



FIGURACIONES

Imágenes, tonos, movimientos. Artes en el tiempo y el espacio, estéticas desplazadas que se sustraen a toda definición resuelta. Manifestaciones que persisten más allá de la profusión de las vanguardias, y también, escenas decididas de una imposibilidad: la de permanecer en el mítico estado de contemplación. Se trata de abrir la pregunta sobre el arte argentino, sobre su estatuto, sobre las figuraciones que habitan resistencias fuera de foco, inasibles, imperceptibles. Hablar de arte argentino quizás sólo tenga sentido en la huella de las preguntas que nos plantea su más íntima *formalidad*, en el uso que se hace de los materiales, es decir, de sus imágenes desquiciadas, de los lienzos asaltados, de la insistente gestualidad musical, de la coreografía corporal que teoriza de nuevo sobre el cuerpo. Así, ¿cómo abordar estética y políticamente el tango, danza y música que se abre paso *entre* lo popular, lo nacional, lo ajeno, que construye en la diferencia apretada de los cuerpos aquello que se percibe como escena de lo propio? O mejor ¿qué resiste en el tango, en ese espacio donde se libran batallas identitarias de un modo quizás esquivo, quizás indirecto, pero no por ello menos intenso que en cualquier otra expresión de la vida colectiva? Por lo demás, ¿existe un cine argentino?, ¿en qué sentido es posible esta pregunta, sobre qué andariveles es deseable sostenerla? Y a su vez, ¿cómo pensar hoy la composición de un lienzo después de la destitución operada por las vanguardias pictóricas, después del retorno furioso del arte por el arte? Las intervenciones que a continuación presentamos intentan recorrer estas preguntas, leerlas y rumiarlas, situarlas en nuestro horizonte más cercano, pero también en continuidad y diálogo con horizontes más vastos.

200/201

FIGURACIONES

CUANDO LADRAN LOS FANTASMAS

POR Gustavo Varela

1. Milonga

Homero Manzi es un coral, no es uno solo: alternancia, canon, enlace, una fuga que se superpone. Los límites de sus voces son imprecisos: ¿qué es canción y qué respuesta, qué poesía y qué lucha política? Porque no es necesaria la descripción ni la rumia consabida para que la cultura popular se conjugue en la acción; el tango, higiénico en sus dogmáticos, dice política de otro modo, filia de patio y de pista de baile en carnaval, repetición en versos de un modo de ser, de amar, de reír o de olvidar. Una manera propia de pararse.

“No somos oficialistas ni opositores sino revolucionarios”, dice Manzi en la radio, en el 1946, cuando ya imagina un peronismo sin Perón, mucho antes de que eso sea pancarta de iluminados. Antes había sido refugio, hacia adentro: “Me gusta lo desaparejo y no voy por la vereda...”, escribió e inventó la milonga para el tango, de una vez, mezcla de cardo y de agitación urbana. Le indicó a Sebastián Piana cómo poner las manos sobre el piano, como sobre la tierra, cortado, de apuro y retroceso, un ritmo que sea origen y que el tango sobre. Pero a la vez que quede, un poco de costado, casi un indicio. Es que Manzi era griego, de dioses múltiples, de polis siempre en tránsito, primero con Yrigoyen, después Forja, Perón, la mirada puesta en lo que tiene que intervenir, en la cara del que

re y dice: el olvido de tierra adentro se hace visible en la ciudad, eso es la milonga que inventa, un lamento audible sólo entre edificios, un grito silvestre desahogado a tiempo. Llevar los límites hacia afuera y componer; reclamar a Rosas, a Carriego, a Eugenio Pizarro, al negro y a la negra María.

Todo amalgamado, mixto, signo de una necesaria unidad, la política en la universidad y la insolencia del paredón que tapa el campo. “Leí filosofía, estudié... abandoné los libros y me hice luchador”, escribe. Hace política y tangos, es la hiedra en el muro, incómoda, húmeda, vital; y también la aristocracia del cabaret. ¿Cómo componer eso mismo en un solo cielo? ¿Qué cielo está encima de Manzi, que le inventa la milonga al tango y traduce pueblo por fueye, por fantasmas que ladran, por estrellas, por payador? Es todo el cielo: su celda y la plaza de pies descalzos, hirvientes en el agua. Pies de baile y de salida del encierro. En el tango, Manzi hace que el pueblo tenga cara.

2. Observatorio

Cuando Lugones anuncia la hora de la espada, a Manzi lo llevan preso por la pluma y por su lengua y escribe en la hora azul. Dos meses en la cárcel de Las Heras —suficientes para sacarlo definitivamente de la facultad de derecho, pero no para cortarlo de raíz—, porque siempre hay uno que canta cuando hay que hacer silencio. Ya estaba Uriburu, ley marcial y estado de sitio, muerte sin proceso, picana y grupos de tareas, la Federación Universitaria de Buenos Aires que no acepta las condiciones y continúa publicando su periódico. Contra la dictadura, contra la gestión del decano, uno que delata los contenidos y la imprenta que es arrasada por la policía. Manzi preso e incomunicado. Ya le había escrito sus *42 versos a la facultad de derecho*: “Corazón que practica la leyenda hipocrática de dormir a la izquierda, hecho con las estrías de cien muchachos locos que sueñan con la paz, y que hacen la simbiosis —pampeanamente rara— de Yrigoyen y Marx”.¹ Ya había andado por el norte, con el nombre de Yrigoyen en la boca, por Tucumán, por Santiago del

Estero, por Jujuy. Tenía la imagen de 1916 clavada en los ojos: la calle repleta, la galera del presidente electo sin caballo y arrastrada por la gente. Un destino de manos con fiebre y no de cabezas en cálculo.

Actividad política, clases de literatura y versos para el tango. Eso era Manzi, hasta que se vuelve clandestino y, de alguna manera, nunca más dejará de serlo. Porque ve oblicuo lo que parece recto, sin relieve. Entonces Uriburu no es sólo un nombre aislado sino una marca de sentido que lo trasciende, una seña que inaugura la dictadura militar en la política, hacia atrás y hacia adelante. Invisible por entonces, atado el fascismo a la coyuntura y a los encogidos de siempre: “Por eso el 6 de septiembre, más que una fecha es un observatorio (...) Afirmo que la revolución del general Uriburu, brazo ejecutor de un plan con designios superiores a su comprensión, estaba decretada antes de la baja del peso y de los cereales (...) Lo estaba desde 1916, cuando la democracia irrumpió generosamente y en actitud de desalojo (...) Pero la oportunidad sólo se presentó cuando en ese plan coincidieron los pusilánimes, los apóstatas y los ingenuos, empujados, casi justificados, por el complot de toda la prensa, que cual una enorme y trágica cámara oscura, invertía la imagen torturada de la realidad (...) Pensar mal solamente de Uriburu, como hecho desligado de todo, o de su fracaso, es admitir la posibilidad de que pudo haber sido bueno, o de que pudo haber llegado al éxito”.

Correr al dictador de las condiciones históricas que lo sostienen es darle un lavado de impunidad política. Pensar que es uno solo el que gobierna, que el poder tiene nada más que dos ojos y un apellido tallado en bronce y una sola traza; ver patronatos donde hay multiplicidad de tonos, es envolver la realidad en un nylon y ofrecerla a una ingenuidad que no tiene.

Si no es con la palabra, si la política está cercenada por Justo o por quien sea, lo que derrama necesidad se vuelve conspiración. En las macetas del patio de la casa de Manzi, Manzi esconde pólvora para la insurrección. Pero la rebelión fracasa y el fraude lleva a Ortiz a la presidencia. Después vendrá Forja, una mediación de lucha entre la Argentina que se iba y la que llegaba a la plaza. Mientras

tanto, cada vez más se recuesta en la hora azul, aquella que encontró en la celda, en el crepúsculo, mientras escribía cartas de amor.

3. Filia

El tango fue de los prostíbulos del norte a la moral popular. Se lava de sexo para hacerse canción, sainete, cine y cabaret. De padres inmigrantes a hijos nacidos y criados, ya no es la expresión lasciva de los que están de camino, sino referencia valorativa, identidad y entramado afectivo. Los que se quedan, a pesar de si mismos, aprenden un oficio, abren su almacén, un taller de costura, venden frutas o pescado en el mercado de abasto. Y además fundan familia, se establecen, a pesar de ser tierra ajena y soñar en otro idioma. Porque la cama está en otro lado, más allá del mar, de donde vinieron y a donde quieren volver. El lunfardo es la expresión de ese encierro: lenguaje de cárcel, no sólo de delincuentes, sino de hotel de inmigrantes, de italianos o turcos o polacos, que se agitan en un cubilete y hablan con mezcla; lenguaje de calabozo abierto, de fusión, de necesidad expresiva. La amarra al puerto de Buenos Aires son los hijos, nostalgia heredada y afincamiento: van a la escuela, aprenden de San Martín, del Aconcagua, del delta y del centenario de la revolución. Repiten las estrofas del himno, hasta el límite de hacer carne la repetición y creer que es propia la tierra que sólo era puerto de tránsito. Extraña paradoja, que los hijos de los que añoran lo que es distante se constituyan en el amor de lo que está cerca: Cátulo Castillo, Enrique Santos Discépolo, Pascual Contursi, Celedonio Flores, Enrique Cadícamo, Homero Manzi, todos ellos de raíz extranjera, se quedan y componen y eligen como propio lo que hasta entonces había sido destino de exilio económico.

El crochet del tango en los años veinte es un espejo axiológico: la esquina, el barrio, la madre, el trabajo, el pobre contra el rico, la risa marginal, la novia, la amargura y, a la vez, el sueño exuberante de la carencia. No una sentencia nostálgica –a pesar de cierta melancolía heredada–, sino rostros posibles. Las letras del tango no describen sino que instauran una forma de hacer común, trazan los

límites morales para una sociedad originaria. Es poesía de filiación, un tratado que enuncia axiomas para quedarse, para ver reflejado lo que es y lo que debe ser, es decir, un territorio. Por eso el arrabal del siglo XX reemplaza a la frontera del XIX: los dos son límites, el lugar donde todo termina. Pero el arrabal está habitado y es asiento político sostenido en el acuerdo; la frontera, en cambio, es atalaya y guerra, soledad y desencuentro.

Entonces el tango no combate sino que acepta; no es de compromiso social sino de conformación. Son años de convulsión y de conciencia puesta en acto. Las calles de Buenos Aires se inundan de refriegas, de lucha ideológica, de barricadas y de muertos a balazos. Sin embargo, el tango se mantiene al margen, como si sus letras fueran desaprensivas con lo que sucede en la calle. Fantasma de neutralidad y apatía: aquellos que lo quieren comprometido, citan algunas pocas composiciones como signo de pertenencia, *Al pie de la Santa Cruz*, *Pan*, *Acquaforte*, o la saga de tangos anarquistas. Poco o casi nada respecto de su cosmología. Del otro lado, los que exigen su indiferencia y lo esconden debajo de la nostalgia o de la lágrima tantas veces vertida.

En la genealogía histórica que lo sostiene, su forma de intervención política es otra: ni testimonial ni tristeza puesta en versos. Porque el tango es la expresión sonora de un lazo que conforma identidad; es ordenación de afectos y actitudes, no una receta sino una alianza sin programa previo. Como lo fue el sainete, que lleva el conventillo a escena y allí se ve el inmigrante, en un espejo que lo copia y lo exagera, pero que a la vez le explicita el mundo que construye a diario. Lo mismo para el tango: un mapa valorativo trazado en movimiento, una cartografía moral que abre estrías, surcos de sentido, algunos refractarios y de resignación, es cierto, pero necesarios para una sociedad polimorfa que, por primera vez, precisa verse en la palabra para saber quién es.

4. Esguince

El tango, sobre el coral que es Manzi, se tuerce de la exposición a la intimidad. Sobre él y sobre otros, Cadícamo, Celedonio,

Discépolo. Pero es sobre Manzi que aquella identidad de conjunto se refracta hacia adentro, se vuelve canción de afecto singular, de percepción de uno siendo muchos. Como si ahora la polis necesitara hundir sus cimientos en cada historia de vida: la esquina es propia, igual el barrio o la reja. Es del que la ve como su cosa y la esguinza hasta hacerla hablar de uno mismo. Por eso la confesión, el recodo, la letra intimista que forma ángulo con el dolor, el recuerdo o la pérdida.

No es un giro ni romántico ni modernista, a pesar de los poetas que se anudan en su oído. Es una necesidad vital para la canción, una forma de afirmar lo propio para instaurar su propia ética: “Lo popular no comparó lo malo con lo bueno. Hacía lo malo y, cuando lo hacía, creaba el gusto necesario como para no rechazar su propia factura y, ciegamente, inconscientemente, estoicamente, prestó su aceptación a lo que venía de sí mismo y su repudio heroico a lo que venía desde lejos”.³

Por eso es política la canción popular, porque delimita su lugar de pertenencia aunque la confesión íntima parezca evadirse del mundo. Es trazo de poder de otro modo, tangente a la realidad, otra manera de quitarse la camisa y gritar. Hacerse dueño de la tierra, habitar la plaza el 17 de octubre —“allí veremos a los auténticos descamisados de la patria enarbolando sin el nombre de Perón, las leyendas de sus lemas y de sus conquistas sociales” —; cantar una vidala en medio del chaco santiagueño, una vidala pobre y de obrero olvidado, allí, entre ellos, en medio de un campamento, sin que nadie los escuche, “...un grito apretado que debiera sonar en nuestro oído como desolada protesta: pobres de nosotros, ¿qué vamos a hacer?”.⁴

La intimidad es sonora, protesta y reclamo, se hace sustancia visible y Manzi la llama Pueblo. El desgarrar de amor es también desgarrar de injusticia y de olvido. Porque la vidala, la milonga o el tango son también una piedra arrojada contra el derecho escrito por el doctor Vélez Sársfield, “cuya estatua abollaremos algún día”, un modo de afirmación y dominio delineado con fibras anímicas.

La pasión singular se anuda en la canción y tiene efectos políticos. Es el revés necesario de la explosión callejera, de la muchedum-

bre que Manzi vio, primero debajo de Yrigoyen y después, en la aurora de la patria peronista. Entonces le compone una milonga a Perón y otra a Evita, y antes se había declarado hombre de Alem y había hablado de “la oligarquía nacional y de los pulpos imperialistas”, de “los grandes monopolios y de las empresas capitalistas extranjeras”.

Nunca con indignación. Lo popular no necesita del reclamo endogámico ni de una sensiblería de ofendidos. Es acto íntimo y a la vez acción. También la letra de una canción, repetida, cantada tantas veces, dicha casi como una plegaria, puede ser una proclama. No de ideales ni de lo que debería ser. Tampoco del paraíso extraviado ni de un pasado que precisa redención. Una redención que Manzi tampoco necesita.

Notas

¹ MANZI, H., “42 versos a la facultad de derecho” (1928) en ALEN LESCANO, L., *Homero Manzi: poesía y política*, Bs.As., Editorial Nativa, 1974.

² *No Olvidemos el 6 de septiembre*. Nota periodística de Homero Manzi sin mención de fuente (original en poder de Acho Manzi) en SALAS, H., *Homero Manzi y su tiempo*, Bs.As., Ed. Vergara, 2001.

³ MANZI, H. “Revista Línea del 6/5/1948” en ALEN LESCANO, L., *op. cit.*

⁴ MANZI, H. “Discurso en FORJA, 1935” en FORD, A., *Homero Manzi*, Bs.As., Centro Editor de América Latina, 1971.

FIGURACIONES

FILOSOFÍA Y MOVIMIENTO

POR Darío Capelli

Hay una conocida pintura de Joseph Turner en la que el concepto romántico de lo sublime queda redefinido. En *Lluvia, vapor y velocidad. El Gran Ferrocarril del Oeste* (1844), las fuerzas indómitas y su belleza no estarían únicamente del lado de la naturaleza observada por un espectador incrédulo de su razón ordenadora sino que, además, lo que está encantadoramente fuera de control es la percepción misma. Como en todo cuadro romántico, en el de Turner hay un desdibujamiento de las formas aunque aquí el procedimiento es radicalizado por una representación del movimiento del que no puede decirse que sólo desdibuja, sino que más bien diluye las formas en una atmósfera amarillenta y arremolinada en la que el entendimiento apenas reconocería objeto alguno; cuadro en el que lo visible se presenta al ojo de un modo imposible para ser captado por otro órgano del conocimiento que no sea el de la intuición.

Desde ya, sin la invención del ferrocarril no podría haberse pintado un cuadro así. La evolución técnica en las mecánicas de traslación (y la consecuente incidencia en la conciencia de la duración) empujó hacia una nueva sensibilidad y hacia una interna, también, evolución técnica de la percepción del movimiento que arrastró a las artes consigo; interna evolución técnica del arte, entonces, que, en lo que hace al movimiento y su representación, dejó el campo

orégano a esperas de que llegue la filosofía a pensarlo. Pero como Hegel no se equivocaba en decir, la filosofía llega siempre tarde y aparece en el tiempo sólo después que la realidad ha consumado su proceso de formación y se encuentra ya lista y terminada. Esta vez, como toda vez, el arte llegó primero a la cuestión del movimiento y por cierto que la filosofía, demorona ella, (y en esto Hegel siempre errará) no lo pensó mejor que lo que el cuadro de Turner pudo intuir. En la obra de Turner, pero sobre todo en ésta que estamos evocando, se halla –cincuenta años antes y en estado de crispación– la filosofía bergsoniana. No hay dudas de que mejor nos serviremos de sus palabras, las de Bergson, porque no podríamos “decir” de otro modo lo que la pintura de Turner nos “habla”, pero se dé fe aquí que en *Lluvia, vapor y velocidad* está ya contenida la idea de una nueva imagen del movimiento o, mejor, la idea de una imagen-movimiento, que es el modo con el que Deleuze, en sus estudios sobre cine, denomina al descubrimiento de Bergson en *Materia y memoria*.

Según Bergson, ya no sería posible, excepto persistamos en la obstinación, igualar percepción a contemplación, porque la *actualidad* de la percepción consiste en su *actividad* y en los movimientos que la prolongan. Mediante la percepción, la imagen de las cosas en el mundo es su materialidad que, como tal, se abre a la acción naciente en relación con otras imágenes, es decir, al movimiento en el espacio; y, como momento, a la duración temporal. Así, el movimiento deja de ser la construcción *post-facta* del recorrido que va de un punto a otro en el espacio y de un instante a otro en el tiempo como si se tratase de reponer un puente entre dos posiciones que ya han dejado de actuar. Bergson, pero también y sobre todo Deleuze leyendo a Bergson, dirán que este yerro, el de confundir al movimiento con una traza del recorrido, fue cometido tanto por antiguos como por modernos.

Para la filosofía antigua, el movimiento sería un tránsito, el pasaje regulado de una forma a otra: la primera forma, eterna, inmóvil e inteligible es la Idea, y la segunda forma, definida, móvil y sensible es la materialización de la idea zambullida, ahora, al flujo de las cosas; encarnación en una forma privilegiada; actualización en una

pose que se constituye por su referencia siempre a la trascendencia de la cual sería su punto culminante (*télos*).

La dialéctica moderna habría dado el paso cualitativo de la trascendencia a la inmanencia y, con ello, el de las *poses* privilegiadas a los instantes cualesquiera que, equidistando y en relación de sucesión y confrontación, remiten a una noción de producción inmanente del movimiento.

Aun aquí, el problema sigue siendo que el movimiento no deja de ser una adición, lo que debe recomponerse: si bien no entre *poses* privilegiadas, sí entre instantes cualesquiera entendidos como “cortes inmóviles” contenidos por un Todo ya dado que, desde un corte señalado a otro corte señalado, tiende un hilo de “tiempo abstracto” para poner en movimiento la mecánica de las partes. El movimiento, pues, estaría dado por la suma de los “cortes inmóviles” más el “tiempo abstracto”.

Entendemos que para Bergson el error que causa los errores en cadena de las concepciones del movimiento es la noción del todo como lo dado. “El todo no está dado ni puede darse”, dejó dicho el filósofo y con esto no quiso decir que el todo sea una noción desprovista de sentido sino que “el todo no puede darse porque es lo Abierto, y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo; en síntesis, durar”.²

Escribe María Pia López en el prólogo a una reciente edición de *Materia y memoria*: “Bergson descubre el tiempo como movimiento y mutación, el tiempo que transcurre como evolución creadora. A eso que es condición de la novedad nombra duración”³. El todo, entonces, es duración, nunca es conjunto cerrado que determina las partes sino aquello que mantiene al conjunto abierto en alguna parte que puede ser cualquiera de sus partes.

No obstante, el despliegue del todo en el espacio torna no solamente posible sino necesaria la organización de la materia en sistemas cerrados. Pero, precisamente, los conjuntos cerrados de partes están en el espacio y el todo, en la duración.

La noción de movimiento, la de Bergson, surge de la resultante del cruce de sus coordenadas de espacio y tiempo. En efecto, el

movimiento se establece entre los objetos que en el plano espacial expresan al todo cambiante del plano temporal pero, por el mismo movimiento, ese conjunto cerrado se remite a la duración abierta y las líneas que contornean la imagen de las cosas se desvanecen para dar paso a lo nuevo, que nunca ocurriría si no es porque algo dejó de actuar y porque algo aún no lo hizo. De esta manera, las cosas dejan de ser para la percepción imágenes-*poses privilegiadas* o imágenes-*cortes inmóviles* entre los cuales debe reponerse el movimiento ya sea como síntesis dialéctica o como análisis sensible. Ahora las cosas son en su materialidad “cortes móviles” de la duración abierta captados como imágenes-*movimiento* siempre que la percepción sea alentada ya no por el entendimiento ni la sensibilidad, sino por la intuición como modo del conocimiento.

Se sabe que uno de los activismos a los que Adorno se dedicó con mayor fiebre fue el de dinamitar todo sistema filosófico que quisiera contrabandear algo de metafísica. En *Dialéctica Negativa*, monumento a la lucha contra todo intento de ontologización o neo-ontologización, dedica, desde sus páginas más tempranas, un conjunto de reflexiones sobre Bergson (tampoco él iba a librarse de la obsesiva pesquisa del filósofo de Frankfurt). Aquello a lo que Hegel había colgado la etiqueta de existencia perezosa, lo carente de concepto, lo efímero, lo irrelevante, sería para Bergson una urgencia para la filosofía porque es allí, en la existencia perezosa, donde la vida se resiste a la petrificación. El amor y el estímulo a lo no-conceptual abonan la corriente indiferenciada de la vida que terminará arrasando con la dialéctica que rigidiza lo incesante. Hasta aquí, bien por Bergson. Sin embargo, ante este panorama que supo ver, Bergson, según Adorno, retrocedió a la metafísica tradicional. La duración elevada a absoluto se convierte en la atemporalidad de lo inmóvil que el propio Bergson critica, y la intuición tan celebrada como poder descongelante “instaura un culto de la inmediatez racional, de la libertad soberana en medio de lo [que sigue siendo] no libre”.⁴

Pero aquí nos interesa el movimiento y Adorno no filosofó sobre el movimiento propiamente dicho. Sí lo hizo sobre la dialéctica pero

como despliegue del pensamiento al cual parece contraponerle una dialéctica pero como repliegue del pensamiento. En fin, sobre el movimiento como acción y percepción de un traslado con su amplitud y duración no encontramos muchas referencias directas en su obra. Por el contrario, más bien, ausencias. Y es allí donde quisiéramos clavar una cuña bergsoniana a pesar de las críticas hechas por Adorno a Bergson.

No puede decirse que en el intento vayamos a contravenir a ambos o a alguno de ellos. Ambas filosofías comparten el interés por una nueva definición del todo; uno, Bergson, como lo abierto; el otro, Adorno, como lo “no-verdadero” (lo que se resiste al concepto).⁵ El tono, en tal caso, parece ser muy otro: en Bergson, alegría frente a lo abierto; en Adorno, quizás, claustrofobia frente a lo abierto, si se nos permiten las paradojas.

Meter una cuña bergsoniana en el pensamiento de Adorno es lo mismo que su contrario: meter una cuña adorniana en el pensamiento de Bergson. Sería como poner en intersección dos filosofías que se definen por sus aperturas, lo cual puede hacer estallar una proliferación de sentidos que no estamos seguros de poder, ni al cabo de querer, controlar.

Al grano. Adorno, que supo avizorar ya en la *Odisea* de Homero, metáforas anticipatorias del sujeto moderno que avanza en su conciencia de sí con cada victoria sobre el mundo al que desea conocer, pero del cual se va alejando hasta olvidarlo a medida que se extravía en los laberintos de la pura abstracción; Adorno, pues, pasó por alto un notable episodio del poema. Notable, dije, aunque con menos suerte notado; ni por Adorno, ni por nadie que hayamos leído hasta el momento: *se trata de la escena del baile al final del canto VIII*.

Antes de repasar la escena que describe el poema, sería mejor un resumen a sobrevuelo del núcleo del argumento adorniano. El sujeto moderno que inaugura la Ilustración, si bien separado del mundo ya racionalizado debe, sin embargo, aventurarse a él para conocerlo; toda extracción de verdad, así, se convierte en una ficha de archivo que acumula a sus espaldas y se procesa como dato a dis-

posición de los requerimientos de la razón que se lanza una vez más a nuevas experiencias con el mundo.

Éste sería el carácter más radical de la ruptura epistémica del sujeto moderno con el hombre antiguo que, dicho muy rápidamente, es Uno con la naturaleza. Aunque, nos dejó dicho Adorno, no es tanto ruptura lo que los relaciona (ni mucho menos radical) sino precipitaciones dialécticas.

El tiempo cíclico y repetitivo del mito en la cultura clásica, se lee en *Dialéctica de la Ilustración*, preparó el campo para la razón iluminista. En la sustitución de la víctima real de los rituales de sacrificio por una víctima propiciatoria se verifica la primera anticipación de la lógica de fungibilidad de la razón iluminada mediante la cual la materialidad del mundo es sustituida por el concepto, esa propia invención del espíritu que se identifica a la cosa para abandonarla y finalmente olvidarla.

El primer documento de la cultura occidental que, como figura a consumarse, anticipa tempranamente las derivas del espíritu es, precisamente, la rapsodia de mitos que la humanidad hereda de sus tiempos más arcaicos: *Odisea*.

En la épica homérica, Adorno lee presagios del comportamiento burgués en la conducta de Odiseo.

Y es que el *nostos* es no tan sólo regreso para Odiseo, sino más bien –según Adorno– progreso en la constitución de su en-sí separado del ciclo orgánico de la existencia: preanunciando a la razón instrumental, la astucia del héroe es su garantía de éxito cuando enfrenta a las fuerzas prehistóricas de la Naturaleza que aún no han sido domesticadas. Contra esas potencias míticas que continúan viviendo al margen del mundo civil (Lotófagos, Cíclopes, Sirenas), Odiseo no puede entrar en lucha física, porque se condenaría al fracaso, sino que debe, por ejemplo, transformar en datos los momentos míticos como los ritos sacrificiales que se les rinden a esas persistencias de lo remoto y convertirlos, a los ritos-ahora-datos, en premisas de su propia decisión racional para urdir engaño y finalmente vencerlas. Odiseo no atraviesa los mitos sino para pulverizarlos e ir dejando tras de sí al mundo antiguo –que de cualquier modo será

siempre acechante— al precio, doloroso precio, de separarse de la Naturaleza hasta el punto de extrañarse de manera absoluta de ella.

En cambio, los episodios del poema homérico en que se exalta la pura fuerza física del héroe son aquellos en los que Odiseo se enfrenta a otros hombres, decididamente inferiores a él, desplegando destreza deportiva: arrojar el disco, tensar la cuerda de su arco, pelear contra los pretendientes. “Las capacidades atléticas de Odiseo, dice Adorno, son las del *gentleman* que, carente de preocupaciones prácticas, puede enardecirse con señorial dominio de sí”.⁶

Como sea, ya contra las fuerzas prehistóricas de la Naturaleza y mediante el uso práctico de su astucia, ya contra los otros hombres y mediante el despliegue de sus virtudes atléticas, Odiseo siempre gana, transformando cada en-sí de la naturaleza en un para-él. *Odiseo siempre gana, cierto; excepto, en la oportunidad del baile.*

A partir del canto VI tenemos a Odiseo en Esqueria, isla habitada por los feacios y gobernada por el rey Alcínoo, cuyos desmesurados hijos desafían al desconocido huésped en una serie de juegos. Odiseo, por supuesto, vence. Avergonzado por la soberbia de su prole, Alcínoo refiere a Odiseo que ningún pueblo sobre la tierra supera al suyo en las artes de la danza. No hará falta a los jóvenes más que sus primeros movimientos para dejar a Odiseo, que no conoce otra cosa que la victoria, absorto; queda “*embebido*”, dice la difícil traducción en verso al castellano de José Mauel Pabón; “*con el alma en suspenso*”, según la más aceptada de Segalá Y Estalella que ahora citamos en extenso:

214 “*[Alcínoo a Odiseo]... ‘ahora escucha atentamente lo que voy a decirte, pues ansío que hables con elogio de nuestros héroes y recuerdes nuestra virtud y las obras en que Zeus se dignó hacernos superiores a todos... Ciertamente que no somos los más fuertes en el pugilato ni luchadores consumadísimos... pero, ¡jea!, danzad vosotros, los más consumados bailarines feacios para que nuestro huésped, de retorno a su mansión, diga a sus amigos cuán superiores somos a los demás mortales... en el baile y el canto. Y vaya alguno en busca de la cítara que quedó en nuestro palacio y tráigala presto a Demódoco’... Volvió el heraldo trayéndole a*

Demódoco la melodiosa cítara; el aedo se puso en medio, y los adolescentes hábiles en la danza, habiéndose colocado a su alrededor, hirieron con los pies el divinal circo. Odiseo, absorto de admiración ante la destreza de sus movimientos, tenía suspensa el alma...”⁷

¿Qué vio Odiseo en el baile? ¿Por qué, por primera y única vez en el poema, se siente vencido?

Odiseo, como Alcínoo y los feacios, y también como la voz de enunciación, vio movimiento. Pero se trata de tres percepciones diferentes que definen distintos modos de elaborar el movimiento, coincidentes con los tres modos que dimos cuando glosábamos hace unos momentos a Bergson.

1) Los feacios, recomponen el movimiento de la danza desde la perspectiva dialéctica antigua: para Alcínoo, fue Zeus quien honró a su pueblo dándole a los bailarines la capacidad de materializar a través de poses privilegiadas una modalidad de la Idea perfecta. 2) El Yo poético, a la altura del moderno Odiseo, construye el movimiento como recorrido en el espacio pero no como puente entre poses privilegiadas sino entre los cortes inmóviles de la danza. Por eso, refiere a las huellas que dejan en la arena los bailarines, y entre huella y huella es que tiende el hilo del tiempo abstracto. 3) Odiseo, definitivamente, percibe el movimiento como imagen, percibe la imagen-movimiento. Intuye, en suma, el estado demasiado caliente de la materia en la que no es posible distinguir cuerpos sólidos que caigan en un golpe de puño bajo el yugo de su conciencia, un mundo de universal variación. Si le aceptamos a Bergson que el en-sí de la imagen es la materia, concluyamos —entonces— que se trata de una materia que no se deja aprehender por estar en ondulación constante pero que le devuelve a Odiseo la imagen de su propio en-sí ya no sólido, sino también él fluctuante. La imagen-movimiento y la materia-flujo son estrictamente lo mismo, dijo Bergson en *La evolución creadora*.⁸

Entonces, Odiseo queda absorto no porque sienta una acechanza de lo arcaico, a lo que da sobradas muestras de saber cómo vencer, sino porque se le hace palmario, vía el conocimiento que da la

intuición de las imágenes-movimiento, que va madurando un *knock-out* para el sujeto; que el sujeto, el sólido sujeto de la Ilustración que supo aprender a ser, no es más que la semilla de un árbol que dará frutos que, cuando ya marchitos den por tierra, terminarán pudriéndose para fermentar el humus que siga dando vida al acoger semillas de otra especie y nueva intensidad. En otras palabras, que el sujeto es estación de paso en la evolución creadora de la duración incesante.

Desde ya, no hay alegría para Odiseo en lo que su intuición descubre. Si la hubiera, le damos la razón a Adorno: la intuición sería un estremecimiento de superficie, un sentirse libre en un medio que sigue sin serlo. Odiseo transforma su intuición en lucha interna, en agónica amargura, un gesto radicalmente más libertario.

Si Bergson hubiese sido argentino y Adorno, otro argentino que leía al argentino Bergson, pues hubiesen dicho que lo que Odiseo vio fue a una pareja bailando tango. Danza algo milagrosa que no conoce de poses rígidas y, por su forma improvisada, abierta toda vez a la irrupción de lo nuevo que se percibe y actúa siempre en comunión; la irrupción de lo nuevo es inevitable cuando hay más de uno bailando tango y el tango nunca se baila de a uno, y una pareja jamás bailará el mismo tango dos veces, y en el conjunto del salón de baile jamás las mismas parejas repetirán su localización ni sus desplazamientos.

Rodolfo Dinzal que no es filósofo sino un notable bailarín dueño de una filosofía atorranta de cafetín escribió que el tango es la danza más profunda de la historia universal. Desinflamemos algo el exabrupto pero no se descarten tan fácilmente el sentido las palabras. Hay algo de creación incesante y potencialmente liberador en esta danza amarga que sabe ser siendo lo que supo ser pero que siempre anda queriendo ser otra cosa porque no se conforma con lo que es.

³ LÓPEZ, M. P., "Prólogo" a BERGSON, H., *Materia y memoria*, ed. cit.

⁴ ADORNO, T. W., *Dialéctica Negativa*, Madrid, Ediciones Akal, 2005, p. 20.

⁵ ADORNO, T. W., *Minima Moralia*, Madrid, Ediciones Akal, 2004, fragm.29, p.55.

⁶ ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M., *Dialéctica del Iluminismo*, Bs.As., Sudamericana, 1987, p. 75.

⁷ HOMERO, *Odisea VIII*, Bs.As, Centro Editor de América Latina, 1969, p. 84.

⁸ Cit. en DELEUZE, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, ed. cit, p. 91.

Notas

¹ BERGSON, H., *Materia y memoria*, Bs.As., Editorial Cactus, 2007, p. 80.

² DELEUZE, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 24.

218/219

FIGURACIONES

NOTAS PARA PENSAR EL CINE ARGENTINO

POR Edgardo Gutiérrez

1. Cine argentino y metafísica

¿Existe el cine argentino? La pregunta que tomamos como punto de partida de nuestra indagación tiene una doble entrada: de un lado se pregunta si existe el cine argentino como se preguntaría por la existencia de una literatura, una música, un teatro, una pintura argentinas; del otro se pregunta si existe el cine argentino como se puede preguntar por la existencia del cine (norte)americano, el ruso, el francés, el alemán, el cine italiano o el sueco. Probablemente (aunque eludiremos el tratamiento de este tema aquí) el primer género de preguntas podría verosímilmente recibir una respuesta afirmativa con argumentos plausibles que permitirían sostener la existencia de características singulares que especifican y le dan una peculiaridad determinada que otorga rasgos de inequívoca identidad argentina a una cierta literatura, una cierta música, teatro, pintura, etc. Respecto del segundo género de preguntas parecería probada la existencia del cine (norte) americano, el ruso, el alemán, el francés, el italiano, el sueco o el japonés, para no mencionar sino una más o menos arbitraria lista de cinematografías nacionales.

Tengamos desde luego en cuenta que, lo mismo que las preguntas laterales asociadas, la pregunta inicial no está formulada desde un burdo enfoque positivista. Ciertamente, de acuerdo a ese punto de

vista, la mera constatación empírica que tome en consideración el registro de la prodigiosa cantidad de producciones locales que se conocen desde los primeros tiempos de la era cinematográfica hasta el presente invalidaría el interrogante planteado, que así podría parecer ocioso o ilegítimo. La pregunta por la cosa “cine argentino” tiene un sentido que no puede ser respondido desde una perspectiva meramente cuantitativa. Y si la estadística no se nos presentara como un fundamento suficiente para sustentar la verdad, deberemos observar que de lo que se trata es de la pregunta por la esencia del cine argentino.

Preguntando así nos tropezamos inevitablemente con un problema que parece tener alcance metafísico. No podremos eludir la cuestión de especificar de qué hablamos cuando hacemos referencia a la metafísica. Si nos guiásemos con una imaginaria versión heterodoxa del platonismo, la esencia que buscamos habrá de estar en el cielo inteligible, matriz real de la cual los films argentinos serían sus degradadas copias (en rigor copias de copias de copias, si se admite la ingeniosa ontología del filósofo ateniense y la condición material de las obras cinematográficas). Los cineastas-filósofos deberían elevarse hasta ese cielo para captar la esencia “cine argentino” a fin de participar de ella y fabricar sus duplicados terrenales. Si nos guiásemos en cambio con una aparente antípoda del platonismo, el modelo existencialista de pensar entendido al modo sartreano, la esencia que buscamos estaría en las producciones cinematográficas argentinas mismas. En tal caso no habría más que renunciar a la búsqueda de esencias transmundanas y atenerse a lo que han hecho los realizadores argentinos. ¿Habrá una tercera vía (con perdón de la palabra) para abordar la cuestión?

Pensando en el problema de la composición o disposición de las imágenes-movimiento Deleuze planteó la existencia de cuatro grandes tendencias en las escuelas de montaje durante la época del mudo, es decir, durante la época de la vanguardia del cine: la tendencia orgánica de la escuela americana (Griffith), la dialéctica de la escuela soviética (Eisenstein, Pudovkin, Vertov), la cuantitativa de la escuela francesa de guerra (Gance, Epstein, Renoir, Clair), y la

intensiva de la escuela expresionista alemana (Wiene, Murnau, Lang). Si esas escuelas hubieran creado formas esenciales, habrían sido marcas de las cinematografías nacionales consideradas. Y si nos interesa encontrar marcas semejantes en la cinematografía argentina para defender la existencia de un cine que nos sea propio, deberemos descubrirlas. Intentaremos iniciar esa tarea centrándonos en el análisis de un film nacional. Un rodeo teórico previo nos servirá de guía en ese análisis.

2. Cine de prosa y cine de poesía

Corresponde a Pasolini el mérito de haber planteado esta distinción conceptual que tomaremos como herramienta en lo que sigue. En un trabajo de 1965² el cineasta-poeta señaló la existencia de un cine de poesía como la novedad aportada por el cine de autor de los años 60, por entonces reunido en el Festival de Pésaro. En el texto Pasolini analiza *El desierto rojo* de Antonioni, *Antes de la revolución* de Bertolucci y las obras de Godard, “ejemplos concretos” del cine de poesía. La pregunta que se hace Pasolini (una pregunta de algún modo kantiana) es la siguiente: “¿es posible en el cine una ‘lengua de poesía?’”³

Sabemos que en la lengua literaria contamos con la doble naturaleza, en tanto con las palabras se puede hacer una poesía o un relato. ¿Y con las imágenes? Pasolini responde: “con las imágenes, al menos hasta ahora, solo se puede hacer cine”.⁴ La tradición, en la práctica, ha constituido una “lengua de la prosa cinematográfica narrativa”.⁵

La pregunta kantiana es reformulada por Pasolini. En lugar de preguntar si es posible en el cine una lengua de poesía pregunta: ¿es posible en el cine la técnica del discurso indirecto libre? En el discurso directo el autor, mediante el uso de las comillas, se hace a un lado y cede la palabra al personaje. El equivalente, en el cine, sería la subjetiva. El discurso indirecto libre, en cambio, es la adopción por parte del autor de la psicología y de la lengua de su personaje, pero de modo que no haya una cesión explícita a través del entrecomillado. Hay una especie de mimesis sin distanciamiento entre el

autor y el personaje. En el lenguaje visivo del cine se puede llamar a este procedimiento “subjetiva indirecta libre”. Pero Pasolini no afirma que los dos procedimientos técnicos sean semejantes, pues se trata de lenguajes diferentes. En efecto, de un lado, se observa que las palabras tienen un carácter abstracto del que carecen las imágenes, que no pueden dejar de ser concretas. Del otro, las lenguas tienen una diversidad que es ajena al cine, en tanto aquellas reflejan distintos tipos de condiciones sociales que pueden producir jergas especiales o sublenguajes. Pasolini dice que, en consecuencia, la subjetiva indirecta libre tiene la característica de no ser lingüística sino estilística. La diferencia que un cineasta puede captar entre él y su personaje es psicológica y social, no lingüística. Y eso es lo que impediría una mimesis naturalista, una “mirada” desde el otro. En el cine, dice Pasolini, “la lengua es necesariamente interdialectal e internacional, porque los ojos son iguales en todo el mundo”.⁶

En consecuencia, lo que se podría llamar “lengua institucional cinematográfica” o bien no existe o bien es infinita. Trataremos de examinar esta hipótesis del pensador italiano tomando como ejemplo un film argentino.

3. Cine argentino de poesía

En primera instancia puede afirmarse que *Los muertos*, de Lisandro Alonso, cumple con las condiciones y los rasgos característicos del cine de poesía de acuerdo a la definición formulada por Pasolini. La técnica adoptada por el realizador es efectivamente la de la “subjetiva indirecta libre”. Argentino Vargas, el personaje que hilvana el film, es un hombre que acaba de pagar una pena por un doble homicidio en una prisión de provincias. Al salir busca a su hija, para lo cual debe atravesar en una canoa un recorrido signado por la peculiar geografía selvática que rodea al ancho río barroso que marca su camino. La cámara lo acompaña sin identificarse con el personaje, se mimetiza sin mimetizarse con él. Es y no es Vargas. Hay proximidad y distancia. Identidad y diferencia entre una y otro. Se diría que esta tensión dialéctica respondería al principio pasoli-

niano que está encerrado en el uso de la subjetiva indirecta libre como la técnica propia del cine de poesía. Siendo así, llegamos a una conclusión parcial: al menos este film indicaría que existe un cine de poesía hecho en Argentina.

Pero ¿por qué decimos “hecho en Argentina” en lugar de decir sencillamente “argentino”? Si aceptamos las premisas de Pasolini el cine de poesía es estilístico y no lingüístico, lo que significa, si no entendemos mal, que el cine de poesía se define por operaciones formales creadas por los autores, que, a priori, si no son universales, son al menos universalizables. Tales son los casos de los ejemplos citados por Pasolini, como la técnica de hacer entrar y salir a los personajes del encuadre o la de variar levemente el emplazamiento de la cámara en planos sucesivos sobre la misma imagen como magistralmente ha practicado Antonioni, o los encuadres obsesivos y la duración anormal del ritmo de montaje en Bertolucci, o los recursos neocubistas utilizados por Godard. En todos estos casos el autor se vale del “estado de ánimo psicológico dominante en el filme”, en un personaje enfermo y anormal, a fin de hacer una mimesis. Esta técnica (que es, en suma, la de “hacer sentir la cámara”, contrapuesta a la del cine de prosa, que precisamente pretendía evitar la presencia de la cámara al espectador) devela, bajo el film narrado, otro film: el subterráneo, que trae a la imagen los mundos oníricos y míticos que yacen en el inconsciente profundo del hombre.

4. Técnica cinematográfica

En un trabajo indispensable en materia de teoría del arte⁷ Walter Benjamin abordó el problema de la técnica literaria desde un punto de vista materialista. El concepto benjaminiano de técnica sintetiza la vieja dicotomía forma-contenido. En los términos en los que plantea Benjamín esa dicotomía aplicada al arte literario la dualidad conceptual toma la denominación calidad literaria/tendencia política justa.

Extrapolando esas categorías al arte cinematográfico, los recursos estilísticos del realizador, como los ya citados, serían el equivalente de la calidad literaria y el contenido temático de los films, que

muestren las “exquisitas flores de la burguesía”⁸ para usar la expresión de Pasolini, serían el equivalente de la tendencia política justa. La subjetiva indirecta libre sería la traducción al campo cinematográfico de la técnica literaria tal como la concibe Benjamin: unidad dialéctica entre forma y contenido.

Pero la dialéctica forma-contenido no basta para encontrar un cine de poesía de carácter nacional. Podría decirse que es condición necesaria, pero no suficiente. La otra dialéctica, la que vincula forma y contenido con la materia, es la que hay que considerar a los fines de nuestra investigación. ¿Habría, entonces, un cine nacional de poesía que pueda ser reconocido en términos materialistas?

5. Cine materialista de poesía

Retomemos el problema de la esencia a partir de las mediaciones proporcionadas por las teorías de los pensadores a las que hemos sucintamente pasado revista. Cuando preguntamos por la esencia del cine argentino en general, no aparecía planteada la distinción conceptual entre cine de prosa y cine de poesía. Ahora bien, si esta distinción es pertinente (y creemos, con Pasolini, que sí lo es) habrá que preguntar entonces si hay una esencia del cine de prosa y una esencia del cine de poesía argentinos. Seguimos al teórico italiano cuando afirma que el cine de prosa, esto es: el cine narrativo, responde a una lengua internacional. Pero Pasolini concibe también, como hemos referido, una tradición común para la tradición técnico estilística del cine de poesía, en tanto no hay, para nuestro autor, particularidades en la lengua cinematográfica.

La hipótesis que nos interesa defender aquí afirma que hay lenguas cinematográficas que tienen particularidades equivalentes a las de las lenguas habladas o escritas. Estas son las del cine de poesía. En este punto, pues, no seguimos a Pasolini.

Si se prosigue esta línea argumental tendremos una esencia universal del cine (la del cine de prosa), que se expresa en una lengua común, y una esencia particular (la del cine de poesía), que se expresa en lenguas particulares. Si se acepta esa hipótesis, el cine argenti-

no de prosa, indistinguible, en cuanto al lenguaje, del cine universal, carecería de una esencia que le sea propia. Pero el cine argentino de poesía mostraría esa esencia.

Ahora bien, lejos de ser una forma, tal esencia particular se muestra en la materia misma de los films. Es en la pregramaticalidad de los objetos que aparecen en imágenes y sonidos, como agudamente observó Pasolini, en la que se puede ver el cine de poesía, el film subterráneo, inconsciente, que tiene tratos con el mundo de la memoria y el mito. Lo que decimos es que en ese film se presenta la esencia particular de una cinematografía nacional. Cuando lo que cuenta en una obra cinematográfica no es la historia narrada, sino la percepción de los objetos, con la singularidad de sus formas, sus texturas y colores; cuando lo que importa es la percepción de cada uno de los escenarios, y de las particularidades materiales que los identifican; cuando son los rasgos de la cara, el color de la piel y la forma de las manos de los personajes lo que nos interesa, estamos en ese mundo onírico del que habla Pasolini. Pero ese mundo no es el mundo inconsciente del hombre en general. La singularidad de los objetos, los escenarios y los rostros y cuerpos que vemos nos remiten a un universo onírico inconfundible. En el film de Alonso esas particularidades son el color barroso del río, el intenso brillo del cielo, la textura, casi tangible para nuestros ojos, de la tierra arcillosa, el luminoso frescor y el silencio verde de la selva correntina, la suave brisa estival, el gris acerado del machete del personaje, el viejo bote en el que navega, los remos gastados entrando y saliendo cansadamente del agua, el grito de los pájaros libres entre los árboles, la viril y serena expresión del rostro mestizo de Vargas, las voces en guaraní, las paredes desconchadas del penal y los vehículos destartados.

Se objetará que la materialidad de los objetos que aparecen en las imágenes audio-visuales también se presentan en el cine de prosa. Pero en los films de ese cine es la estructura narrativa lo esencial, y los objetos, los escenarios, los tipos humanos escogidos por el director, e incluso el sonido ambiente, están al servicio de la narración. De modo que esa materialidad, podría decirse, se muestra impura. Por el contrario, en el cine de poesía la imagen (y el sonido) tienen

los rasgos propios del mundo puro de la percepción. La imagen-percepción es aquí la imagen-percepción no conceptual, esto es, la imagen-percepción que no tiene un nexo con la imagen-afección y la imagen-acción, pues la imagen en el cine de poesía es finalidad sin fin. Lo que cuenta en este cine es lo que se percibe, no lo que se narra. No hay símbolos en este cine; o si los hay, poco importan. Es un cine que describe, que muestra lo que es. Y si bien no se puede omitir que ese es un carácter común a todo el cine de poesía, y que *Los muertos* recuerda lo mejor del cine de Antonioni (*El pasajero*), de Tarkovski y de Dovjenko, y que la persistente demora en cada plano, los largos travellings y las lentas panorámicas son signo de la imagen directa del tiempo, de la duración, según observaría Deleuze, lo que vemos en este film es, fundamentalmente, la imagen directa de nuestra geografía natural y humana. A la disyuntiva planteada para el quehacer literario entre narrar o describir, Lukács respondía: narrar. A la misma disyuntiva para el arte cinematográfico, nosotros respondemos: describir, es decir, mostrar. Y mostrar significa, como en *Los muertos*, mostrar nuestra geografía, nuestros objetos y nuestra gente.

Notas

¹ Cf. DELEUZE, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires, Paidós, 2005, cap. 3.

² PASOLINI, P.P., "El 'cine de poesía'" en *Empirismo herético*, Córdoba, Brujas, 2005.

³ *Ibid.*, p. 244.

⁴ *Ibid.*, p. 242.

⁵ Es cierto que hay casos excéntricos, como *Un perro andaluz*, de Buñuel, mencionado por Pasolini, obra en la que la realidad onírica y la memoria inconsciente se expresan magistralmente. Pero la tendencia dominante no ha sido la del surrealismo, especialmente a partir del sonoro.

⁶ PASOLINI, P.P., *op. cit.*, p. 247.

⁷ BENJAMIN, W., "El autor como productor" en *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus, 1998.

⁸ PASOLINI, P.P., *op. cit.*, p. 260.

FIGURACIONES

LA ÚNICA, SOBERANA NECESIDAD

POR Gabriel D'lorio

1.

Hay algo inquietante en el cuadro del pintor argentino Andrés Weissman (cuya reproducción acompaña esta edición). El tratamiento de los colores que acentúa el carácter desértico del peregrinar brumoso y fantasmal de la multitud, una configuración espacial que busca dialogar con la vastedad intimidante de nuestros “restos pampeanos”, la ausencia de toda dirección clara, la ilegibilidad, o aún más, la borradura de todo horizonte y el peligro de errancia en el vacío de sentido que parecen asaltar al cuadro mismo hacen de la pintura de Weissman una imagen perturbadora y crepuscular de nuestra vida en común.

Dice el artista y crítico inglés John Berger que el impulso de pintar no procede de una observación inflexible del mundo ni de los secretos que esconde el alma del artista sino de un encuentro entre el pintor y su modelo; dice también que una pintura carece de vida cuando el pintor no ha tenido el coraje de acercarse lo suficiente a su objeto para iniciar una *colaboración*. Si el trabajo de Weissman nos da que pensar es justamente porque ha logrado acercarse lo suficiente para iniciar una colaboración con esas multitudes que retornan en sus trazos como la imagen eterna y renacida de aquello que nuestra cultura, hechizada por sucesivas oleadas modernizadoras, ha tratado de olvidar.

La necesidad de mapas forma parte de la serie “La Sombra Colectiva” (1997-1998). A propósito de la obra del pintor, la profesora y crítica de arte Elena Oliveras observa: “Weissman siente el espacio no como un terreno firme, sino como una franja de tiempo inestable, amenazado por la desaparición”. Es cierto: el espacio en sus cuadros no es “un terreno firme”, es efectivamente sentido como “una franja de tiempo inestable”, pero sólo en virtud de una colaboración, un encuentro macerado en las acechanzas sensibles de nuestra historia. Weissman intima desde su obra con lo humano como tal, o mejor, con los restos de lo humano en tiempos del posthumanismo, pero lo hace dialogando con los lienzos guerreros de Cándido López, con los singulares tesoros que todavía encontramos en las imágenes heredadas de nuestras literaturas facúndicas.

2.

Lejos de desaparecer bajo la “sombra colectiva”, las multitudes se abrigan, se amparan en ella, se acomunan en la deriva de un *nosotros* tan inestable como el tiempo mismo, tan indeterminado como su condición siempre diferida, espectral. Ante la obligación de abandonarse en la experiencia de un aprendizaje continuo, las multitudes buscan delimitar su espacio vital *amuchándose* entre palos, en un extraño emplazamiento que anuncia trayectorias que intuimos beligerantes pero, justamente por ello, comunes. Si observamos con cierto detenimiento el trabajo de Weissman constatamos que lo asiste una sola *certeza* que, paradójicamente, no puede más que ser expresada desde el exterior del cuadro mismo: en el cenagoso terreno de lo contemporáneo, que tanto se parece a veces a otros más antiguos, las multitudes extraviadas en la neblina espesa, arenosa, *necesitan mapas*.

Pero, he aquí la tensa interpelación estético política que produce el cuadro, no podemos inferir de esta necesidad de cartografiar resolución ninguna: no existe demanda explícita hacia aventureros renacentistas de lenguas conquistadoras y crónicas fantásticas, ni se reclama desesperadamente la presencia de agrimensores estatales que midan las distancias entre un presente oscuro y un futuro día-

fano. En la asfixiante intemperie del mundo, los otrora itinerarios comunes mandatados por mercaderes y príncipes revelan hoy dudosas fortalezas para proteger los restos de vitalidad que porta la experiencia humana. De ahí que, más que expresión e iluminación de individuos solitarios o producto planificado de liturgias nacionales, los nuevos mapas quizás dejen ver sus virtudes prácticas luego del sinuoso trabajo de las singularidades colectivas. Es que, persistentes y al mismo tiempo perdidos en el *día noche* de la *ciudad desierto*, los muchos no pueden más que asumir una pulsión que los desplaza hacia destinos desconocidos: se mueven, migran, abandonan la patria, porque quizás han descubierto la inutilidad de ciertas maneras de habitar y entender la patria, ciertas maneras que hacen sólo de la “tierra firme” la semántica inexorable de la patria.³

Hoy sabemos que el carácter cada vez más fragmentario del tiempo vivido y la imposibilidad de *descansar* en terrenos sólidos no son más que efectos de una larga transformación cultural: hemos descubierto, quizás tardíamente, que en el centro de la cultura hay, en el más estricto sentido metafísico, *nada*, ausencia total de sentido último y fundamental. Pero el carácter abismal de este “descubrimiento” que Nietzsche determinó con la lucidez implacable de un pensador esencial de nuestra actualidad, no implica por sí mismo el absoluto abandono del sentido, y Weissman, intuitivamente, ha salido al encuentro de esta verdad para pintar sobre esa nada, no tanto ilusiones de ulteriores armonías como las formas presentes que pueden asumir el desafío incierto de habitarla.

3.

Esta intuición tal vez explique el hecho de que en el corazón de los impiadosos '90, cuando se celebraba una y otra vez el fin de la política en las calles y el destierro de los muchos de la historia, cuando se anunciaba coralmente el advenimiento de un tiempo sin conflictos ni tormentos, otro tiempo del arte por el arte pero sin otro maestro que la circulación exasperante, Weissman haya emprendido la obstinada tarea de pintar multitudes, de colaborar con una visibi-

lidad en esos años cínicamente negada. En ese preciso momento, cuando el *mito* del poder estatal, tan extraordinariamente reflejado en la imagen que ilustra la tapa del *Leviatán* de Thomas Hobbes, no cesaba de ser recusado por las fuerzas del mercado, Weissman pinta la *herejía* de las multitudes anárquicas no tanto para congraciarse con quienes festejaban la destitución de la mayestática figura del orden como para pensar desde la pintura misma el estatuto de la necesidad desnuda de soberano, de la más cruda y *soberana necesidad*.⁴

Tal como si quisiera advertirnos que la desterritorialización continua del animal humano no puede más que rendirse ante esas evidencias banales que anuncian a cada paso las formas de una angustia que amenaza transformarse una y otra vez en terror existencial, en un gesto no exento de desesperación, Weissman señala la que quizás sea la única y esencial necesidad humana: la necesidad de mapas. Y si un mapa no es más que la traza precaria que va configurando una existencia individual o colectiva, si esta configuración exige ser pensada en la contingencia del viaje compartido, Weissman nos invita a persistir en la frontera de los horizontes borrosos, a enfrentar una vez más la fatal ilegibilidad del mundo desde otros saberes y afecciones, quizás *invariantes*, que hacen de la entonación singular de una lengua, de la mirada que renueva la tradición pictórica en un lienzo, de las narraciones culturales que avivan intensas memorias cuyas intimidades supieron alguna vez estar conectadas con la historia, huellas indelebles de toda patria real, de todo posible compartir.

Cuando observamos los modos exasperados que asume la impotencia imperial, a través del levantamiento de muros que buscan conjurar el movimiento inevitable de los muchos que van en busca de *su* tiempo, no podemos más que preguntarnos por el sentido de esos temores que se resuelven en tabiques militares y arquitecturas de encierro. ¿En qué consisten pues esas estrategias sino en el conjuro delirante y paranoico de unos poderes que buscan parar violentamente la fuerza ontológica que sólo portan aquellos que no pueden más que tratar de inventar, a partir de los *restos* del presente, mapas que consignen las líneas de otros posibles porvenires?

4.

Así pensado, el espacio en Waissman resulta ser no tanto una franja de tiempo inestable, como el territorio donde se libra una batalla eterna por el dominio del tiempo y, sobre todo, por el destino de los abrigos colectivos. En Waissman, como en Cándido López, todo parece transformarse en un campo de batalla que interroga, tenaz, por los sentidos de la protección en la escena del más absoluto desamparo. Quizás pueda entenderse este punto de comunión entre ambos artistas si se los piensa también como extremos sintomáticos de una parábola en la que se inscriben los más que vitales derroteros de una nación hoy hecha fragmentos, con sus sopores subjetivos erosionados: antes y después de ciudadanos y trabajadores aparecen, espectrales, las multitudes.

Cándido López ha retratado el fondo vergonzante del bautismo de fuego estatal militar, el primer paso sustantivo de los muchos a soldadesca organizada que avanza hacia la masacre de propios y extraños. Waissman ha prefigurado el paisaje de la devastación sobre el final de esa misma historia. En la aparente exuberancia de sus respectivos paisajes, hay menos esperanza que austeridad desencantada, menos lamento, indignación o queja, que indicios de un límite. Las multitudes guerreras o anárquicas parecen expresar otra cosa desde sus obras, algo parecido a una singular sabiduría respecto de esa nada desértica que es preciso habitar de algún modo, una sabiduría que reúne en torno suyo, como un *logos* que sólo emerge en el puro límite de la muerte, los secretos de una vida que se empeña en persistir.

En uno de sus diálogos poéticos con esa nada desértica, Juan José Saer supo entrever esas esquivas y secretas formas que toma una vida que no puede más que interrogarse por los modos de habitarla:

El secreto
consiste
en construir
mediaciones
para el trato
con el desierto
máquinas
de palo y lianas

rudimentarias
que defiendan
que den sombra
aunque nada nos libre
del sol
de la memoria
y otros deduzcan
de tan ardua prolijidad
como una llama negra
continúa
nuestra locura.⁶

Quizás esas multitudes de Waissman, amuchadas bajo la *sombra colectiva* porten algo del secreto de nuestros públicos desamparos, y del mismo modo que a los paisajes guerreros de Cándido, quizás sea preciso interrogarlas severamente, intentar una vez más el gesto de Sarmiento, invocarlas como a la *sombra terrible* de Facundo. Pero para que la interpelación misma sea posible resulta necesario animarse a una *colaboración*, acercarse a ellas, no ya para efectuar diagnósticos sociológicos sobre la banalidad del mal, sino para lanzar hipótesis prácticas sobre los sentidos enigmáticos de nuestra necesidad de orientación y amparo, o, como decía Aristóteles, de nuestra necesidad de *vida buena*. Lanzar hipótesis, nombrar, hacer, aunque nada nos libre del sol y la memoria, aunque otros no puedan más que ver en esta invocación y en aquellos lienzos, los rasgos indóciles o torpes de nuestra locura.

Notas

¹ BERGER, J., "Unos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible" en *El tamaño de una bolsa*, Bs.As., Taurus, 2004, pp. 21-22.

² Para observar las diversas etapas de la obra de Andrés Waissman y el comentario de Elena Oliveras, entre otros tantos, se puede visitar la página del pintor: www.andreswaissman.com y también consultar el último libro que recorre la totalidad de su obra: WAISSMAN, A., *Andrés Waissman*, Bs.As., 2005. Para quienes se interesen en una muy buena introducción a la estética el trabajo de Oliveras es de rigor. Ver OLIVERAS, E., *Estética. La cuestión del arte*, Bs.As., Ariel, 2006.

³ Cuando hablamos de territorios no nos referimos desde luego sólo al humus y a los límites geográficos sino a todo aquello que lo constituye y excede, pero sino desconocer que las gentes, los

objetos y los relatos que producen en función de sus mutuas relaciones tienen una cierta relación, siempre enigmática, con los modos de habitar ese suelo.

⁴ Llamamos *soberana necesidad* a la que invoca una decisión respecto del cuidado y producción de la existencia, no simplemente a la necesidad que obliga a su reproducida satisfacción.

⁵ Además del valor que tiene en sí misma, la excelente película de José Luis García *Cándido López. Los campos de batalla* (2005) resulta un muy buen modo de acercarse a la obra del gran pintor argentino del siglo XIX.

⁶ SAER, J.J. “Nuevas aventuras de Robinson Crusoe” en *El arte de narrar*, Bs.As., Seix Barral, 2000, p.127. Para una más que sugestiva y aguda lectura de la obra de Saer en clave filosófica ver SCAVINO, D., *Saer y los nombres*, Bs.As., El cielo por asalto, 2004. En nuestro intento por establecer un fecundo diálogo filosófico con el escritor santafesino, la obra de Scavino nos ha servido de inspiración y guía polémica.