



HERENCIAS

Una herencia es un conjunto de marcas y señales que nos acecha. Aparecen implacables con los tonos y los ecos de los que nos precedieron. Heredamos el pasado como un bien que ilumina el camino de nuestras prácticas, pero también como un lastre. Las diáfanas enseñanzas de las juventudes maravillosas y la ausencia de los cuerpos de los que ya no están. ¿Qué responsabilidad nos asiste, como herederos de esas luchas, frente los horrores de la muerte y la desaparición?, ¿dónde están los límites de un presente que, a medida que revisa sus rastros, no deja de transformarse y nos muestra que ya nunca nuestro suelo será el mismo? Narrar ese pasado lejos de conjurarlo es hacerlo habitable, es extraer de las condiciones de enunciación, de las palabras y las cosas, justamente, ese núcleo en el que se articulan el ethos y el imaginario, en definitiva, la ética, la estética y la política. Por eso mismo, nuestros artistas en la mixtura de sus lenguajes, herramientas y maniobras pueden narrar de un modo singular, profundo, vanguardista, nuestros acontecimientos horribles y nuestras pretéritas felicidades. Presos de una fragmentaria tradición construida –como el país que la cobijó– de avatares institucionales, desencuentros y desmesurados proyectos, estas prácticas indagan en el simulacro de complejos trabajos fotográficos para reconocer allí qué subjetividades intentaron forjar un país mejor o en el arte documental para desentrañar qué oscura metafísica es la que esconde las peores pesadillas. Por lo tanto, no se trata de reconstruir objetivamente los hechos del pasado, se trata de reconfigurar un mundo con los ropajes que la fotografía o el cine ofrecen, eludiendo formalismos y trastocando genealogías. Por eso mismo, estos ademanes son el síntoma de subjetividades indómitas: hieden lo real hasta dejarnos atónitos frente a los márgenes que no dejan de trastocar. ¿Qué se cifra acaso en nuestra relación, compleja, distante y muy próxima a la vez, con nuestros maestros? ¿No somos acaso fieles traidores en una historia de desencuentros y rupturas? Estas preguntas exudan como los ecos interminables de una constante: en la irreverencia sagrada del arte no hay cárcel ni pastilla que anule las potencias intempestivas de la libertad y la justicia.

HERENCIAS

BAJO INFLUENCIA

POR Guadalupe Lucero y Laura Galazzi

La realidad estaba ahí, denunciando la vanidad de los libros y sin embargo perfectamente semejante a lo que los libros dejaban esperar, a lo que las palabras hacían amar.
Jacques Rancière, *Breves viajes al país del pueblo*

1.

Dos documentales: *M* y *Los rubios*. Significativas similitudes: la mirada puesta sobre un sujeto que carga (padece, sostiene, porta) el film, la peculiar condición de “hijo de desaparecidos” de ese sujeto, la decisión de hacer algo con esa identidad, desde esa identidad; el “tema” común —la dictadura, los desaparecidos, la memoria—. A la vez, dos intervenciones controvertidas, irreverentes, políticamente incorrectas, que abren frontalmente un debate que a partir de ellas se hace visible como necesario: una crítica exhaustiva no sólo de los *clichés* de la memoria oficial, sino a la vez de toda idealización de la figura de los militantes de los 60. Dos miradas que se alejan de toda pretensión de “objetividad”, marcadamente enojadas o marcadamente distantes, en ningún caso cómodas. Nuestra tentación interpretativa: compararlos exhaustivamente, punto por punto, utilizando la Historia como superficie de confrontación, como “base empírica” que verifique o refute. Trabajo agotador de la Verdad al que nos invita el género documental.

Pero los géneros siempre son híbridos: *Los rubios* lo propone directamente, *M* lo esboza a través de sus citas, ambas lo afirman de modo rotundo al decir “yo” desde el inicio, adelantándose a toda pretendida explicación objetiva de los hechos. Nos sugieren que es posible adoptar la ficción como clave de lectura, como forma de iluminar el discurso documental, en tanto los documentales también dialogan con la historia del cine. Es como si hubiera en la intervención cinematográfica una potencia expresiva privilegiada, que permite poner en juego los mecanismos de la memoria y del olvido, de la verdad y la ficción, de la cita dirigida a la historia del cine como interlocutor privilegiado. Los directores mismos nos invitan al juego: Prividera cita a *Citizen Kane* de Orson Welles varias veces durante su película y en diversos reportajes, Carri trae a colación, en una entrevista sobre *Los rubios*, a *Dogville* de Lars von Trier. Hay en ambas un “Rosebud” ligado a la infancia que es necesario e imposible desentramar.

2.

La relación de *M* con *Citizen Kane* se enuncia desde el inicio del film. No sólo se la cita, sino que recorre la película como una atmósfera siempre presente. El abordaje en comparación habilita lecturas, sobre todo si tenemos en cuenta que la película de Welles es una de las más analizadas y comentadas en la historia del cine. La variedad de miradas sobre ésta despliega múltiples posibilidades de cruces, de jugar a encontrar similitudes y diferencias con los análisis posibles de *M*. Delimitamos el juego centrándonos en una discusión especialmente interesante en torno de *Citizen Kane*. Ésta se dio entre Marie-Claire Ropars y Jesús González Requena¹ y se desarrolló en el campo de la teoría de la enunciación. El centro de esta discusión consistió en detectar dónde se halla la novedad (“la modernidad”, jugando los analistas con los equívocos que esta palabra evoca) de *Citizen Kane*.

La autora francesa se concentra en el análisis detallado del prólogo y el epílogo de la película, preguntándose: “¿Quién habla en *Citizen Kane*? ¿Quién es el autor implícito, que debemos diferenciar con sumo cuidado de todo autor real?”² En efecto, la película está dividida en varias secuencias con distinto valor: un *prólogo*, momen-

to en el que, luego de atravesar una serie de rejas, un cartel de “no pasar” y el espacio imposible de Xanadú, la cámara nos muestra la muerte de Kane, culminando con la formulación del enigma: Rosebud. Una *secuencia de montaje* (el noticiario *News on the march*) que recorre la historia de Kane a modo de una biografía clásica. Como contrapartida, una *pesquisa periodística* en la que un investigador recoge testimonios fragmentarios, que no colman nuestra necesidad de conocimiento porque se vuelven impotentes a la hora de dar cuenta del significado de Rosebud. Finalmente, un *epílogo* donde desaparece el narrador delegado como mediación, la cámara se autonomiza y desvela *a nadie* el misterio, el elemento que cristaliza el sentido del resto de la película.

Ropars profundiza en el *prólogo* y el *epílogo*, aquellos lugares donde la enunciación no se mediatiza en la película, y los muestra repletos de marcas de la enunciación que permiten al espectador “reparar en el discurso inaugural de un narrador invisible”.³ Este análisis permite a la autora afirmar que la modernidad de *Citizen Kane* reside en mostrar, casi denunciar, que el lugar del sentido es fuertemente construido, que no hay representación posible, oponiéndose vigorosamente al código de transparencia que hasta entonces reinaba en la cinematografía norteamericana. Esto se logra, para la autora, dirigiendo la mirada del espectador al “narrador invisible” invitándolo a “descifrar el film a nivel de su engendramiento”.⁴

González Requena coincide con el análisis de la autora, y cifra en el mismo lugar la modernidad de la obra: “mientras que en la escritura clásica hollywoodense es en lo enunciado –en el universo ficcional construido– donde descansa el principal efecto de sentido hasta casi evacuar la atención del espectador en la actividad enunciativa, en *Citizen Kane* es precisamente la enunciación la que preside el efecto de sentido de cada enunciado”.⁵ Luego de esta concesión, el autor trastoca polémicamente el sentido de “modernidad” utilizado por la autora francesa (que se refería a la “modernidad” cinematográfica) para homologarlo a otro momento de “modernidad”, a otro inicio: la afirmación de la idea de sujeto a través de la filosofía cartesiana. En efecto, el autor discrepa con Ropars sobre el señala-

miento que se engendra en la evidencia de la construcción formal de las escenas. Constata la fuerte presencia de Welles en la obra (desde los títulos, como autor, director, co-productor, actor) y discute la “invisibilidad” de este narrador omnipresente: *Citizen Kane*, afirma González Requena, engendra en el cine una nueva metamorfosis del sujeto. Este lugar del sujeto de la enunciación encarnado (la figura del artista-autor), se convierte en el espacio del fundamento, en la resurrección de Dios.⁶

En suma: Ropars cifra la modernidad (o posmodernidad) de ciudadano Kane en un mecanismo que sobre-construye el film, hace evidente la escritura y la condición de relato del mismo para conducir la mirada del espectador hacia otra parte. Podemos decir que lo que está en juego en la discusión con González Requena es qué es, en qué consiste esa “otra parte” hacia la cual *Citizen Kane* nos desvía la mirada. En efecto, mientras para Ropars la mirada es desviada a la figura de un “autor implícito”, a un “sujeto de la enunciación” y por tanto a la ausencia de todo fundamento “personal” constructor de sentido, para Requena el desvío es hacia una voz “personal”, hacia un “sujeto fuerte” que en este caso sería la figura-genio de Orson Welles.

¿Dónde está, entonces, la verdad de *Citizen Kane*? En la lectura de Ropars la película es, justamente, una confirmación de la imposibilidad de la verdad, una constatación de la “muerte de Dios”, mientras que para González Requena resulta claro que el abandono de la transparencia de la narración sólo conduce a situar la verdad en otro lugar, no ya en el mundo sino en el sujeto (personal) que crea y enuncia un mundo verdadero.

Volviendo a *M* entonces, nos proponemos plantear la misma problemática: ¿dónde está la verdad en *M*? ¿Cómo se tramita la multiplicidad de los relatos sobre lo real? En suma, ¿recusa *M* la posibilidad de una verdad última? En principio parece que las instancias de *M* repiten el recorrido de *Citizen Kane*: Un prólogo en el que la cámara muestra un alambrado, la prohibición de paso, y del otro lado el río que, como aquel Xanadú extravagante e imposible, alberga un espacio de muerte y destrucción. En segundo lugar, el laberin-

to de las entrevistas y los recorridos del investigador-director por los distintos espacios de archivo y de resguardo del pasado, que como en una pesadilla kafkiana, se reproducen y dispersan. Por último, el epílogo, donde el cuerpo del director, omnipresente en el resto del film, se retira y deja hablar a esa situación captada casi como por una cámara oculta. También podemos leer este recorrido, a la manera de Ropars, como un relato abierto que demuestra una imposibilidad. Así lo entiende, por ejemplo, Gonzalo Aguilar:

Como su admirado Orson Welles, Prividera abandona el rompecabezas para internarse en un laberinto. En *El ciudadano*, el rompecabezas tampoco podía armarse porque faltaba una pieza y, en consecuencia, el investigador debía adentrarse en ese aterrador laberinto sin centro (o cuyo centro es la ausencia), de múltiples salidas o tal vez sin resolución posible. Si el rompecabezas supone una idea estática de la memoria, el laberinto, en cambio, plantea una activa.⁷

Prividera transita múltiples geografías, se interna en los vericuetos de la burocracia estatal, constata la fragilidad de los testimonios, pregunta y repregunta sobre el vacío, confronta y duda de hipótesis y conjeturas que todos tienen pero pocos fundamentan y transmite al espectador la sensación de fragilidad y ausencia que generan estos recorridos. Los tres momentos en que la película explícitamente se divide: “1. *El fin de los principios*”, “2. *Los restos de la historia*” y “3. *El retorno de lo reprimido*”, otorgan el marco en el que se llevará a cabo la intervención respecto del problema del relato histórico: ausencia de principio u origen orientador, necesidad de un trabajo arqueológico con las ruinas del pasado, obligación de pensar lo que en esas ruinas se encuentra reprimido. El problema del arqueólogo se vincula íntimamente en el trabajo de Prividera, con la práctica cinematográfica. Recordemos que una de las fotos de Marta Sierra que se reitera la muestra con una cámara. Las imágenes de esa cámara, imágenes capturadas por la madre, se insertan a partir del segundo momento, aleatoriamente a lo largo del film. En el inicio de ese segundo momento, la película recorre afiches cinematográficos, a lo que sigue una escena en la que el director descuelga una serie de afiches que cubren una pared, para ubicar, una vez desmontados todos,

174

la foto de su madre en el centro. La fotografía será rodeada, a lo largo del film, por una serie de documentos que son a su vez los restos del recorrido del film.

Si se abandona la lógica del rompecabezas, es porque el cine mismo no la habilita. Las imágenes son siempre fragmentos de duración, no instantes, no el aquí y ahora de la fotografía, sino escenas vivas, que se hacen visibles entre otras ruinas y otros restos. Y es así que se equivocan los entrevistados cuando acusan a Prividera de ver sólo “los acontecimientos” y asociar la lógica del rompecabezas a la de la historia. Quizás Prividera permite mostrar que si la lógica de la historia tiene algún vínculo con el cine, es porque justamente no admite una estructura de suma de hechos, sino que impone la elección del plano, del montaje, del cuadro. No es entonces sólo una atestación de la imposibilidad de acceder al pasado, o no es principalmente esto lo que hace el director en la película: a través de silencios, repreguntas, asentimientos, monólogos, discusiones con su hermano y la edición de los testimonios, el director construye una voz propia, un relato “oficial” que se despliega sutilmente durante la película y tiene su coronación en la primera parte del epílogo: escena transparente donde se *muestra* o *demuestra* finalmente la verdad.

¿Qué verdad se *muestra* finalmente en la primera parte del epílogo? En principio, como afirma Requena para *Citizen Kane*, esa verdad tiene un fundamento, una fuente, *alguien* que la enuncia: el mismo Prividera, que se retira sólo allí donde su discurso puede ser sustituido por otros discursos, y por ello ratificado. La escena muestra la confrontación del obrero militante con los ex dirigentes de clase media que lo visitan, un violento choque de presentes completamente diversos entre aquellos que fueron “compañeros”. Será el discurso de la hija del obrero (quien pertenece a la misma generación del director de la película y es heredera del padre en la lucha) el encargado del develamiento de una verdad latente, el que clarifica y solidifica el sentido sosteniendo una argumentación que se había sugerido punto por punto. En efecto, el encuentro entre los “compañeros” muestra a los militantes universitarios retirados de la participación política, añorando el pasado, defendiéndolo, imbui-

175

dos en un clima nostálgico, viendo películas y recordando anécdotas de su propia rebelión (unas de las más significativas, respecto de sus propios padres burgueses). La familia obrera, en cambio, es crítica con el pasado y sigue militando en el presente. La verdad se enuncia, pero lo hace a través de esta otra voz, que resulta tanto más válida en cuanto tenemos la sensación de habernos liberado por fin de la mirada sesgada del director, que durante toda la película ha interpelado a la cámara y ha entrevistado, por momentos violentamente, a los protagonistas de la historia señalando enfáticamente inocentes y culpables. La sensación de transparencia, de acceder a la intimidad de esta conversación tensa entre antiguos compañeros de lucha espionando por el ojo de la cerradura, refuerza el efecto que el discurso de la hija produce en el espectador. Pero además, el retiro del director y su sustitución ideológica con la figura del obrero y su familia, no resulta una operación de mero intercambio, sino que reafirma una idea de verdad, apelando a aquella identificación de las clases populares con la esencialidad de la verdad en política. La verdad se haya diseminada, en algunos puntos resulta inaccesible, pero en su esencia es resguardada y depositada en aquel lugar más intocado para el quehacer militante: la conciencia de la clase obrera. Si hay allí una sombra de dios, su nombre es “pueblo”. Es como si, sobre esta sombra, Albertina Carri levantara el martillo nietzscheano.

3.

Sin embargo, quizás no se trata del mismo “pueblo”. El pueblo de *M* estaría construido bajo las mismas categorías con las que lo pensó la generación del 60: íntimamente ligado al mundo del trabajo, específicamente del trabajo manual y por eso es la figura del obrero la que lo simboliza, oponiendo claramente al ámbito de las clases medias y del intelectual. En *Los rubios* el pueblo parece construirse desde la voz de una nueva generación, que asume la historia de los padres sin sus connotaciones heroicas y sin fascinación, quizás la clase media derrotada en su lugar de vanguardia iluminada, donde la figura casi estereotipada del pueblo ocupa otros espacios: aquel que oscila entre *tomarse unos mates* con sus opresores y temer

todavía *terminar en un zanjón*, aquel que no duda en dar su testimonio para una cámara cualquiera, medio de una posible fama furtiva que conviene nos tome bien peinados. Es decir, también figuras derrotadas, destituidas por los efectos superpuestos de la dictadura y la década del 90: el miedo capilar y el entusiasmo por las cámaras, el repliegue o la exposición en exceso, vacilación entre saber y no saber. Una realidad “tabicada y compartimentada”, esquizofrénica.⁸

En efecto, en *Los rubios* los testimonios de los compañeros de militancia, amigos y familiares están editados, mediatizados por pantallas, referidos por la actriz o por la misma Albertina C., intervenidos con comentarios gestuales, etc. Sólo hay tres momentos testimoniales que se presentan a la manera del documental clásico y que se despliegan en la película límpidamente, sin intervenciones: el testimonio de dos mujeres mayores y unos niños, vecinos del barrio donde desaparecieron los padres. Una vecina se niega hablar y dice no recordar nada, aunque, por algunas menciones fallidas, da a entender que sabe más de lo que quiere o puede mencionar. Otra vecina, en cambio, se explaya al menos en dos oportunidades, en la segunda incluso se pinta y arregla para salir en cámara. Ella no conocía personalmente a la familia, sólo “de vista” o a través de relatos de otros vecinos. Este testimonio, junto con el de los niños que no habían nacido ni tienen memoria del proceso militar, son los que podríamos considerar más lejanos: sus referencias están llenas de conjeturas, reconstrucciones y falsedades evidentes. Albertina C. decide detenerse en aquel relato que se sabe más sesgado, falso, incorrecto en la mayoría de sus apreciaciones. Es el testimonio de la fábula, del mito barrial. ¿Cuál es el sentido de esta detención? ¿son estos testimonios portadores de una verdad de algún tipo? ¿Qué lugar tiene el testimonio de lo que hemos llamado “el pueblo” en *Los rubios*?

Como mencionamos, en una entrevista sobre la película, en la que se le pregunta a Carri por su cinismo respecto de los vecinos, ella hace alusión a *Dogville*, de Lars von Trier. Nuevamente, será una película de ficción la que nos puede proporcionar claves de lectura para pensar la representación del pueblo que se propone en *Los rubios*. En efecto, *Dogville* es la puesta en escena de la tragedia de la

fascinación por el pueblo. Mientras su prólogo nos relata, con fondo de cuerdas, que los habitantes de *Dogville* son gente buena y honesta, que ama a su pueblo, aún cuando viven en casas precarias y son pobres, el desarrollo mostrará el revés de esta representación idílica. El cinismo se evidenciará justamente con la llegada de una extranjera —extremadamente rubia, para más precisiones— que por su ropa, su altivez y sus modos delata que pertenece a otra clase social, a otro mundo. Aún así logra ser aceptada y se aboca de buena gana al trabajo físico, suponiendo que a través de él va a redimir sus pecados. Por un tiempo todos se sienten felices y festejan el encuentro en el bucólico pueblito.

Sin embargo, el pueblo empieza a mostrar su otra cara: los rústicos hombres violan a la extranjera amparándose en sus instintos animales, las mujeres simples la ultrajan y maltratan ejerciendo impunemente el poder que tienen sobre ella y evidenciando el placer que les causa este maltrato. Hasta los niños de *Dogville* (lugar inmaculado de la inocencia) pueden darse el lujo de mancillarla. Ella, movida por la necesidad y por una terrible vocación de expiar culpas y exculpar pecados ajenos, soporta. No casualmente se enamora del intelectual Tom y junto con él piensa las alternativas de su destino.

Los vecinos practican un doble discurso permanente, del que muestran ser concientes, pero que no parece preocuparles: afirman que no hay nada que hacer en sus casas, pero someten a la extranjera a una esclavitud sostenida y cada vez más profunda; parecen querer ayudarla, pero todo el tiempo están subiendo más y más el precio por esa ayuda; saben que ella no puede haber cometido los delitos de los que se la acusa, pero esa mentira no les “suena igual viniendo de la Ley” y consideran que “aún así se trata de un asunto desagradable”. El miedo los atraviesa y constituye, los obliga a actuar en “defensa propia” y resulta también el germen de su propia destrucción. Al ser confrontados con la verdad, todos deciden acusar a la extranjera de mentirosa. Ninguno de ellos se hace cargo de sus propias acciones, entre la palabra de la mayoría y la de ella, la “comunidad” puede hacer valer holgadamente su punto de vista. No es necesario repasar detalladamente el parecido con la señora parlanchina de *Los rubios*. Ella acusa a los Carri de “extremistas”, confiesa

sin empacho que señaló su casa a los militares, los refiere como “el tipo” y “la tipa”, siente una “tranquilidad super” por haber tomado mate con los opresores.

¿Cuál es aquí la referencia de la palabra “pueblo”? Una primera clave de lectura para pensar más adecuadamente esta representación del pueblo la brinda Deleuze. En uno de los últimos capítulos de *Imagen-Tiempo* el filósofo piensa el vínculo entre el cine moderno (es decir, en términos de la cronología deleuziana aquel posterior a la segunda posguerra) y la política a partir de un motivo kafkiano: “El pueblo ya no existe, o no existe todavía... ‘el pueblo falta’”.⁹ El objetivo de este cine no es convocar a un pueblo que ya está ahí (al que sólo hay que despertar, concientizar, desalienar), sino mostrar la ausencia del pueblo homogéneo, identificable, visible. La falta de entidad de esa heterogeneidad irreductible. En todo caso, el cine político moderno apuesta por la invención de un pueblo una vez constatada su ausencia:

el pueblo que falta es un devenir, se inventa, en los suburbios y en los campos de concentración, o bien en los *ghetos*, con nuevas condiciones de lucha a las que un arte necesariamente político debe contribuir.¹⁰

Quizás desde esta perspectiva pueda pensarse la intervención que Carri plantea con *Los rubios*. El testimonio de la vecina se extiende, en un documental que fragmenta milimétricamente todos los testimonios, y parece decir algo del orden de “la verdad” (con todas las comillas que esta noción pueda tener, particularmente en esta película). Es claro que el uso del testimonio es inverso al de *M*: si la palabra de la vecina es portadora de la verdad también aquí, lo es en contra de sí misma. La verdad se funda en una complicidad interpretativa con el espectador: lo que no toleramos del discurso de la vecina es lo que finalmente sostiene la argumentación de la directora. Al menos parece el espacio para señalar todos los presupuestos y malentendidos que giran en torno a la militancia de los 60 y su relación con el “pueblo”. Fue por la vecina de al lado que los padres de Carri dieron la vida, pusieron en juego su familia y aún así la vecina los consideró extranjeros, los creyó culpables, pudo delatarlos

sintiéndose “amiga” de la ley y el orden. Dice un texto de la película: “Si todo el mundo pudiera ser así, como recuerdos, amaría a la humanidad entera y moriría por ellos”. Pero las señoras del barrio son de carne y hueso. El proletariado idílico es sustituido por la figura bárbara de la vecina, que como los habitantes de *Dogville* no sostiene la solidaridad entre los hombres sino que también plantea las cuestiones en términos de “ellos” y “nosotros”.

Sin embargo, y paradójicamente, Carri decide tomar para sí la fabulación de la vecina, poner “Los Rubios” como nombre a su película y terminar su documental junto al equipo de filmación, todos caminando hacia el horizonte portando pelucas rubias. La ficción de la vecina resulta ser entonces palabra justa, nominación exacta para una situación que desde otra perspectiva resultaba oscura y confusa. La vecina “ve” algo que los militantes no notaron, algo que, aún con todo su saber teórico, se empeñaron en negar. La apropiación de Carri de estas palabras tiene algo de reivindicación y orgullo personal: es “el rubio”, el extraño que llega y pretende integrarse y ayudar, es decir, el lugar que los Carri ocuparon en ese barrio obrero, el que es rescatado como modelo de identidad a adoptar. De todos modos, es evidente que en una lectura política de la obra, aflora rápidamente la pregunta que trasciende la elección de la propia identidad: ¿qué lazo social se reafirma en la caminata por el campo? ¿es acaso el gesto final de *Dogville* diluido? ¿cuál es la nueva relación que se propone allí con el pueblo?

También *Dogville* puede ser una clave para pensar esta elección. Específicamente el final de la película donde Tom, el intelectual enclenque, y la extranjera se transforman tomando decisiones. Tom permanece inmaculado hasta allí, sorprendiéndose de la actitud “incivilizada” de sus vecinos. De todos modos, puesto a elegir entiende, como en una iluminación súbita, que una vida de pobreza y soledad con la extranjera no resulta de ningún modo deseable para su futura carrera literaria y es finalmente él quien llama a los gansters para que se la lleven.

La extranjera se encuentra con su padre quien le dice aquello que quedó pendiente en su última conversación: ella es más arro-

gante que él. Es arrogante de la arrogancia más grande: aquella que se cree tan por encima de las bajezas de los otros seres humanos que puede perdonarlas a todas. Sólo aquel que se considera exento de toda crueldad, y poseedor de una ética superior puede perdonar y justificar. Sin embargo, para los hombres comunes, de carne y hueso, no hay imperativos morales. Amores y odios, quizás. Y los hombres de *Dogville* muestran esa cara tan insoportable: la de aquel para quien el temor, el peligro, es siempre razón suficiente para traicionar, torturar, esclavizar. Pero el padre revela que, aunque de modo encubierto, ella ejerce el poder como cualquiera de los habitantes de *Dogville* ya que se guarda para sí la facultad del juicio último, se sostiene en el lugar irreprochable de aquel que puede, ante una injusticia, tirar la primera piedra, mantenerse en el lugar de la verdad y arrojarla sin más en la conciencia de los pecadores. Aún cuando no sea comprendida, escuchada o solicitada, esta verdad se conserva punzante en el silencio de la extranjera. Ese es su secreto uso del poder, ese es su orgullo y a la vez su máxima vileza.

Ella deplora la doctrina de su padre, mira ese pueblito a la luz del momento feliz en el que el lazo comunitario se mostraba intacto y el miedo todavía no había precipitado decisiones. Sin embargo, indefectiblemente la luz cambia: mide a los otros con su vara, preguntándose si en las mismas circunstancias terribles que esa gente vive, no hubiera hecho lo mismo y responde rotundamente que no, no hubiera hecho lo mismo. Aquí es donde se revela finalmente el secreto poder de la extranjera, en la facultad universal para juzgar éticamente a los otros y a sí misma, en esta pureza ascética que no acepta para sí ni para otros los grises entre el bien y el mal. En ese punto decide poner en práctica su castigo y adoptar para sí el poder que su padre le está legando generosamente. Alega que quiere hacer un “poco mejor el mundo” y “si hay un pueblo en este mundo sin el cual sería mejor, es éste”.

Sabiendo bien con que personaje de la película identificar a los padres (de ningún modo con el intelectual enclenque), durante la entrevista Carri repregunta “¿Quién es más cínico, la extraña que llega al pueblo o la gente del pueblo que termina entregándola? O

de otro modo, ¿quién es peor, el pueblo que la tortura y la traiciona, o ella misma quemando al pueblo?” Carri responde con una pregunta “¿el mundo no es mejor sin *Dogville*?”. Tanto en *Los rubios* como en *M* subyace intermitentemente ese reproche: “nadie se hace cargo”.

4.

Dogville tiene su propio epílogo. Una serie de imágenes fotográficas de la marginalidad extrema. Si en su transcurso adopta la estética de teatro brechtiano para invertir su signo y mostrar, como en una pesadilla, la cara oculta y perversa de la verdad del pueblo, en su final recoge la representación documental sumamente alejada de la teatralidad observada hasta el momento haciendo patente cuán superficial, construida y falsa puede ser esa transparente representación del mundo “real”.

Se trata de construcciones, en todo caso. No es menor que el análisis de *Citizen Kane* se haya hecho patente en términos del problema de la enunciación. En estas películas se evidencia un problema en torno de los usos del lenguaje, de la construcción de los sujetos de enunciación y los sujetos que esa enunciación interpela, los sujetos que se construyen como “verdaderos”, sujetos “empáticos” o como “traidores”, “falsos”, aquellos con los que nos sentimos claramente a distancia. La cuestión es quizás pensar hasta qué punto la aparición de un sujeto real no es el resultado de dicha interpelación. Hasta qué punto la voz que responde, antes que encarnar el ideal postulado en la vocación, expresa una singularidad radical que lo disloca.

Las películas nos interpelan mostrándonos una tensión que resulta insoportable, develan la conflictiva relación del intelectual respecto del pueblo. El pueblo resulta, pendularmente, el lugar de ratificación de la verdad teórica (allí donde se verifica, fundamenta y sostiene con el cuerpo) y el lugar de traición y negación de esa verdad. El pueblo expresa (inconcientemente) la verdad ya elaborada y comentada por nosotros en nuestros estudios y libros, a través de palabras y acciones que resultan emocionantes para nosotros, sorprendentes (como las palabras de Tino, que afirman aquello que el director sugería unos minutos antes a cámara respecto de qué quie-

re decir ser de izquierda, como las palabras de un niño cuando sin saberlo da una respuesta correcta a una pregunta muy compleja, cuando afirma una teoría filosófica sin saber que lo está haciendo). La mayoría de las veces, el pueblo parece arruinar la verdad con su ignorancia, elige el lado equivocado, se deja arrastrar por las mentiras, las fábulas, traiciona, se identifica con su colonizador, se “hace amigo” de los opresores.

Podríamos pensar que a la palabra “pueblo” le era indisociable, al menos en las décadas entre el 40 y el 60, la figura del trabajador. La del estudiante y de las capas medias, quizás viene a pegársele muy tarde, a fines de los 70, en los ecos del Mayo francés y del Cordobazo. Pero si la dictadura ha hecho desaparecer personas, niños, nombres, también ha desaparecido figuras, o al menos las ha desdibujado, las ha desplazado, las ha desfigurado. Una de ellas es la del trabajador. Que la figura del trabajador se encuentre tan vacante como la del pueblo, quizás pueda mostrarse en la facilidad con la que estratos históricamente contrapuestos a estos imaginarios pueden alegremente apropiarse de esas categorías, entre otras. Trabajador, pueblo, pero también el intelectual, como voz convocante desde un espacio de la cultura. Las figuras del saber también son figuras destituidas, desfiguradas, en estado de *vacancia*. Vacancia que las hace jugar, como en una baraja estereotipada, con sus valores y potencias, valores y potencias que podrían reemplazarse, relocalizarse, retomarse, transvalorarse en manos del adversario. La destitución de estas figuras —el pueblo, el intelectual— parece dejar en la impotencia a cualquier vocación emancipadora, a todo intento de vanguardia simbólica.

En efecto, en la operación clásica del discurso de la intelectualidad y de los espacios de saber, la figura del pueblo aparece siempre como *objeto* de los discursos políticos, un espacio imaginario sin voz real, que distintas facciones se afanan por representar. El problema así planteado, no deja sino el movimiento pendular que hace patente el abismo entre clases, abismo que la generación del 60 habría querido franquear a fuerza de voluntarismo, didactismo, educación, arenga política. El recorrido, la amarga conversación entre compañeros, la vecina del barrio de Carri, parecen constatar la potencia del hiato.

Volvemos a sospechar, de todos modos, que la partición siempre es deudora de un arquetipo, del prejuicio que ve, de un lado y del otro, conjuntos homogéneos, identidades. En suma, la mirada que observa esas conversaciones que son los testimonios, como el encuentro entre dos mundos; aún cuando los dos mundos no se encuentran sino construyéndose mutuamente de forma permanente. Es en la creatividad de esa construcción donde el recurso a la figura fantasma, destituida —el pueblo, el intelectual, el trabajador— parece obstruir ese espacio donde quizás podría inventarse otro lazo. Porque, finalmente, ¿cuál es esa herencia que no queremos recibir como propia, que despreciamos en última instancia? ¿en qué sentido el rechazo no forma parte también de la fantasía que aquí intentamos recusar y que achacamos a la generación del 60?

Evitando a la extranjera de *Dogville*, quizá sólo esperamos no pecar de la mayor de las arrogancias: considerar que la vacancia de aquella vieja figura del intelectual, la vacancia del espacio mismo del saber, debe ocuparse. Claro que no es gratuita para nosotros la decisión: si esclarecer no es nuestro destino, si escribimos para nosotros, para un interlocutor que es necesario crear, prometer, pero también así, diferir ¿cuál es nuestro papel político en la consecución de ese otro mundo que no podemos dejar de anhelar? Quizá, como la extranjera de *Dogville*, sincerarnos como primer paso con nosotros mismos, vislumbrar dónde se sitúa el espacio de nuestro poder, ir hasta el fondo de nuestra propia bajeza, volver a denunciar una y otra vez nuestras ansias de liderazgo, de ser portadores de la verdad. Quizás, dedicarnos a mostrar, como Nietzsche, la miseria que se esconde en cada uno de nuestros buenos deseos.

Notas

¹ Esta discusión se llevó a cabo por medio de dos artículos en la revista española de cine *Contracampo*: ROPARS, M.C., “Narración y significado” y GONZÁLEZ REQUENA, J., “La modernidad (?) de Ciudadano Kane (a propósito del sujeto de la enunciación)” ambos en *Contracampo. Revista de Cine*, N° 34, año V, Invierno de 1984.

² ROPARS, M.C., *op. cit.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ GONZÁLEZ REQUENA, *op. cit.*, p. 30.

⁶ “Diríase, por los atributos que se le concede a esta voz ordenadora del texto, que nos encontraríamos ante la presencia misma de Dios: en un principio era la palabra inaugural, instauradora, suprema, hablante eterna de su propia y absoluta autonomía; de ella nació el mundo —o el relato del mundo— y ella le otorgó sentido” *Ibid.*, p. 28. “M.C. Ropars convierte la escritura, ese trabajo del lenguaje donde el sujeto se desmembra, en una potencia parlante o enunciativa que posee los atributos perfectos jamás ficcionados por esa ficción llamada sujeto: los atributos mismos de Dios” *Ibid.*, p. 28.

⁷ AGUILAR, G., “Con el cuerpo en el laberinto. Sobre *M* de Nicolás Prividera” en SÁRTORA, J., RIVAL, S. (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental Argentino*, Bs. As., Ed. Librería, 2007, p. 175.

⁸ La idea de la tabicación y compartimentación de la sociedad, a modo del campo de concentración, la propone Pilar Calveiro. Cf. CALVEIRO, P., *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2004, p. 76 y ss.

⁹ DELEUZE, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 286.

¹⁰ *Ibid.*, p. 288.

HERENCIAS

DERROTAS. APUNTES PARA QUE LA POLÍTICA SIRVA A LA VIDA

POR Federico Lorenz

Tan sólo en cuanto la historia está al servicio
de la vida queremos servir a la historia.

Friedrich Nietzsche, *Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*

No creo que haya que entusiasmar a los jóvenes con lo que ha sido nuestra generación. Todo lo contrario. Tal vez exagero. Pero el pensamiento crítico debe ejercerse sobre nosotros. Creo que algunos jóvenes, de cierta clase media, tienen un excesivo respeto por nosotros.

No me excluyo de estas críticas, todo lo contrario. Ha ocurrido sin discutirse, pensarse y menos interrogarse.

Alberto Flores Galindo, *Reencontremos la dimensión utópica*

1.

En el principio fue la derrota. Los tiempos que vivimos, los sueños que heredamos, las banderas que intentamos sostener, recuperar, transmitir, tienen la huella de la masacre y el fracaso, fueron paridos por esa madre cruel y educados por ese padre compungido y derrotado. El número fundacional de *El río sin orillas* carga también con esa marca de origen, y bienvenida sea si a partir de ella somos capaces de encontrar las formas presentes de la política, que probablemente exijan el abandono de nombres e identidades, la forja de lealtades y pertenencias que no se reconozcan por completo en la matriz dominante que parecería regir hoy las formas de pensar la política: la de “los setenta”.

Escribe Virginia Osuna en *El río sin orillas* acerca de la distancia entre la militancia de base y otros cuadros políticos. Describe encuentros de la militancia que transcurren en “temporalidades distintas”,¹ formas de la política que no parecen corresponderse con la época en la que sus actores buscan intervenir. Ofrece el bosquejo melancólico del militante del tercer milenio: “orador sin fieles, revolucionario sin revolución, le toca en una suerte ganada encontrar que sobran las razones para perseverar, aunque no siempre la perseverancia logre adoptar las formas de lo común”.²

Un sujeto político sin proyecto político como no sea la memoria de los tiempos en que *había fieles, había revolución*.

Un sujeto de la política pasada, pues en y a ella se refiere, y en función de ella se organiza. ¿Tan muerto como los muertos que homenajea y en los que funda su genealogía?

En el mismo número, Guadalupe Lucero sostiene, a partir de las movilizaciones por el asesinato del maestro Fuentealba, que lo común termina siendo la constitución de “una sola serie para todas las muertes”,³ las de antes, las de hoy, probablemente las de mañana. La puesta en serie traza un recorrido donde lo común parece encontrar un último espacio de encuentro. El efecto sobre Guadalupe –sobre los militantes– es que “la culpa adviene como respuesta quizás a aquello que insiste en el hacer de la militancia. Me refiero a la insistencia de una demanda de consistencia para lo común, de cuyo suelo parece brotar una muerte compartida, deseada, buscada como fondo de ese lazo ausente”.⁴

Citemos una vez más al viejo y buen Carlos Marx, demoledor al respecto: “Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen arbitrariamente, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo circunstancias directamente dadas y heredadas del pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos”.⁵

Despertar, entonces, de la pesadilla, para arrancar. Pesadilla disfrazada de vigilia que puede acaso ser la victoria más profunda del Proceso de Reorganización Nacional y de los sectores a los que sirvió sobre el pueblo argentino.

Matar al padre.

Aunque esté muerto, matar al padre.

2.

Licencia de escritor o no, cuenta Martín Caparrós que el 1° de julio de 1981 terminó de escribir, en el exilio, *No velas a tus muertos*. Se trataba, escribió en un prólogo del año 2000, de “una historia de jovencitos militantes: en esos días, solía creer que tanta gente debía estar escribiendo esos mismos relatos”. La novela, que combina diferentes registros, reproduce la historia de un grupo de jóvenes militantes de la UES, desde el entusiasmo de mediados del 70 hasta el recrudescimiento de la represión y el parteaguas que significó para ellos participar en el “ajusticiamiento” de un burócrata sindical.

En diálogo imaginario con un compañero muerto, el *Pato*, Caparrós reflexiona sobre su experiencia como militante, sobre la derrota de ese proyecto:

Me jode pensar que nos hayamos podido equivocar así, todavía pensarlo, en abstracto es jodido, pero... pero recordar cada una de las situaciones, cada uno de los momentos de alegría de esos días alrededor del veinticinco de mayo... No, Pato, no puedo. Perdoname pero ahora no puedo.⁶

Añora, a solas con esos muertos y esas memorias que no puede enterrar, la pertenencia a un proyecto, las energías depositadas en una tarea política:

Lo que me emocionaba era pensar que estábamos ahí, en la casa de alguien que ni conocíamos, que se estaba jugando las bolas, con una serie de monos que ni conocíamos tampoco, y que nos la estábamos jugando todos juntos, que de repente lo único que teníamos en común eran unos ideales, un objetivo, pero que eso nos juntaba más que si nos conociéramos de toda la vida.⁷

Revolucionarios con revolución, oradores con fieles, arrasados por la represión.

Muertos novelados porque no fueron velados, como escribe Caparrós.

Fantasmas. Pesadillas.

3.

En el principio, fue la derrota. Seguir el largo viaje de Martín Caparrós desde su militancia hasta este presente permite reflexionar, a partir del camino de un autor, sobre las formas que adoptó la discusión política en la Argentina posdictatorial. No es una tarea inocente, y es sólo una de las aproximaciones posibles. Pero puede resultar iluminador en tanto Martín Caparrós participó —a veces impulsó—, en diferentes momentos de su carrera, de algunos de los debates más notorios alrededor de “los setenta”.

No había muchos textos sobre la experiencia militante setentista en el año 1986, cuando *No velas a tus muertos* fue publicado por primera vez. La derrota también significaba callar algunos temas, guardar pancartas y banderas, silenciar historias. Lo que hoy en forma abrumadora se descalifica como la *teoría de los dos demonios* fue la matriz rectora de las formas de entender el pasado reciente en la década del 80 y, sobre todo, de hacerlo circular.

La derrota significaba, entonces, no poder hablar de las trayectorias políticas de las víctimas de la represión. Los nombres y los rostros queridos ya no bautizaban columnas guerrilleras o UB de la Juventud Peronista; en la posdictadura fueron colocados en el lugar de los inocentes, y para que eso fuera posible los proyectos y los fuegos que los consumieron no se mencionaron.

Martín Caparrós y Eduardo Anguita sentaron una de las piedras basales para la vuelta de tuerca discursiva sobre “los setenta”. Si en el documental *Cazadores de Utopías*, de David Blaustein, estrenado en ocasión del vigésimo aniversario del golpe militar, se exploraba la historia política de los desaparecidos, la apuesta de Caparrós y Anguita fue la escritura monumental de los tres tomos de *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*.⁸

El impacto de estas y otras obras, de las renovadas movilizaciones protagonizadas por H.I.J.O.S., (re)introdujeron una cantidad de elementos en el espacio público y los relatos sobre la historia reciente. “*La Victoria de la memoria*”, tituló una nota en la que se congratulaba del estreno de *Cazadores de utopías* Miguel Bonasso, autor de *Recuerdos de la muerte* y otro emprendedor de la memoria.⁹

¿Cuál había sido la victoria? Reintroducir el costado político de las miradas sobre los 70.

En ese contexto “los setenta” todavía eran un mix de terrorismo de Estado e historias de militancias. Más aun, todavía predominaba la versión escalofriante de aquellos años. Nuevamente provoca Caparrós: ahora hay que “olvidar los setenta”.

Hablar de los 70, en general, hasta ahora, fue hablar de lo malo que eran los malos y cuánto sufrieron sus víctimas. El modelo Nunca Más se impuso durante quince años y, aunque amenazado, sigue siendo el más fuerte: el recuerdo está hecho de historias terribles sobre la crueldad de los crueles represores, detalles espeluznantes, crímenes intolerables. Es fácil temblar de indignación ante tanto desastre: cualquier persona de bien tiembla. Las almas bellas agradecen, pero a esa versión de la historia le faltan, en general, dos cuestiones: una razón política, la identidad de las víctimas (...) ya pasó mucho tiempo, ya hay otra gente, ya podemos atrevernos a dejar de ser esos. A dejar de ser aquellos derrotados que nos pasamos estos años deambulando melancólicos, pidiendo por los que ya no están. A dejar de movernos como los militares pretendieron.¹⁰

Sin embargo, los 70 que quería olvidar Martín Caparrós en 1998 eran en realidad los 80: los años en que la historia sobre su propia experiencia había sido construida enfatizando en el castigo que distintos movimientos revolucionarios, pero el cuerpo social en su conjunto, habían padecido.

Hoy vivimos al final de ese giro copernicano.

4.

En el principio fue la derrota.

Necesitamos, como Jerjes, alguien que nos recuerde el origen de nuestras obsesiones y dificultades.

-Señor, acuérdate de los atenienses –todas las mañanas el Rey de Reyes debía recordar, por boca de un esclavo, los escudos y las lanzas de los hoplitas griegos que lo habían rechazado en Maratón.

-Compañeros, recuerden la derrota.

Jerjes volvió a Grecia para terminar con su obsesión.

-Compañeros, recuerden que venció la memoria.

La memoria derrotó a los persas, haciéndolos regresar a Grecia para encontrarse con Salamina y Platea.

5.

Revolución copernicana. En 2004, el entonces presidente Néstor Kirchner pidió perdón en nombre del Estado en el predio de la ESMA, actualmente Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos. Nos dijo, a los que ese día entramos al lugar, que en nuestras manos alzadas veía a sus compañeros. Las banderas sostenidas hasta ese momento por el movimiento de derechos humanos y otros actores políticos pasaron a ser política de Estado, lo que generó discusiones y debates que duran hasta hoy.

Frente a esta nueva lectura del pasado también reaccionó Martín Caparrós. En la novela *A quien corresponda*,¹¹ publicada en 2008, vuelve a hablar con los muertos para enfrentar un pasado que ahora domina el presente y criticar la política oficial sobre “los setenta”. Carlos, ex militante montonero, mantiene conversaciones con Estela, su compañera embarazada secuestrada instantes antes de que él llegara con demora a una cita y desaparecida.

Caparrós ya no es el joven militante derrotado que escribe en el exilio, sino que ahora es un cincuentón periodista exitoso y que ha escrito sobre “los setenta”, fastidiado por el uso a su juicio abusivo que el gobierno hace del tema.¹² Sin embargo, sus preocupaciones son las mismas. Si al *Pato* le decía que era jodido equivocarse, hoy vive en las ruinas de ese fracaso:

Nos equivocamos como bestias, de verdad, sin atenuantes: nuestras tentativas fueron tan erradas que los que nos ganaron las aprovecharon para conseguir que la Argentina fuera mucho más injusta y sórdida y estúpida que antes de que nos propusiéramos mejorarla.¹³

Martín Caparrós/Carlos critica una malversación oficial de los proyectos de los desaparecidos –que también eran los proyectos de los sobrevivientes–. En la novela, el protagonista dialoga con un ex compañero devenido funcionario kirchnerista, que permanentemente lo tienta a participar, porque “se pueden hacer cosas”. Pero él no se engaña:

Lo que están haciendo no tiene nada que ver con “lo que querían hacer esos compañeros”, Juan, y por más que hablen al pedo lo saben perfectamente bien. ¿O me vas a decir que consiguieron olvidarse tanto de lo que querían hacer que son capaces de ir a inaugurar un pavimento, una escuelita y creer, como dicen, que con eso cumplen el sueño de aquellos compañeros que se hicieron matar porque querían el socialismo? ¿No te da un poco de vergüenza, che?¹⁴

Carlos juzga la política presente de su antiguo compañero desde los marcos conceptuales de un pasado que compartieron. Desde su *memoria* devenida en *regla*. Puede convertir en reglas y normas sus experiencias recordadas, pero no acepta que otros lo hagan. “¿No te ofendés si te digo que no eran los mejores?”,¹⁵ le dispara a Estela.

Por supuesto que hay factores subjetivos individuales que hacen que ese pasado nunca se pueda abandonar del todo. La culpa, para Caparrós/Carlos, el mandato de los muertos sobre los vivos al que se quiere resistir: “A ustedes los mataron y es terrible, pero no por eso les debemos nada. Nosotros los vivos tenemos que resistirnos a ese chantaje”.¹⁶ El lazo roto, arrasado, masacrado en sus actores y en sus descendientes, Estela embarazada del hijo o hija de Carlos, que tuvo la suerte y la desgracia de sobrevivir para ver la derrota, que carga con una pregunta que nunca podrá responder, tanto como jamás sabremos sobre el destino final de miles:

Decime por lo menos que no pensaste en mí, que no dijiste dónde estará este hijo de mil putas que me clavó, me traicionó, decime que no pensaste esas cosas, por favor, decime que sabías que yo no había hecho eso. Pero sobre todo decime que no dijiste menos mal que el Gallego no está, que no llegó, decime que en ese momento aterrador confuso decisivo no tuviste ese gesto de amor insoportable, Estela, por favor, decime que vos no hiciste eso.¹⁷

Caparrós también chantajea. Nos dice: “No usen este pasado. No usen mi pasado”. Y lo hace porque es un pasado que no puede abandonar, aunque escriba lo contrario:

Me he pasado la vida despidiéndome de vos. Pero ahora tenemos que despedirnos de una vez por todas.¹⁸

6.

Mi trabajo hace que comparta horas con compañeros generacionales de Caparrós y también con otros sobrevivientes de aquellos años. Por eso se que muchos se han enojado con su última novela. Enoja, supongo, que alguien “del riñón” escriba cosas que parecen pergeñadas para aportar al enemigo. No alimenta estas líneas la intención de ejercer su defensa, que por otra parte no necesita. En cambio, esas crispaciones en torno a un texto/conducta me animan a arriesgar una hipótesis: lo que escribe Caparrós molesta porque cuestiona el uso del canon desde el mismo canon. Molesta porque recuerda que los sobrevivientes de “los setenta” viven y son parte de la pesadilla marxiana, en la que los muertos oprimen a los vivos, y fracasos históricos encarnados en pérdidas individuales impiden repensar lo colectivo.

Caparrós menta muertos que representan para muchos su propia muerte como actores políticos hace ya treinta años.

Muertos cuyos fantasmas nominan la política hoy, que habitan el espacio que deberían habitar seres de carne y hueso.

“-La puta madre, éramos tan pendejos. ¿Ustedes se imaginan a sus hijos haciendo algo así?”,¹⁹ comentan en una cena de ex militantes Carlos y algunos compañeros sobrevivientes.

Nosotros, los que por caso comenzamos la escuela secundaria en 1984, somos sus hijos.

Al escribir sobre los jóvenes, Antonio Gramsci señaló que luego de un período violento:

La lucha se agarra como una gangrena disolvente a la estructura de la vieja clase, debilitándola y pudriéndola, asume formas morbosas, de misticismo, de sensualismo, de indiferencia moral (...) La vieja estructura no contiene ni consiga dar satisfacción a las exigencias nuevas. El paro permanente o semipermanente de los llamados intelectuales es uno de los fenómenos típicos de esta insuficiencia.²⁰

Hemos alimentado, con nuestra curiosidad obsesiva, con nuestras preguntas ineludables, honestamente comprometidas con la memoria, la gangrena. “El paro permanente de los llamados intelectuales” es el mundo en el que nos formamos, donde desarrollamos

las alas, ángeles benjaminianos incompletos pues sólo somos capaces de mirar melancólicamente hacia atrás.

En el principio fue la derrota.

Pero no somos nosotros el *principio* de esta, sino *parte* de esta.

El paro permanente empezó antes.

7.

Somos actores y partes de la agitación kirchnerista del pasado. Construimos archivos, exhumamos monumentos y discusiones, participamos en memoriales, conmemoraciones, diseñamos estrategias educativas, publicamos obras, hacemos propios dolores ajenos, porque somos concientes de que debemos perseverar aunque falte el Norte para esa perseverancia, según expresa Virginia Osuna.

Esa tarea es parte de nuestra responsabilidad, con las dificultades que implica la imposibilidad de inscribirla en un proyecto político, porque a la vez somos incapaces de construir un proyecto político. Pero esa misma tarea es la que nos da el derecho a exigir generosidad a los actores sobrevivientes de aquellos fuegos. La generosidad de dejar descansar a sus muertos para que los vivos vivan.

8.

No velas a tus muertos relata cómo aquellos jóvenes militantes tenían la posibilidad de entrar y salir de un mundo a otro, del heredado que cuestionaban al de la militancia: “Entonces no teníamos peligro en nuestras casas, sabías que te podían agarrar o incluso joder en serio en una movilización, o en una pintada, pero una vez que se acababa ya estaba, te podías ir al cine tranquilo y todo bien”.²¹ Y añade, podríamos decir, veintidós años después, en *A quien corresponda*:

Nosotros no teníamos, por nuestras vidas, nada que ver con la muerte. No íbamos a morirnos de hambre, de enfermedades evitables, de plagas o catástrofes, y éramos muy jóvenes. No nos amenazaba la sombra de un gobierno o un ejército enemigo dispuesto a matarnos porque éramos indios negros judíos extranjeros. No había un gobierno que pensara que sólo podía sobrevivir si nos mataba.²²

¿Se me permitirá afirmar que una experiencia de clase es la que ha orientado en forma dominante las relaciones entre los argentinos y el pasado dictatorial desde la masacre estatal hasta este presente? ¿Qué aquellos sectores que “por sus vidas no tenían nada que ver con la muerte” quedaron de tal modo afectados por la derrota y la masacre que aún no pueden salir de ella, y en ese proceso, y por su preeminencia en el espacio cultural, limitan las posibilidades de pensar otras políticas? Al respecto, sostiene Tulio Halperín Donghi que la indeleble marca cultural del terror se debe, entre otras cosas, a que alcanzó a sectores que hasta la década del 70 habían permanecido alejados de la represión:

Si bien aun en esta ocasión la mayor parte de las víctimas provenía de los sectores populares, las reclutadas en niveles más altos figuraban en proporción decididamente mayor que en la población en su conjunto (...) Sin duda aun ellos afrontaban riesgos estadísticamente menores que los peones patagónicos durante las matanzas de 1921, pero aun así mucho más serios que los que un integrante de las clases respetables podía razonablemente temer como consecuencia de sus audacias ideológico-políticas, sobre la base de la experiencia atesorada bajo la égida de los regímenes rutinariamente represivos intermitentemente y vigentes a partir de 1930: lo bastante serios para dejar una marca indeleble en su manera de ver el curso de la experiencia histórica argentina, y su propia inserción en ella.²³

La fiebre setentista de estos días nos permite leer hoy, en una carta que Nicolás Casullo le escribió en 1974 a Jarito Walker, reflexiones que remiten a la cita anterior:

¿Qué estamos leyendo del pueblo? ¿Estamos viendo lo que pasa? ¿O solo lo que nos pasa? ¿No seguiremos siendo sobre todo pequeños burgueses enamorados de nuestra virtud por encima de cualquier otra realidad?²⁴

Pero la virtud quedó enterrada en las fosas comunes, o en el limo del Río de la Plata, y sólo reaparece ante algunas situaciones de crisis, o visita a los vivos bajo la forma de fantasmas añorados, únicos concedores de las culpas y deudas de quienes los reciben, y los convocan.

La sombra de Facundo devenida fantasma de aquella virtud, ese pimer amor.

9.

Caparrós no está solo ni en el monopolio de la memoria ni en el duelo irresuelto por el amor y la juventud perdida. La crisis por las retenciones generó la conformación de un colectivo de intelectuales que produjo una *Carta Abierta* que muchos firmamos. El documento caracteriza precisamente esa situación de duelo irresuelto, transformado en limbo en el que queda atrapada la política:

Desde 2003 las políticas gubernamentales incluyeron un debate que involucra a la historia, a la persistencia en nosotros del pasado y sus relaciones con los giros y actitudes del presente. Un debate por las herencias y las biografías económicas, sociales, culturales y militantes que tiene como uno de sus puntos centrales la cuestión de la memoria articulada en la política de derechos humanos y que transita las tensiones y conflictos de la experiencia histórica, indesligable de los modos de posicionarse comprensivamente delante de cada problema que hoy está en juego.

En uno de sus últimos párrafos, la *Carta* define que sus firmantes conforman “un espacio signado por la urgencia de la coyuntura, la vocación por la política y la perseverante pregunta por los modos contemporáneos de la emancipación”.

Extrañas resonancias con el texto de Osuna que abría estas reflexiones: “sobran las razones para perseverar”, pero hay “revolucionarios sin revolución”, y “oradores sin fieles”. ¿Es posible pensar los “modos contemporáneos de la emancipación” sin llenar esos claros?

Y allí es donde molesta Caparrós: su salida individual, su necesidad de despedirse de Estela “de una vez por todas” no se diferencia, en última instancia, de lo mejor que pueden producir sus coetáneos: una respuesta desde esa misma experiencia. Individuales o colectivas, son reacciones atravesadas por la común situación que imprimen sus huellas en el presente a pensar, desde un pasado del que no pueden salir ni del que tampoco pueden exhumar sus mejores armas.

Es sintomático que sólo una movilización de sectores sociales reaccionarios haya producido este esfuerzo colectivo, construido abrumadoramente desde aquella experiencia setentista. ¿A dónde se había llegado antes, en 2004, qué *status* aceptable para el progresismo se había alcanzado hasta el 10 de marzo de 2008, día previo al

anuncio de las retenciones, que no generaba esta necesidad de aglutinamiento, estas preguntas por el “pasaje de la teoría a la acción” con vistas a lograr la emancipación?

“¿No seguiremos siendo sobre todo pequeños burgueses enamorados de nuestra virtud por encima de cualquier otra realidad?”, se preguntaba Casullo hace casi un cuarto de siglo. Se lo preguntaba en otro país, en el que colectivos para pensar los procesos políticos como la clase, o la nación, atravesaban los posicionamientos políticos de los sujetos.

La represión minó ambos pilares, entre otros.

¿No seguiremos demasiado enamorados, no de nuestra virtud, sino de aquella que exhumamos, que escuchamos por boca de sus sobrevivientes, que llena los huecos del pensamiento que no pudimos ni supimos construir?

La represión eficaz consolidó la derrota. La proyectó: privó a mujeres y hombres de su identidad, y prolongó ese robo minando el campo intelectual: sembró preguntas por las conductas individuales, las ausencias, el disciplinamiento bajo la piel de valores intangibles como la democracia y los derechos humanos. Cortó de tal modo los hilos que aún no hay ni transmisión ni apropiación de experiencias.

Anclados en aquella época idealizada por propia o por carencia de otras referencias, los viejos y los jóvenes, intelectualmente, son como los desaparecidos. Tienen la misma edad: han dejado de crecer.

Los sobrevivientes, o los que crecimos en las secuelas de ese enfrentamiento, nos educamos en esa experiencia.

10.

-Señor, acuérdate de los atenienses.

Despertar de la pesadilla.

En el principio fue la derrota.

En el principio.

Escrito en la ex ESMA, hoy Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos.

Notas

¹ OSUNA, V., “Figuras de la militancia”, en *El río sin orillas*, N° 1, Bs. As., Las cuarenta, 2007.

² *Ibid.*, p. 85.

³ LUCERO, G., “Experiencia, sacrificio y muerte”, en *El río sin orillas, op. cit.*

⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁵ MARX, K., *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Madrid, Hyspamérica, 1985, p. 31.

⁶ CAPARRÓS, M., *No velas a tus muertos*, Buenos Aires, De la Flor, 1986, p. 155.

⁷ *Ibid.*, pp. 104-105.

⁸ CAPARRÓS, M. y ANGUIA, E., *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, Buenos Aires, Norma, 1998.

⁹ “La victoria de la memoria”, en *Página/12*, 7 de abril de 1996.

¹⁰ “Olvidar los setenta”, en CAPARRÓS, M., *Revista Veintiuno*, Buenos Aires, 12 de noviembre de 1998.

¹¹ CAPARRÓS, M., *A quien corresponda*, Buenos Aires, Anagrama, 2008.

¹² Suplemento ADN, 22 de marzo de 2008, pp. 11-12.

¹³ CAPARRÓS, M., *A quien corresponda, op. cit.*, p. 92.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 279-280.

¹⁵ *Ibid.*, p. 262.

¹⁶ *Ibid.*, p. 265.

¹⁷ *Ibid.*, p. 303.

¹⁸ *Ibid.*, p. 301.

¹⁹ *Ibid.*, p. 168.

198 ²⁰ GRAMSCI, A., “La cuestión de los jóvenes”, en *Antología*, Bs. As., Siglo XXI, 2006, pp. 274-275.

²¹ CAPARRÓS, M., *No velas a tus muertos, op. cit.*, p. 117.

²² CAPARRÓS, M., *A quien corresponda, op. cit.*, p. 263.

²³ HALPERIN DONGHI, T., “El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina”, en *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1987, pp. 321-322.

²⁴ CASULLO, N., “Carta a Jarito Walker (Perón y Montoneros)”, en *Peronismo, militancia y crítica (1973-2008)*, Buenos Aires, Colihue, 2008, p. 95.

ANACRONISMOS¹

POR Jordana Blejmar

1.

Las imágenes que componen los ensayos fotográficos *Arqueología de la ausencia* (1999/2001), de Lucila Quieto, *Recuerdos inventados* (2003), de Gabriela Bettini, y *El viaje de papá* (2005), de Pedro Camilo Pérez del Cerro, están animadas por una misma sospecha: el país, después de los múltiples derroteros de los que fueron testigos los años setenta y después de la última dictadura militar, se ha vuelto un lugar inhóspito.² Nada hay de acogedor en las escenas que descubren el anhelo inútil de estos jóvenes por desafiar el aciago desenlace de la biografía de sus parientes y las propias. Ni la comunidad, ni la familia, ni siquiera la propia identidad, están a salvo en un mundo donde los sujetos se encuentran a la intemperie: prometeos desquiciados condenados a llevar sobre sus espaldas el peso inexorable de un universo hecho trizas.

¿Qué insinúan estas imágenes en el primer atisbo? Una tras otra se suceden acontecimientos de la vida pública y privada: una bulliciosa celebración, una sosiega comida de mediodía, la lectura compartida e imposible del *Nunca más*. Escenas quiméricas y espectrales, donde los menores comparten una cotidianidad con los desaparecidos de la que originalmente están excluidos. Con ayuda del fotomontaje o la composición casera, los autores de estos ensayos se incluyen en fotografías viejas tomadas por los mayores bajo la afable atmósfera de

la intimidad familiar, extraídas del Documento de Identidad o sacadas en distintos viajes durante los años sesenta, proyectadas en la pared, intervenidas o ampliadas a escala humana, y posan frente a las cámaras para contestar una pregunta inquietante: *¿qué hubiese sucedido si mis padres, mi tío o mi abuelo no hubiesen desaparecido?*³

Pero este interrogante contiene, como todo condicional, una afirmación en presente: alguien *es* o *está* desaparecido. Ni en el pasado, ni en el presente, estas imágenes se colocan, de este modo, en un *entre* tiempos, más precisamente, en el abismo que resulta de la convivencia disruptiva entre cuerpos ausentes y otros presentes que sorprenden por su similitud física en tanto hijos y sobrina tienen ahora la misma edad que los mayores al momento de ser retratados.

2.

En el prólogo de *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*,⁴ Georges Didi-Huberman se pregunta por los vínculos que establecen las imágenes con el tiempo y con la historia. El libro se propone, de este modo, como una “arqueología crítica de los modelos del tiempo, de los valores de uso del tiempo en la disciplina histórica que quiso hacer de las imágenes su objeto de estudio”.⁵ Para ello, el autor debe primero corregir algunos equívocos comunes. El más importante de todos: reconocer que el anacronismo, antes que un obstáculo a sortear para el historiador, constituye una riqueza, un elemento orgánico de las imágenes que no pueden sino existir en permanente tensión dialéctica entre el pasado, el canon iconográfico y el presente de quienes las miran. Las imágenes están, así, sobre y predeterminadas por un “montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos”.⁶ La historia del arte no puede entonces hacerse desde la “eucronía” (aguzando el ojo sólo sobre el contexto de emergencia de los objetos), sino desde la memoria, cuyo ejercicio tiende todo el tiempo puentes entre pasado y presente. Se trata de hacer trabajar la distancia extraviada que existe entre ambos extremos temporales, advertir qué fugas de sentidos, qué vaciamientos, qué pliegues se producen entre un momento y otro. La propuesta de Didi-Huberman no es nueva. Ya Walter Benjamin, cuya deuda

el libro registra y recupera, había instado a leer la historia “a contrapelo”. Similar es la postura del francés: “el conocimiento histórico sería un proceso *al revés del orden cronológico*, ‘un retroceso en el tiempo’, es decir estrictamente, un *anacronismo*. El anacronismo como ‘definición *a contrario* de la historia”.⁷

La mirada anacrónica, aquella que se niega a desasirse de su naturaleza contemporánea para visitar el pasado, permite leer en estas imágenes, los distintos estadios por los que atravesaron los retratos de los desaparecidos en los últimos años.

En rigor, la heterogeneidad temporal presente en las tres series reconoce, por lo menos, cuatro momentos: el del disparador de la primera cámara (es decir, el del tiempo en que las viejas fotografías fueron tomadas), el de la dictadura y la “primavera democrática” (período en el cual los retratos de los desaparecidos fueron exhibidos en público por las Madres de Plaza de Mayo y otras agrupaciones o publicadas cada aniversario en los recordatorios de *Página/12*), la del presente-pasado de los ensayos (el momento en que los jóvenes fotografían las imágenes de sus padres o parientes y a sí mismos deviniendo en fotógrafos, retratados y espectadores de las instantáneas originales) y la del presente inmediato de quien observa esos nuevos escenarios en las salas de exposición o en las páginas *web*, donde la mayoría de los ensayos se exhiben.

Es este palimpsesto estacional, resistente a ser absorbido por una narrativa total y tranquilizadora, el que proyectan las iconografías de las nuevas generaciones en su forma y materialidad, al dejar en evidencia las fracturas y hendiduras de las antiguas fotografías, sus marcos, el color añejo que revela el infalible paso del tiempo, marcas visuales que contrastan con los rostros frescos de los más jóvenes, sus vestiduras y cortes de pelo, todos ellos indicios de una época que nada tiene que ver con aquella a la que vuelven para retratarse con sus parientes (fig.1). El “montaje de tiempos heterogéneos” que anida en toda imagen se vuelve de este modo explícito en las fotografías de estos ensayos. Como sugiere Ana Amado en su lectura de *Arqueología de la ausencia*, la opción por un armado artesanal en lugar de aquel que habilita la tecnología digital en las ficciones de

Quieto (también en las de Bettini), resulta de la búsqueda de un efecto deliberado en el espectador: nada debe hacernos creer que el encuentro entre generaciones es real.⁸

Pero el uso del montaje desborda los límites de la imagen solitaria.⁹ No es sólo la imagen como montaje sino las imágenes montadas en serie y leídas en diálogo paradigmático con otras, lo que permite construir nuevas narrativas sobre el pasado. El carácter serial de los trabajos, que imitan la estructura fragmentaria y episódica del álbum, cuyos espacios entre las imágenes remiten a lagunas en la memoria, invita al armado de una cronología que no corresponde a la real. También éstos son, según Amado, relatos forjados *a contrapelo* de la Historia.

En efecto, por un lado, frente al discurso oficial de la dictadura y tenida la foto como evidencia, como vestigio, como índice que señala la existencia de sujetos negada por el Estado desaparecedor, se



Fig. 1. Arqueología de la ausencia, 1999/2001. Fotografía.

suma la exposición de los menores como prueba viviente debido al lazo natural que existe entre los fotografiados. Por el otro, estas representaciones dejan constancia de una experiencia de la identidad diferente a aquella que se desprende de las fotografías de sus parientes que circularon durante los años ochenta y noventa en la Argentina. Si entonces las fotos de los desaparecidos se definían por su transparencia y por la sencillez de los retratos, componen estos trabajos imágenes sofisticadas, artificiales, plagadas de referencias, sujetos escindidos, juegos de espejos y refracciones, puestas en abismo, desdoblamientos varios. La fragmentación visual de estas representaciones logra conjurar dos peligros comunes en la observación de los retratos de los desaparecidos tal como aparecen en carteles, banderas y medios de comunicación: el de la identificación y el de la abstracción. Ante estas imágenes quebradas no podemos sino experimentar una distancia irrecuperable entre esos rostros y nuestro tiempo. Al mismo tiempo, la multiplicidad de los escenarios y la diversidad en la trama de relaciones que cada una de estas iconografías celebra nos advierten sobre el carácter acumulativo y episódico de la memoria colectiva que, en sentido estricto, no es más que un conjunto de memorias individuales.

Más aún, el barroquismo de las fotografías de Quieto, Bettini y Pérez del Cerro prueba que los lazos entre un tipo de memoria y otro han perdido la solidez que ostentaban en tiempos pretéritos. Javier Trímboli me recordó una cita de Benjamin que bien enuncia la condición *sine qua non* para que el solapamiento entre memoria colectiva y memoria individual tenga lugar: “Cuando impera la experiencia en sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del colectivo”.¹⁰ En efecto, como señala Trímboli,¹¹ durante los años de la modernidad política, Historia y experiencia constituían una suerte de mónada, de matrimonio feliz. En tiempos en que la filosofía de la Historia gozaba de buena salud – desde Sarmiento a los militantes de los setenta – no era difícil establecer continuidades diáfanas entre presente y pasado. Más allá de cualquier desavenencia, antagonismo o ruptura, nada parecía poner en jaque una teleología que producía narración

e identidad. Caducada esa comunión, lo colectivo y lo personal no pueden sino contraponerse. Lo público aparece entonces sin sentido para el individuo, con capacidad insuficiente para interpelarlo. De allí que estas miradas sobre el pasado reciente, nacidas no en el suelo de una filosofía de la Historia, sino de su bancarrota, pongan el foco en la vida íntima de los desaparecidos.

Pero si es verdad que estos trabajos deslizan la atención hacia esa privacidad, no es menos cierto que, al exhibirse en espacios abiertos y comunes, evidencian al mismo tiempo el carácter sistemático y público de los crímenes. Son memorias compartidas, publicitadas, no secretas e infortunadamente enlazadas al Estado desaparecedor. Así, lejos de ser el resultado de una defeción de la política, el pasaje que va de lo público a lo privado y viceversa, en estas miradas, da cuenta de un desplazamiento mayor, de época, que ha empezado a leer la dicotomía entre público y privado precisamente como una tensión política.

3.

Es esa tensión la que acaso explique la coexistencia, en dos de estos ensayos, de fotografías íntimas y familiares junto a otras pocas sugerentes de la condición política de los desaparecidos. Tal es el caso de *El viaje de papá*, ensayo-documental realizado con las fotos que Hernán Pérez del Cerro, un fotógrafo asesinado en 1977, tomó durante sus numerosos viajes por el mundo en la década del sesenta. En unas fotografías, observamos al padre en un barrio humilde; en otra, la cámara lo captura estrechando la mano de un trabajador. En algunas reproducciones, el hijo superpone su rostro en color a las fotografías originales en blanco y negro. Debajo de las viejas instantáneas, en letra cursiva, el joven copia frases sueltas, en segunda persona, que dirige a su padre pero también al espectador, en tanto describen de algún modo las situaciones que se exhiben: “vos y todas tus cosas”, “de la mano abierta con inventos para aliviar la humillación del proletariado”.

En verdad, los enunciados pertenecen a la carta que la cuñada de Pérez Del Cerro, Magdalena, le escribe a un mes de su asesinato.

Pedro Camilo hace suyas las palabras de su tía destinadas a su padre y las ratifica procurándoles una imagen que funciona como prueba de aquello que proclaman. El procedimiento de la carta se asemeja, por un lado, a la estructura epistolar de los textos conmemorativos publicados en *Página/12*. Por el otro, recuerda a un gesto análogo presente en el film *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué. Allí la directora lee una carta de su padre, escrita poco antes de entrar en la clandestinidad, que busca explicar el porqué de su ausencia en la casa familiar a la vez que reafirma su condición de militante. Pero si la acción es equivalente en ambos casos, la motivación es casi opuesta: María Inés Roqué hace la película en parte para desarmar esa imagen épica que devuelven los testimonios de quienes conocieron al líder montonero tanto como las palabras del propio Roqué; Pérez del Cerro, por el contrario, opta por encumbrar al héroe que se dibuja en las palabras de su tía: “porque seguiré creciendo y luchando para ser tan humano como vos, papá”, dice el texto-presentación de la muestra. No obstante este deseo expreso de prolongación generacional (que también insinúa la imitación de posturas del padre por parte del hijo en estas imágenes), la diferencia en la paleta cromática de las efigies da cuenta de la grieta que se abrió con el golpe y que no puede ser zanjada.

Otra de las fotografías que recupera la subjetividad política de los desaparecidos, pero sólo para mostrar su agotamiento, pertenece a *Recuerdos inventados*. En ella una persona inidentificable sostiene frente a su rostro el retrato de Marcelo, el tío desaparecido, y hace con sus dedos el gesto V de la Victoria, tan común y evocativo para la Juventud Peronista de los años setenta (fig.2). Leído en retrospectiva, sin embargo, el guiño ya no dice nada. Su simbología es ahora ineficaz e incluso, por la forma en que está presentado (el traje de quien levanta el cuadro y que quiere ser una continuación del cuerpo de Marcelo le queda ridículamente grande), no sería inverosímil que despertase alguna tímida sonrisa en el espectador.

¿Por qué ese efecto? ¿En qué discrepa la juventud de entonces del modo en que estos jóvenes se piensan a sí mismos? La respuesta apunta a dos tipos distintos de identificación colectiva. Señala

Franco “Bifo” Berardi en su libro, *Generación post-alfa*, que en los años setenta el concepto de clase definía bien procesos de identificación y horizontes políticos en un momento en que “la sucesión generacional tenía un carácter marginal: no podía determinar efectos de radical diferenciación, ni podía influir en formas de conciencia y de identificación política significativa”.¹² La idea de generación –que a “Bifo” no deja de generarle cierta desconfianza por ser tal vez insuficiente en su intención clasificatoria– refería entonces a una mera división etaria, biológica.¹³ En la era post-industrial, la división de clases es una realidad que pide ser reconocida para luego poder ser enmendada, pero no produce subjetivación, al menos no con la fuerza con la que lo hacía tres décadas atrás. Tal vez por eso muchas de las lecturas contemporáneas sobre nuestro pasado reciente enfatizan el componente generacional y se definen por la ausencia de una discusión sobre la cuestión de clases. No se trata, se entiende, de arrojar una falta a estas miradas, sino de comprenderla.



Mi tío Marcelo

Fig. 2. Recuerdos Inventados, 2003. Fotografía en B/N. TN400

4.

Junto a las cartas que los militantes escribieron a sus hijos en la clandestinidad o en el mismo infierno de los campos, las fotografías constituyen eficaces emisarios de mensajes e información, objetos para ser heredados de una generación a otra. Dicen cómo eran sus padres, qué pensaban, cómo vivían esos tiempos de pasiones intensas. Pero si la herencia no se elige, sí propone un espacio de libertad en el cual el legatario pone en juego su propia subjetividad para conservarla (y conservarse) con vida. Aventura Jacques Derrida que es ese desajuste que supone la interpretación de toda herencia el que garantiza su eficacia. Ni aniquilación ni veneración, el gesto que permite que un acontecimiento tenga lugar es el de un “loco del pasado” que teme a la añoranza y el culto al recuerdo, un “enamorado de la tradición” librado de conservadurismo, un ser finito que sabe que su finitud lo obliga a seleccionar, a sacrificar, a poner, en suma, “firma contra firma”.¹⁴

Si los mayores aparecen en estas imágenes en su condición de padres o parientes, militantes y víctimas del terrorismo de Estado, los menores lo hacen en la condición arquetípica del heredero. En sus cisuras y corrimientos, los tres ensayos muestran que la transmisión es siempre tormentosa, nunca serena. La figura del heredero se espeja en este aspecto con otras dos: la del sobreviviente y la del testigo. El segundo es, en palabras de Primo Levi, el que testimonia en lugar del que ya no puede hacerlo. Es por eso, un mal testigo, un testigo insuficiente. A su vez, el dolor del que sobrevive deviene de una traición: “el pasado es traicionado por el solo hecho de que la presencia que él era es puesta en ausencia”.¹⁵ Traición del sobreviviente que es también la de la imagen en su voluntad memorativa. Jacques Rancière nos recuerda que la incapacidad por representar lo irrepresentable mediante imágenes proviene de una aporía: al hacer presente algo que está ausente el arte traicionaría, con su plus de presencia, esa falta. En el caso de las víctimas de la *Shoá* o de la dictadura, ocurre que la presencia de lo ausente en las imágenes obtura la posibilidad de representar la doble aniquilación que suponen estos crímenes: la de los cuerpos y la aniquilación de esa primera

aniquilación, sus huellas. La materialidad de la imagen tiene además algo de irreal, lo que sustrae de la cosa representada su peso de existencia. El juego entre presencia y ausencia, finalmente, produce en el espectador un efecto de placer y de distanciamiento incompatibles con la gravedad de la experiencia que contiene.¹⁶

Para los hijos, el peso ineludible de la herencia comporta una dificultad infranqueable. Es que ese legado, aún más en el contexto de la desaparición forzada de personas, pone en estallido la lógica del intercambio. No hay, frente a la herencia, devolución posible. “La única salida desde esta posición del sujeto –arriesga Luis Gusmán– sería la vía del deber de sobrevivir como cuerpos-nichos y la de hacer de hijos *encriptados* para poder transmitir esas muertes. Según esa interpretación, se trata de que el don del cuerpo de un hijo, enterrado en un espacio reconocido y por lo tanto hecho humano y simbólico, podría por sí solo reencarnar al muerto, al mismo tiempo que lo inscribe como alguien que estuvo vivo, reabriendo un futuro allí donde la expresión ‘no habiendo estado jamás vivo’ –como paradigma de la desaparición absoluta– conducía a un porvenir cerrado”.¹⁷ Revés inesperado de la máxima que respaldaba la donación de la vida de los militantes en pos de la revolución y las futuras generaciones. Hoy son los hijos los que ponen el cuerpo en el lugar de los padres, haciendo acto de una literalidad siniestra. Es este “poner el cuerpo” (la expresión es utilizada por una de las curadoras de *Arqueología de la ausencia*, Florencia Battiti, en su texto introductorio a la exhibición) el que acaso explique la sobre exposición de los autores frente a la cámara que definen tanto estos trabajos como las películas documentales de los hijos sobre el pasado reciente. A un cuerpo sólo es posible oponer otro, no para suplantarlo sino para ofrecer una huella material que ponga en evidencia la materialidad de la ausencia.

Pero no sólo de muerte está hecho el espacio público para los nuevos. Ese sitio desmembrado donde se vuelve para hacer el duelo y donde yacerán algún día los “cuerpos-nichos”, es también, hay que decirlo, el lugar donde se ensayan otros posibles y otra forma de hacer política. Hijos y Madres la conciben ahora en términos de práctica

organizada, colectiva, de movimientos alejados de los partidos y cercanos a demandas sociales, donde la relación de parentesco juega un rol importante. Los *escraches*, las marchas, estas muestras y otras intervenciones urbanas admiten un uso del espacio público que se alimenta de búsquedas no tan desiguales a las que enarbolaron las banderas de los setenta, pero llevadas a cabo por otros medios, acaso más coherentes con las coordenadas actuales de existencia.

Recurrimos a Benjamin una vez más: “Quien es mirado o se cree mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno quiere decir dotarlo de la capacidad de alzar la vista”.¹⁸ ¿No es eso lo que producen los retratos intervenidos de los desaparecidos en estas imágenes? Nos obligan a volver a contemplar esos rostros, a alzar la vista. Conjuran la amenaza de la indolencia que supone la convivencia con fotografías vueltas familiares a fuerza de repetición, pero también éstas son imágenes de culto, lejanas, inaccesibles. Se hace cuesta arriba mantener la mirada. Los rostros de los desaparecidos, mediados por las miradas de sus jóvenes parientes, incomodan. Nos alertan del peligro de creernos a salvo de las desdichas pasadas. Así y todo, ellas se encuentran, como el heredero derridiano, del lado de la vida.

Notas

¹ Ana Amado, Roberto Pittaluga y Sylvia Sáitta hicieron sugerencias orientadoras a mi investigación. Ana Longoni y Javier Trímboli, además, leyeron y comentaron versiones preliminares de este escrito. A todos ellos, infinitas gracias.

² Quieto es cofundadora de la agrupación H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) e hija de Carlos Alberto Quieto, desaparecido en 1976. Su trabajo está compuesto por sus fotografías familiares y otras tantas pertenecientes a otros hijos de desaparecidos, a quienes les pidió que se interpusieran entre la proyección de las imágenes en distintas superficies y la cámara. Pérez del Cerro es hijo de Hernán Pérez del Cerro, asesinado en 1977. Las fotos de Gabriela Bettini, residente en España desde el exilio de su familia, muestran a Marcelo Gabriel Bettini y a Antonio Bautista Bettini, tío y abuelo de la autora, desaparecidos en 1976 y 1977, respectivamente. Los tres ensayos pueden visitarse en la web: <www.slideshare.net/lalunaesmilugar/arqueologia-de-la-ausencia>, <www.accionfotografica.com.ar>, <www.gabrielabettini.com>. Ver también *Fotos Tuyas*

(2001/2002), de Inés Ulanovsky y *Cómo miran tus ojos* (2007), de María Soledad Nívoli. Las fotografías de esta última obra responden a una lógica distinta a las anteriores y merecen, por eso, una lectura aparte.

³ La misma premisa de yuxtaposición es utilizada en la imagen del poster promocional de la película *M* (2007), de Nicolás Prividera. Una escena parecida también puede verse en *Encontrando a Víctor* (2004), otro documental de la hija de un desaparecido, Natalia Bruschtein.

⁴ DIDI-HUBERMAN, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁸ Ver AMADO, A., “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”, en AMADO, A. y DOMÍNGUEZ, N. (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004, pp. 13-81.

⁹ Para una reflexión sobre las fotografías de los desaparecidos en diálogo con la tradición del montaje y el debate sobre los límites de las imágenes para representar el horror que tuvo lugar entre Didi-Huberman, Grèard Wajcman y Claude Lanzmann, remitirse a GARCÍA, L., “Imágenes de ningún lugar. Sobre la representación del horror en la Argentina” en *Revista de Teoría del Arte*, Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile, N° 16, Noviembre 2007, pp. 125-142.

¹⁰ BENJAMIN, W., “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1991, p. 128.

¹¹ Correspondencia electrónica conmigo (7 de junio, 2007).

¹² BERARDI, F. “Bifo”, *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semicapitalismo*, Buenos Aires, Tinta Límón, 2007, p. 76.

¹³ Va de suyo, sin embargo, que el carácter “juvenilista” de los movimientos populares de esos años contribuyó en gran parte a la exaltación de ciertas características que aunaba a sus integrantes a pesar de diferencias ideológicas o de método, sea la irreverencia con la que esos jóvenes tomaban sus propias herencias políticas, sea el brío con el que que acompañaban sus actividades militantes y su confianza en el porvenir.

¹⁴ DERRIDA, J. y ROUDINESCO, E., *Y mañana qué...*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

¹⁵ LYOTARD, J.F., “Sobreviviente” en *Lecturas de infancia*, Buenos Aires, Eudeba, 1997, p. 65.

¹⁶ RANCIÈRE, J., *The Future of the Image*, London-New York, Verso, 2007.

¹⁷ GUSMÁN, L., *Epitafios: El derecho a la muerte escrita*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 335.

¹⁸ BENJAMIN, W., *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Pre-textos, 2007.

HERENCIAS

ESPEJOS ROTOS, O LA MIRADA QUE VIVE

Por Inés Girola

Muchas veces me han preguntado y yo mismo me he preguntado por qué esa tendencia a revivir a partir de las obras de otros autores; por qué esta necesidad de apoyarse en obras del pasado, ya consagradas y respetadas. Puedo decir que es la necesidad indudable de ese respaldo para poder pegar un ‘salto al vacío’; una forma de tomar aliento, de tomar fuerza.

Carlos Alonso

Hay algo en estas palabras del pintor argentino Carlos Alonso que nos incita a pensar acerca de un hecho ineludible. Y digo ineludible porque allí están, queramos o no apropiarnos de ellos, decidamos desearlos o venerarlos, enterrarlos en su tiempo o ponerlos en diálogo con nuestra actualidad, o bien “apoyarnos en ellos para poder dar *un salto al vacío*”, allí están los textos, las obras, así como estaban, allí también, las pinturas que Alonso estudiaba en sus viajes; esto es, allí está la *tradición*. La cita concluye: “sentir que uno es parte de una cadena, un eslabón de una cadena que viene detrás y que uno aspira que siga hacia adelante”.¹ Sin embargo, la trama de este pasaje sin fin de eslabones que anudan la herencia –pasaje de múltiples escorzos donde habitan precipicios, fracturas e imaginaciones–, se descubre surcada persistentemente por las figuras del desencuentro y del azar.

Al ofrecer su curso de pintura, Lino Spilimbergo, maestro de Alonso, lo fundamentaba sobre cuatro cuestiones clave: “el conoci-

miento de la tradición de la pintura y sus leyes, la experimentación con materiales nuevos, la creación de proyectos colectivos que excedan el ámbito institucional, y la selección de temas significativos”. Conocer, descubrir, experimentar, crear; en suma, la transmisión como *apropiación*,² como *experimentación*, como *creación*, y como espacio de libertad de aquel que la recibe para tratar la herencia bajo la forma de una *reinvención*. Ahora bien, para que se produzca ese singular encuentro se necesita de un vínculo entre voluntades. “La auténtica enseñanza es una vocación. Es una llamada. La auténtica enseñanza es consecuencia de una citación. ¿Por qué me llamas? ¿Qué quieres que haga?”.³ Un llamado *a y de* otro. Si no existiera esta doble voluntad, esta doble escucha del llamado, entonces, ¿habría allí transmisión?

1. La cita

Cuando Emilio Pettoruti obtuvo su beca para estudiar en Europa, hacia donde partió el 7 de agosto de 1913 con sólo 21 años, le fue asignado como patrono el gran pintor don Ernesto de la Cárcova.⁴ Pettoruti cuenta, en su autobiografía,⁵ que debido a su temprana fascinación por la ciudad italiana de Florencia, al desembarcar en el viejo continente se dirigió directamente hacia ella, omitiendo, con pleno conocimiento de la infracción que esta decisión suponía, nada menos que su obligado paso por París hacia el encuentro con de la Cárcova, quien debía indicarle dónde y con quién realizaría sus estudios. “Una vez instalado”, pensaba Pettoruti, en una breve y sincera carta explicaría a su patrono las razones que lo inclinaban a establecerse en Italia. Estas fueron las primeras palabras dirigidas al maestro.

Inmediatamente –o tan rápido como fuera posible para el intercambio epistolar de principios de siglo–, y como era de esperarse, don Ernesto reprobó la decisión de Pettoruti, convocándolo a París a fin de cumplir con la normativa establecida. Una segunda carta del joven reforzaba aún más los argumentos sosteniendo que en Florencia no sólo se encontraba muy a gusto, sino que estaba traba-

jando con fervor, y además, ya estaba en manos de un buen médico de la vista que lo seguiría en sus ejercicios del ojo que había tenido que operarse antes de partir. De la Cárcova le envía al joven rebelde una respuesta conminatoria aún más firme y las nuevas palabras de Pettoruti no hicieron más que repetir los argumentos conocidos. Así se sucedieron, en series pausadas y preocupantes, unas seis cartas, la última de las cuales, de tono concluyente, bien sabía Pettoruti que podía costarle la beca. Pero su obstinado amor por Florencia y sus formas estaba decidido a resistir cualquier partida.

Dada la larga espera que suponía la llegada de la fatal correspondencia, el asunto se dispersó, por momentos, del pensamiento de Pettoruti. Una mañana, como ya era costumbre entre los jóvenes artistas instalados en los ateliers florentinos —quienes se visitaban asiduamente para discutir sobre arte—, alguien tocó la puerta de su estudio. Se trataba de un hombre bajito y elegante, cuya primera voz esbozó: “¿Aquí vive el pintor Pettoruti?”. “—Sí, soy yo”, respondió el joven mientras el ignoto señor le extendía la mano diciendo “Tanto gusto. Yo me llamo Ernesto de la Cárcova”. Pálido de la impresión ante la sorpresiva visita, Pettoruti hizo pasar a de la Cárcova, quien sin decir una sola palabra más, se dirigió magnéticamente al atril del pintor. *No objetó ni reprobó* —cuenta— *absolutamente nada*. Al parecer, lo que siguió no fue más que un largo silencio y la contemplación atenta. Hasta que preguntó: “¿Todo esto lo hizo usted desde que llegó a Europa y con dificultades en la vista?”. Sin agregar más, de la Cárcova anunció a Pettoruti que podría quedarse en Florencia, si es que tanto le placía, o bien cambiar de ciudad cuando él lo deseara.⁶ El tren que partió dos días después de regreso a París se llevaba, dice Pettoruti, a un amigo.

Tal vez resulte extraño el acto de anudar a estos dos pintores como protagonistas de uno de los tantos y enmarañados escenarios de la transmisión, ya que Pettoruti jamás tuvo por maestro a de la Cárcova, ni éste ha enseñado nunca las técnicas de la pintura o del dibujo a aquél. Sin embargo, este breve intercambio ha sido una pieza imprescindible, un respaldo que si bien podría parecer insignificante, sumado a una decisión en apariencia caprichosa, sentó

tempranamente las bases para sostener una resistencia que no ha debido ser poca para el artista Pettoruti, sobre todo en nuestro país. Un trampolín que propulsó sin medidas el gran salto por venir. ¿Qué es lo que vio de la Cárcova en los “ejercicios” de Pettoruti? ¿Qué rara pincelada develaba ya la razón de todo el esfuerzo de la búsqueda? ¿A qué fue de la Cárcova aquella mañana a Florencia? Esta breve escena, esta cita arrinconada, no sólo resulta atractiva anecdóticamente, sino que también puede ser leída como la expresión de un encuentro singular, iluminado, fugaz —tal como debe ser una *visión*, un desocultamiento que duró no mucho más que escasos minutos, y dispuso la huella de toda una vida. Un desencuentro cuyo fondo encuentra una elección fundamental: no es el discípulo el que elige al maestro sino que, por el contrario, es éste el que asume la inapelable necesidad de reunirse con él.

2. El llamado

Los años 1924 y 1938 pueden leerse como puntos de inflexión en la vida y obra de Emilio Pettoruti. 1924 es el año que, según el artista, cambia “el modo de ver” —aunque no de ejercer— de las artes plásticas en Argentina y, además, el año en que en él mismo desaparecen su infancia y adolescencia.⁷ 1924 es el año en que Pettoruti regresa al país y realiza aquí su primera exposición —en la ya famosa galería Witcomb—, acontecimiento que se recuerda como un auténtico y revelador escándalo y, a juicio del artista, como la primera muestra de arte contemporáneo en el país.⁸ Lo cierto es que su arte, “demasiado europeo”,⁹ resultó no sólo repugnante a la vista de los pilares de la producción local, sino incluso “ofensivo” para la ciudad. Sus formas fueron acusadas de traer *la peste y el horror*, sus cuadros (que tuvieron que ser protegidos de las escupidas del público) de ridículos e indecentes, y él, de caradura, sabandija e inconsciente.¹⁰ La educación pictórica, aclara Pettoruti más tarde, todavía aquí estaba en pañales; tanto que los cuadros, expuestos con la suficiente expectativa como para derribar toda una época,¹¹ no habían sido ni siquiera “vistos” realmente por nadie, y el elegante salón se había

convertido en un verdadero loquero, cuyos gritos y protestas hubieron de trasladarse a la calle en forma de peleas intransigentes.

Todos los artistas que partieron a Europa luego de ese año, sostiene Pettoruti, ya vieron con otros ojos, incluyendo, entre ellos, a Lino Spilimbergo; figura esta última que resulta notable por dos cuestiones fundamentales: Spilimbergo es, para Pettoruti, el pintor que ha “conseguido el Premio del Salón Nacional en 1924 (o, más precisamente, en 1925)” –en el mismo momento en que su obra había sido tan objetada–, es decir, un exponente de la pintura tradicional (descriptiva y dibujística, tal como él la caracteriza, con tono despectivo en aquel entonces), y, además, una figura que se presenta en los dos momentos más importantes de su vida y su obra. En el período que encierran estos años –luego de que Spilimbergo regresara de Europa (donde él mismo se juzgaría, dice Pettoruti)– comienza a tejerse entre ambos artistas una compleja tensión de afinidades.¹² Pettoruti refiere a su encuentro con Spilimbergo en el año 1924, cuando afirma que éste recorre las grandes ciudades europeas inmediatamente “después” de visitar su exposición en Witcomb. Si bien las biografías de Spilimbergo aseguran que viaja en 1925, un año más tarde –hecho de ningún modo menor en el relato construido–, ¿por qué necesita Pettoruti *traer*, colocar en su registro la figura de Spilimbergo, la figura de un artista nacional consagrado por crítica oficial, junto a la primera presentación de su arte, contemporáneo y europeo? Una presencia-ausencia ineludible, una esquila borroneada de la transmisión, un *enigma* que llama a su develación. ¿Por qué Spilimbergo?

216 1938 es el año en que, por primera vez, la pintura de Pettoruti es reconocida por la crítica,¹³ y recibe el debido “respeto” que el artista pretendía. Ese año se realiza en Buenos Aires la exposición titulada *Tres expresiones de la pintura contemporánea*,¹⁴ una oportunidad que lo coloca nuevamente al lado de Spilimbergo. En ambos acontecimientos –los de impugnación y afirmación de su arte– estuvo presente Lino Eneas Spilimbergo. ¿Cómo puede leerse esta presencia? La figura, en 1924 y en 1938, de un artista como Spilimbergo, un artista no distante generacionalmente de Pettoruti, lo enlazaba

con la pintura local de un modo que ninguna proclama podría haber conseguido.

A pesar del creciente reconocimiento que tuvo la obra de Pettoruti en nuestro país, éste nunca tuvo aquello que para él significaba obtener “los honores del reconocimiento oficial” en él: ni *encargos*, ni *recompensas*, ni *cátedras*. “Lo que hubiera significado reconocermé ante el país cierto talento artístico y una cierta capacidad de impartirlo a través de la enseñanza.” Fueron muchos los intentos de Pettoruti por ejercer la docencia oficial, y a pesar de su empeño inagotable, nunca llegaron a concretarse.¹⁵ El único pintor argentino que le “ofreció algo en toda su vida”, dice Pettoruti, fue Spilimbergo. Ese algo que Pettoruti tanto deseaba, se presentaba en el ofrecimiento de Spilimbergo bajo la forma de un curso oficial en la Universidad de Tucumán,¹⁶ un curso en el cual él podría enseñar, por fin, composición contemporánea. No obstante, la única oportunidad de enseñar –tal como Pettoruti marca en su relato–, la rechazó, en fuerte oposición a la política vigente.¹⁷ ¿Pero por qué ha sido ésta una oportunidad esencial, única, que le ofreció Spilimbergo como nadie antes lo había hecho, como nunca más alguien lo haría? Indudablemente, no se trataba de un simple curso de composición; no se trataba, ni siquiera, de la ansiada posibilidad de impartir la enseñanza. Spilimbergo le había ofrecido realmente *algo* en su vida; y sin embargo, Pettoruti lo rechazó. Hay una fuerza extraña en esta serie de desencuentros que pareciera impedir que se realice, finalmente, la *escena*. Encuentros frustrados, enseñanzas rotas ¿no han de ser así las marcas que anudan la historia?

3. La escucha

Quien sí compartió los cursos en la Universidad de Tucumán, en 1951, con Lino Eneas Spilimbergo, fue el que se convertiría en uno de sus más fervientes discípulos: Carlos Alonso. La relación que mantuvieron ambos artistas mientras Alonso recibió la rigurosa enseñanza de don Lino, e incluso, tiempo después, es un capítulo ineludible en el camino de la transmisión pictórica argentina. Carlos

Alonso decía acerca de su maestro: “Yo no lo elegí a Spilimbergo, Spilimbergo me eligió a mí”.¹⁸

Corría el año 1967 o 1968 y en Buenos Aires varios críticos y artistas habían decretado la muerte de la pintura. Alonso había pasado casi un año entero sin trabajar: “Hasta que una noche –cuenta– supe que acababa de morir mi amigo Francisco Petrone. [...] Pensé mucho en él durante aquella noche, y me puse a pintar para no caer en la tristeza. Empecé un cuadro sobre algo que había sido, tiempo atrás, la paleta donde yo ponía los colores. En cierto momento retrocedí para ver qué estaba haciendo y descubrí una especie de medio rostro de color lechoso... que asomaba sobre un fondo de herrumbre. Advertí que esa presencia inesperada era la de don Lino Enea, y que yo la había llevado dentro de mí sin darme cuenta [...] Ya no pude parar. Víctima de una fiebre sin fin, pinté setenta cuadros sobre el tema de Spilimbergo, y de las vendas, y de la pintura que a lo mejor se moría. Fueron aquellos cuadros los que sirvieron para resucitarme a mí, con la ayuda de Petrone y de don Lino...”¹⁹

Quince años más tarde, Alonso se preguntará por qué, un hombre de semejante talento como Lino Spilimbergo, no ha logrado redondear su pintura. “Creo –afirma–, que lo que le pasaba era que él sufría mucho su relación con el medio; por eso abandonó su modo de expresión –la pintura–, que no es una forma de gloria sino de comunicación que no debe decaer...” Spilimbergo dejó de pintar mientras en la Argentina se proclamaba la muerte de la pintura. ¿Pero qué significa dejar una obra *inconclusa*? Alonso estaría allí, sin embargo, para escuchar el llamado de aquel Spilimbergo paralizado, para pintar aquello que alguien tenía que pintar, para resucitarlo y salvarse a sí mismo a la vez. En 1967 Alonso le pondrá las vendas y el vaso de vino nuevamente en las manos, afirmando, de un modo inigualablemente entrañable, que “hay seres que uno debe mantener siempre vivos, presentes, en su taller para poder crear”.²⁰ Y lo pintó con un fervor incansable, como cumpliendo con una lejana y extraña orden. ¿Por qué me llamas? ¿Qué quieres que haga? Lo pintó trabajando, azotado por la enfermedad, pintó sus ojos azules con una profundidad inigualable, pintó sus manos, sus pies, su rostro pálido, su botella.

Y Spilimbergo “se dejó pintar”, apareciéndose como un *fantasma* con sus vendas,²¹ casi como jugando, así, casi sin querer. En pocas semanas, como si se tratara de una “devolución”, de un vómito sin fin, Alonso realizó grandes cantidades de obras a las que fue titulado bajo la serie de *Todo Lino*. Un Lino sufriente, olvidado, relegado. “Cuando pinté a Spilimbergo –cuenta Alonso– puse énfasis en sus vendas.” Pero las vendas no lo convertían solamente en un fantasma de la pintura de rigor, sino también en una ruina, en la ruina de la figura del gran maestro, que se encontraba quebrantada, profanada, silenciosa, tal como si estuviera cumpliendo con su propio destino. El malestar al que había llegado la pintura había convertido a la figura del *maestro* en una figura enferma, innecesaria.²² Alonso va destruyendo, así, al maestro, al creador, minuciosamente, cruelmente, tiernamente, tal como debe ser un parricidio.²³

Su primer viaje por Europa, hacia donde partió en 1954, a diferencia de Pettoruti, para Alonso fue una *indigestión*. La visita a los museos y las obras de los monumentales pintores le crearon un gran conflicto, y comenzó repetir como si fuera un empacho. Tal vez por eso mismo empezó a pintar, intentando encontrar la razón de su indigestión, de su incipiente malestar, las famosas series sobre los grandes maestros del arte, sobre la vida de esa pintura de caballete que, aún enferma, aparece como la única que podrá sostener el inmenso intento de seguir adelante. ¿Es posible pensar la transmisión bajo la figura de esta indigestión? ¿De qué se trata, luego, la necesidad de devolver? En 1967 y 1968 Alonso convoca en sus telas solamente a *dos* pintores argentinos: Ernesto de la Cárcova (con las variaciones sobre Sin pan y sin trabajo) y Lino Enea Spilimbergo (con su serie *Todo Lino*). ¿Por qué Spilimbergo? ¿Por qué de la Cárcova? Dos incomparables maestros que ha tenido la pintura argentina, aquellos que practicaban, profesaban y enseñaban *la libertad del artista*.²⁴

Las series de Rembrandt, Caravaggio, Courbet, Manet, Renoir, Egon Schiele, Van Gogh –en la última de las cuales la soledad del artista aparece no sin tensión con aquella indigestión tan intensa–, comienzan a aparecer en el pincel de Alonso en 1972, para hacerse

cada vez más fuertes luego de su segundo viaje a Europa, esta vez un exilio obligado.²⁵ Series que se hacen carne²⁶ entre 1978 y 1982, series extrañamente serenas en relación a la dolorosa intensidad que encierran esos años, donde Alonso se busca a sí mismo en las pinturas de los grandes maestros.²⁷ Una forma de lealtad con la memoria, un aliento, un reparo que sólo aquellos maestros podían ofrecerle, una pregunta fundamental: el destino del artista, su propio destino. Y justamente Alonso elige a estos pintores que lucharon contra la enfermedad, contra la locura, contra la mutilación y contra la muerte, contra el dolor del cuerpo, ese que Alonso hubiera preferido que sea el suyo, y no el de su hija Paloma.

¿Qué implica, para Alonso, traer a la Argentina la soledad de Van Gogh, la carne de Rembrandt? Invocando “citas” Alonso se adueña de la tradición y con ella trae siempre la pulsión de aquello que resuena en su propio país: “Considero al artista como una campana donde resuenan todos los problemas ambientales. Por lo tanto él es el que debe dar la pulsación de lo que ocurre en el pueblo. [...] Pienso en un lenguaje directo, con imágenes lo más claras posible, pues tengo la necesidad de llegar a los demás”. Cuando afirma que la carne tiene en Rembrandt el mismo movimiento de las ciudades, su floración y su decadencia, y ello lo impulsa a realizar —también como si se tratara de una lejana orden, tiempo después y ya en Buenos Aires—, su gran serie en homenaje a Rembrandt (con las versiones de la *Lección de anatomía del Doctor Tulp*), no puede dejar de resonarle la pregunta por la ciudad que lleva el movimiento de la carne tras las vendas de Lino Spilimbergo, su floración y su decadencia. ¿Cuál es la decadencia de la que hablan las vendas de Spilimbergo, su cuerpo enfermo, su carne débil?

La pintura de Alonso elabora, entonces, un *diálogo* constante con la tradición del arte occidental, pero también con la literatura,²⁸ y sobre todo, con el arte nacional. “Me encuentro rebotando entre las cosas profundas que hay en mí y las de la comunidad.” Trabajo pictórico y político, incansable trabajo sobre las más difíciles condiciones, el de Alonso trae a la presencia voces alentadoras del pasado, reponiendo referencias ausentes que se conforman según el modo de

una *citación*; y “quien puede leer la cita, puede rearmar el diálogo”.²⁹ Las obras están allí para ser indagadas, revisadas, escrutadas, manipuladas, a la espera de aquel compromiso secreto de encuentro entre generaciones.³⁰ Se trata de una escucha, y no sólo de una de las voces.

Notas

¹ Citado en SAÍTTA, S., “El Martín Fierro de Carlos Alonso”, en *Carlos Alonso Ilustrador*, Fundación Alon, 2007.

² CARLI, S., “Imágenes de una transmisión: Lino Spilimbergo y Carlos Alonso”, en FRIGERIO G., y DIKER G. (Comp.), *La transmisión en las sociedades, las instituciones y los sujetos. Un concepto de educación en acción*, México, Ed. Novedades Educativas.

³ STEINER, G., *Lecciones de los maestros*, México, Ediciones Siruela, 2007, Cap. I.

⁴ Luego de regresar a la Argentina, en 1924, las circunstancias del país, tanto como las del exterior —la Europa de posguerra— demoraron la partida de Pettoruti, que pretendía quedarse sólo unos meses, más de treinta años. Cuando por fin logró viajar, en 1952, ya no regresó. Murió en París en 1971.

⁵ PETTORUTI, E., *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Ed. Librería Histórica, 2004.

⁶ Las clases de De la Cárcova en la Escuela Superior de Bellas Artes —conocida como “el balneario” o “el paraíso”, y que él mismo había creado en 1923—, respondían a una premisa similar, y el sistema de enseñanza que impartía se encontraba al margen del criterio llamado académico. Esperaba que los alumnos, entre otras cosas, pudieran abrir su espíritu con independencia, manteniéndose ajenos a disciplinas severas y a toda mecánica burocrática. Se trataba de enseñar la libertad, para que cada uno vaya *por sí mismo*. Entre sus discípulos, más tarde, se encontraría Lino Eneas Spilimbergo. Ver MALOSETTI COSTA, L., *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2003.

⁷ Ese mismo año fallece súbitamente su abuelo, quien le inculcó desde pequeño el amor por la pintura y quien lo impulsó a pintar su primer mural, siendo todavía un niño, en el patio de la casa familiar.

⁸ Según LÓPEZ ANAYA, J., *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires,

Emecé, 2005, la primera exposición de arte contemporáneo en el país la realizó Ramón Gómez Cornet en 1921, luego de la cual el artista rompió todas sus obras abandonando los “ismos”, para dedicarse a una pintura que reflejara el problema local. Gómez Cornet fue, más tarde, maestro de Carlos Alonso en Cuyo.

⁹ Hay algo, en este sentido, que Pettoruti no ha tocado –al menos en los primeros años–, y ello le ha costado la tan difícil digestión de su obra en el país, así como la ardua polémica que ha debido mantener con artistas como Antonio Berni –quien afirmaba que *el cubismo era un arte incomprensible para las grandes masas, un arte frívolo y decorativo*–. De talante fuertemente europeo, la pintura de Pettoruti podía abordar muy bien problemas de tono universal pero no lograba concentrar aún las pulsaciones locales de un arte particular. Spilimbergo, en cambio, aun habiendo regresado de Europa con fuertes tintes de la pintura italiana, sentía la incesante necesidad de elaborar imágenes que significaran a su lugar de pertenencia, buscando una identidad que concilie, en la época tan particular que comenzaba, elementos del pasado y del presente, es decir, el nuevo modernismo con el medio local.

¹⁰ La crítica de arte Diana Weschler afirma que Pettoruti sabía perfectamente la reacción que causaría su obra en Argentina, queriendo provocar aquí la misma revolución que causó el futurismo en Italia.

¹¹ Pettoruti regresa con grandes expectativas al país: “Todos saben cómo la imaginación magnífica a distancia los seres o las cosas amadas, cómo la idea de Patria se agiganta en el exilio. Desde Europa, yo veía a mi país como una potencia, revistiéndola de los atributos culturales y espirituales de los países más avanzados”.

¹² Cuando Spilimbergo presentó su polémica obra *Figura* en el Salón Nacional de 1931, Pettoruti, junto a otros artistas, organizaron un Homenaje en su nombre, en el cual se adquirió esta obra y se la donó al Museo Nacional de Bellas Artes a modo de reparación ante la “indiferencia oficial”.

¹³ Aunque su pintura tuvo gran aceptación desde un principio por parte de los intelectuales y escritores, sobre todo por el grupo martinfierrista. Pettoruti dirige su crítica a los medios de comunicación oficiales.

¹⁴ Los tres artistas contemporáneos eran Aquiles Badi, Lino Spilimbergo y Emilio Pettoruti.

¹⁵ Aunque sí pueden registrarse varias instancias de enseñanza, coronadas por los cuatro o cinco años que permaneció abierto su Atelier Pettoruti, antes de su segundo viaje a Europa.

¹⁶ Spilimbergo dirigió los cursos de “Dibujo, pintura y composición” en el Instituto Superior de Arte de la Universidad Nacional de Tucumán entre 1948 y 1952.

¹⁷ Sin embargo Pettoruti dirigió, entre 1930 y 1947, el Museo Provincial de Bellas Artes.

¹⁸ Diario *La Nación*, 5 de noviembre de 1967.

¹⁹ Entrevista “Carlos Alonso, la soledad del artista”, en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, domingo 27 de octubre de 1974.

²⁰ ALONSO, C., en “Alonso y los juegos con el tiempo”, por Luisa Valenzuela, Diario *La Nación*, Buenos Aires, domingo 5 de noviembre de 1967, p. 3, suplemento rotograbado.

²¹ Durante los últimos años de la vida de don Lino, le salió un eccema en los pies y en las manos, y tuvo que andar con unas vendas blancas que lo cubrían.

²² Pettoruti afirmaba años antes, que “estábamos en los umbrales del período de confusión que debía conducir a las artes a un punto muerto; diré mejor que nos hallábamos en la hora cero de la pasión por lo novedoso que convulsionó el mundo y que en olas sucesivas de invención cada vez más banales nos condujo hasta la Nada. [...] Bajo el pretexto de la “libertad creadora” se buscaba un arte cómodo en función transitiva, concebido para una época en la que el hombre no se exige nada duradero, nada sobre lo cual detenerse y discurrir toda una vida”. PETTORUTI, E., *op. cit.*, p. 294.

²³ ALONSO, C., en “Alonso y los juegos con el tiempo”, por Luisa Valenzuela, Diario *La Nación*, Buenos Aires, domingo 5 de noviembre de 1967, p. 3, suplemento rotograbado.

²⁴ No es de extrañar, en este sentido, que cuando Alonso regresara de su segunda estadía en Europa se instalara definitivamente y sin dudarle en Unquillo, Córdoba, allí donde fuera la casa y taller de Lino Eneas Spilimbergo.

²⁵ Calos Alonso se exilia en 1976. En 1978 secuestran en Argentina a su hija Paloma.

²⁶ El tema de la carne atraviesa, además de la serie que el artista le dedica, casi toda la pintura de Alonso.

²⁷ Tal como señala Mario Pacho O’Donnell en su texto “El exilio compartido”, en *Carlos Alonso*, Ediciones Ro, 2003.

²⁸ Alonso ha realizado numerosas intervenciones e ilustraciones sobre obras de la literatura extranjera y nacional, como *Don Quijote de la Mancha*, *La divina comedia*, *El matadero*, *Martín Fierro*, etc.

²⁹ SAÍTTA, S., *op. cit.*

³⁰ “Hay un secreto compromiso de encuentro entre las generaciones del pasado y la nuestra”. BENJAMIN, W., *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*, Piedras de papel, 2007.

HERENCIAS

SAER Y EL ESPECTRO URONDIANO

POR Gabriel D'lorio

Con el corazón en la boca, con la mano
 en el corazón, con la mirada
 puesta más allá del más acá —*no te jactes del día
 de mañana, porque no sabes
 qué dará de sí el día—*, debo confesar
 mi tristeza que ruga y afila
 las uñas, *como una condena*,
 como si estuviera a punto de partir
 en dos este universo que pisamos
 como una tumba, como el día menos pensado.
 Francisco Urondo, *Adolecer*

1.

En abril de 1973, Francisco Paco Urondo escribe en la cárcel de Villa Devoto un poema memorable: *La verdad es la única realidad*. El título anuncia algo más que una inversión complaciente de la consigna acuñada por Perón para desafiar a sus oponentes políticos. Entre “La única verdad es la realidad” y “La verdad es la única realidad” parece existir idéntico abismo que entre el pragmático hombre de Estado que ordena la serie de los hechos como si fueran verdades y la exigencia irreductible del poeta que nombra la verdad sin dar por cierta la lectura corriente de los hechos. El comienzo del poema es, en sí mismo, un manifiesto de esa distancia:

Del otro lado de la reja está la realidad, de / este lado de la reja también está la realidad; la única irreal / es la reja; la libertad es real aunque no se sabe bien / si pertenece al mundo de los vivos, al / mundo de los muertos, al mundo de las / fantasías o al mundo de la vigilia, al de la explotación o / de la producción.¹

Este fragmento es además una declaración sobre la extraña realidad de esa libertad que se mueve entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre la tradición de quienes nos precedieron y las generaciones porvenir. Esta libertad que *no se sabe bien* a qué mundo pertenece es también la del propio poeta que afirma que lo verdaderamente irreal en este mundo es la reja, justamente esa reja que el más común de los sentidos no puede dejar de reconocer como la dura evidencia de la distribución policial del espacio y la administración judicial del tiempo.

Paco Urondo había sido detenido por la policía en la madrugada del 14 febrero de 1973 en una quinta que había alquilado en diciembre del 72 en la localidad de Tortuguitas, con el objetivo de organizar en ese lugar una serie de reuniones clandestinas entre las conducciones de FAR y Montoneros para acelerar el proceso de fusión de ambas organizaciones. Aquella noche, una nutrida dotación policial llegó en seis autos sin ningún tipo de identificación, ingresó por la fuerza en la quinta y detuvo a quienes estaban durmiendo en ella. Todos fueron llevados a la Comisaría de Martínez para ser acusados luego por el juez Vergara de asociación ilícita calificada, tenencia de armas y encubrimientos reiterados.² Poco tiempo después Urondo será trasladado a la cárcel de Villa Devoto de la Capital Federal y permanecerá preso hasta el 25 de mayo del 73, en cuya larga noche recuperará su libertad junto a cientos de los presos políticos del régimen dictatorial saliente, en virtud del decreto de amnistía sancionado por el recién asumido gobierno de Héctor Cámpora.

La detención de Paco Urondo produjo cierto revuelo porque si bien eran públicas sus posiciones políticas, muy pocos sabían de sus compromisos con la guerrilla; se trataba la suya, como la de tantos otros, de una militancia contra una dictadura que desde el Cordobazo se encontraba asediada por el progresivo ascenso de la

movilización popular y la presencia cada vez más desafiante de las organizaciones político militares. Con todo, esta transfiguración del escritor en duro hombre de armas no dejaba de resultar sorprendente. No obstante, desde que se conoció su detención comenzó una campaña internacional para lograr su libertad en la que participaron prestigiosos escritores, poetas y filósofos de América Latina y Europa.³ Urondo no aceptó privilegios que lo distinguieran de otros presos, pero el hecho de que alguien tan reconocido como él cayera bajo esas circunstancias reabría entre los intelectuales y artistas una polémica acerca de los modos efectivos de intervención con el proceso político en curso. ¿Era necesario implicarse en la violencia armada cuando se estaba tan cerca de una incipiente democratización política? El fin de la proscripción del peronismo ¿no abría otra etapa, la de la reconstrucción de una nación partida? Y en este sentido, ¿no estaban reservados a los hombres de letras otros destinos que el fusil y la disciplina militar? Esa discusión llevó a más de un viejo compañero de Urondo a criticar su irresponsabilidad de libre pensador, su excesivo narcisismo y figuración públicas.

Esos meses de cárcel significaron, según ha dicho el propio Urondo, un *retorno a la literatura*, el inesperado regreso de una vitalidad poética que ha dado pasajes de los más intensos de su obra. También supusieron la reafirmación de un compromiso político cuyo corolario puede leerse en la entrevista que pocos meses después se transformará en lectura obligada de las militancias populares: *La patria fusilada* es el título del libro que reproduce la conversación que mantuvo Paco Urondo la noche previa a la salida de la cárcel de Villa Devoto con María Antonia Berger, Alberto Miguel Camps y Ricardo René Haidar, los tres sobrevivientes de la masacre de Trelew de agosto de 1972.

2.

En 1999 el *Diario de poesía* dirigido por Daniel Samoilovich publica un dossier sobre Francisco Paco Urondo que incluye un texto de Juan José Saer que había permanecido inédito durante más de 25 años. En *Un poeta en la cárcel* Saer defendía a su viejo amigo

y aunque decía no compartir su decisión de abrazar la lucha armada, trataba de apresar el núcleo irreductible que había determinado su vocación literaria y su elección política. Cito un fragmento del texto de Saer:

No critiquemos a Urondo por su imaginación desenfrenada, porque es la imaginación la que justamente ha de enriquecer la idea misma de revolución. Podemos muy bien no compartir la política concreta de Urondo, su adhesión a un partido, a un grupo, a cierta estrategia, podemos no compartirla y seguir discutiendo hasta el fin de los tiempos. Es sin embargo su imaginación, esa imaginación desenfrenada que la maledicencia de sus colegas, políticos o literarios, le atribuye, lo que su posición tiene de más indestructible. Las cuentas bancarias de los psiquiatras, que autorizan a sus titulares juicios veloces y sin vacilación sobre la función meramente encubridora de nuestras fantasías, no han de tener eternamente, espero, el poder de deteriorar la fe en la utopía y el derecho a postular la realización de nuestros deseos. El poeta ha de aportar, contra viento y marea, oponiéndola a la medida oportunista de la política, la exigencia de lo imposible.⁴

Saer replicaba entonces con absoluta claridad la “maledicencia de sus colegas”, al afirmar que era precisamente esa imaginación desenfrenada tan criticada la que “ha de enriquecer la idea misma de revolución”, la que hace más *indestructible* su posición. Es por eso que más allá de las motivaciones de Urondo, más allá de los juicios interesados de psiquiatras y de todos aquellos que repiten esos mismos juicios desde una *realidad* sancionada como *verdad* resultaba preciso para Saer declarar que el poeta ha de afirmar, oponiéndose al oportunismo de políticos y literatos, “la exigencia de lo imposible”. Se sabe que Urondo sostuvo con fidelidad militante ese *llamado* y forjó en los setenta, una lectura singular de esa exigencia: “empuñé un arma porque busco la palabra justa”, supo decir quien fuera dirigente montonero y fugaz director de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía de la UBA durante la no menos fugaz “primavera camporista”. Ahora bien, ¿cómo leer la interpretación urondiana de esta exigencia de lo imposible? Pareciera ser que el poeta no podía pensar ya una *política justa de los nombres* sin la presencia del fusil insurgente que desafiara el monopolio de la violencia estatal. Si así lo pensaba es porque entonces una concepción de la relación

entre literatura y la política se había impuesto: aquella que sostenía que desafiar el monopolio de la violencia era una forma de disputar el *monopolio de la palabra* por otros medios. En una entrevista que le hicieron en junio de 1973 para la Revista *Liberación*, Urondo explicaba su decisión:

Por la poesía, por la necesidad de usar las palabras en toda su precisión y significación he llegado al tipo de militancia que actualmente hago. Los compromisos con las palabras llevan o son las mismas cosas que los compromisos con las gentes, depende de la sinceridad con que se encaren tanto una actividad como la otra, siempre hay lugar para la retórica en el sentido estrictamente ornamental de la palabra. De esta manera pienso seguir trabajando rigurosamente en ambos terrenos, que para mí es el mismo.

En efecto, si el compromiso con las palabras lleva, *inevitablemente*, al compromiso riguroso con las gentes, si la pasión por la palabra resulta inseparable de la acción política, entonces se entiende que entre la serie poética de los nombres y la serie política de los actos no haya abismos infranqueables. La verdad debe pues ser pensada como esa realidad que sólo se *vislumbra* siendo fiel al llamado de lo imposible. Ahora bien, si tan categórica resulta ser la afirmación de Urondo, ¿cómo leer lo que el autor de *Responso* llamaba “exigencia de lo imposible” no sólo en el 74 sino a fines de los años 90, cuando el texto, finalmente, se *desoculta*?, ¿se trata de una apología del amigo o, más bien, de la *imaginación* como núcleo irreductible del obrar poético?, ¿quiere Saer dejar testimonio de ese anhelo de fusión de la violencia insurgente con el gesto poético que atravesó a una generación política, anhelo que ponía en juego esa imaginación que enriquecía “la idea misma de revolución”?, ¿o trata, más bien, de señalar hoy los síntomas que ayer anticipaban la tragedia por venir?

El punto es que por varios motivos siempre me resultó extraño este texto de Saer. Se trataba de un *dossier* sobre Urondo pero casi no dice palabra sobre su obra, salvo para señalar que lo mejor de su vena poética hay que buscarlo en la lírica de su primer período, fuera de los grandes lienzos sociales, que no eran, a juicio de Saer, su

fuerte.⁵ Suelo todavía preguntarme por las razones que determinaron al autor de *Lo imborrable* a no revelar su contenido en 1974. ¿Por qué esperó más de 25 años para hacerlo? Conjeturé alguna vez que se trataba sobre todo de pudor, ya que por entonces Saer no era un escritor tan reconocido entre nosotros y que quizás por ello consideró irrelevante dejar testimonio de su defensa. Tal vez pensó, no sin razón, que habría de pasar inadvertido. Pero cuando el texto cobra vida pública Saer es ya una figura consagrada: se trata del escritor argentino vivo más importante, con una obra de alcance universal.

3.

La publicación del dossier y de esta carta en él, coincide con un progresivo movimiento de recuperación de Paco Urondo como escritor.⁶ Desde luego, esta recuperación de la intensa producción poética, periodística y cultural del escritor, fue posible por la tenaz persistencia de amigos, familiares y compañeros, y por el interés que supo despertar en los nuevos lectores una obra y un autor cuya estética ofrecía matices distintos a la de ese otro gran escritor y militante, ya reconocido en los 60 y 70 y consagrado en los 80, luego de la *refundación democrática*: Rodolfo Walsh. Es innegable que durante mucho tiempo la obra de Urondo circuló en forma restringida, como si su figura hubiera resultado menos *reapropiable* que la de Walsh y otros grandes escritores. Lo interesante del caso es que en el itinerario de relecturas sobre el pasado argentino reciente, Saer colaboró con la reactivación de las memorias públicas sobre Urondo pero evitó sumarse a la de Walsh —y en este sentido no hay que dejar de leer sus críticas al género *non-fiction* como parte de la discusión respecto del canon literario argentino—. ⁷

No obstante, esta preferencia de Saer por Urondo quizás reconozca raíces más *afectivas* que políticas y literarias. Saer no comulgaba con el ideario ni con las elecciones políticas de Urondo, pero tampoco hizo públicas lecturas sobre su obra. Con todo, el hecho es que Saer y Urondo compartían no sólo procedencia geográfica, entrañables amigos y refinados gustos literarios; compartían tam-

bién, *maestro*. La presencia de Juan Laurentino Ortiz es en la vida y obra de ambos tan indeleble como lo es la figura del poeta como el portador originario de la palabra que sueña con hacer justicia a lo real. Pero allí donde Saer reivindica la memoria del autor de *El Gualeguay* en ensayos inolvidables,⁸ Urondo hace inolvidable el nombre del maestro no sólo en el registro ensayístico y poético sino en el escenario mismo de la guerra.⁹

No he dejado de preguntarme qué habrá pensado Saer al enterarse que el nombre de guerra elegido por Paco Urondo era precisamente Ortiz. ¿Habrá leído esa apropiación del nombre del maestro como el último refugio de la inspiración poética en el corazón de la batalla política?, ¿habrá lanzado una carcajada, como si intuyera en esa elección, el necesario paso de comedia del amigo que busca traspasar de una vez y para siempre el núcleo opaco del *devenir trágico* de su decisión?, ¿o habrá sido motivo de secreta incomodidad? Imposible saberlo, aunque no deja de ser enigmático el destino de estas herencias cruzadas, porque al menos sabemos que fue *ese nombre* el que estalló en la cabeza de Walsh cuando le avisaron que en Mendoza “mataron a Ortiz”, el que persistió el día que el autor de *Operación Masacre* se encerró a llorar al amigo, antes de escribir en julio de 1976 una notable semblanza sobre el escritor.¹⁰

La lectura de los nombres forma parte de los singulares modos que puede adquirir una política de la transmisión y, conjeturo, la elección de Ortiz como nombre de guerra por parte de Urondo fue el modo quizás más sereno de expresar el lazo entre *obra literaria* y *vida*, tal como dirá Walsh en su semblanza. Con todo, si bien algunas de las razones antedichas pueden explicar la cercanía del autor de *Cicatrices* con Paco Urondo, hay, no obstante, algo que permanece abierto, y, según creo, se revela por contraste: allí donde Saer parece encontrar instrumentos teóricos eficaces para tomar distancia de Walsh —aunque éste sea su contemporáneo y, en más de un sentido, su problemático reverso—,¹¹ no puede evitar que el *espectro urondiano* imponga su caprichosa presencia no sólo en la intimidad de su memoria sino en el preciso orden de sus textos.

Ahora bien, ¿cómo aparece Urondo en la obra de Saer? *Un poeta*

en la cárcel es quizás el último avatar conocido, que se presenta ante nosotros en los años 90 bajo la estampa de un testimonio de los 70, y por lo tanto, de otro Saer y otro Urondo, confirmando el raro destino de los escritos de un tiempo que el azar de las circunstancias transforma en venideros. Ese texto que expresa la defensa de una imaginación que pretende ser clausurada, que denuncia el acecho del poder sobre el cuerpo del poeta, dice mucho acerca del autor de *Adolecer*, pero también dice lo suyo acerca del propio Saer. Es por ello que la carta, oculta durante tantos años, debe ser leída junto a otros textos en los que Urondo se presenta ante Saer bajo formas que desafían sus certezas de escritor nunca malogradas hasta desbordar, por momentos, su maestría narrativa.

4.

En 1991 Saer publica *El río sin orillas*, su tratado imaginario sobre el Río de la Plata, Buenos Aires y la Argentina. Tal vez sea éste uno de sus textos más crudos. Es, sobre todo, el texto en el cual hace más explícita su posición sobre los años setenta. *Invierno* es el capítulo que condensa como ninguno la cifra del drama nacional reciente: los desaparecidos, los militares, el peronismo con sus izquierdas y derechas, la vocación colectiva por el crimen y el gusto por el martirologio, desfilan ante el lector a partir de juicios tan severos como taxativos. Para casi todos los temas Saer cree tener una interpretación convincente. Pero la seguridad que muestra el decurso de su argumento parece quebrarse cuando se trata de Paco Urondo. En el instante en que aparece su nombre, el alegato saeriano está en su momento más álgido: ha dedicado ya varias líneas para explicar no sólo la génesis de Montoneros, uno de los objetos centrales de su diatriba, sino el exponencial crecimiento y las simpatías sociales que en tan poco tiempo había generado este osado grupo de jóvenes. Cito el pasaje en el que se concentra su lectura del drama urondiano:

Quien más, quien menos, todo el mundo se jactaba de tener algún amigo guerrillero —privilegio del que no me excluyo: el poeta Francisco Urondo, por ejemplo, uno de mis más viejos amigos, siguió siéndolo después de hacerse

Montonero y entrar en la clandestinidad y nunca dejábamos de vernos cuando pasaba por París; conociéndolo desde mediados de los años cincuenta, de la época en que, tomando un vino jovial, discutíamos sobre Char, sobre Juan L. Ortiz, Apollinaire o Drummond de Andrade, en las orillas del río Paraná, todavía hoy, quince años después de su muerte, me interrogo a menudo, perplejo, no sobre sus motivaciones, que le pertenecen íntimamente, sino sobre sus posibilidades de dialogar con esa masa obtusa de instinto de muerte, de oportunismo y de megalomanía que eran los dirigentes Montoneros. Esos individuos contra los cuales los argumentos son innecesarios, porque la trayectoria misma de sus vidas, de las que ningún oprobio está ausente, es suficiente para condenarlos.¹²

Saer efectúa este comentario y sigue fustigando a la conducción montonera para luego posar su mirada crítica sobre una *sociedad civil* siempre dispuesta a pedir, ante cualquier crisis, “un millón de muertos”. En principio esta mención a Urondo parece corresponderse con el argumento esgrimido ya en la esquela del 74. En dicha ocasión, recuerdo, había afirmado: “Podemos muy bien no compartir la política concreta de Urondo, su adhesión a un partido, a un grupo, a cierta estrategia, podemos no compartirla y seguir discutiendo hasta el fin de los tiempos”. Como entonces, ahora, “quince años después de su muerte”, la interrogación elude dirigirse a “sus motivaciones, que le pertenecen íntimamente”. Pero la novedad aquí es que el corazón de la perplejidad se desplaza a “sus posibilidades de dialogar con esa masa obtusa de instinto de muerte, de oportunismo y de megalomanía que eran los dirigentes Montoneros”.

Según el orden aparente del discurso, Saer no impugna, aunque puedan ser discutibles tanto ayer como hoy, las razones íntimas o *éticas* que llevaron a Urondo a empuñar un arma, a perseguir la utopía de la revolución. Pero, renglón seguido, Saer no puede más que confesar su *perplejidad* respecto de las posibilidades de una *conversación* entre el amigo guerrillero y la conducción de la organización político-militar en cuestión. Ahora bien, ¿por qué razón aquel que defendiera la imaginación como núcleo irreductible de todo escritor se niega a imaginar que entre Mario Firmenich, Fernando Vaca Narvaja, Rodolfo Galimberti, Roberto Quieto, Rodolfo Walsh, Juan Gelman, Iván Roqué y Paco Urondo, y tantos otros, pudiera existir esa conversación?

No se trata de una interrogación inocente. Al preguntar por las posibilidades de diálogo del amigo con “esos individuos contra los cuales los argumentos son innecesarios” Saer, en lugar de explorar las íntimas razones que llevaron a Paco Urondo a empuñar un fusil para buscar la palabra justa y matar en nombre de la justicia, declara su perplejidad pero sin dejar de descalificar a la cúpula guerrillera. De este modo, Saer elude responder a la incómoda pregunta de cómo ha sido posible que un intelectual de su valía dialogara y obedeciera los órdenes de esos megalómanos oportunistas que integraban la conducción de Montoneros, y además, logra diferir la resolución del enigma de las razones íntimas.

Consciente o no de sus efectos, esa operación le permitió entonces a Saer proteger la memoria del amigo muerto, y con ella, la de miles de muertos y desaparecidos durante esos terribles años. Tal vez ello explique que en *El río sin orillas* se despache contra la conducción de Montoneros –muy desprestigiada entonces tras los indultos decretados por Menem en diciembre de 1990 que la beneficiaron junto a la cúpula militar, indultos que tenían por objetivo clausurar el tratamiento judicial de los crímenes del terrorismo de Estado—. Pero que, al mismo tiempo, no pueda ni desear dar el paso que dará, más de una década después, el filósofo argentino Oscar Del Barco –luego de que el gobierno de Kirchner hiciera de los *derechos humanos* política de Estado—, al asumir la responsabilidad del crimen insurgente como *propia* y desatar una controversia intelectual que todavía hoy resuena entre nosotros.¹³ En efecto, condenar directamente a Urondo hubiera significado también una condena sin mediaciones de sí mismo, y de todos aquellos que se habían jactado de tener “algún amigo guerrillero”. Si bien esa condena está implícita en su crítica de la sociedad civil, la lectura de lo que el propio Saer llama “los abominables setenta” todavía colocaba en el centro del drama nacional a sus dirigencias aventureras, inmorales y sanguinarias.¹⁴

5.

Ahora bien, para llegar al nudo de la cuestión es preciso dar un paso más. Pero esta vez ¡otra vez! *hacia atrás*, para releer *Glosa*, por-

que el espectro del viejo amigo parece habitar más de una página de esta novela que Saer publica en 1986, justo en esos años marcados por el retorno a la democracia y el juicio a las juntas. *Glosa* puede leerse, en principio, como un campo de experimentación narrativa que intenta rodear, a su modo, el núcleo resistente del horror dictatorial, el trauma que ha dejado indelebles marcas en el cuerpo social.¹⁵ En este sentido, la novela se propone responder a su modo a los desafíos que formulara *Respiración artificial* en el 80. Piglia se preguntaba en ese texto acerca de la posibilidad de aproximarse al *sentido* cuando hemos *perdido la experiencia* o, mejor aún, cuando hemos sido enajenados por la *experiencia irremediable de la pérdida*—tanto de una generación como de todo centro de gravitación histórico—político que oficie de punto de reparo, llámese nación o revolución—. *Glosa* asume ese desafío sin eludir la cercanía traumática con los hechos y establece un compromiso narrativo con lo real del acontecer político que se expresa, por un lado, en la voz de un narrador que oscila entre el rodeo de una lengua incierta y balbuceante y el tono severo del comunicado informativo; por el otro, en el tratamiento del devenir trágico de ciertas experiencias de la militancia de los años setenta.

La trama de lo que el escritor santafesino en la dedicatoria del texto ha llamado “esta comedia” —para, línea seguida, citar un fragmento de *El sonido y la furia* de Faulkner en el cual se anuncia que el tiempo es para el hombre la mayor de sus desgracias— se organiza en torno a una caminata de origen azaroso que el autor ubica en “una mañana, la del veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno”, en la cual sus personajes centrales, Leto y el Matemático, tratan de reconstruir las peripecias de un cumpleaños al que no pudieron asistir, una fiesta en la que un grupo heterogéneo de personas de edad y procedencia variada celebra los 65 años de un tal Washington. Esta reconstrucción la llevan a cabo esencialmente a partir de dos versiones, las de Botón y Tomatis, de las que no pueden más que desconfiar pero que son la única fuente con la que cuentan. No hay documentos, solo hay *testimonios*, y es a partir de esos testimonios que intentan reconstruir no sólo aquello que ha

sucedido, sino entender el contenido de aquello que se ha *disputado* durante lo sucedido. Todo *Glosa* es en este sentido una reflexión sobre los modos de reconstruir el pasado, sobre los desvíos subjetivos que es preciso dar cuando el pasado se sabe inscripto en la naturaleza misma de las cosas que nos rodean.

Pero *Glosa* es *más* que eso. Ese plus se revela a partir de una interrupción por la cual el futuro *presente* interviene sobre el orden del relato para “clausurar destinos” —como bien destaca Sarlo en su lectura del texto— momento en el cual el narrador saeriano corta el ritmo de la novela y *nos informa* que 17 años después de aquella fiesta, Gato y Elisa “han sido secuestrados por el ejército y desde entonces no se tuvo más noticias de ellos”; que Washington “ha muerto de cáncer de próstata” y que Leto, “que hace años vivía en la clandestinidad, se ha visto obligado, a causa de una emboscada tendida por la policía a morder por fin la pastillita de veneno que, por razones seguridad, los jefes de su movimiento distribuyen a la tropa para que, si los sorprende, como dicen, el enemigo, no comprometan, durante las sesiones de tortura, el conjunto de la organización”.¹⁶

Quisiera detenerme en la deriva de este personaje de *Glosa*, Ángel Leto, porque podría decirse, sin exagerar, que la imaginación desenfrenada de Saer toca en el tratamiento de su destino el punto en el que se hace efectiva la sentencia urondiana con la que abrimos este escrito: *la verdad es la única realidad*. Se sabe que para Saer la verdad es una convención que la narrativa perfila desde las complejas reglas de la ficción, mucho más penetrantes que cualquier dictum realista. Ahora bien, ¿cuál es la verdad que propone la ficción saeriana para Ángel Leto? Se trata de una verdad de rostro doble, única verdad que constituye la “realidad” del personaje. Primer rostro de la verdad, *objetivo*, implacable: la *pastilla*, esa “bomba nuclear portátil”, “arma absoluta” que, como dice el narrador, pone en suspenso y mantiene a raya “espacio, tiempo, historia y materia”. La pastilla entonces es la verdad que permite a Leto tolerar el miedo al enemigo externo y mantenerse indiferente ante las decisiones *siempre* equivocadas de los jefes político—militares de su organización: “Hablen nomás todo lo que quieran, que yo tengo la pastilla”, se

dirá Ángel Leto a sí mismo.¹⁷ Segundo rostro de la verdad, *subjetivo*, persistente: “la *obstinación* sardónica, ni siquiera autocompasiva, de quien, engeguado por una lluvia torrencial, como se dice, o por una serie ininterrumpida de explosiones, corre en línea recta, sin importarle, y tal vez sin siquiera replantearse el problema, si en la dirección en que corre lo espera un reparo o un precipicio.”¹⁸

Hundido en lo que el narrador de *Glosa* describe como la irrealidad de los que para cambiar la realidad construyen un orden más rígido que el que dicen combatir, Leto no duda en afirmar: “A nadie le gusta pasar de sujeto a objeto”. Y para evitarlo, tiene al alcance de la mano esa *definitiva verdad*: verdad de la pastilla y verdadera *obstinación* sardónica. Verdad que hace que todo lo demás —represores, casas, gentes— *carezca de realidad*. Para Leto, en el límite de su enunciación paranoica, su entorno tiene la misma irrealidad que la reja carcelaria de Urondo, pero con una mínima y absoluta diferencia: la pastilla, lejos de salvar al militante como puede hacerlo el poema, lo hace soberano de una libertad que no es otra cosa que *paso previo* al mundo de los muertos.

Saer afirmaba en *Un poeta en la cárcel* y en *El río sin orillas* que no tenía sentido interrogarse sobre las motivaciones de Paco Urondo porque le pertenecían íntimamente. En *Glosa*, quizás por las posibilidades que otorga la narrativa, el enfoque del escritor santafesino resulta ser otro, pues si bien es cierto que no experimenta sobre una *decisión* íntima —empuñar un arma, adherir a una organización—, ni sobre las *motivaciones* que sostienen esa decisión —la injusticia social, la hastío existencial ante el mundo—, si lo hace con la intimidad de una conciencia que ya ha tomado una decisión que la llevará a la muerte en virtud de la *obstinación* sardónica de quien fuga hacia adelante sin reparar en las consecuencias. Si se trata de un movimiento distinto es porque el tratamiento de esa *otra intimidad* parece ser el modo que encuentra el propio Saer de recuperar, ya en los años 80, la subjetividad activa de ciertos militantes: a *nadie le gusta pasar de sujeto a objeto* parece querer decir en la boca de Leto exactamente lo mismo que quería decir para miles de militantes: preferimos dejar la vida por un proyecto colectivo con el que incluso no

acordamos del todo antes que sucumbir al automatismo de las cosas; o ser soberanos del instante mordiendo la pastilla que ser esclavos de las fuerzas de opresión sistémicas. Ahora bien, ¿quiere decir *exactamente lo mismo*?

En *La condición mortal*, Beatriz Sarlo afirma que para Leto, “entre *Cicatrices* y *Glosa*, lo que pasó fue la historia argentina.”¹⁹ Si efectivamente es así, ¿cómo entender esta intromisión de la *historia argentina* en la economía de un personaje de ficción?, ¿cómo entender la intrusión de la historia en las reglas estrictas de la poética? Desde luego, la respuesta no es fácil, pero puede entreverse una *relectura* de la sentencia aristotélica según la cual si bien es cierto que la aproximación poética está más cerca de la verdad que la historia, *no siempre* es posible eludir los traumas concretos de la historia. Aun así, no deja de parecer errada y sobre todo fútil cualquier interpretación de *Glosa* que se apoye en algún tipo de explicación referencial de los sucesos narrados. Ésta es una de las razones que hace imposible sostener, por ejemplo, que la deriva final del *personaje* Ángel Leto sea la del poeta Francisco Urondo, aunque ambos, personaje y persona, parecen estar en desacuerdo con las decisiones que toman los jefes de la organización a la que pertenecen, aunque ambos, cercados por una emboscada militar, decidan terminar su vida envenenados por la pastilla de cianuro. O afirmar que Washington es la caricatura de Juan L. Ortiz, aunque se reúnan en torno suyo, poetas, sindicalistas, militantes, tal como sabemos era el caso del escritor entrerriano, aunque los años elegidos por Saer para fechar nacimiento y muerte de Washington coincidan con los de Ortiz. No obstante, ¿es posible desconocer que la huella de Urondo *está* en Leto, o que los rasgos de Washington no hacen más que pensar en Ortiz?, ¿o desconocer que, si bien Saer no se propone abordar *directamente* el horror dictatorial y la defección de las vanguardias revolucionarias, su narración se torna en más de un sentido verdaderamente ininteligible sin reconocer esas marcas?

Tal vez habría que formular el problema de otra manera. Porque del mismo modo que no importa tanto saber si Saer ha pensado en Urondo y Ortiz para tramar la fisonomía de sus personajes,

quizás tampoco resulte decisivo saber si para escribir *Glosa* ha tomado como punto de referencia literaria el *Banquete* de Platón, el *Ulises* de Joyce, o *El sonido y la furia* de Faulkner. Parece una trivialidad, pero habría que animarse a decir que *Glosa*, incluso a pesar suyo, se ha transformado en clave de lectura de un pasado que acecha en las conciencias de los años 80 justamente por esa tensa e irresuelta relación entre la irrupción intempestiva de la historia política y la aproximación poética a lo real. Dicho lo más claramente posible: si *Glosa* es una lectura del drama argentino es porque Saer pone en juego no sólo las virtudes del buen escritor que conoce como pocos la historia de la literatura occidental sino también porque coloca en el centro del relato su propio drama como narrador y amigo del poeta y guerrillero muerto. Aun más, si *Glosa* nos interpela políticamente es porque Saer, con un cuidado extremo de sus instrumentos de prosista se arroja sin ilusiones ni estridencias, y bajo otros temblores que los de Urondo, a la búsqueda de la *palabra justa* sobre ese pasado reciente.

6.

¿Quién dijo entonces que *veinte años no es nada*? Entre *Cicatrices* y *Glosa*, entre los 60 y los 80, dice Sarlo, lo que pasó para Leto fue la historia argentina. Lo mismo vale para Saer y para la propia Sarlo. Lo mismo puede decirse de Urondo si tomamos en consideración otros veinte: los que van de los años 50 a los 70. En efecto, entre *Historia Antigua*, *Lugares* y *Nombres* y la etapa de *Adolecer*, *Del otro lado*, *Son memorias* se produce una ruptura política que se expresa intensamente y se observará luego —con mayor nitidez aún— en *Poemas póstumos* y *Cuentos de batalla*: entre unos libros y otros, entre unas vidas y otras, también ha pasado la historia argentina. Pero no se trata de una historia lineal ni de un pasaje exento de rugosidades y paradojas.

Quizás sea *Adolecer* el texto que mejor expresa el umbral en el que se mueve Urondo. Así, desde la perspectiva de las invariantes argentinas el poeta santafesino escribirá: “Esta tierra que pisamos, sufre / por un tamaño, por su edad / que le han impuesto sin que

nadie / atinara a defenderla. Las muertes / prematuras, las eternas / juventudes, la madurez compulsiva, / destituyen el destino, ablandan / la sangre ofuscada y temerosa”. Invariantes que, así como revelan la recurrencia de esas muertes prematuras y la falta de madurez de una tierra que no cesa de adolecer, aparecen rescritas en un pasado cercano que oficia de ilícita infancia: “He vivido en los tiempos / de Homero; en un tiempo de vals / de Discépolo y debieron / morir para que todo no fuera tan confuso. A veces los extraño y quiero escuchar esa respiración y ni siquiera oigo / la que me acompaña y a veces / siento *sin saber / por qué*. Mi coronel, qué grande eras, qué / temeroso de los parientes ricos de / propiedad de espíritu y de tierras: *guarda, / tené cuidado / que te catcha el porvenir*”.

Morir, para que todo no fuera tan confuso. ¿Un tango? Tal vez morir sea aquí el pensamiento límite en lo que se aventura ilimitado. ¿Qué es lo ilimitado? Una vida que quiere ser música, que sólo sabe del límite del sentir *sin saber por qué*, que sólo encuentra su límite en el límite de los límites. Entonces, ¿qué extraña Urondo?, ¿un mito que respire? Urondo, hay que decirlo, extraña más el futuro que el pasado, extraña el rumor que ya empieza a correr: al coronel ido, al temeroso de los parientes ricos, se le acaba el tiempo, y entonces, *tené cuidado que te catcha el porvenir*. Que corra el rumor, que sea *febril la mirada*: “La adolescencia es el primer vino y no los recuerdos; *no escondas / tu oído a mi clamor*”. Que no cese de correr: *oír* es oír ese clamor más cercano a la pasión del primer vino que a la nostalgia que llora lo perdido. ¿Qué enseña la historia? ¿Qué concluye, entonces, *Adolecer*? Que “Ya no tenemos / nada que perder, ninguna presidencia / de la república; ninguna / aspiración. Expiran / nuestras pequeñas pretensiones; nadie / se salió con la suya”. Y si nadie se salió con la suya, es preciso un nuevo comienzo, otra vez, pero esta vez, sin exagerar las vanidades de la anticipación: “no te jactes del día / de mañana, porque no sabes / qué dará de sí el día”.²⁰

Ahora bien, si en *Adolecer* Urondo sugiere oír este clamor sin otras jactancias que las de la vida misma, en *Son memorias* experimenta en tiempo presente conjugaciones eminentemente políticas.²¹ Así *Mi tierra querida*: “Ya es hora de perder / la inocencia, ese / estu-

por de las criaturas que todavía / no pudieron hacerse cargo / de la memoria / del mundo al que recién nacieron. / Pero nosotros, hombres / grandes ya, podemos olvidar, sabemos / perfectamente qué tendríamos / que hacer para dañar / el presente, para romperlo. Aquí nadie / tiene derecho a distraerse, / a estar asustado, a rozar / la indignación, a exclamar su sorpresa”.

Perder la inocencia, ese *estupor de criaturas*, escribe Urondo, implica “hacerse cargo de la memoria del mundo”; y no existe otra posibilidad que responder a ese llamado, pues, en *mi tierra querida*, “nadie tiene derecho a distraerse”. ¿Qué dice ese llamado? Que hay que dañar el presente y que hay sujetos que saben perfectamente cómo hacerlo. Se trata de un llamado generacional, pues dice: “nosotros, hombres grandes ya” y en la primera persona del plural es preciso leer, *nosotros los intelectuales, artistas y poetas* que activamos sin descanso durante estos años. ¿En qué consiste este saber de hombres grandes, de hombres que pretenden dejar de *adolecer*?²²

Se ha dicho que la poesía urondiana hizo de la política materia de la imaginación lírica como lo hizo del amor, la muerte, el sexo, el alcohol, la amistad. Afirmación tan cierta como el hecho de que en ese mismo movimiento, conforme Urondo se hundía en ese rumor que llamaba del futuro, buscó forjar una política de vibraciones poéticas. En este sentido, hay que decir que la política terminó siendo para Urondo un arte que exigía la misma *fuerza plástica* que la poética para extraer trabajosamente de lo real los nombres y los actos de una vida justa. Ahora bien, ese arte poético-político que buscaba desgarrar el presente supuso, para Urondo, franquear una distancia: *borrar el límite* que existe entre los sujetos, las palabras y las cosas.

Pero, ¿era ése el saber compartido por aquellos *hombres grandes*? ¿Era ése el único contenido posible para el *rumor venidero*? Fue, en todo caso, la traducción urondiana de la exigencia, una traducción que lo encontró postulando, quizás con una honestidad que ha faltado en otros, la fusión redentora entre el lenguaje y los actos. En este sentido puede afirmarse que su poesía y su política han sido tan *antirealistas* como *mesiánicas*.²³ En buena medida, este antirealismo mesiánico explica no sólo sus elecciones políticas sino su obstinada

fidelidad a dichas elecciones, y se revela en esa *libertad espectral* que anunciaba la definitiva fusión como sólo pueden hacerlo los espectros que desean devenir cuerpo. Así, la reja, la realidad más real que es capaz de producir la gestión judicial del tiempo y el espacio, la evidencia más estricta de la sujeción carcelaria pasada, presente o futura, dejó de tener para Paco Urondo, en esos todavía míticos meses del 73, verdadera realidad. ¿En nombre de qué *política* podía sostenerse esta poética? ¿En nombre de qué *poética* podía afirmarse esta verdad política? Sólo en nombre de una poética que no reconociera sus propios límites y en nombre de una política que asumiera la necesidad de borrar los suyos hasta desgarrar el orden presente en nombre de otros devenires. La verdad, única realidad del poeta Francisco Urondo, consistió pues en una fuga hacia adelante movida por la inexorable *pasión de la justicia* que, transfigurada en sujeto político, creyó mejor inmolarse para dejar testimonio de esa pasión que ceder a la vindicación de lo posible.²⁴

7.

He aquí el problema que Saer, con cuidadoso respeto, quiso confinar en la intimidad de las conciencias y cuya resolución podría explicar la silenciosa querrela que mantendrá hasta el final de sus días con el amigo al que no juzgará jamás por su elección política. ¿En qué consiste esa posible resolución que puede inferirse de su narrativa y de sus ensayos? Para el tipo de relación entre sujetos, palabras y cosas que la metafísica saeriana ya *vislumbraba* en los años 60, una negrura insondable determina, muy a pesar nuestro, esto que creemos ser; una grieta que sólo podemos enfrentar, precariamente, con los rudimentos del lenguaje. Más que la muerte como límite real, existe el impreciso límite que nos impone la cosa ilimitada, núcleo fatal de un universo que jamás llegamos a apresar. Un brevísimo poema suyo concentra el nudo de la cuestión: “Sed que no para / de una fruta / que ya es leyenda”. De otro modo: deseo que no para, como no para el rumor venidero, como no puede dejar de buscarse la justicia existencial de los nombres; pero, he aquí la diferencia, esos nombres buscados y deseados no pueden

más que ser abrigos provisorios para afrontar la tenacidad de la intemperie; pues la fruta, el objeto, las cosas, son ya, y fueron siempre, *leyenda*.²⁵

Así, ninguna función propiamente política cabe entonces al poeta. Salvo la no menor de cuidar la palabra comunitaria, en un tiempo que lo reclama como figura de interdicción creativa del relato público sobre el que litigan los pueblos y los hombres de Estado. Quizás ahora se entienda porqué en esa carta de 1974, Saer defiende más el carácter irreductible de la imaginación del *amigo poeta* –“el poeta ha de aportar, contra viento y marea, oponiéndola a la mesura oportunista de la política, la exigencia de lo imposible”– que la elección política del *amigo militante*. Reino de la mesura y el oportunismo, la política no es para Saer más que el *arte bajo de lo posible*, y por ello, las mismas reglas que la asisten anticipan la pobreza de sus formas de resolución. Contra esas pobres reglas de la política, contra sus enunciados interesados, en un gesto que lo acerca a Borges y tantos otros, Saer levanta la pasión poética que hace circular, sin esperanza, otras ficciones posibles sobre la vida en común. Una pasión que renuncia a toda servidumbre respecto de la política porque ésta, en su extremo alucinado puede exigir, no ya la emergencia de lo imposible, sino la presencia total de lo *innominable*, la borradura de todo límite. Hay entonces, entre estos amigos, tantas afinidades como severas distancias. Pero hay también algo que resiste: el núcleo inviolable de esa imaginación desenfrenada que oscila entre destellos que quieren dañar el presente y nombres que prometen la ocasión de un amparo.

242 Al publicar esa carta sobre el final de los años 90, cuando la imaginación política nacional parecía a todas luces clausurada, Juan José Saer quería revivir al viejo amigo, y, de algún modo, no poco de esa pasión compartida por la justicia improbable de los nombres. Al menos con Urondo, Saer gustaba sostener esta intensa querrela. Quién sabe, quizás retorne bajo otras formas y con otros nombres propios, *el día menos pensado*, como reza el todavía enigmático final de *Adolecer*.

Notas

¹ URONDO, F., “La verdad es la única realidad” en *Obra poética*, Bs As, A. Hidalgo, 2006. Sobre la relación entre poesía y política en Urondo ver “Vanguardia y conciencia política” de Daniel García Helder en *Diario de Poesía*, Bs As, N° 49, 1999. *Dossier* Urondo.

² Urondo estaba junto a su hija Claudia, Lili Mazzaferro y Mario Lorenzo Koncurat. Horas más tarde son apresados en el mismo lugar Manuel Ponce, Luis Labraña e Iván Roqué. Hay dos poemas que refieren explícitamente a estas circunstancias: “Autocrítica” y “Quiero denunciar”. Ver URONDO, F., *op.cit.* Para una descripción exhaustiva de sucesos ver MONTANARO, P., *Francisco Urondo, La palabra en acción. Biografía de un poeta y militante*, Santa Fe, Homo Sapiens, 2003, Cap. VI.

³ Entre otros firmaron el petitorio por su libertad Nélide Lobato, Sergio Renán, Marta Bianchi, Juan Gelman, Rodolfo Kuhn, Carlos Carella, Liliana Heker, Leonardo Favio, Abelardo Castillo, Alejandra Boero, Juan Carlos Gené, Onofre Lovero, Zelmar Gueñol, Luis Brandoni, Arturo Jauretche, Leónidas Barleta, Eduardo Pavlovsky, Leónidas Lamborghini, Torre Nilson, Elías Castelnuovo, Rodolfo Walsh, Beatriz Guido, David Viñas, Cipe Lincovsky, María Vaner, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Gabriel García Márquez, Marguerite Duras, y Pier Paolo Passolini. MONTANARO, P., *op.cit.*

⁴ SAER, J.J., “Un poeta en la cárcel”, en *Diario de poesía*, Bs. As., N° 49, 1999. Dicho sea de paso, brilla en el *dossier* el texto de Daniel Freidemberg sobre el estilo poético de Urondo.

⁵ Cf. *Dossier*, Entrevista a Saer.

⁶ En 1998 Seix Barral edita *Poemas de batalla*, seleccionados y prologados por Juan Gelman; a la salida del *dossier* en 1999 del *Diario de Poesía* hay que añadir la reedición ese mismo año de *Los pasos previos* y en el 2006 la publicación de su *Obra poética* completa, ambos textos a cargo de la editorial Adriana Hidalgo, el primero acompañado con un escrito de Ángel Rama y el segundo con una cuidada edición y prólogo de Susana Cella. Como parte de este movimiento es preciso señalar también la publicación de la biografía de Pablo Montanaro *Francisco Urondo. La palabra en acción. Biografía de un poeta y militante* (2003, Homo Sapiens), la realización del documental de Daniel Desaloms: *Paco Urondo, la palabra justa* en el 2005, y la publicación en el 2007 de *Hermano, Paco Urondo*, de Beatriz Urondo y Germán Amato.

⁷ SAER, J.J., *El concepto de ficción*, Bs. As., Seix Barral, 2004. Ver al respecto: JOZAMI, E., *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Bs. As., Norma, 2006, pp. 146-149.

⁸ SAER, J.J., “Juan” en *El concepto de ficción, op.cit.*

⁹ Cf. *Dossier*, HELDER, G.H., “Vanguardia y conciencia política”.

¹⁰ WALSH, R., *Semblanza de Paco Urondo. Julio de 1976*. Cito: “El problema para un tipo como vos y un tiempo como éste, es que cuando más hondo se mira y más callado se escucha, más se empieza a percibir el sufrimiento de la gente, la miseria, la injusticia, la crueldad de los verdugos. Entonces ya no basta con mirar, ya no basta con escuchar, ya no alcanza con escribir. Pudiste irte. (...) Podías sentarte a ver desfilar en tu memoria el ancho río de tu vida, la vida de los tuyos, volcarlos en páginas cada vez más justas, cada vez más sabias. Con el tiempo quién lo duda,

habrías figurado entre esos grandes escritores que eran tus amigos, tu nombre asociado al nombre de tu país, pedirían tu opinión sobre los problemas que agitan al mundo. Preferiste quedarte, despojarte, igualarte a los que tenían menos, a los que no tenían nada.”

¹¹ Ver CARAMÉS, D., “Heridas comunes”, en *El río sin orillas*, N° 1, Buenos Aires, Las cuarenta, 2007.

¹² SAER, J.J., *El río sin orillas. Tratado imaginario*, Bs. As., Seix Barral, 2006, p. 186 .

¹³ Ver REVISTA INTEMPERIE (comp.), *No matar. Sobre la responsabilidad*, Córdoba, La Intemperie, Cíclope y Editorial de la UNC, 2007. Más allá de mi opinión personal sobre la intervención de Oscar del Barco, que poco importa aquí, no dejan de ser sintomáticos los efectos que produjo su testimonio, efectos que hablan por sí solos de la necesidad de persistir una conversación intergeneracional.

¹⁴ SAER, J.J., *El río sin orillas, op.cit.*, p.193.

¹⁵ Muchas son las razones que hacen de *Glosa* un hito de nuestra literatura. Cito sólo dos intervenciones que lo ponen de relieve. En primer lugar, un texto de Sarlo, “La condición mortal”, en el cual se trata en forma ejemplar el problema de la temporalidad en la narración saeriana y la intertextualidad recurrente entre *Lo imborrable*, *Nadie, nada nunca* y *Glosa* en la que vemos desenvolverse el destino, muchas veces trágico, de sus personajes. Ver SARLO, B., “La condición mortal” en *Punto de Vista*, N° 46, Agosto de 1993. En segundo lugar, Florencia Abbate, propone una excelente perspectiva de conjunto que nos permite ubicar a *Glosa* dentro de la narrativa contemporánea, de la que Saer resulta ser parte fundamental. Uno de los rasgos específicos de esta contemporaneidad reside en lo que Abbate describe como la figura del “narrador dubitativo”. Ver ABBATE, F., “Glosa” en *Una visión de Juan José Saer*, 2008 (en prensa).

¹⁶ SAER, J.J., *Glosa*, Bs. As., Seix Barral, 2006.

¹⁷ SAER, J.J., *op.cit.*, p. 227.

¹⁸ SAER, J.J., *op.cit.*, p. 225.

¹⁹ SARLO, B., *op.cit.*

²⁰ URONDO, F., *Adolecer* (1965-1967), *op. cit.*

²¹ URONDO, F., *Son memorias* (1970), *op. cit.*

²² El mismo espíritu se encuentra en *Del otro lado*. “Estoy seguro de llegar a vivir en el corazón de una palabra; compartir este calor, esta fatalidad que quieta no sirve y se corrompe”. La palabra de quien sabe que llegará “a ver la revolución”. URONDO, F., “La pura verdad”, en *Del otro lado* (1960-1965), *op.cit.*

²³ Así como en Saer puede reconocerse la teoría estética adorniana, en Urondo puede vislumbrarse la presencia espectral de Walter Benjamin, ese otro soberano del instante que eligió suicidarse en lugar de perder su vida en manos de hombres que negaban hasta la muerte en su furor ciego por dar muerte.

²⁴ ¿Tiene sentido discutir la adscripción de Urondo a FAR y luego a Montoneros? Todo el trabajo, por si hiciera falta aclararlo, es una forma de discutir menos una adscripción y las condi-

ciones que la hicieron posible, que los modos de aproximación a una serie de problemas que todavía hoy persisten, cuando esas adscripciones ya no son posibles y cuando las condiciones que la hicieron posible emergen transfiguradas.

²⁵ SAER, J.J., “Sed que no para”, en *El arte de narrar*, Bs. As., Seix Barral, 2000. Al respecto, se puede leer el análisis que realiza Dardo SCAVINO en su excelente texto *Saer y los nombres*, Bs. As., El cielo por asalto, 2004, pp. 14-21.