporánea podría reconocer problemas que la música encara y que el cine ni siquiera ha tocado, incluso nuevas relaciones con lo real.

Palavecino: Me parece que el caso problemático por excelencia es Tarkovski: no es afín con el gusto posmoderno, pero tampoco les gusta del todo a los modernistas. Recuerdo lo que señaló Hernán: en sus *Diarios*, Tarkovski no parece reclamar el horizonte de la modernidad. Me parece que Tarkovski es un caso límite, incluso más que Sokurov. Por alguna razón a Jameson no le gusta para nada Tarkovski y, en cam-

bio, a Sokurov lo compró de inmediato. **Filippelli:** La relación entre forma y contenido (despreciada, pero que muchos de nosotros incluimos en las notas preliminares a esta reunión) abre una discusión sobre Tarkovski. A algunos, frente a Tarkovski se les ocurre el adjetivo “reaccionario”. Creo que están equivocados.

Hevia: A Céline nadie le objetaría eso.

Palavecino: Hay algo insólito en su alianza de formas y contenidos. *El sacrificio* es sin duda una obra que persigue el aura del Renacimiento, pero también habla de los ochenta, de la guerra nuclear, algo muy comprometido con el presente, gesto modernista por excelencia. Por otra parte, cuando Tarkovski se inserta en Suecia para filmar, no pasa por alto por completo esa tradición, se acerca un poco a Bergman; cuando desembarca en Italia, tampoco ignora a Antonioni, ni a Tonino Guerra. No es indiferente, ni sus películas filmadas en Occidente son parecidas a las rusas; en esas películas filmadas en Europa se exageran rasgos modernos de sus películas rusas: la desmesurada duración del plano del incendio de la casa en *El sacrificio*, por ejemplo, sobre todo en la medida en que se le exige soportar una inédita saturación narrativa y semántica: no sólo suceden demasiadas cosas en ese plano, sino que por si fuera poco está la salvación de la humanidad como problema también estético. Es esa violencia de la relación entre forma y contenido lo que vuelve a Tarkovski un cineasta exasperadamente moderno, mucho más allá de la discusión sobre su religiosidad.

Oubiña: De Tarkovski podría decirse que es un cineasta moderno, cuyos gustos artísticos, y también cinematográficos, son abrumadoramente clásicos.

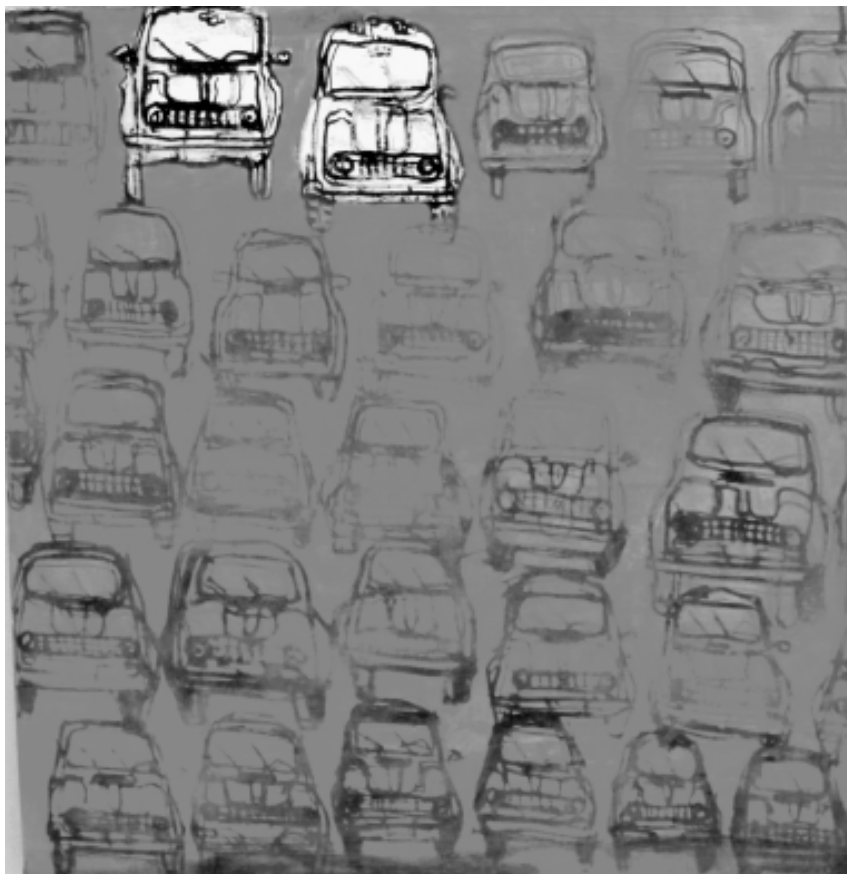
Filippelli: Le gusta Buñuel, que no fue precisamente un clásico.

Oubiña: Pero no le gusta el Buñuel vanguardista, amigo de Dalí.

Filippelli: Nadie quiere ser amigo de Dalí.

El documental hoy

Raúl Beceyro



Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía.

Jorge Luis Borges, "El aleph"

1. Buenas y malas noticias

Primero la mala noticia. La palabra documental es llevada y traída a lo largo y ancho del cine contemporáneo, extendiéndose como una mancha de petróleo (esas manchas, no lo olvidemos, que por lo general matan a muchos seres vivos).

Hay documentales realizados por per-

sonas que parecen no haber visto nunca un documental (me refiero a films documentales, y no a los inventos televisivos que toman como materiales a personajes y hechos reales). Los autores de estos documentales amnésicos, o analfabetos, no parecen haber visto ningún film documental, porque justamente en los documentales se produce el encuentro o la confluencia entre el mundo (que proporciona hechos, situaciones, lugares, personajes) y una mirada. De no existir esa mirada, todos esos materiales reales estarían ahí, caóticos, insignificantes, tal como son cuando uno mira por una ventana y ve lo que pasa en la calle.

¿Por qué a alguien que no tiene la

menor noción sobre cine documental se le ocurre hacer un documental, aun cuando lo haga a la manera televisiva? Es como si ante la necesidad de transmitir una idea (lo que se piensa de algo), lo primero que se le ocurriera es hacer un film documental. El documental aparece como la manera más directa de "decir algo", y por eso Al Gore, y también Fernando Solanas, y también Michael Moore, hablan y dicen "lo que ellos piensan". Esta primacía de lo que se quiere decir, convierte a esos documentales en simples ilustraciones. ¿Para qué hacer una película, si ya se sabe todo? Más económico (en todos los sentidos de la palabra) sería hacer un pasacalle o un comunicado.

Lo bueno de esta proliferación del documental, si dejamos de lado el cine del mercado (con el cual dialogan esos documentales analfabetos) y tomamos el "otro" cine, ese que nunca (o rara vez, y cada vez menos) llega a las multisalas, es que se ha producido una situación en la que el documental irriga el mejor cine de hoy. Algunos de los más grandes cineastas (pienso en Depardon o Wiseman), hacen sólo, o casi únicamente, films documentales. Otros de los grandes cineastas contemporáneos (Iosseliani, Kiarostami) hacen "también" documentales.

Pero resulta más interesante que haya materiales o procedimientos que parecían exclusivos del documental, y que son utilizados en films de ficción, y viceversa. En la obra de Kiarostami se produce, más que en ningún otro gran cineasta, una unión agrídulce de

“materiales documentales” (lugares y personas reales, acontecimientos reales, como el terremoto en la región de Koker), con una sofisticada organización narrativa. Dichos materiales parecerían solicitar una elaboración elemental, primaria, directa. Kiarostami hace todo lo contrario. Basta pensar en algunos momentos de *Detrás de los olivos*: el comienzo con el personaje mirando a cámara y diciendo: “Soy el actor que interpreta el papel del director”, o la toma final, ese plano general tan general que no se escucha casi nada, y lo que se ve, se lo ve dificultosamente, quedando nuestro saber (lo que creemos saber de ese momento final de la película) como suspendido.¹

Esta suspensión de la percepción y del saber del espectador (en el cine se sabe lo que se ve y, por supuesto, lo que se escucha), problematiza un aspecto que el cine entrega “naturalmente”, y que Kiarostami interroga, cuestiona. ¿Cómo es posible que no sepamos cómo termina la película que estamos viendo?

El final de *Detrás de los olivos* se diferencia de otros “finales abiertos”. Pensemos en la escalera de *Faces*. Vemos, escuchamos, todo, sin ninguna incertidumbre (vemos quién sube y quién baja, escuchamos los carraspeos, las toses). Podemos tener dudas (y de ahí el carácter “abierto” del final del film de Cassavetes), pero es sobre cómo seguirán las cosas “después” del film. Pasa lo mismo con el final de *Fat city* de John Huston. El viejo boxeador interpretado por Stacy Keach le dice al más joven que no se vaya del bar, que se quede con él charlando. El joven se queda y no intercambian una sola palabra más. Permanecen ahí, acodados, uno junto al otro, sin nada que decirse. Luego hay un *travelling* atrás, hasta un plano general.

Con *Detrás de los olivos* sucede algo más radical. No se sabe bien qué se está viendo y no se escucha lo que los personajes dicen (eso por una cuestión de materialidad cinematográfica: el plano es general, y por eso Kiarostami no nos deja escuchar o ver bien. El cine normal suele utilizar la convención de que aun en un plano general se escucha lo que la gente dice, y nunca el plano es tan general, filmado a tanta

distancia, como para que las cosas no se vean bien. Kiarostami toma en serio lo general, de ese plano).

Pero no sólo muchos films utilizan la materialidad de lo real, que parecía propia del documental. Los grandes films documentales se resisten a la apariencia rugosa, aproximativa, del “estilo documental”, y complican la organización formal todo lo que pueden.

2. La historia

El cine nace documental. El tren llegaba a la estación (real) de la ciudad de Lyon, y los obreros (reales) salían de la fábrica, a la hora de la salida.

Al mismo tiempo, es cierto, el cine comenzaba a contar historias imaginadas, como el regador que era regado, o el tren que era asaltado. Estas historias eran contadas un poco “como se podía”, hasta que llegaron los grandes constructores del lenguaje cinematográfico, en primer lugar Griffith que fragmentó en planos cada situación y además hizo cristalizar el montaje paralelo. No fue el único constructor: también estuvieron Eisenstein, Murnau, Chaplin.

Un poco desfasado temporalmente, en la década del veinte, se construye el lenguaje del cine documental. En 1922, Flaherty termina *Nanook*, y unos años después Vertov hace *El hombre de la cámara* y Ruttman, *Berlín, sinfonía de una ciudad*. La idea que se tiene de estas tres películas fundadoras, y en consecuencia de los principios (en todos los sentidos del término) del documental, a veces chocan con las propias películas.

Es cierto que *Nanook* es *Nanook* en la realidad, y la canoa se desliza entre témpanos de verdad, pero el resto es cine. La incertidumbre por la suerte de *Nanook* y su familia ante el frío o el hambre (¿sobrevivirán a la ventisca y al frío?), funciona como en cualquier película: el espectador cree en la posibilidad de la muerte de *Nanook*, como en otros casos teme por la suerte del personaje que interpreta Robert De Niro. La muerte de *Nanook*, esta vez real, a causa del hambre, tiempo después de filmada la película, por supuesto que no fue registrada por la cámara y pertenece a un

orden de realidad diferente de los avatares del film de Flaherty.

Ver nuevamente *Nanook* permite corroborar o rectificar algunas de las cosas que se dicen sobre el film. En su ensayo *Montaje prohibido*, André Bazin escribe: “Sería inconcebible que la famosa escena de la caza de la foca de *Nanook* no nos muestre, en la misma toma, al cazador [acechando su presa], el agujero y después la foca”. Ese plano único solo existe en la imaginación de Bazin: la secuencia está fragmentada en varias tomas. Incluso a veces se habla del (prolongado) momento de la “espera” de *Nanook*. Esa espera es muy breve; el plano prolongado es el de la lucha de *Nanook* con la foca, mientras se van acercando los otros miembros de su familia, para ayudarlo.

El documental se constituye de una manera no muy diferente a la del cine a secas, e incluso los materiales que maneja, que se supone son reales, son trabajados “como en el cine”. La familia de *Nanook* es, se supone, su familia real. Pero la familia de *El hombre de Arán* no lo era: la madre del chico, en el film, no era su madre en la realidad.

Después de la constitución del documental, el siguiente gran momento histórico es la escuela documental inglesa. Su film más representativo, *Correo nocturno* está narrado como cualquier film no documental, y el cartel que indica que las personas que aparecen son trabajadores del Correo y del Ferrocarril no puede disimular el hecho de que los realizadores los manejan como si fueran actores (se dice que, en realidad, son actores, vaya uno a saber). Aquí ya existe, como un elemento de lo que podría llamarse el estilo del film de ficción, el “empalme en movimiento”. Ya lo volveremos a ver.

3. El cine documental moderno

Luego está Humphrey Jennings, y luego está Lindsay Anderson, pero el otro momento decisivo se produce a fines

1. Muy tempranamente, David Oubiña escribió sobre este film y su plano final. Véase: “Algunas reflexiones sobre el plano en un film de un cineasta iraní”, *Punto de Vista*, número 59, diciembre 1997 (N. de la R.).

de los cincuenta, cuando nace el cine documental moderno, al mismo tiempo en Estados Unidos y en Canadá. Se produce entonces la misma transformación que, en el cine a secas, se produjo en los cuarenta (Welles, *La regla del juego*, el neorrealismo): se despliegan los problemas, los enfoques, las posibilidades de “decir” las cosas, tal como siguen desplegadas aún hoy. No ha habido mutación posterior. Por supuesto que no quiero decir que después de Welles y de Renoir no pasó nada. Los grandes cineastas posteriores (como Antonioni, Visconti, Bergman, Anderson y Kiarostami, por ejemplo) han modificado el cine profundamente, pero dentro de un marco establecido en los cuarenta.

La historia del cine, o la evolución del lenguaje cinematográfico, como escribió Bazin, es una especie de carrera de postas, en la cual cada uno de esos grandes cineastas (no son muchos, unos veinte o treinta), toma el cine tal cual es en el momento en que empieza a filmar, y cuando lo deja, después de hacer algunas (pocas o muchas) películas, el cine se encuentra expandido en sus posibilidades de “decir” cosas.

Godard decía que “todos, siempre, le deberán todo” a Orson Welles. El cineasta que hoy hace un film documental, también le debe todo, aunque a veces no lo sepa, a los documentales canadienses y estadounidenses de comienzos de los sesenta: *Días previos a Navidad* en 1959, *Primarias* en 1960, *La lucha* en 1961 y *Crisis* en 1963. Dos grupos de cineastas cercanos, al mismo tiempo, establecieron las bases del documental de hoy. Uno solo de ellos trabajó en los dos lados de la frontera: Terence Macartney-Filgate, co-realizador de *Días previos...* y camarógrafo de *Primarias* (hizo los *travellings* atrás cámara en mano, siguiendo a Humphrey). Los cuatro films, entonces, establecen el mapa del cine documental moderno. En el plano temático barren un amplio territorio: desde el hombre público (Kennedy), el acontecimiento político, la circunstancia excepcional, que están en la base de *Primarias* y *Crisis*, hasta los acontecimientos comunes, las personas ordinarias, que constituyen el material de los films canadienses.

Como se ve, a la pregunta: ¿sobre qué puede hacerse un documental?, la respuesta es: sobre todo.

En cuanto a la manera de enfocar esos temas y de organizar la narración, los films enfrentan acontecimientos que están sucediendo ante ellos, independientemente de que se los filme o no. La cámara sigue, como puede, de la mejor manera posible, esos acontecimientos que se le escapan. Debe apurarse para poder filmarlos, porque si no, no hay film. Se está ante hechos irrepetibles, o que tienen la apariencia de ser irrepetibles.

4. Estilo documental, estilo de la ficción

Ya se sabe que cuando vemos un film no sabemos si es un documental o un film de ficción (y, en consecuencia, si los hechos que presenciamos pertenecen al orden de lo real o han sido imaginados). Tenemos una impresión de que lo que vemos es real o imaginado, producida por algunos elementos narrativos que forman parte de lo que se podría llamar “estilo documental” o “estilo de la ficción”.

Los dos rasgos principales del estilo documental son la cámara excéntrica y el montaje discontinuo.² Debido a las características de los hechos que enfrenta (esos acontecimientos reales sobre los cuales tiene escaso o nulo control), al documental le resulta difícil que la cámara ocupe un lugar central (como sucede en la ficción, donde todo se organiza para la cámara), y por eso ocupa frecuentemente un lugar marginal. Y dado que el documental filma momentos consecutivos del desarrollo de un acontecimiento (que no puede volver atrás), no le queda otra posibilidad de montaje que yuxtaponer esos fragmentos consecutivos de manera discontinua.

Estos dos rasgos centrales del estilo documental son exhibidos orgullosamente por los falsos documentales, esos films de ficción que, como el noticiero de *El ciudadano*, simulan ser documentales. Pero los verdaderos documentales borran las huellas del estilo documental, y tratan de conseguir el “estilo del film de ficción”, como decía Chris Hegedus, a propósito de *Startup.com*. Los

dos elementos principales del estilo de la ficción, que los grandes documentales, desde siempre, han tratado de conseguir, son el empalme en movimiento y el montaje paralelo.

El empalme en movimiento es lo opuesto al montaje discontinuo, es el más “continuo” de los pasos de una toma a otra. El montaje es así: en la toma 1 el personaje realiza una acción, como sentarse, por ejemplo, y en el momento en que está sentándose, se pasa a la toma 2, en la que termina de sentarse. En esta toma 2 el plano es más corto o más largo, o la cámara se ha desplazado, en relación con la toma 1. La ficción consigue fácilmente el empalme en movimiento, porque hace repetir la acción (la misma acción de sentarse, completa), filmándola la segunda vez desde otro lugar o con otro plano, y uniéndolas en el momento de sentarse. Pero al documental, y sobre todo al documental moderno, que enfrenta acontecimientos que parecen irrepetibles, le resulta difícil, y a veces imposible, hacer repetir las acciones, y por eso no le es simple conseguir el empalme en movimiento.

En *Correo nocturno*, de 1936, hay varios casos de empalmes en movimiento. Uno de ellos: el jefe del tren postal sube al tren que ya está en marcha, y el empalme se produce en el preciso momento en que realiza esta acción. En la toma 1 la cámara está en el andén y en la toma 2 está arriba del tren. En *La lucha*, de 1961, hay algunos empalmes en movimiento fáciles de explicar: se filma con dos cámaras y cuando el luchador es arrojado fuera del ring, se empalma con la cámara que está abajo (es un poco como si se repitiera la acción). Pero el empalme en movimiento más interesante de *La lucha* se produce cuando, filmando como sucede normalmente con una sola cá-

2. Beceyro sostiene esta tesis sobre la cámara excéntrica y el montaje discontinuo en el debate sobre cine documental, donde se expusieron posiciones diversas sobre el tema. Véase: “Cine documental: la objetividad en cuestión” y “Cine documental: la primera persona” (con la participación de R. Beceyro, R. Filippelli, H. Hevia, M. Kohan, J. Myers, D. Oubiña, S. Palavecino, B. Sarlo, S. Schwarzböck, G. Silvestri), en *Punto de Vista*, número 81, abril de 2005 y *Punto de Vista*, número 82, agosto de 2005 (N. de la R.).

mara, tenemos el corte justo en el momento en que Carpentier se zambulle en la piscina: toma 1, de espaldas, Carpentier salta del trampolín, y toma 2, de frente, en un plano más abierto, termina de zambullirse (el corte se produce en el momento en que Carpentier toca el agua).

Este empalme en movimiento es un corte “de ficción”, y nunca sabremos si, como a un actor, se le pidió a Carpentier que repitiera la acción, o simplemente, como se hace en la filmación de todo documental, se buscó, en la siguiente zambullida real de Carpentier, filmar el plano que permitiera ese empalme en movimiento.

El segundo elemento del estilo de la ficción es el montaje paralelo. Los acontecimientos que enfrenta el documental no son solamente irrepitibles, sino también irreversibles. De ahí que la estructura temporal de un documental sea continua, y que no pueda volver atrás. Por eso le resulta imposible, en principio, una estructura temporal como el montaje paralelo: mientras sucede esto, en otro lugar sucede esto otro: los sitiados resisten, los soldados cabalgan, acercándose. Una cámara no puede estar filmando, al mismo tiempo, en dos lugares distintos, y por eso, cuando un film de ficción dice: mientras sucede esto, en otro lugar pero al mismo tiempo, sucede esto otro, está “mintiendo”, como la ficción “miente”, siempre. (El espectador, sin embargo, le cree, le sigue creyendo.) Jean-Louis Comolli decía que el documental no puede filmar “todo” (no puede filmar el cónclave que elige al Papa, por ejemplo), y entonces hay cosas que un documental no puede mostrar, mientras que la ficción, por el contrario, puede mostrar todo, incluso el cónclave que elige al Papa, pero sólo puede hacerlo, mintiendo.

¿Cómo puede, el documental, conseguir utilizar una estructura temporal como el montaje paralelo?

En principio, sólo utilizando dos cámaras: mientras una de ellas está filmando esto, al mismo tiempo otra cámara está filmando, en otro lugar, esto otro. Así, en 1963, se filmó *Crisis*. Mientras Pennebaker filmaba, en Washington, a Robert Kennedy siguiendo, ansioso, por teléfono, lo que estaba pasando en la Universidad de Alaba-

ma, Leacock filmaba, en el sur, el enfrentamiento del segundo de Kennedy, Katzenbach, con el gobernador racista George Wallace, en la puerta de la Universidad. Esta secuencia, una de las más intensas y dramáticas en la historia del cine, lo es, seguramente, a causa de la unión (unión en la que cada uno de los elementos potencia al otro) del consistente material real (Kennedy real, estudiantes negros reales, enfrentamiento Katzenbach y Wallace real), con la elaborada construcción dramática del montaje paralelo.

La utilización de una segunda cámara siempre les parece a los cineastas inexpertos como la solución mágica de todos los problemas. Uno sabe que es sólo una ilusión: ya demasiados problemas plantea una cámara como para creer que multiplicando esos problemas por dos, todo se va a solucionar. Pero este es un caso en que la utilización de una segunda cámara permite aumentar el espesor de lo real.

En 1968, en *El vendedor de Biblias* (*Salesman*), filmado, obviamente, como lo son normalmente todas las películas, con una sola cámara, tenemos otro ejemplo de la utilización del montaje paralelo en un documental: Paul viaja en tren a Chicago al mismo tiempo que, en Chicago, comienza la reunión de los vendedores de Biblias. Luego volvemos al tren, a Paul en la estación de tren de Chicago, y después seguimos con la reunión, con Paul ya presente. Esta utilización del montaje paralelo “anticipando” la reunión, o incluso sugiriendo que Paul, mientras va en tren, “piensa” en la reunión, recibió, según Charlotte Zwerin (realizadora del film, junto a los hermanos Maysles), algunas críticas de defensores del documental ortodoxo, a causa de la utilización de esta estructura temporal dislocada.

Además del montaje paralelo, hay otros tipos de estructuras temporales en donde la linealidad está fracturada. En *Marsella en marzo* (1993), de Comolli, conocemos al principio del film los resultados de las elecciones, cuando anuncia su triunfo el candidato de la derecha; luego un cartel dice: “Un mes antes...” (¿cómo no pensar en el cartel “Seis meses después” de *Una mujer bajo influencia?*), y vemos los pormenores de la campaña electoral que culminará con la elección cuyo resul-

tado el espectador ya conoce. Es, como se ve, otra manera de eludir la estructura temporal lineal a la que, en principio, está obligado el documental.

5. La reconquista del sonido

A fines de los veinte el cine se hizo sonoro. Para reproducir el sonido se utilizaron primero discos y luego la banda óptica al lado de la imagen, en el mismo soporte de celuloide. En cuanto al registro, la cuestión central se planteó con el sonido directo, ese sonido que se produce en el lugar donde se filma, y cuyo ejemplo más evidente es la palabra, eso que dice la persona que vemos hablar.³

El cine resolvió el problema del sonido, dentro del estudio, con una cámara que no hacía ruido y por eso creaba las condiciones de grabación de sonido directo, con un equipamiento que en los dos casos (imagen y sonido) era voluminoso. Ese fue el precio que el cine pagó: la cámara era enorme, pesada, porque sólo así tapaba el ruido de su funcionamiento, y en consecuencia sólo podía usarse dentro de los estudios, y no permitía salir a la calle para filmar en los lugares reales. Por su parte el equipamiento de sonido era tan voluminoso, que al principio fue necesario construir una especie de estudio de sonido al lado del estudio donde se filmaba. En esas condiciones, el cine estaba confinado al estudio.

El documental se encontró ante una encrucijada técnica: o fingía que el cine seguía siendo mudo y no utilizaba el directo de las personas que veíamos hablar, o bien, a pesar de todo, salía de los estudios. Para poder hacerlo era necesario sacarle a la cámara el *blimp* (la protección que impide que escuchemos el ruido cuando está funcionando), y así hacerla lo suficientemente portátil como para sacarla del estudio. Pero sin *blimp*, la cámara hacía un ruido que, en ciertas condiciones, no permitía el sonido directo.

3. En *Cantando bajo la lluvia* de Donen y Kelly, varias situaciones cómicas toman como base las dificultades de ese registro: la actriz que habla o canta girando su cabeza, y enfrenta o deja de enfrentar, el micrófono, razón por la que se escucha bien y luego mal, por ejemplo.

Aun en situaciones materiales difíciles siempre es posible tener la imagen del hecho real. Se puede, casi siempre, filmar a alguien situado a diez metros, pero ¿cómo tener el sonido de lo que dice esa persona? No sólo es necesario un equipamiento de sonido liviano, portátil, sino también la posibilidad de acercarnos al personaje, para poder registrar lo que dice. Entonces hacían falta cámaras livianas que no hicieran ruido, grabadores portátiles que permitieran la grabación (además de micrófonos y cierta posibilidad de acceso a los hechos reales), y un sistema de sincronización que permitiera unir esa imagen con ese sonido.

Estas dificultades hicieron que durante mucho tiempo, se difundiera en el documental, el uso de otros elementos de la banda de sonido, como la música o el comentario en *off*, que no planteaban esos problemas.

En lo que concierne a estas cuestiones del sonido, en 1957 Lindsay Anderson hizo un film que marca la transición entre el documental clásico y el moderno: *Todos los días excepto Navidad*. Anderson, que culmina la línea desarrollada por la escuela documental inglesa, proseguida en los cuarenta por Humphrey Jennings, se encuentra en una especie de encerrona: toca los límites de la técnica disponible en ese momento que, sobre todo en el plano del sonido, le impide algo que es sin duda una quimera, pero que está en la base de su film sobre el mercado de Covent Garden (como quizá ya estaba en la base de los films de Flaherty, Dziga Vertov o Walter Ruttmann, aunque no de la misma manera): filmar todo lo que sucede en el mundo, allí donde sucede.

Un plano de *Todos los días excepto Navidad* denuncia esa limitación técnica: el dueño del bar cambia la radio y empezamos a escuchar la música que va a acompañar toda la secuencia posterior, con los parroquianos hablando y riendo sin que, por supuesto, escuchemos lo que dicen. El sonido directo está ahí, esperando, pero todavía no puede aparecer, no está técnicamente disponible. No quiero decir que el cine documental clásico no tenga sonido directo, o aspire a tenerlo: la lección de danza de *Canción de Ceylán* también desplegaba, hasta donde le era posible, aquella ambición de filmar todo lo que sucede en el mun-

do, y en ese “filmar” está la imagen, y está el sonido, lo que se ve y lo que se oye. Puede pensarse que el film de Basil Wright, veinte años antes que el de Anderson, planteaba idéntica aspiración, idéntica ambición en parte frustrada.

El cine documental moderno nace teniendo que enfrentar el problema del sonido directo, pero sin contar todavía con los medios adecuados. En los propios films se ve el enorme trabajo que canadienses y norteamericanos deben hacer. En primer lugar acondicionando cámaras, grabadores y micrófonos. Albert Maysles utiliza una cámara hecha con partes de tres o cuatro cámaras diferentes. Pennebaker inventa mecanismos para sincronizar imagen y sonido. El National Film Board de Canadá fabrica prototipos de cámara, con partes de la Arriflex y partes construidas por ellos mismos. Gracias a estos documentalistas, los fabricantes trataron de lograr cámaras livianas y silenciosas, grabadores portátiles y la sincronización de cámara y grabador. Así, a finales de los sesenta, estos problemas estuvieron resueltos.

Pero mientras tanto, en *La lucha*, el sonido directo será aproximativo, y el sincronismo será global, haciendo coincidir, por ejemplo, un sonido ambiente en donde se escuchan a mujeres, con imágenes de mujeres, a pesar de que se advierte claramente la falta de sincronismo. En *Primarias* se logrará grabar a Kennedy, con calidad a veces mediocre, y sincronismo a menudo azaroso. Se hace todo lo posible con los medios existentes y luego, al elaborar la banda de sonido, se sigue trabajando con otros sonidos. El codo de Carpentier golpeando el piso del ring, que se escucha muy claramente en *La lucha*, o el golpe del martillo contra el semáforo en medio de la calle nevada en *Días previos...*, seguramente fueron sonidos fabricados, doblados y añadidos al directo original.

Hoy la cuestión del sonido directo subsiste. Están las cámaras silenciosas (de cine o de video), y el sincronismo está asegurado. Pero las dificultades para registrar un sonido directo inteligible dependen de muchas otras cosas: características de los micrófonos, forma de integración de los equipos de filmación y modalidades de trabajo, posibilidad de acceso que se tenga a las

situaciones reales que se enfrentan, características de esas situaciones.

En 1958 *Tiredié*, a causa de las deficiencias del sonido, había necesitado una especie de doblaje, y Francisco Petrone y María Rosa Gallo repitieron de manera inteligible las frases de los protagonistas, que se seguían oyendo por abajo. Pero en 2006, *Cocalero*, de Alejandro Landes, necesitó subtítular todo lo que decían los personajes, porque en algunos casos hablaban en idiomas indígenas, pero en gran parte, porque no se entendía lo que decían. Ya resulta habitual que en documentales, o aun en programas televisivos que manipulan materiales reales, se subtittulen las frases inaudibles.

Apéndice. La duración

Un documental dura lo que tiene que durar. Grandes films documentales duran 30 minutos (*La lucha*) o 9 horas y media (*Shoah*).

La normalización de la duración de los films es algo ligado al mercado. Que una película deba durar aproximadamente una hora y media, es algo que decide el mercado, y no cada film. Cuando el documental trata de ser normal, entonces dura lo que dura una película normal: *Una verdad incómoda* o los films de Michael Moore duran lo que duran todos.

Pero precisamente en razón de su independencia del mercado, el documental no tiene ninguna obligación, y puede durar lo que quiera: un documental dura 18 minutos, el siguiente 31 minutos, otro 71 minutos. De ahí el problema que se plantea en la confección del catálogo de documentales argentinos elaborado por Josefina Sartora en el libro *Imágenes de lo real* (Librería, Buenos Aires, 2007). Se aclara que se han registrado los que tienen “una duración mínima de 50 minutos, aproximadamente”. Esta “normalización” de la duración deja afuera documentales que deberían estar en dicho catálogo. Pensemos que si se hiciera un catálogo similar con los documentales canadienses, y se aplicara el mismo criterio en cuanto a la duración, quedarían afuera tanto *Días previos a Navidad* como *La lucha*.

La armonía grotesca de Babel

Raúl Antelo

38



La poesía es precisamente la operación lingüística que hace laboriosa la lengua —o, en términos de Spinoza, el punto en el que la lengua, que ha desactivado sus funciones comunicativas e informativas, descansa en sí, contempla su poder para decir y se abre, de este modo, a un nuevo uso posible.

Giorgio Agamben, *Il Regno e la gloria*.

Paramitos

En la poesía occidental, hay siempre un Otro que habla, a tal punto que no es impertinente cuestionarse quién habla de hecho en un poema. Mallarmé nos dijo “le Langage lui-même”. Valéry, sin embargo, consideró que era “le Langage issu de la voix, plutôt que la voix du Langage”.¹ A partir de algunos ensayos de Furi Jesi, como *El esoterismo de Rilke*,

o incluso su lectura de “El barco ebrio”, Giorgio Agamben concluye que es posible definir el poema como un calco o una máscara del yo, o mejor, una dramatización o una teatralización a dos voces del sujeto, tanto de su ritmo interno como de su íntima escisión, por lo cual el poema contiene la tensión entre un tiempo del secreto y un tiempo de la historia, o en otras palabras, reconoce modalidades de no conocimiento en el

interior del mismo sujeto.²

Aunque en el campo de la crítica de ficción se haya vuelto un lugar común afirmar que el tiempo de la historia, obliterado por los archivos, fue el objeto casi exclusivo de las experiencias metanarrativas más recientes, a las cuales les cabría revelar el tiempo del secreto, no se registra, con todo, el mismo tipo de convicción en relación a la poesía, aun cuando podríamos considerar, por el contrario, que la escritura poética también acusa el impacto de la desaparición del enigma modernista, en beneficio de la construcción de un escenario donde circula la polifonía babélica del presente. Es por tanto a partir de esta ausencia, donde el presente puede ser precariamente figurado, que podríamos hablar, en estos casos, de una *estética de la imagen ausente*. En ella la obra ya no es portadora o productora de una verdad enigmática sino que organiza, al contrario, en el plano signifiante, una alteridad radical, extra o, incluso, hipersignifiante.³ En el caso de la poesía brasileña, por ejem-

1. Paul Valéry, *Cahiers I*, ed. Judith Robinson, París, Gallimard, 1973, p. 293.

2. Giorgio Agamben, “Acerca de la imposibilidad de decir Yo”, en *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, p. 137-154.

3. Massimo Recalcati, “Las tres estéticas de Lacan”, en AAVV, *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)*, Buenos Aires, Ed. del Cifrado, 2006, p.12. Para una articulación entre el abandono occidental del formalismo trascendental y el budismo zen, consultar, del mismo autor, “Abitare nella legge dell’essere: Heidegger e l’etica”, en *Abitare il desiderio*. Milán, Marcos y Marcos, 1991, p. 45-111.

plo, diríamos que, desde *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, al *Poema Sujo* de Ferreira Gullar, escrito en su exilio porteño, esa poesía fue interpretativa por apostar a un conjunto comunitario, mientras que los textos babélicos contemporáneos conservan, en todo caso, una cierta actitud etnográfica,⁴ que a partir de la noción de comunidad inconcesible o incluso inoperante, prevalece en la idea de una singularidad tan absoluta como irreducible. En ese sentido, Jacques Derrida definió el *Finnegans Wake* como una aventura de la memoria, no en vano escrita en el reverso de la previa aventura de Voltaire: una partición, un punto de partida y un reparto de toda la cultura, de toda la historia y de todas las lenguas que allí se condensan. El texto provoca así, por medio de cada una de sus fraguas, una fusión o fisión en el interior de cada unidad significativa, de modo tal que, en el simulacro de esa falsificación o *forgery*, en la astucia de la palabra inventada, se acuña, al fin, y funde, provisoriamente, la mayor memoria posible.⁵ La memoria de Shakespeare, diría Borges. Toda la memoria del mundo, secundaría Alain Resnais. Un campo donde se mezclan noche y neblina de la misma modernidad.

Una de las formas pues de responder a la pregunta ¿quién habla en el poema? es la de Haroldo de Campos (1929-2003). En efecto, la saga del *Finnegans wake*, las *Galáxias*, conjunto de textos concebidos entre 1956 y 1973, en la época, según Adorno, en que la poesía se había vuelto imposible, son textos absolutamente congeniales a la *forgery* joyceana, un auténtico *drama neo-barroco*,⁶ de los que el mismo autor además nos brinda una posible figura en su libro *Ajedrez de estrellas*, según la premisa mallarmeana de que “la fiction affleurera et se dissipera, vite, d’après la mobilité de l’écrit”. Lee-mos pues en ese “libro de ensayos”, como él mismo lo denomina,

cadavrescrito você é o sonho de um sonho escrever em linguamarga para sobreviver a linguamorta vagamundo carregando a tua málamágica zaubermappe para fazer a defesa e a ilustração de esta língua morta esta moura torta esta mão que corta um umbilifio que me prega à porta a difusa e a degustação de

e em milumapáginas não haverá ninguém algum nenhum de nenhúrias que numa noite núltima em noutubro ou em nãovembro ou talvez em deslembro por alguma nunca nihilhada de januarías naves novilunas finisterre em teu porto por isso nao parta por isso nao porte reparta reparte destrinca esta macarromhada em malalíngua antes que o portogalo algaraviando-se esperante o brasilisco e este babelório todo desbórdele em sarrapapel muito fácil teu entrecrío é simples e os subentrechos mais simples ainda alguém poderá talar em didascália uma palavra que termina em alea mas o certo é nao diferenciar entre motivo ou tema nem apelar para mitemas fabulemas ou novelemas ou se perder no encaço da melhor tradução para récit ou do distingo entre novel e novela nem é útil saber se fábulas ou conto-de-fadas é o termo que equivale ao russo skaz bichos-da-seda se obsedam até a morte com seu fio e o corcunda só se corrige na cova não se trata aqui de uma equivalenda mas de uma delenda esquiva escava e só encontrará a mão que escreve que escava a simplitude do simples simplicíssimo em sancta simplicitas põe de lato a literordura deixa as belas letras para os bel’letristas e repara que neste fio de linguagem há um fio de linguagem que uma rosa é uma rosa como uma prosa é urna prosa há um fio de viagem há uma vis de mensagem e nesta margem da margem há pelo menos margem desliza então as cantilenas as cantilendas as

cantiamentas descrê das histórias das stórias das estórias e fica ao menos com este menos o resto veremos uma garrafa ao mar pode ser a solução botelheiro de más botelhas da vida diva dádiva bofelha que o futuro futura pela escura via delle bottege obscure e quando a maré for subindo você vira vindo e quando a manhã for saindo você virá sendo e enquanto a noite for sumindo você estará rindo pois é lindo e led e lido e lendo este teu cantomenos este teu conto a menos sem somenos nem comenos este canto mesmo que já agora é teima e não se faz por menos mas nem vem que não tem se não te serve o meu trem se a canoa tem furo por ai é o futuro morre velho o seguro mas eu combato no escuro e pelo triz pelo traz pelo truz pelo trez tanto faz tanto fez minha sina eu que sei eu que pago pra ver se no dois não acerto jogo ludo no três e ainda tenho uma vez esta história é muito simples é uma história de espantar não conto porque não conto porque não quero contar cantando cantava o sol contando cantava o mar contava um conto cantado de terra sol mar e ar meu canto não conta um conto só canta como cantar.⁷

No es una poesía de la ciudad. A esa galaxia babélica podríamos llamarla *paramito*,⁸ y no en vano lo es, y de los más emblemáticos por cierto, de la modernidad brasileña. Pero, ¿qué es un *paramito*? Uno de los más representa-

4. Hal Foster, “The artist as ethnographer”, en *The Return of the Real. The avant-garde at the end of the century*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 171-204. Acerca de la ficción contemporánea, Beatriz Sarlo argumenta en términos que podemos adaptar a los poemas babélicos aquí analizados. A su juicio, el abandono de la trama refuta la pericia formal, rechaza el verosímil legitimado por todo paradigma histórico, y de ese modo, el lenguaje poético describe tan sólo una elipsis que cada vez lo aleja más de los enlaces previsibles, en consecuencia, cae, invalidando la misma idea de desenlace o de poema épico. “Al caer, la trama señala la ilusión de cualquier verosimilitud que podría haberse construido en el comienzo; desautoriza, de atrás hacia delante, lo que se ha venido leyendo. Como si se dijera: donde todo puede pasar, se pone en duda lo que pasó antes de que la trama cayera. La novela muestra una especie de cansancio del narrador con su propia trama, que es un cansancio (contemporáneo) de la ficción. (...) Disuelta por abandono, la trama fuerza a la ficción dentro de una lógica donde todo puede ser posible, que se distancia de una historia ‘interpretable’ y cuestiona la idea de que exista un orden de los ‘hechos’ de la ficción, así como la de un personaje que se mantenga de principio

a fin, cambiando sólo dentro de las posibilidades que quedan marcadas en el comienzo (como sucede con los personajes modernos)”. En defensa de la autonomía en el arte, Sarlo constata, con cierta resignación, que quizás no exista más contundente impugnación de la ilusión mimética en la ficción que el abandono de la trama en el desenlace. De acatar esa lectura, el abandono del lirismo y la expresión, en poesía, tendrían función equivalente. Cf. Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 471-482.

5. Jacques Derrida, “Two words for Joyce”, en Derek Attridge & Daniel Ferrer (eds.), *Post-structuralist Joyce. Essays from the French*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p.145-159.

6. K. D. Jackson, “Viajando pelas *Galáxias*. Guia e Notas de Orientação”, en Leda Tenório da Mota, *Céu acima. Para um tombeau de Haroldo de Campos*. São Paulo, Perspectiva, 2005, p. 39-53.

7. Haroldo de Campos, *Xadrez de estrelas. Percorso textual 1949-1974*, São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 238.

8. Sobre el paramito babélico, Juan Barja y Julián Jiménez Hefferman, *La hipótesis Babel. 20 formas de desplazar una torre*. Introd. Arturo Leyte. Madrid, Abada, 2007.

tivos dadaístas de Nueva York, Eugène Jolas, editor de la revista de vanguardia *transition* (1927–1938), definía el paramito, en el número 23 de su revista, como “una mezcla fantasmagórica del poema en prosa, el cuento popular folklórico, el psicógrafo, el ensayo, el mito, la saga, lo humorístico”, es decir, el paramito sería un lenguaje logomántico o “un espejo de un universo con cuatro dimensiones”.⁹ En esa modalidad discursiva, sobre cuya naturaleza absolutamente modernista Andreas Huyssen reclamó nuestra atención, alertándonos acerca de la sintonía de esos textos con la escritura de Rilke, Benn o Benjamin,¹⁰ Eugène Jolas fundía un conjunto multifacetado de vertientes neo-dadá, tales como las teorías plasticistas de Carl Einstein y la irrupción volcánica de Richard Huelsenbeck,¹¹ ambas subyacentes a una concepción vertical de la poesía que era, por lo demás, contraria al expresionismo horizontal benjaminiano,¹² agregándole a ellas otras tantas cuestiones, como las nociones acefálicas de Michel Leiris, la magia gnóstica de Hugo Ball o incluso la cuarta dimensión –el tiempo– de Marcel Duchamp, algo también entrevistado por Lucio Fontana al asociar Babel y cuarta dimensión en sus manifiestos depuradores de la inmediata posguerra. En esa mezcla anacrónica de primitivismo y vanguardia,¹³ un paramito de Kurt Schwitters, publicado en el tercer número de *transition*, adquiere valor paradigmático, más aún cuando, en 1956, en la época de las primeras *Galáxias*, el mismo Haroldo lo cita extensamente en un ensayo publicado en el suplemento de *Jornal do Brasil*, “Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto”, más tarde incluido en su libro *A arte no horizonte do provável*. Transcribo pues el poema-objeto de Schwitters:

priiitittiii	tesch
tesch	
priiitittiii	tesch
tusch	
priiitittiii	tischa
tescho	
priiitittiii	tescho
tuschi	
priiitittiii	
priiitittiii	

priiitittiii	too
priiitittiii	taa
priiitittiii	too
priiitittiii	taa
priiitittiii	tootaa
priiitittiii	tootaa
priiitittiii	tuutaa
priiitittiii	tuutaa
priiitittiii	tuutaatoo
priiitittiii	tuutaatoo
priiitittiii	tuutaatoo
priiitittiii	tuutaatoo

En el paramito de Schwitters, lo fortuito de un encuentro, lo que en griego se diría *tyché*, se descompone de *tisch* a *tescho*, como simple *Merz*, rescatando, para la poesía, su primitiva definición como *techné*. Se trata, no obstante, de un artificio orientado ya no a reproducir lo aparente sino a grabar una figura, un tatuaje, en el cuerpo de la voz, razón por la cual el lenguaje se transforma en simple contacto sonoro y táctil, una dimensión háptico-óptica de la experiencia moderna, como mero mimetismo discursivo. El azar pertenece siempre al orden del desencuentro, como muestra la escritora y crítica de arte Verônica Stigger en su lectura de Schwitters.¹⁴ Pero Jolas también creía que el paramito de Schwitters –un objeto *petit a*, una

verdadera *instalación* lingüística– traducía la clásica pregunta de Chuang Tze, esa *álealenda* o paramito de lo fortuito, que el mismo Haroldo incluye, como *sonho de um sonho*, en otro fragmento de *Galáxias*, “ou uma borboleta ou tchuang-tse sonhando que era uma borboleta ou uma / borboleta ou tchuang-tse sonhando que era uma ou o entressonho sonhando / de uma tchuang-tse sonhadassanhante borboleta”.¹⁵ A propósito, recordemos que, ya en 1924, en una conferencia sobre dadaísmo, Tristan Tzara consideraba su posición como *no moderna*, ya que Dadá proponía un retorno a una religión casi budista de la indiferencia, llegando a decir que “Chang Tzu era tan dadá como nosotros”.¹⁶ Apoyado en Bataille, Georges Didi-Huberman va más lejos: la *álealenda* del insecto deslumbrante –una *falena*, según el crítico francés, o una *luciérnaga*, según Haroldo– señalaría una alegoría de la imagen, procedimiento esquivo cuya virtud consistiría en producir *síntoma*, al interrumpir el saber, y simultáneamente, producir *conocimiento*, al interrumpir el caos de la historia.¹⁷ En el universo galáctico, por tanto, la palabra hace síntoma: cae y precipita un saber en relación a cuer-

9. “A phantasmagoric mixture of the poem in prose, the popular tale of folklore, the psychograph, the essay, the myth, the saga, the humoresque”; “a mirror of a four-dimensional universe”. Eugène Jolas, *Transition Workshop*, Nueva York, The Vanguard Press, 1949, p.29.

10. Andreas Huyssen, “Modernist Miniatures: Literary Snapshots of Urban Spaces”, *PMLA*, vol. 122, n° 1, en. 2007, p. 27-41.

11. Huelsenbeck se oponía a Tzara y auguraba que “Dada will experience a golden age but in another form than the one originated by the Paris Dadaists”. Richard Huelsenbeck, “Dada lives”, en E. Jolas, *Transition Workshop*, op. cit., p. 344.

12. Cf. Walter Benjamin, “The Lisbon Earthquake”, en *Selected writings. Volume II 1927-1934*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 536-40. Benjamin busca, en ese texto, desvirtuar la explicación kantiana del poder en nombre de una teoría de las tensiones superficiales, realizando lo que Jeffrey Mehlman denomina “the deconstruction of the metaphors of (‘volcanic’) expression through an appeal to the inherent violence at play within the terrestrial (or linguistic) surface”. Jeffrey Mehlman, *Walter Benjamin for Children. An Essay on His Radio Years*. Chicago, The University of Chicago Press, 1993, p. 30.

13. Cf. Florencia Garramuño, *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

14. Verônica Stigger, “Ruínas de Kurt Schwitters”

in *K.*, n°13, São Paulo, jul. 2007, p. 3-5 (accesible también en www.weblivros.com.br/k-jornal-de-cr-tica/k-jornal-de-cr-tica-13-jul-07-2.html#ruinas). La muestra en la Pinacoteca del Estado de São Paulo y en el Museo Oscar Niemeyer de Curitiba (“Kurt Schwitters 1887-1948. O Artista Merz”), organizada por el Sprengel Museum Hannover, y curada por Karin Orchard, de la Fundação Kurt y Ernst Schwitters) es una prueba cabal de ello.

15. Haroldo de Campos, *Xadrez de estrelas*, op. cit., p. 224.

16. Tristan Tzara, “Conferência sobre Dadá” in H.B. Chipp, *Teorias da arte moderna.*, trad. W. Dutra et al., São Paulo, Martins Fontes, 1988, p. 391. La indiferencia, como insuficiencia del amor, manifiesta una sutil coincidencia entre significante y significado, entre norma y realización efectiva. “Amore e poesia, linguaggio delle passioni e linguaggio poetico sono in rapporto di omologia, perché entrambi si sono costituiti opponendosi a un discorso in cui vi è, fra significante e significato, perfetta coincidenza (...): essi hanno in comune, cioè, la *passione dell’indiferenza*.” Cf. Giorgio Agamben, “La passione dell’indiferenza”, en Marcel Proust, *L’indifferente*. Turín, Einaudi, 1978, p. 20.

17. Georges Didi-Huberman, “L’image brule”, en Laurent Zimmermann (ed.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes, Editions Cécile Defaut, 2006, p. 11-52.

pos y lenguajes. *Galáxias* es justamente eso: una interferencia en los circuitos normales de subjetivación. Un dispositivo.

amor / humor

Volvamos, no obstante, a la cuestión inicial ¿quién habla en el poema? Si Mallarmé creía que era “le Langage lui-même”, Valéry se inclinaba por “le Langage issu de la voix, plutot que la voix du Langage”. ¿Cuál sería el linaje de esta segunda posición? Podríamos pensar en el prefacio a *Serafim Ponte Grande* (1933), ese gran *no-libro* en que Oswald de Andrade estipula que, en esta bosta mental sudamericana, sólo le resta al artista de vanguardia volverse un payaso de la sociedad. “Servi à burguesia sem nela crer”, decía entonces Oswald, reconociendo el colmo de que, subvencionada por los vaivenes de la bolsa, “la literatura nuevo-rica de la semicolonía” que él ensayaba, más temprano o más tarde, se acodaría a los costosos surrealismos imperialistas.¹⁸ Igualmente desengañado era el cansancio de Oliverio Gironde, con *Espantapájaros* (1932), una reencarnación del *Obispo Mágico* de Hugo Ball. Existe, a propósito, una carta dirigida por el poeta a Bebé Sansinena de Elizalde, la directora de *Amigos del Arte*, muy elocuente:

Si todo cansancio [...] exige una tregua el mío reclama una abstinencia de meses, quizás eterna. ¿Para qué diablos publicar y mucho menos preocuparse en vender, si nadie, absolutamente nadie – cinco o seis excepciones confirman la regla– comprende ni la menor entrelínea de lo que uno publica? La experiencia de *Espantapájaros*, en este sentido, es pavorosa y mucho más que la diatriba, el elogio; esa ponderación que ni roza su contenido, que se detiene en su letra, que encuentra buen humor en lo desesperado, sexualidad –y hasta pornografía– en el desapego y en el hartazgo.¹⁹

Muchos años más tarde, Leónidas Lamborghini confesaría un *impasse* semejante al constatar que la copia y el modelo son igualmente inmanentes a la historia.

Que no eran del Modelo risibles, desemejantes

de toda semejanza contrahechos derivados.

Sino modelos también, en los que el Modelo, complacido, se miraba.

Y más: que al Modelo superaban.

¡Oh peligro, peligro!

¡Peligro de los paralelos para lelos cantos!

Frente a esta inmanencia del modelo y su inversión pretendidamente crítica, no hay más que dos alternativas que equivalen, en rigor de verdad, a la misma diseminación: el vacío y la plétora, el desierto o Babel. La primera se activa cuando Oswald de Andrade, en su poema *amor*, escribe un texto lacónico, de una única palabra, “humor”. Un único signo y un deslizamiento mínimo. La imposibilidad de ver la *h*, su valor fónico nulo, establece toda la indecisión entre sonido y sentido, núcleo de lo poético, según la tradición de Mallarmé-Valéry. En entrevista con el poeta Jorge Fondebrider, el mismo Lamborghini recuerda la definición de Valéry, en el sentido de que

la poesía es una vacilación entre el sonido y el sentido. Los poemas no se

escriben únicamente con ideas, se escriben con palabras. No es uno el que guía a las palabras con exclusividad. Muchas veces son las palabras las que lo guían a uno. En ese juego, las ideas que uno tiene se alternan y hasta pueden terminar oponiéndose a lo primero que pensaste.²⁰

Reencontramos pues esa poesía de la voz, alternativa a la poesía del lenguaje, en algunos poemas de *Las Reescrituras* (1996). Aunque ya en *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* (1988), Lamborghini había reescrito *Cambalache*, ese himno de la ciudad babélica e inescrupulosa, la Mahagonny desgobernada. Pero el *ictus* de Lamborghini en esa reescritura es *Cambiala hache*, de tal suerte que el vacío, el desierto, el elemento *sacer*, incluido en su exclusión, es aquello que justamente desata las nuevas energías del lenguaje. Como señala Ana Porrúa, Lamborghini refuta así un modo de concebir la escritura: elimina, de varias formas, sus relatos más cristalizados, borra al sujeto del tango y se distancia de sus tonos. Elimina la trama, que permite reconocer el género, de suerte que el tango, en esos casos, no es utilizado como texto paralelo para decir otras cosas, sino que perdura escamoteado. El proceso de reconstrucción del modelo que el lector debe emprender es mucho más complejo: se trata de leer restos y resonancias, trabajar en contra de la desaparición del primer texto, para poder cotejarlos a ambos y ver, a partir

18. Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande. Obras Completas II*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, p. 132.

19. Se refiere sin duda a la reseña de Arturo Capdevila. Transcribo integralmente: “Lunes. En sí la idea me parece excelente; en otra oportunidad: irrealizable, ya que, a veces, no se puede insistir sin caer en pleonasmos y lo que resultó entretenido puede convertirse en hartador, para uno y para los demás. Si todo cansancio –por otra parte– exige una tregua el mío reclama una abstinencia de meses, quizás eterna. ¿Para qué diablos publicar y mucho menos preocuparse en vender, si nadie, absolutamente nadie –cinco o seis excepciones confirman la regla– comprende ni la menor entrelínea de lo que uno publica? La experiencia de *Espantapájaros*, en este sentido, es pavorosa y mucho más que la diatriba, el elogio; esa ponderación que ni roza su contenido, que se detiene en su letra, que encuentra buen humor en lo desesperado, sexualidad –y hasta pornografía– en el

desapego y en el hartazgo. Naturalmente, como Ud. supondrá, aunque esta incompreensión no me sorprenda demasiado, me inhibe para aceptar su simpática propuesta. A pesar de las apariencias, nunca me ha interesado el número de lectores sino su calidad, y por lo tanto, si en un momento pudo entretenerme la idea de pasear mi espantapájaros por las calles de esta gran aldea, hoy me parecería absurdo interesarme, un instante, en su venta. Todo esto no significa que deje de agradecerle, muy sinceramente la amistosa prueba de simpatía que implica su sugestión. Muchas gracias y toda la amistad de, Oliverio Gironde, Corrientes, 915. 8 piso”. Cf. Oliverio Gironde, Carta a Bebé Sansinena de Elizalde, Buenos Aires, sin fecha. Archivo Sansinena de Elizalde. Agradezco a Verónica Meo Laos, autora de *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte. (1924-1942)*, el acceso a este documento.

20. Jorge Fondebrider, “Las pretensiones son enormes, los resultados deformes”, en *Diario de Poesía*, n° 13, Buenos Aires, ag. 1989, p. 5.

del mutuo juego, las operaciones de refutación ejercidas sobre el mismo.²¹

Llegados a este punto, antes de detenernos en “Seol”, uno de los paramitos más interesantes de Lamborghini, se impone un breve excursu teórico sobre el mecanismo de la parataxis y su mecanismo de relación con la denominación y el elemento *sacer* de ese linaje en que el elemento que habla es el cuerpo de la voz.

Himnos

42

En efecto, en *Homo sacer II, 2*, Giorgio Agamben nos recuerda que, al final de su vida literaria, entre 1800 y 1805, Hölderlin compuso una serie de piezas, a menudo fragmentarias e incompletas, normalmente conocidas como *himnos*. Son himnos en sentido técnico, porque se refieren a dioses y semidioses, pero hay en ellas un desliz decisivo, ya que no celebran la presencia de los dioses sino su retiro. Esos himnos tardíos de Hölderlin son el inverso simétrico de las elegías de Rilke. Mientras Rilke escribe himnos travestidos de elegías, Hölderlin, por el contrario, escribe elegías en forma de himnos. Y esta sobria inversión, esta irrupción de la elegía en un contexto extraño e inusitado, se traduce como interferencia métrica en el mismo ritmo celebratorio del poema.

Adorno ya había intuido la relevancia de esa cuestión, ya que, no en vano, tituló su ensayo sobre Hölderlin “Parataxis”. El editor de esos poemas, Norbert von Hellingrath, consciente asimismo de la densidad prosódica de los himnos, rescató en Dionisio de Halicarnaso la diferenciación entre *armonía austera* y *armonía glaphyra*, es decir, entre conexión áspera, como las de Píndaro, y conexión hermética, literalmente *grotesca*, ya que *glaphy*, en griego, quiere decir gruta.²² Tal diferenciación es extremadamente pertinente para el análisis de Agamben, quien subraya que Norbert von Hellingrath traduce esos conceptos alejandrinos como *harte* y *glatte Fügung*, es decir, articulación dura y articulación suave, aludiendo al carácter trabado o fluido con que se articulan ciertos elementos poéticos del poema, tales como el ritmo de las palabras, la música y el sonido. Lo que define la arti-

culación dura o grotesca no es tanto la parataxis en sí, sino el hecho de que en ella cada palabra se aísla del contexto semántico, hasta constituir una unidad autónoma mientras que, en la articulación llana, las imágenes y el contexto sintáctico se subordinan y conectan muchas más palabras. Según Agamben, el editor von Hellingrath captó lo fundamental de los himnos de Hölderlin: que, en ese ritmo *staccato* del pensamiento, el himno exhibe la elegía, es decir, el lamento por la muerte de los dioses, e incluso, la imposibilidad misma del himno, a tal punto que Agamben sugiere llamar “hímnica” esa tendencia áspera al aislamiento de las palabras en la poesía contemporánea. A su juicio, esa tendencia se apoya en el hecho de que la opinión corriente se orienta siempre a la celebración del nombre, es decir, a la emisión y repetición de los nombres divinos y auráticos. En el himno, todos los nombres tienden a aislarse y de-semantizarse en nombres propios divinos y, en ese sentido, concluye Agamben, toda poesía presupone el himno,

la poesía es un campo de tensiones recorrido por las dos corrientes, la de la armonía austera y la de la armonía *glaphyra*, en cuyos extremos se sitúan, a un lado, el himno, que celebra el nombre, y del otro, la elegía, es decir, el lamento por la imposibilidad de profetizar los nombres divinos.

Pero a partir de esta consideración “técnica”, sobre un divorcio consubs-

tancial entre la serie semántica y la serie lexical, Agamben llega a la conclusión más paradójica y brillante de su análisis, la de que el aislamiento hímnico de la palabra encontró en Mallarmé su cenit. Mallarmé habría introducido una intención genuinamente hímnica en la inaudita exasperación de la armonía austera, desarticulando así la estructura métrica del poema que, literalmente, estalla en una catarata de nombres sueltos y diseminados en la página. Aisladas en “vibrante suspensión” de su contexto sintáctico, las palabras, restituidas a su condición de *nomina sacra*, se exhiben, según Mallarmé, como “ce qui ne se dit pas du discours”, es decir, como aquello que en la lengua resiste al discurso del sentido. El *Coup de dés* no sería, pues, nada más que el mejor ejemplo de esa explosión hímnica del poema.

En esa irrecitable doxología, concluye Agamben, el poeta, con gesto al mismo tiempo iniciático y epilogante, ha constituido la lírica moderna como liturgia ateológica (o mejor, teológica), y con relación a la cual la intención celebrativa rilkeana se nos presenta decididamente postergada.²³

Ahora bien, en la misma época en que Hölderlin redacta sus himnos, en 1813, Vicente López y Planes, compone un himno patriótico cuya misma historia es la historia de un conjunto de relecturas y reescrituras tendientes a templar la voz.²⁴ Pero vale observar

21. Ana Porrúa, *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, p. 76.

22. Clarice Lispector construye la “loca armonía” (“doída harmonia”) de su relato *Agua viva*, que funciona como una reflexión sobre la singularidad y la historia, admitiendo que “as grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos moregos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o trapel de dezenas de cavalos

soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá.” Cf. *Agua viva*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, 4ª ed., p. 15. Es en la gruta donde Bataille situará el nacimiento del arte a partir del doble *ictus*, amor y muerte.

23. Giorgio Agamben, *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer II, 2*, Vicenza, Neri Pozza, 2007, p. 260-2

24. Compuesto a pedido de la Asamblea Constituyente, en 1813, el poema de López y Planes sufre una adaptación, un súbito corte, en 1900, para poder ser cantado en las escuelas. La iniciativa fue de Julio Argentino Roca, quien contó para tal fin con uno de sus ministros, el crítico literario Martín García Merou, autor, ese mismo año, de una imponente monografía sobre *El Brasil literario*. Para un estudio circunstanciado, cf. Esteban Buch, *O juremos con gloria morir. Historia de una épica de Estado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.

que, en plena euforia autonomista, la elegía presupuesta por la forma poética del himno es secuestrada y desplazada hacia otro tipo de poesía, la gauchesca. Josefina Ludmer nos mostró oportunamente que la poesía gauchesca reconocía dos tonos preponderantes, el lamento y el desafío, la elegía y el contrapunto.²⁵ Dicho esto, si en la actualidad no hay espacio para desafíos o parodias de contrapunto es justamente porque el modelo agonista de la esfera pública se vació de toda trascendencia y es, en cambio, en la singular-pluralidad del mímico babélico, que podemos rescatar la energía capaz de desgobernar el Sistema y profanar el Modelo. Lamborghini lo ilustra en *Seol*. Ese poema, una de sus *reescrituras*, activa, de un modo tan iniciático como epilogante, la memoria misma del mundo. Es un suplemento de la vida. De la vida desnuda. *Seol = Se olvida*. Pero lo que se olvida, lo que se debe olvidar es, anagramáticamente, algo que se sabe en demasía (*lo sé, lo sé...*) un cliché, un lugar común identitario. Allí está Borges, está Joyce, está Jolas, está Haroldo de Campos, está Schwitters... *Seol*, por tanto, disemina el texto de López y Planes, retirando de él una galaxia de cuerpos lacerados. No es, como harían los vanguardistas brasileños, una paródica reescritura de alguna *Canção do exílio* romántica. No es un pastiche (una transformación mínima, como la de amor/humor), procedimiento medio desengañado, medio cansado, con el que César Fernández Moreno, poeta *pop* de la modernización, ensayó, en *Argentino hasta la muerte*, una reescritura de la “Trova” emblemática de Guido y Spano, ese íntimo amigo de Gonçalves Dias, el poeta fundador de comunidad, que citó (y obliteró) el nombre de Guido, cuando su amigo cae en desgracia, en la corte de Don Pedro, por defender la *vida americana* de Rosas. No es nada de eso, pero contiene todos esos antecedentes. No los sobrepasa, sino que los conjuga: los recapitula. Esa es la función de la literatura. Recordemos, pues, la operación de Lamborghini (ver recuadro).

Ana Porrúa afirma que, diferenciándose de sus contemporáneos, la máquina poética de Lamborghini experimenta la resistencia de nuevos materiales. “No se

seol

lo mortal
 lo que se oye.
 –oíd: el ruido de lo roto en el trono de la identidad
 en
 lo dignísimo.
 –oímos
 respondemos: el ruido de lo sagrado de lo unido en
 lo dignísimo de
 la identidad que se rompe.
 oímos lo abierto a lo mortal, la salud rota en
 lo mortal: el grito.
 –oíd lo roto, lo mortal en libertad, la libertad de lo mortal,
 oíd: la libertad de lo roto, el grito.
 el trono, el ruido de lo mortal en el trono de lo sagrado
 del trono de la identidad.
 el ruido de lo roto: la identidad, el trono.
 –respondemos: oímos en el ruido el ruido, oímos en el ruido el
 ruido, lo sagrado roto o
 lo que se une. la identidad en el trono de lo dignísimo o
 lo que se rompe en lo unido que se rompe y
 abre.
 las cadenas rotas de la identidad que se rompe y une. oímos
 en lo mortal lo mortal que oímos, lo que se abre a lo mortal:
 el grito.
 –oíd lo que se oye
 oíd lo que se oye.
 –oímos el grito de lo mortal de
 lo roto de las cadenas, oímos el ruido de lo mortal
 en el trono, oímos en el ruido el ruido de lo roto de
 las cadenas, de la identidad unida que se rompe y
 une: –respondemos
 respondemos.
 –oíd lo que se oye: oíd la salud rota
 en el trono, en sus cadenas.
 las cadenas de la libertad de lo mortal en el trono
 en lo que está coronado o de gloria que se rompe o
 une.
 –oímos en el ruido el ruido, oímos en lo roto lo
 roto coronado que
 se rompe.
 –oíd lo que se oye.
 –oíd lo que se oye.
 –oímos lo que se abre: respondemos, lo que está abierto
 en el ruido, respondemos respondemos.
 oímos en el ruido el ruido, el grito, el trono
 de la identidad que se abre a lo mortal, el ruido de
 lo mortal, el ruido en
 libertad de las cadenas, el trono en la gloria de lo
 dignísimo de la identidad de
 lo sagrado de la identidad coronado o
 que se rompe, o que se abre
 y se rompe o une y se une y rompe.
 respondemos respondemos.
 –oíd lo que se oye. oíd
 lo que se oye.
 –oímos la libertad de lo unido o su gloria o lo roto
 que se rompe o une. el ruido de la identidad unida que
 se abre rota, lo mortal.
 oímos en el ruido el grito, el trono en la gloria de
 la identidad unida o en lo mortal abierto
 a
 lo que se rompe, el grito
 de la identidad en el trono
 de lo unido en su gloria o
 que se rompe y une en el grito
 en lo dignísimo de la identidad o
 lo roto que
 –oíd lo que se oye.
 –oíd lo que se oye.
 –oímos en el ruido el ruido. oímos
 en el ruido el ruido, oímos, respondemos.

Leónidas
 Lamborghini,
Antología poética.
 Buenos Aires, Fondo
 Nacional de las Artes,
 2006, p. 133-4.

trata de un mero juego sobre los materiales hegemónicos en la época sino de un nuevo tratamiento de las tradiciones nacionales”.²⁶ Pero si la tradición es aquello que debe ser dejado inoperante, al ser reescrito, “la tradición es lo que debe convertirse en voz dramática para no enmudecer”,²⁷ es otra voz, es un trabajo sobre el artificio que deforma las diversas instancias de la oralidad y, en ese sentido, no sólo tuerce los materiales, como se podría pensar de manera autonomista, sino que desarrolla las áreas oscuras de la lengua, adquiriendo así un nuevo aspecto creativo y energético.

44 Volvamos, entonces, a *Seol*. La versión transcrita es la de *Episodios* (1980), recuperada en *Las reescrituras* (1996). Hay, sin embargo, una versión anterior, en cuatro partes (1. una canción; 2. en el camino su; 3. otra canción; 4. oíd lo que se oye), que integra *El riseñor* (1975). *Seol*, la última de esas partes, sustituye el deíctico paramito de la primera versión, *Oíd lo que se oye*, por una voz no disciplinada de pura zoé, “lo mortal”, o lo Real y, por consiguiente, ajena por completo a la convención. Pero obsérvese que ya esa versión de 1975 reconfigura, a su modo, un auténtico tópico de la poesía occidental, ejemplarmente expresado por John Keats, en su “Oda al ruiseñor”. En aquella ocasión Keats también oía la voz del lenguaje, una voz que refutaba la ilusión cronológica (“The voice I hear this passing night was heard / In ancient days by emperor and clown”), una voz a tal punto perturbadora que el mismo Keats se preguntaba, “Was it a vision, or a waking dream?”.

Precursora del *wake* de Finnegans, esa oda casi sobrehumana, como la llamó Augusto de Campos,²⁸ fue compuesta en 1819. Poco antes, entre tanto, en carta a su amigo John Woodhouse, Keats había fijado su posición sobre estas cuestiones poéticas que venimos analizando: el yo poético no es un yo, no es idéntico a sí mismo; el poeta es lo más in-poético que existe, porque no posee identidad cabal y, por ende, la experiencia poética es la experiencia avergonzada de la más absoluta ausencia de trascendencia, porque la palabra poética es tan sólo inmanencia absoluta.

No es gratuito por tanto que la pri-

mera versión del poema de Lamborghini, “oíd lo que se oye”, haya sido incluida en *El riseñor*. Mimética irrisión del tópico temporal, cuya tiranía debe ser abolida, el *riseñor* es más que un ruiseñor. Lamborghini coincide, quizás sin saberlo, con los planteos que el teórico dadá Carl Einstein desarrollaba en las páginas de *Documents*. En efecto, la entrada “Rui-señor” del *Diccionario crítico* de la revista francesa nos aclara una serie de cuestiones muy pertinentes. Einstein, si podemos decirlo así, elabora en ella una teoría del *riseñor*. Nos dice, por ejemplo, que el ruiseñor no es un pájaro. Es un lugar común, una pereza mental, un narcótico, una sutil ignorancia. Menos que

mos en suma la renuncia de Einstein a moralizar el tema, y asimismo una defensa de la singularidad en detrimento de la especificidad, como también una reivindicación de la política del cuerpo en lugar de la defensa del humanismo del logos. Es Einstein (que luchó, que puso el cuerpo, en la Guerra Civil Española) y, tras él, Bataille, contra Benjamin (que quiso huir de la guerra, salvar la parte, pero acabó, paradójicamente, dando la vida). Es el mimetismo contra la mímesis, el contacto contra la visión, el olvido contra la memoria, la inmanencia contra la eternidad. Es el lenguaje de la voz y no la voz del lenguaje.



un objeto, es sólo una palabra y las palabras, como petrificaciones del lenguaje, simplemente nos provocan reacciones mecánicas, que sólo se vuelven medio de potencia cuando provienen de sujetos en abierto estado de éxtasis. En ese sentido, el ruiseñor pertenece a la categoría de las paráfrasis de lo absoluto: es un accesorio eterno, la *vedette* del repertorio lírico, un discreto apoyo para las mucamas y un signo de eterno optimismo histórico.

El ruiseñor es una utopía a precio vil, un signo de fatiga erótica, una mera alegoría que no pasa de naturaleza muerta del lirismo. “El ruiseñor sobrevive a los dioses porque es sólo una alegoría que no compromete a nada. Los símbolos mueren, pero, degenerados en alegorías, entran en la eternidad; se perpetúan petrificándose”.²⁹ En esa condenación de la alegoría, constata-

Una primera versión de este texto fue presentada en el Seminario “Poesía Contemporánea e Subjetividad”, organizado por Célia Pedrosa en la Universidade Federal Fluminense, noviembre 2007.

25. Cf. Josefina Ludmer, *El género gauchesco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

26. Ana Porrúa, *Variaciones vanguardistas*, op. cit., p. 216.

27. *Ibidem*, p. 218.

28. John Keats, *Ode a um rouxinol. Ode sobre uma urna grega*, traducción e introducción Augusto de Campos. Ilha de Santa Catarina, Noa-Noa, 1984.

29. “Le roussignol survit aux dieux parce qu’il n’est qu’une allégorie, qui n’engage à rien. Les symboles meurent, mais c’est dégénérés en allégories qu’ils passent à l’éternité; ils se perpétuent en se pétrifiant”. Carl Einstein, “Roussignol”, *Documents*, n° 2, Paris, mayo 1929, p. 117-8.

Sebald poeta

Jorge Carrión

Y hacia el Este y el Oeste.
– ¡No te duermas, centinela!
Marina Tsvietáieva

Ha nacido un poeta

En una entrevista le preguntaron a W. G. Sebald (1944-2001) si la poesía alemana había influido en su obra. La respuesta fue tajante: “No, para nada la poesía alemana”.¹ Esa negación plantea un problema: ¿por qué, entonces, decidió que su primera obra de creación fuera un poema narrativo? Es decir: si realmente no acusó influencia de la tradición poética germana, ¿por qué publicó en 1988 *Nach der Natur* (*Ein Elementargedicht*) [*Del natural. Poema rudimentario*], su ópera prima, en verso y en alemán? Un libro, además, donde son tratados dos poetas fundamentales y claroscuros de la poesía del siglo XVIII en esa lengua. Por un lado, Albrecht von Haller, importante naturalista suizo, que además de descubrir que todos los tejidos vivos son irritables, pero que sólo los nerviosos son además sensibles, publicó entre otros libros en verso *Die Alpen* (1729), un hito de la poesía narrativa en alemán, sobre un paisaje emblemático de la germanidad. Por el otro lado, el romántico Friedrich Hölderlin, escritor sobre el que el narrador Sebald conversará –posteriormente– con su amigo Michael Hamburger, en el interior de la narración de *Los anillos de Saturno* (1995). La solución al problema se encuentra –como tantas otras veces– en

las fechas. La entrevista fue realizada en 2001, trece años después de la publicación de su único poema narrativo, cuando todos sus libros en prosa ya habían aparecido, y con ellos un prestigio internacional que se basaba en su invención de un género híbrido, entre el ensayo, el libro de viajes y la novela. Ese mismo año, además, Sebald publicó su primer volumen de poemas, *For Years Now*, ilustrado por Tess Jaray. En otras palabras, al tiempo que se convertía en un autor de culto internacional y se daba a conocer su libro más cercano al género novela (*Austerlitz*), su único libro de poemas (*Del natural* es un extenso poema único) aparecía como escrito directamente en su segunda lengua, el inglés. Lo último que le interesaba era reivindicar una genealogía poética alemana. El foco debía apuntar hacia un antecedente que, como casi todos los elementos que interactúan en la protocombinatoria del mundo sebaldiano, también había sido expresado en un verso de su ópera prima: “Prosa del siglo pasado”.²

Del natural. Poema rudimentario no sólo es un libro extraño en el proyecto de Sebald por su precocidad y por su género, es también anómalo estructuralmente. La mayoría de sus libros se articulan a partir del número cuatro (capítulos, secciones, partes); pero el primero que editó tiene tres. Cada una de ellas viene introducida precisamente por un epígrafe de un poeta. Entre el primero (de Dante) y el tercero (de Virgilio) hay una coherencia evidente; queda huérfano, en cambio, el segun-

do, de Friedrich Gottlieb Klopstock, poeta contemporáneo de Haller y de Hölderlin, cuya obra cumbre es *Der Messias* y de quien se cita *Die Welten*. En otro lugar he analizado cómo Sebald configura en *Del natural*, a partir de su interpretación de *El castillo* de Kafka, un narrador que debe ser entendido como anti-mesías, en circulación entre el mundo de los vivos y el de los muertos, incomodando a unos y a otros con su voluntad de rescatar el lado oscuro de la historia.³ “Canto de muerte” se lee en la cita de un fragmento de *Los mundos*. Sebald viaja, junto con Dante y con Virgilio, por el infierno de la historia, en contra de los cantos de muerte de la literatura y de la historia alemanas.

Más adelante, en el propio poema, Sebald menciona el “corcel” de Hölderlin, en referencia quizá al poema “A los alemanes”, donde aparece un niño espoleando un corcel de madera. Es sabido que Heidegger dedicó un seminario de 1934-1935 a analizar dos poemas de Hölderlin, “Germania” y “El Rin”. En él veía al poeta como un emblema del renacimiento del pueblo alemán, como una suerte de profeta de su *misión*. Los dos poemas pertenecen al “Ciclo de los ríos”, donde el Rin, el

1. “No, not at all by German poetry”, en Michael Silverblatt, “A Poem of an Invisible Subject”, en Lynne Sharon Schwartz (ed.), *The emergence of memory. Conversations with W.G. Sebald*, Nueva York, Seven Stories, 2007, p. 77.

2. W. G. Sebald, *Del natural. Poema rudimentario*, trad. de Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 88.

3. Jorge Carrión, “El viajero contra-espacial”, *Quimera*, nº 274, septiembre de 2006, pp. 40-44.

Neckar, el Danubio y el Meno son considerados el fluir de los destinos individuales en el sistema nervioso de la patria. Los ríos son emblemáticos del paisaje nacionalista; los poemas son piezas importantes en la construcción de un *Volk*. La topografía que configura la obra de Sebald también es la de Europa Central, con los Alpes y el Rin en su centro neurálgico; pero, al contrario de Hölderlin, no hay en su obra exaltación del paisaje ni tono sublime. El mapa europeo es una representación melancólica: desde el Este nos llega el sonido de un arpa, gracias al viento que trae restos de una aniquilación.

46 “Una extraña luz llena los versos/ de Haller y Hölderlin, y sin embargo/ hay también falta de claridad/ en lo que atañe al corazón”:⁴ poetas claroscuros de esquizofrenia controlada, grandes poetas y grandes apologistas de la naturaleza germana, contribuyentes sin saberlo a la progresiva creación de un contexto en que la tierra será vista como esencia, primero; como sangre, después. Ha escrito Jean Bollack:

Hölderlin era para Celan un poeta alemán de los años 40 (del siglo XX), glorificado en Alemania. Todo lo sublime está mancillado por eso. Si Celan reescribe una oda con Hölderlin en ese poema [“Piedra de corazón”], si en otros conserva fragmentos de formas de la gran poesía alemana que él representa, es porque lo sublime, que continúa siendo el marco de su lirismo, se encuentra invertido, y se convierte en horror.⁵

Cantos de muerte que serán cantos de campos de la muerte. Aunque *Del natural* aborde directamente el problema de la amnesia de la generación (nazi) de los padres de Sebald, aunque hable de la violencia que se respiraba en la supuesta desnazificación vivida en los años de su infancia, aunque termine con un ejercicio de ékfrasis de “La batalla de Alejandro” como metáfora de una masacre por la salvación de Occidente, en que –como ocurrirá siempre en Sebald– bajo la página late el corazón delator del exterminio perpetrado por la generación paterna, aunque todo eso esté en el *poema rudimentario*, el escritor está ensayando su proyecto y su posición respecto a la historia de la literatura alemana aún no es lo suficien-

temente radical.

O quizá no sea así. Quizá Haller y Hölderlin sean *salvados* por Sebald del escrutinio de su biblioteca; mientras que Rilke, por ejemplo, también cultivador del himno, del paisaje y del *topos* del castillo, es en cambio considerado como un autor sospechoso, según leemos en un temprano artículo de 1981: “La ciudad está enferma, pero el campo no está sano como Rilke y toda clase de dudosos artistas de su séquito han pretendido”.⁶ Todo escritor construye su propia tradición al tiempo que, como negativo de ésta, se sitúa en contra de otra. En el caso de Sebald –y antes que él, de Paul Celan–, la contraria es la tradición de los que abogaron textualmente por la exclusión, por el misticismo, por la violencia: “desde los escritos de los padres de la Iglesia hasta los de Frazer, Bachofen, Ranke-Graves, Klages, C. G. Jung y toda una serie de oscuros investigadores de mitos y de historiadores de la religión”.⁷

La escritura como *bricolage*

En *Del natural* se observa una tendencia a la perspectiva aérea, al cambio radical de punto de vista narrativo: de ras del suelo a vuelo de pájaro, de la tierra al cosmos: “en el cerebro, podía, muy lejos, oír el ruido/ de Gauss, un ruido uniforme./ que se extendía a toda la escala./ de la tierra a/ los cielos, en donde los astros/ flotan en el éter”.⁸ Esa querencia por la estratosfera y el cosmos no lo abandonará. Leemos en *Los emigrados*: “Encima de nosotros la Vía Láctea (*where the Gods pass on their way, says Cosmo*)”.⁹ En *For years now* las estrellas o el planeta Marte devienen ámbitos de lo poético, como miradas cósmicas que nos empequeñecieran. La alusión a Auden en *Del natural* remite a “La caída de Ícaro”, de Brueghel, donde se escenifica precisamente el castigo por usurpar esa perspectiva aérea, propia de los ángeles pero no de los hombres.

La tradición literaria se puede ver, en Sebald, como una red de caminos que se entrecruzan; como un mapa galáctico, donde cada estrella está unida con otra mediante un haz de luz; como un diálogo con los muertos, como los

“cuervos jóvenes que, por la noche,/ le dictaban [a Steller] proverbios ominosos”.¹⁰ El título de *For years now* cobra sentido en el último de sus breves poemas: “For years now/ I’ve had this/ whistling/ sound in/ my ears”, que crea un vínculo textual con un pasaje de *Los emigrados*: “y de su pecho salió un suspiro que hasta hoy sigue sonando en mis oídos”.¹¹ La coherencia entre los libros que el propio Sebald revisó y dio por definitivos contrasta con las disonancias que encontramos en su volumen póstumo *Unerzählt* [*Sin contar*] (2003), donde el pintor Jan Peter Tripp –que durante años fue recibiendo poemas de su amigo y los fue haciendo dialogar con retratos hiperrealistas de ojos de creadores e intelectuales contemporáneos– ordenó los poemas, al parecer sin tener en cuenta que muchos de ellos ya habían sido ordenados por Sebald en las versiones previas que había escrito en inglés y que había recogido en *For years now*.

La comparación entre la versión inglesa y la alemana conduce a sorpresas. Por ejemplo, el poema “Siete años/ afuera/ y los perros/ ya no ladran”, donde la alusión a Ulises es evidente, se vuelve críptico en la versión alemana cuando el perro se convierte en un gallo que ya no canta. ¿La poesía, tal vez? ¿El susurro que ha dejado de resonar en los oídos? De ser correcta la interpretación, eso sólo ha podido ocurrir tras la muerte del emigrado Sebald.

Sebald era un poeta docto. Un artesano que dominaba a la perfección los materiales y las herramientas de su arte, al que en alguna ocasión se refirió como un *bricolage*: volver a combinar, con maestría, los elementos que uno tiene a su alcance, para construir algo nuevo. Observar lo que hace con el Valle del Rin, espacio hipertextualizado, ilustra su

4. W. G. Sebald, *Del natural*, op. cit., p. 97.

5. Jean Bollack, *Piedra de corazón. Un poema póstumo de Paul Celan*, trad. y ed. de Arnau Pons, Madrid, Arena Libros, 2002, p. 18.

6. W. G. Sebald, *Pátrida patria. Ensayos sobre literatura*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 78.

7. *Ibid.*, 187

8. W. G. Sebald, *Del natural*, op. cit., p. 97.

9. W. G. Sebald, *Los emigrados*, trad. de Teresa Ruiz Rosas, Madrid, Debate, 2000, p. 156.

10. W. G. Sebald, *Del natural*, op. cit., p. 53.

11. W. G. Sebald, *Los emigrados*, op. cit., p. 140.

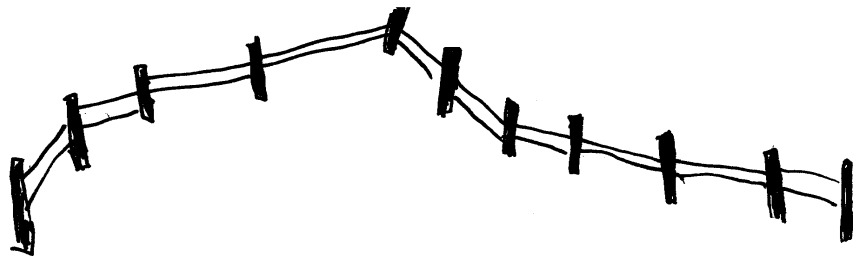
modus operandi. Tanto en *For years now* como en *Sin contar* tenemos sendos poemas que retratan la dramática geografía del desfiladero, haciendo hincapié en los claros y oscuros y en las tinieblas. En *Del natural*, más elaboradamente, el Rin y su glaciar son contemplados como una reserva tectónica, como una metáfora del tiempo.¹² Cuando, en cambio, al final de *Los anillos de Saturno*, el narrador Sebald atraviesa en tren el Valle del Rin, que se convierte de pronto en un paisaje ártico, una compañera de viaje, junto a la ventana, “contemplando el hermoso espectáculo” recita estos versos: “Praderas blancas borradas por la nieve/ Velos más negros que cornejas/ Guantes suaves como flores de rosal/ Máscaras para proteger el rostro”.¹³ Se trata de una escena de carácter levemente erótico. Al narrador le hubiera gustado entablar una conversación con la enigmática pasajera, a través de la poesía, pero lo venció la timidez. A esa agitación emocional hay que atribuirle la belleza del paisaje. Es decir, a la escenificación de un encuentro amable entre viajeros (el cruce de caminos: la encrucijada es una figura esencial en la poética sebaldiana, también desde su opera prima) se debe que el paisaje germánico sea contemplado como algo positivo.

Sin embargo, años más tarde, en *Austerlitz*, la descripción del Valle del Rin sintetiza la infamia germánica:

Mientras estaba todavía bajo el hechizo de aquel paisaje, para mí, dijo Austerlitz, realmente mitológico, el sol poniente se abrió paso entre las nubes, llenó el bosque entero con su resplandor e iluminó las alturas del otro lado, en las que, en el lugar por donde acabábamos de pasar, tres chimeneas gigantescas se alzaban hacia el cielo, como si la cordillera del borde oriental hubiera sido vaciada en su totalidad y fuera sólo el camuflaje exterior de un centro de producción que se extendiera bajo tierra muchas millas cuadradas. La verdad, dijo Austerlitz, es que cuando se viaja por el valle del Rin, apenas se puede saber en qué época se encuentra uno. [...] Veo ese paisaje alemán, dijo Austerlitz, tal como fue descrito por viajeros anteriores, el gran río no regulado y que en algunos lugares invade las orillas, los salmones que retozan en el agua, los cangrejos que arrastran por la fina arena; veo los os-

curos dibujos de tinta china que Victor Hugo hizo de los castillos del Rin, y a John Mallord Turner mientras, no lejos de la asesina ciudad de Bacharach, sentado en un taburete plegable, pinta acuarelas con mano ágil.¹⁴

Tres palabras entroncan esta descripción con el “espectáculo” y los versos que recitó la pasajera misteriosa en *Los anillos...*: “hechizo”, “vaciada” y “camuflaje”; pero esta vez tienen un tinte negativo. Pretende evidenciarse que Alemania, en el siglo XX, es más una construcción cultural que una realidad natural, que los paisajes telúricos y primigenios del romanticismo y del nacionalismo no existen. En



el Valle del Rin está (textualmente) el oro del Rin, que para Wagner era también el Santo Grial. La fotografía central de esta novela, reproducida también en su portada, es de Austerlitz niño: disfrazado. La imagen que prelude a ésta en el interior de la propia novela es de un paisaje alpino dibujado en el decorado de un escenario. Operístico. Dos veces se repite la idea del país como máquina de producción. Las chimeneas substituyen las montañas, unen la tierra con el cielo. La imagen debe ser leída como una denuncia de la unión moderna entre destrucción industrializada y teología. Sutilmente, Sebald introduce la expresión “östliche Ufergebirge” [“borde montañoso oriental”, “borde montañoso del este”]: las chimeneas han borrado lo que era natural en el Este de Alemania. A ojos de Austerlitz, un personaje con la percepción espacial mucho más desarrollada que la temporal, el pasado medieval germánico (“mythologische Landschaft”: *paisaje mitológico*) y la edad contemporánea se confunden, tal vez porque una violencia lleva a la otra.

Entre Austerlitz/Sebald y los viajeros decimonónicos está la regulación del río (el orden), está la técnica ecoci-

da, está el exterminio de seis millones de personas. El mismo sustantivo pero con otro adjetivo: “deutsche Landschaft”. El paisaje que “hechiza”, “la asesina ciudad de Bacharach”: la alusión oblicua es a la roca de los Nibelungos y a la leyenda de Loreley, al tesoro de la germanidad, a sus mitos de origen, y a la muerte de la sirena cantada por Heine, el poeta alemán, el judío, el exiliado: “No puedo descifrar, el antiguo sentido,/ De un dolor sin nombre, que me ha perseguido”. Loreley se suicida al comprobar que su belleza hechiza y destruye a los marineros que pasan por el estrecho de Bacharach. Es rubia, como la Marga-

rete de Celan; es alemana y es diferente, como Heine: no puede convivir con la comunidad. El Rin es Goethe y es Kleist: “Levantad un dique contra las aguas del Rin con sus cadáveres”, escribió Jean Améry.¹⁵

After Celan

El encuentro entre el narrador Sebald y el poeta y traductor Michael Hamburger en las páginas de *Los anillos de Saturno* deriva en una conversación sobre Hölderlin, cuya biografía parece perseguir la de Hamburger mediante los mecanismos del azar objetivo: la coincidencia, la analogía, el eco. Nada se dice en la conversación que mantienen los dos germanistas y traductores sobre Paul Celan, a quien también —y célebremente— ha traducido Hambur-

12. W. G. Sebald, *Del natural*, op. cit., p. 98.

13. W. G. Sebald, *Los anillos de Saturno*, trad. de Carmen Gómez y Georg Pichler, Madrid, Debate, 2000, p. 198.

14. W. G. Sebald, *Austerlitz*, trad. de Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama, 2003, pp. 227-228.

15. Jean Améry, *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, trad. de Enrique Ocaña, Valencia, Pre-textos, 2001, p. 67.

ger. En otro libro encontramos de nuevo esa ausencia llamativa. Uno de los personajes emblemáticos de Sebald es su maestro de primaria y protagonista de la segunda sección de *Los emigrados*, Paul Bereyter. Este, nos cuenta el narrador, pasó los últimos años de su vida leyendo enfermizamente: “Altenberg, Trakl, Wittgenstein, Freidell, Hasenclever, Toller, Tucholsky, Klaus Mann, Ossietzky, Benjamin, Koestker y Zweig [...], sobre todo a escritores que se habían quitado la vida o que estaban en trance de hacerlo”.¹⁶ Significativamente, faltan Paul Celan y Jean Améry, que se suicidaron en fechas cercanas a las del suicido ficcional de Bereyter.

Améry es una presencia constante en la obra sebaldiana; Celan es su ausencia más sistemática.

El abuelo de Paul Bereyter se llamaba Amschel Bereyter, lo que remite aproximadamente al apellido real de Celan (éste es un anagrama); y el nombre de Paul coincide con el de Celan. Hay además una posible cita oculta en el título *Los anillos de Saturno*, pero ésta es más discutible: en el poema “Inselhin” (“Hacia la isla”), Celan habla de las almas de los muertos en el exterminio, “las almas saturnalmente agónicas”, traduce Jesús Munárriz el verso “die Seelen saturnisch beringt” [“beringen” es el verbo “anillar”].¹⁷ Está por demostrar que la poética celaniana constituyera un modelo de la de Sebald, pero sí me parece que las citas ocultas –demostrables o por demostrar–, apuntan hacia esa dirección. Es demasiada casualidad que Sebald nunca ponga el nombre del poeta en la punta de su pluma. La ocultación late como una deuda. Sobre todo, como he dicho, en el fragmento de *Los anillos...* dedicado a Michael Hamburger, el más conocido traductor de Celan al inglés. La coincidencias entre la obra de Celan y la de Sebald son, no obstante, limitadas. La topografía por donde se mueve el narrador Sebald en todas sus obras, entre Londres y Praga pasando por París, europea, condicionada por el eje Oeste/Este, es la misma donde se sitúan los poemas de Celan. Jerusalén aparece también en la obra de ambos, como un símbolo poderoso: la capital del mundo antiguo; la capital de un mundo que ya no existe, que ha sido

exterminado. La familia textual de Celan estuvo compuesta, entre otros, por Mandelstam, Büchner, Mallarmé y Kafka. Max Sebald, por su lado, compartió con Celan la afinidad con el autor de *El proceso*, pero se buscó otros aliados: su cartografía es parecida a la de Joseph Roth; su voluntad de crítica le acerca a Jean Améry; el tono lo emparenta con Thomas Bernhard; el tratamiento de la peregrinación lo ubica en una larga tradición que quizá nace en Dante, atraviesa el romanticismo inglés y la ilustración francesa, se politiza en el surrealismo y el situacionismo, y tal vez Sebald aprende del primer Peter Handke.

En toda la obra de Sebald se menciona –si no me equivoco– una única vez de forma explícita a Paul Celan: en una enumeración de autores en lengua alemana hecha por Heinrich Böll,¹⁸ es decir, en el seno de una cita, por escritura interpuesta. Esa distancia es la de una máscara. En *Los emigrados* un personaje se pregunta: “quién había detrás del nombre de Margarete nunca lo he averiguado”.¹⁹ Parece la constatación de un enigma de lectura. Quizá detrás de ese nombre esté “Fuga de la muerte”. El mismo enigma encontramos en el personaje de Austerlitz. Cuando éste se planteó el suicidio, a finales de los cincuenta, vivía en el número 6 de la rue Émile Zola. Ésa era la dirección exacta de Celan cuando acabó con su vida lanzándose al Sena desde el Pont Mirabeau. El mismo puente al que Apollinaire le dedicó un poema de amor y nostalgia. El mismo puente que encontramos en “Y con el libro de Tarusa”, el penúltimo poema de *La rosa de nadie* (de 1963, dedicado a Ossip Mandelstam), donde el ruso ríe “Oka no fluye”, donde leemos: “Lo cirílico, amigos, también/ lo trasladé por el Sena,/ lo trasladé cabalgando por el Rin”.²⁰ La poesía rusa ha remontado, como un salmón, la corriente de la lírica francesa y de la poesía (ecuestre) alemana; ha sido resemantizada, ha sido incorporada a la lengua poética propia. Nos confiesa Austerlitz, treinta páginas después de haber atravesado el Valle del Rin, a propósito del Puente Mirabeau: “cuya informe masa de hormigón veo todavía a veces en mis pesadillas”.²¹ Dos páginas más tarde, se habla del

suicidio colectivo en París de un centenar de perseguidos judíos, en agosto de 1941, por miedo a los gendarmes. Se sabe que Celan, antes de lanzarse al Sena, dejó sobre su escritorio, abierto y subrayado, un libro con palabras de Hölderlin.

Sebald insistió en el tema del suicidio en una entrevista sobre *Los emigrados*:

Todas son historias sobre el suicidio o, más exactamente, sobre suicidios a una edad avanzada, relativamente raros pero frecuentes, sin embargo, como síntoma de lo que llamamos síndrome del sobreviviente. Conocía ese síntoma de manera abstracta, por los casos de Jean Améry, Primo Levi, Paul Celan, Tadeusz Borowski y algunos otros.²²

En otra entrevista, que he citado al principio de estas líneas, le preguntaron sobre el modelo de Thomas Bernhard; declaró que estuvo tentado de reconocer abiertamente el grado de agradecimiento a Bernhard:

Pero también tenía conciencia del hecho de que uno no debía hacerlo demasiado abiertamente, porque, en ese caso, a uno se lo ubica de inmediato en un fichero que dice Bernhard, seguidor de Thomas Bernhard, etc. y estas etiquetas no se borran nunca.²³

Recuérdese que esa misma entrevista comenzaba con la respuesta rotunda de que él no había sido influido de ninguna manera por la poesía alemana.

16. W. G. Sebald, *Los emigrados*, op. cit., p. 73.

17. Paul Celan, *De umbral en umbral*, trad. de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 1985.

18. W. G. Sebald, *Camposanto*, trad. de Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 65.

19. W. G. Sebald, *Los emigrados*, op. cit., pág. 101.

20. Paul Celan, *Obras completas*, trad. de José Luis Reina Palazón, Madrid, Trotta, 1999, 202.

21. W. G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 255.

22. “They are all stories about suicide or, to be more precise, suicides at an advanced age, which are relatively rare but quite frequent as a symptom of what we know as the survivor syndrome. I was familiar with that particular symptom in the abstract, through the cases of Jean Améry, Primo Levi, Paul Celan, Tadeusz Borowski, and various others”, en Eleanor Wachtel, “Ghost Hunter”, en Lynne Sharon Schwartz (ed.), op. cit., p. 38.

23. “But I was also conscious of the fact that one oughtn’t to do that too openly, because then immediately one gets put in a drawer which says Thomas Bernhard, a follower of Thomas Bernhard, etc., and these labels never go away”, *ibid.*, 82.

PUNTO
DE VISTA
PUNTO

PUNTO
DE VISTA

30 años
números 1 al 90
1978 - 2008

Edición de un CD con la colección completa de Punto de Vista

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

En el curso de 2008 *Punto de Vista* va a editar un CD con la colección completa, números 1 a 90, 1978-2008. El CD estará en venta en las librerías y kioscos donde usualmente se ofrece la revista, y además se venderá por correo.

Noticia importante para los suscriptores de la revista que tienen pago el año 2008: proponemos completarles la suscripción enviándoles gratuitamente el CD (a cambio de los dos números que ya no van a salir). Los suscriptores que no acepten esta propuesta y deseen que se les devuelva el dinero correspondiente a los dos números faltantes, sólo tienen que escribirnos solicitándolo.

Consultas: info@bazaramericano.com

el sitio de
Punto de
Vista on-line

BazarAmericano.com

www.bazaramericano.com

FUNDACIÓN Szterenfeld

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

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

Carlos Kreimer
Presidente

Silvia Jáuregui
Vicepresidente

FUNDACION SZTERENFELD

Libertad 567, 10³/₄ piso. Buenos Aires
Tel/Fax : 4382-7433 / 4381

 **siglo veintiuno**
editores

Tucumán 1621 7º N / 5º I
(C1050AAG) Buenos Aires
Tel/Fax (54 11) 4373-8516

www.sigloxxieditores.com.ar



> Emilio Crenzel

La historia política del Nunca más
La memoria de las desapariciones en la Argentina
Colección Historia y cultura - Serie El pasado presente

> Diego Golombek

Cavernas y palacios
En busca de la conciencia en el cerebro
Colección Ciencia que ladra... Serie mayor

> Marcelo Sain

El leviatán azul
Política y policía en la Argentina
Sociología y política

> Eduardo Galeano

Especiosos
Una historia casi universal

Punto de Vista final

**El juicio del siglo,
arquitectura: Silvestri**

**Melancolía e
insistencia de la
novela: Sarlo**

**Poesía en internet:
Porrúa**

**El cine moderno
revisitado: Filippelli /
Hevia / Oubiña /
Palavecino**

**El documental hoy:
Beceyro**

**La armonía grotesca
de Babel: Antelo**

**Sebald poeta:
Carrión**

**PUNTO
DE VISTA**

90 Revista de
cultura
10 \$
Abril 2008