





## IMÁGENES DEL PUEBLO

—

Cangi, Adrián

Imágenes del pueblo / Adrián Cangi. 1a ed ilustrada. Ciudad Autónoma de Buenos

Aires : Quadrata, 2015.

374 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 9789876310932

1. Ciencia Política. I. Título.

CDD 320

—

Colección (Autonomía)

Dirigida por Ariel Pennisi y Adrián Cangi (Quadrata)

Ilustración de portada: Micaël Queiroz - [www.micaelqueiroz.com](http://www.micaelqueiroz.com)

Ilustraciones: Micaël Queiroz

Diseño: Micaela Blaustein

—

© Editorial Quadrata de Incunable sRL

Av. Corrientes 1471 (C1042AAA), Buenos Aires, Argentina

[www.quadrata.com.ar](http://www.quadrata.com.ar)

---

# Autonomía

ADRIÁN CANGI Y ARIEL PENNISI

«Autonomía» y «organicidad» son nombres de apuestas enfrentadas. Prácticas vitales que convergen en una pregunta lanzada a los próximos y a los desconocidos: ¿es posible de forma simultánea una política comprometida orgánicamente con las transformaciones y éticamente autónoma? La respuesta a tal pregunta es el lugar de los dilemas y querellas de nuestro tiempo. Diremos, que para la autonomía, la política es la pluralidad de las políticas como modos de ser, hacer y vivir. Es la decisión vital en la que se juega el compromiso con lo Común de las prácticas de existencia y donde se reúnen dos polos que parecen imposibles entre sí: el sujeto y el ciudadano. El «sujeto-ciudadano» aúna como tensión extrema e irreductible: el «sí mismo» del sujeto que aparece como la identidad interiorizada y los «muchos» del ciudadano que expresan las multiplicidades numerosas exteriorizadas. La autonomía es una localización múltiple: articulación, intercambio y reparto móvil entre la identidad interiorizada y los muchos exteriorizados. En este complejo móvil resulta irreductible la dimensión ética en la que el «sujeto-ciudadano» se presenta a sí mismo, decide por él mismo y declara lo que él quiere en su nombre, en la localidad y circuitos del espacio público. El «en-común» de la ciudad es el espacio en el que los «sujetos-ciudadanos» se cruzan y detentan como sentido el anudamiento del lazo social más allá de la interioridad y exterioridad de las relaciones. En este complejo vínculo la exterioridad política de las relaciones materiales del ciudadano cuestiona cualquier interioridad política religiosa del sujeto. Se trata de la ruptura móvil que propone la autonomía, en tanto opone en su propia constitución la expresión simultánea de la identidad y de los muchos en una síntesis paradójica y productiva.

Autonomía es la política de la conducta del «sujeto-ciudadano» en la historia: de su destino, de su proclamación de sentido y de su irreductible tensión entre comunidad y soberanía. La soberanía y la comunidad, o bien pueden ser el simple trazado de una jurisdicción repartida, o bien pueden identificarse como el sujeto de una legitimidad fundadora. La autonomía se pronuncia ante cualquier restricción de una interioridad y de la figura temible que tiende hacia una devoración teológica y totalitaria. Autonomía es el nombre de una política del anudamiento incesante de singularidades sin modelo teatral trágico o cómico, ni de puesta en escena de la fundación. Ni sustancia ni forma, la política autonomista es sólo gesto que anuda singularidades sin pretensiones teológico-políticas. No hay autonomía si la política es funcional y consensual con aspiraciones al poder de Estado porque carece de dimensión ética. Autonomía es un gesto subjetivo, aunque no individualista, que se presenta para incidir como pensamiento operante y contagioso, y por ello, colectivo. Se sustrae de cualquier actividad del poder porque desea para sí una práctica libre. No acredita en ningún tipo de clientela porque lo que rige su movimiento no es el principio de interés. Antes es un vector de autoafección y autoorganización que aspira a lo Común por la gratuidad de su compromiso local.

Autonomía no es un gesto político de abolición o de destitución, sino un acto ético de diferenciación vital movido por la necesidad, que aspira a producir o proseguir desplazamientos de ruptura subjetiva, colectiva y popular. Está del lado de las fuerzas activas que atraviesan las prácticas sociales y nunca de su reducción a las jefaturas. Nombre que presenta ebulliciones que hacen al movimiento de la historia, aunque en modo alguno se lo encontrará aliado con dictaduras revolucionarias o conservadoras. En el agregado sensible de la autonomía no prosperan nociones jerárquicas como: articulación política entre Pueblo, Partido y Estado sostenida en la idea de representación; consenso constitucional y formal centrado en el parlamentarismo y subordinación de la política a razones económicas y jurídicas. Nunca la autonomía se opondrá a la ampliación de derechos civiles ni al reparto político de lo sensible, aunque su razón vital se articula sólo

donde es posible una movilización social abierta al porvenir. Para el Estado, la articulación autonomista es incompleta y utópica; para las resistencias ciudadanas, la potencia de articulación autonomista proviene de los afectos que insisten en la creación de modos de vida posibles y por venir.

Autonomía, antes que una pretensión social y política fundada en algún tipo de lógica instituida, es una suerte de disposición instituyente que se desplaza entre tradiciones políticas, energías sociales y acciones singulares. Es el nombre de una reserva de libertades y fraternidades; también, una invención de relaciones lanzadas a las capacidades comunes y diversas. Ni una figura del poder ni un rechazo a todo tipo de institucionalidad, sino un arte perceptivo de los lugares intermedios que desconfía de las formas de dominio y se permite imaginar nuevas instituciones para la vida colectiva. Desde las autonomías instituyentes la política no está dominada por la economía y la juridicidad como potencias ciegas, sino por la invención de redes vitales de cooperación que inventan legislaciones por la necesidad. No creemos en las fatalidades de una razón económica o jurídica que suprima la posición y decisión política. La política de las formas de vida sólo es del orden del pensamiento si decide «algo» en la práctica efectiva de la vida de los «muchos». La autonomía acontece donde fuera fértil la imposibilidad, procesando el margen que aparecía como negación bajo el modo de la afirmación. Se trata del margen excedentario, como espacio de sensación y sentido, de los «pueblos» siempre excluidos por el «Pueblo».

El autonomista es transitivo, no sustantivo y formal: nunca persigue una articulación total o definitiva entre las organizaciones civiles y los órganos de poder del Estado sino que foguea aperturas dadas a nuevos lazos sociales. Aspira a formas de ser que no se reducen al nombre de «mayorías» sino al de los «muchos» como resistencia a todo poder coagulado. Incide, sin desear ser «banda» o «vanguardia», en el proceso de formación de instancias colectivas de decisión y expresión: autonomía vital antes que contractual, contagiosa antes que persuasiva, cooperativa antes que competitiva, ético-política antes que moral, libertaria antes que delegativa, expresiva antes que repre-

sentativa. De este modo, la autonomía se presenta como una construcción de criterios propios que leen y transitan las fuerzas colectivas de producción de enunciados, de valor y de deseos dispuestos a lo Común, para que «cualquiera» los use en la dirección que convenga a su potencia. No persigue modos identificables *a priori* ni identidades fijadas sino que indaga en la «multitud desarmada» que goza de mayor eficacia que cualquier grupo armamentista.

El autonomista no fantasea con guerras imaginarias ni alucinadas, tampoco busca la paz consensual impuesta desde los centros de poder, sino que experimenta formas de vida heterogéneas, conflictivas y pacíficas emergentes de lo Común. Se lo descubre en la eferescencia de las prácticas, en el ensayo y error de la construcción de espacios y tiempos comunes y en la apertura flexible a la novedad que irrumpe. Resistencia, desobediencia e indiferencia civil son su principio de variación ante las subjetividades dominantes. Lo que los autonomistas puedan tributar a idearios revolucionarios no tiene que ver con su capacidad de ruptura «total», sino con su imaginación política y su arduo trabajo en las tramas de vinculación social, narrativas y afectivas. Autonomía, entonces, no se presenta como un saber o iluminación, sino como un principio de investigación permanente o un tanteo existencial de las aperturas de la vida colectiva.

El autonomista no reconoce límites trascendentes y externos justificables como el temeroso principio contenedor del caos, sino inteligencias afectivas que forjan sus elecciones y se organizan en virtud de su potencia. Redes que marchan y ensayan lenguajes, miradas, conceptos y modos de intercambio. Alerta a lo sensible y a la eferescencia que agita las multiplicidades en lo Común, resiste a las voces sombrías y nihilistas cuya única respuesta es el imperativo de la administración o destrucción de lo existente y la reproducción de un estrecho sentido común o su vacío. Sabe que aun cambiando de «contenidos» la administración y reproducción de lo existente mantiene e impone su poderosa matriz perceptiva. Autonomía es una invitación a ensanchar la percepción de lo posible y a crear márgenes en la percepción de lo imposible. El autonomista cuando actúa no piensa en una experiencia de los abismos, se abisma en un vértigo positivo. Es una plena volun-

tad de construcción de formas dinámicas de alegría colectiva: nunca da por ya anudado el lazo social como lazo de amor o de odio, de fuerza o de derecho.

El autonomista acredita en una política que pone de relieve el anudamiento como singularidad de sentido. Su acontecimiento es la toma de la palabra desde su práctica efectiva y su estilo es el trabajo errante del sentido en los desciframientos singulares afectivos. Sólo habla desde los medios materiales y desde el trabajo de pensamiento encarnado frente a los saqueos del planeta. No anuncia profecías, sólo afirma la necesidad de anudamientos en los acontecimientos singulares de sensación y sentido. No pone de relieve modelo alguno sino vías de acceso al encadenamiento en sí como lazo social. No comunica un sentido orgánico y teleológico sino que expresa la relación en sí misma.



# Imágenes del pueblo

---

ADRIÁN CANGI (EDITOR), ARIEL PENNISI,  
LUCRECIA PIATTELLI, NICOLÁS FERNÁNDEZ MURIANO,  
FLORENCIA CARBAJAL, JAVIER LUZI,  
ALEJANDRA GONZÁLEZ, MARTÍN PRESTÍA, ANA AMADO,  
TONI NEGRI, GIUSEPPE COCCO, BRUNO CAVA, CHRISTIAN FERRER



*Este libro ha sido publicado con los fondos del Proyecto de Investigación «Imágenes del pueblo en el documental político argentino (1956-2006). Indagaciones sobre la iconografía del peronismo como imagen del pensamiento del siglo XX hasta la contemporaneidad a través del dispositivo cinematográfico», de la Universidad Nacional de Avellaneda, correspondiente a la Secretaría de Investigación e Innovación Socio-Productiva. Agradecemos especialmente la participación de Toni Negri, Giuseppe Cocco, Bruno Cava, Christian Ferrer, Horacio González, Colectivo Situaciones, Ana Amado, Martín Prestía y Micaël Queiroz.*



---

## INTRODUCCIÓN

- 19 Cantos de pueblos. Imágenes de mundo  
ADRIÁN CANGI

---

## I – IMAGEN DEL PENSAMIENTO SOBRE LA NOCIÓN DE PUEBLO EN LA FILOSOFÍA ARGENTINA

- 69 El Congreso Nacional de Filosofía de 1949  
MARTÍN PRESTÍA
- 81 Entre el hombre y la tierra: figuraciones del pueblo  
en Carlos Astrada  
FLORENCIA CARBAJAL
- 101 Figuras de la comunidad en Luis Juan Guerrero  
ADRIÁN CANGI
- 133 El drama del pueblo. Un diálogo posible  
entre León Rozitchner y Horacio González  
ARIEL PENNISI

---

## II – IMAGEN DEL PENSAMIENTO DEL PUEBLO EN EL CINE ARGENTINO, LATINOAMERICANO Y EN EL DOCUMENTAL POLÍTICO

- 173 Imágenes del pueblo entre Jorge Luis Borges  
y Glauber Rocha  
NICOLÁS FERNÁNDEZ MURIANO
- 193 El aluvión de los acontecidos.  
Infancia e historia en Leonardo Favio  
ADRIÁN CANGI
- 221 Abordajes de la entrevista a Perón  
por el Grupo Cine Liberación  
JAVIER LUZI

- 235 El rostro en el documental político argentino  
ADRIÁN CANGI
- 259 El gesto en el documental político argentino  
LUCRECIA PIATTELLI
- 269 Poéticas del margen. Fantasmas urbanos  
y laberintos rurales en Cao Guimarães  
ANA AMADO

---

III – CONTEMPORANEIDAD DE LA IMAGEN  
DEL PENSAMIENTO DEL PUEBLO

- 289 Hegemonía: Gramsci, Togliatti, Laclau  
TONI NEGRI
- 301 Eder Sader: de derrota en derrota  
hasta la organización  
GIUSEPPE COCCO Y BRUNO CAVA
- 323 El país del Ave Fénix  
CHRISTIAN FERRER
- 335 La ruptura de la cadena del terror  
LEÓN ROZITCHNER
- 339 Problemas y desafíos  
HORACIO GONZÁLEZ

---

EPÍLOGO

- 351 De arieles sin historia que vuelan por el aire,  
de Calibanes insurgentes que se niegan a morir o a  
matar, de mujeres silenciadas que toman la palabra  
y de pueblos que irrumpen sin ser ilustres ni ilustrados  
ALEJANDRA GONZÁLEZ
- 373 Lo popular  
HOMERO MANZI

# INTRODUCCIÓN

---





---

# Cantos de pueblos, imágenes de mundo

ADRIÁN CANGI

*«aprenderás a cantar los Cantos del Pueblo si es que no te fatiga»*  
Georg Büchner

*«lo que hay que exponer son los pueblos y no los «vos»»*  
Georges Didi-Huberman

- I -

## CANTOS DE PUEBLOS

### **Entre los cuerpos y los pueblos: por un reparto sensible de la política y una politización de las artes**

Para pensar la dimensión política del pueblo, Hannah Arendt propone salir de la obstinación de una generalidad abstracta denominada «el hombre», porque la práctica de la relación entre los cuerpos que declaran y se reúnen sólo puede pensarse en nombre de algo distinto que la identidad sustantiva. Ese «algo» son «los hombres», cuya multiplicidad se expresa en la transitividad de sus relaciones y se modula por el conflicto o la comunidad de demandas, en la que los mismos son cuerpos, gestos y señales sin unidad de esencia en la configuración de lo común<sup>1</sup>. Creemos que la transitividad de las relaciones y la comunidad de demandas alcanzan su expresión común en la so-

---

1 Cf. Hannah Arendt, *¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós, 1997

beranía popular, como forma de auto-producción que declara, donde cuerpos, rostros y gestos generan una reflexión separada del régimen representativo, sostenida por la expresión «Nosotros, el pueblo». Se trata de cuerpos, gestos y señales que tienen la forma «mítica» o auto-generativa de lo performativo, como acto de habla auto-designante y auto-constituyente que busca dar lugar a la pluralidad social que nombra. Declaración que funciona por fuera del poder electoral y que sin embargo, se legitima en el acto libertario de reunión<sup>2</sup>.

Ese acto que declara es «intraducible» al poder electoral y su representación aunque al mismo tiempo la soberanía popular legitima formas de poder parlamentario y retiene también el poder de deslegitimarlo. Algo en la soberanía popular se opone y excede a cualquier forma parlamentaria instituida. En otras palabras, las condiciones de un Estado democrático dependen finalmente del ejercicio de ésta, y sin embargo ningún orden democrático logra contenerla del todo. Esta «reserva de libertad» es la que hace funcionar la democracia, al mismo tiempo que presenta una amenaza de disolución. Sin la reserva de auto-producción o de auto-génesis performativa no hay movimiento interno de la democracia. Para que ésta exista hay que aceptar que la democracia es una institución paradójica que será llamada «democracia extrema»<sup>3</sup>, porque la declaración «Nosotros, el pueblo» se encuentra fuera del poder electoral al mismo tiempo que funciona como su legitimación. La «soberanía del pueblo» tiene una larga tradición efectiva y vivaz que se opone a la impostura parlamentaria sostenida en el llamado «simulacro político de la representación y del voto». Queda claro, escribe Badiou, que «esta soberanía sostenida en una multiplicidad inerte y atomizada de opiniones, no constituye ningún

---

2 Cf. Judith Butler, «Nosotros, el pueblo. Apuntes sobre la libertad de reunión», en: AAVV, *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, pp. 47-67

3 Cf. Jacques Rancière, *El odio a la democracia*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, pp. 90 y ss; Miguel Abensour, «Démocratie sauvage et principe d´anarchie», en: *Les cahiers de philosophie*, n°18, 1994; Michel Legros, «Qu´est-ce que la démocratie sauvage? De Claude Lefort a Miguel Abensour», en: AAVV, *Critique de la politique. Autour de Miguel Abensour*, UNESCO, París, 2004, pp. 251-252; Diego Tatián, «Irrepresentable», en: *Lo impropio*, Buenos Aires, Excursiones, 2012, pp. 27-40.

verdadero sujeto político»<sup>4</sup>. El pueblo, en tanto referente jurídico del proceso representativo, significa solamente lo que el Estado puede y debe preservar en su ser o lo que se opone a su determinación.

Por ello pensamos que el pueblo es la historia de las relaciones de fuerza en la modernidad colonial y capitalista que aparece en el impulso potencial de movilización colectiva y plural a partir del momento en que se esboza algo exterior a éste. Si no las nociones de «pueblo» y de «ciudadanía» se traducen al lenguaje del Estado. Así el pueblo, como la ciudadanía, tiende a volverse una función del Estado para ser incorporado o asimilado a su lógica de poder. Recordamos la ironía implacable de la frase de Nietzsche en el comienzo de *Así habló Zaratustra* (1883): «Yo, el Estado, soy el pueblo». Diremos entonces que, o bien el pueblo pone en escena la comunidad pasiva de los ciudadanos; o bien el poder constituyente de una potencia insurreccional<sup>5</sup>. Si la comunidad política se funda en la articulación de los pueblos o de la ciudadanía incorporando distintas modalidades insurreccionales de emancipación o de conquista de la universalidad de los derechos, ésta reviste de modo inevitable una forma paradójica, como la han definido Chantal Mouffe o Étienne Balibar a la «paradoja democrática»<sup>6</sup>, donde se tensan la pretensión del «consenso» a la luz de las mayorías y el movimiento «insurreccional» del derecho de reunión de las minorías. Creemos que no hay democracia en la unidad homogénea de sus miembros como representación consumada de las mayorías, tampoco en la imagen individualista de un agregado de sujetos económicos y sociales cuyo único vínculo sería la «mano invisible» de la utilidad y menos aún en una «guerra de todos contra todos» de un antagonismo generalizado de los intereses que disuelven lo común.

Una institución paradójica como la democracia permanece antinómica en la historia entre los pueblos que declaran o reparten lo sen-

---

4 Cf. Alain Badiou, «Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra `pueblo´», en: AAVV, *¿Qué es un pueblo?*, op. cit., pp. 12-13

5 Cf. Étienne Balibar, «La *politéia* y el debilitamiento del Estado», en: *Ciudadanía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013, pp. 39 y ss.; Antonio Negri, *El poder constituyente. Ensayo sobre las alternativas de la modernidad*, Madrid, Libertarias, 1994.

6 Cf. Chantal Mouffe, *La paradoja democrática*, Barcelona, Gedisa, 2003

sible y el poder de policía que ésta instituye. En ese umbral se abre el mundo de la declaración de estricta igualdad de los derechos civiles y la reserva del derecho de reunión que no se deja reducir al Estado. Creemos que sólo resulta posible pensar la noción de «pueblo» a la luz de las relaciones productivas y libertarias entre estética y política en una sociedad capaz de fabricar y conservar una democracia extrema. Entiendo por «democracia extrema» a aquella producida por una sociedad que le otorga valor al pensamiento crítico, poético y sensible entre tres grandes líneas de acción: sostiene una declaración de estricta igualdad de los derechos civiles, asegura una concreta pluralidad de las prácticas y modos de vivir y preserva un margen de indeterminación inventivo –de naturaleza perceptiva, afectiva y compositiva entre los cuerpos, los pueblos y sus producidos expresivos– no conquistado por el fundamento de ningún Poder.

Estricta declaración de igualdad de derechos, concreta pluralidad de las prácticas y modos de vivir y preservación de un margen no conquistado por el Poder son las condiciones de posibilidad de un reparto político de lo sensible y de una politización de los lenguajes de las artes, en tanto que estas líneas de acción aseguran para el sentir y el pensar simultáneamente, la desavenencia y la composición. Desacuerdo y articulación son los problemas de una democracia extrema porque en ella se ven afectados los cuerpos, los pueblos, los modos de componer y repartir lo sensible para asegurar la existencia del otro, de los otros y del nosotros. Entendemos que estas tres grandes líneas de acción constituyen la politización de lo sensible sin confundir ni reducir la «reserva salvaje» que las obras de uno u otro lenguaje de las artes producen y sin negociar la emancipación de la experiencia con ningún realismo utilitario de las estrategias del mercado o de los modos de captura del Estado. En el mundo del capitalismo de bienes y servicios en el que vivimos la cultura funciona con un denominador común: reduce cualidades sensibles a cantidades acumulables y niega la especificidad de las singularidades de los modos de vida que puján centrífugamente por diferenciarse entre sí.

A poco andar la paradoja del capitalismo se hace presente: promete singularizar los cuerpos aunque simultáneamente los vuelve homogé-

neos. Las experiencias del sujeto quedan así subsumidas en la forma pura de la conectividad y el intercambio, seducidas y frustradas en un movimiento sin fin. Los guiones biográficos de deseos y gustos son enaltecidos por el dinero como motor de singularización y también, de uniformización a escala del equivalente general del capital. En este contexto colonizado de las vidas cualquier concreción es una abstracción y todo producido del deseo biográfico que se quiere electivo se confunde con la servidumbre voluntaria. La «reserva salvaje» de un reparto sensible de la política y de una politización de las artes busca en su proceder, en las democracias extremas, un margen de indeterminación que posibilite «dar forma» a los procesos experimentales de los modos de sentir y de pensar para producir cierta percepción del mundo. «Mundo» quiere decir aquí, una cierta posibilidad de circulación de sensación y sentido sin fijarlos en ninguna significación primera o última religiosa, ideológica o económica que permitiría decir «el sentido del mundo es esto» o «el sentido de la vida es éste».

Las relaciones productivas y libertarias entre estética y política en una sociedad capaz de fabricar y conservar una democracia extrema nunca fijan el sentido del mundo o de la vida, sino que lo hacen circular para abrir otras posibilidades de mundos allí donde éste se presenta cerrado de antemano. La «reserva salvaje» de la excepción singular de un gesto pensativo en el mundo se pregunta ¿cómo es posible y preferible dar una forma al mundo? ¿cómo es posible y preferible una circulación de gestos y señales que no estén fijados a ninguna significación primera o última? ¿cómo es posible y preferible que el pueblo pueda designar a los sujetos de un proceso político que «declaran» antes de «representar», para la destrucción de su propia inercia en nombre de una nación que aún está por venir? ¿cómo es posible y preferible que un reparto sensible de la política y una politización de los lenguajes de las artes abandone cualquier «origen» o «teleología» que pone lo sensible al servicio de lo divino, lo heroico o lo glorioso?

«Pueblo» es una categoría política que reparte lo sensible común con su declaración y movilización, incluso antes de la existencia de un Estado deseado cuya condición es siempre cuestionada y desplazada por una potencia de movilización, o en el marco de un Estado esta-

blecido cuya crítica y debilitamiento es siempre exigido por un pueblo insurreccional, a la vez interior y exterior al pueblo oficial. Como lo ha expresado Badiou «la palabra `pueblo´ sólo tiene un sentido positivo con respecto a la inexistencia posible del Estado, ya sea que se trate de un Estado prohibido cuya creación se desea o de un Estado oficial cuya desaparición se desea»<sup>7</sup>. «Pueblo» es una palabra que cobra todo su valor como objeto del litigio político y del reparto de lo sensible cuando su intervención política produce una desviación respecto al estado de cosas esperable y su reparto genera una anomalía que expresa la inscripción de lo incontado. Rancière escribe que «la política es primero una intervención sobre lo visible y lo enunciable como manifestación del disenso y como presencia de mundos sensibles en uno sólo»<sup>8</sup>. Frente a cualquier equivalente general universal, homogéneo y abstracto en el que el sujeto repite algo y se identifica con su objeto cerrando la significación, son deseables en la democracia extrema el empuje, la agitación y la intensidad que contienen la potencia de su diferir, sobre todo cuando la relación del sujeto con el dinero y los objetos está signada por un destino complaciente que muestra su reverso trágico, mezcla de aburrimiento y anomia. Seducido y frustrado, el sujeto vive entre la gravedad de los cuerpos y la ingravidez de los intercambios, confundiendo cualquier abstracción por concreción. Creemos que ante los dispositivos de control de la colonización capitalista de la vida vale afirmar la fórmula que dice «la cultura es la regla, el arte la excepción». El lenguaje de las artes no puede estar al servicio de lo divino, lo heroico y lo glorioso si quiere movilizar lo sensible para producir un margen de indeterminación inventivo.

Es en la excepción singular de un gesto pensativo que simultáneamente expresa una intención y que permanece extraño a la intención, donde los lenguajes de las artes dan a sentir una cierta formación del mundo contemporáneo, a través de una percepción de sí del mundo, que no es otra cosa que la posibilidad de circulación de la sensación

---

7 Cf. Alain Badiou, «Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra `pueblo´», op. cit., pp. 9-19

8 Cf. Jacques Rancière, «Diez tesis sobre la política», en: *Política, policía, democracia*, Santiago de Chile, LOM, 2006, pp. 59-79

y del sentido. El lenguaje de las artes forma, en su proceso de formación y procedimientos de expresión, sensación y sentido que permiten una circulación de cuerpos, gestos y señales que no están fijados a ninguna significación primera o última. Para que un reparto sensible de la política y una politización de las artes sean posibles, resulta necesario no fijar la sensación y el sentido como lo hacen la religión, la ideología y la economía. Hay que evitar la fijación a la manera ordinaria y corriente que limita las significaciones y abrir otras posibilidades de mundo donde el sentido está cerrado, para dar lugar a cuerpos, gestos y señales muchas veces angustiantes, frágiles e inquietantes. Quizá pueda decir que para llevar al extremo un reparto sensible de la política y una politización de las artes, la tarea de los lenguajes que fabrican sensación y sentido es la de proceder por una potencia que difiere de la identificación a un objeto incandescente del goce de poder, sea éste el de la jefatura, el liderazgo o la identidad en cualquiera de sus formas corporativas. No hay nada que contenga en el presente una predisposición de posibilidades de formas más que indagando en los propios procesos de formación que producen cuerpos, gestos y señales, a través de los cuales podemos encuadrar la fabricación de las figuras de los pueblos dados, posibles y siempre por venir.

No admiramos la ideología de las «clases medias» porque se plantea como el soporte obligado para una Constitución de tipo democrático y porque celebra el sentido común y el buen sentido moral satisfecho y capitalizado. Como ha dicho Badiou «la clase media es el `pueblo´ de las oligarquías capitalistas», porque ésta proyecta que lo que importa y cuenta es el «hoy» o el «mañana» y que no existe acción más reproable que la insurrección o la revuelta popular que pueda cambiar un estado de cosas o producir una percepción del cambio en la repetición del hábito. Pero si el «pasado mañana» cuenta en el reparto sensible, y cuenta más que el «hoy» y que el «mañana», la revuelta es un hecho que suscita la anticipada aparición de lo que vendrá, porque es la exasperación de las clases medias llevada al punto de poder superarlas. No se trata entonces en la declaración y la reunión de «Nosotros, el pueblo» de una preparación del mañana, sino del «parto» del pasado

mañana<sup>9</sup>. El pueblo que se sustrae a su inercia nacional establecida entra en estado de revuelta y tiene derecho a declarar y testimoniar que el «Nosotros» del que habla aún está por venir. Ese «Nosotros» sólo existe bajo la forma dinámica de un inmenso movimiento político que el Estado considera ilegítimo y que cree debe desaparecer<sup>10</sup>. Es sin embargo, en esa manifestación del disenso, donde el reparto sensible y la politización de las artes pueden acontecer, porque se abre la significación que sutura la historia.

Una historia de los pueblos podría comenzar con los cuerpos singulares y múltiples que constituyen el «Nosotros» y no con la idea de un «cuerpo general». Podría comenzar con la manifestación que declara y testimonia su dolor y sus emociones. Esto es lo que sucede cuando un acontecimiento sensible afecta a la comunidad en la historia. No hay «políticas de la verdad» como quiere Badiou, sino «fórmulas del padecer» como reclama Didi-Huberman<sup>11</sup>. Esas fórmulas del padecer hacen del cuerpo parte del acontecimiento, y para que pueda haber política debe existir un «espacio de aparición» para las necesidades perdurables de los cuerpos y de las multitudes emergentes. Resistir a la precariedad de la vida no es otra cosa que testimoniar a través de un procedimiento plural de demandas y de necesidades de protección sobre la vulnerabilidad corporal. Esta movilización de la pluralidad de los cuerpos en las prácticas de resistencia, que parten de una «declaración» en el acto de reunión, se designan y se inventan a sí mismas por auto-génesis performativa bajo la fórmula «Nosotros, el pueblo», abriendo una declaración de necesidades y deseos, de planes y demandas como el preámbulo específico de sus aserciones<sup>12</sup>.

---

9 Cf. Furio Jesi, «La inactualidad de la revuelta», en: *Spartakus. Simbología de la revuelta*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2014, pp. 167-169

10 Cf. Alain Badiou, «Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra `pueblo´», op. cit., pp. 14-17

11 Cf. Georges Didi-Huberman, «Volver sensible/Hacer sensible», en: AAVV, *¿Qué es un pueblo?*, op. cit., pp. 86-88

12 Cf. Judith Butler, «Nosotros, el pueblo. Apuntes sobre la libertad de reunión», op. cit., pp. 47-67

## **De la declaración de estricta igualdad de los derechos civiles de los cuerpos**

Partimos de la creencia en la estricta igualdad de las criaturas que existen. Creemos en ella porque abonamos aquella proposición del siglo XVII que dice «la naturaleza es una y la misma para todos». Todas las criaturas existen en un intervalo entre la vida y la muerte, entre la necesidad y la capacidad. Existen según las potencias que despliegan y las posibilidades que las determinan. Lo que equivale a decir que los seres humanos no son iguales por naturaleza, sino que la naturaleza es la misma para todos. El intervalo entre la vida y la muerte no es una abstracción sino un cuerpo –de una misma naturaleza común a otros cuerpos– aunque marcado de modo singular en cada quien por el proceso de individuación y la historia vivida. El proceso de individuación opera en cada existencia como un «precursor sombrío» o como un movimiento actuante u operante en nosotros a pesar de nosotros y la historia vivida expone la producción de un modo de vida que está energéticamente atenuado en relación con la determinación de los dispositivos históricos vividos. Podrá decirse que se trata en la vida como en la Naturaleza de una misma figura que se desplaza del fulgurante relámpago a la nube lluviosa. El proceso de individuación será la sacudida energética –la máxima energía o intensidad generadora– mientras que la historia vivida es el funcionamiento del hábito – la concepción y la producción– de los modos vitales posibles en la historia<sup>13</sup>.

Abonamos la proposición de Spinoza proveniente de la *Ética* que dice que: «la naturaleza es una y la misma para todos», porque nos parece inseparable en la génesis de la modernidad, de aquella otra que declara «nadie en efecto ha determinado hasta el presente lo que puede el cuerpo (...) pues nadie, hasta el presente ha conocido la estructura del cuerpo». Lo más cerca que el pensamiento accedió a la existencia material de los cuerpos fue para decir que lo que puede un cuerpo es la naturaleza en los límites de su poder de ser afectado y que la estructura de un cuerpo no es más que la composición de sus relaciones. El estado actual de cualquier cuerpo no es separable de un estado pre-

---

13 Cf. Adrián Cangi, *Gilles Deleuze. Una filosofía de lo ilimitado en la naturaleza singular*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional-Quadratta, 2011

cedente con el que concatena su duración continua. Cualquier modo de existir corporal que dura en el tiempo no sólo está englobado por la relación de un estado pasado sino por la potencia de ser afectado por afecciones actuales activas o pasivas. A diestra y siniestra, ante todo hay cuerpos que padecen. Cuerpos afectados por afecciones pasivas. Cuerpos que existen, que hablan y actúan, que se presentan y exponen, tomados por una potencia de padecer que revela un modo de impedir la potencia de actuar. Y aunque consideremos que siempre habrá en los cuerpos una «chispa» de vida impersonal e indiferente a la ley común, también sabemos que el reparto de la sensibilidad y de la razón requiere de una declaración de derechos con vistas a la más estricta igualdad que haga posible la potencia de actuar de los modos de vida.

Ante todo hay cuerpos que padecen. Cuerpos que zumban, insisten y caen para elaborar sus destinos. Seres de carne y hueso –«parcelas de humanidad»<sup>14</sup> singular por humildes que éstas sean– que hablan y actúan, que se presentan y exponen por sus gestos y rostros, por sus movimientos y deseos, por sus palabras y acciones, sustrayéndose en su expresión vital posible a cualquier síntesis conceptual última. La singularidad de sus existencias está definida por contados detalles que nunca alcanzan para resumir una multitud de otras o una humanidad genérica. Detalles, muchas veces impersonales e impropios de cada cuerpo, que constituyen la indiferencia de existir. Para muchos se dirá entonces que la vida es una herida absurda inscripta en el cuerpo aunque definitoria de nuestras naturalezas históricas sensibles y racionales. Ante todo hay cuerpos que padecen. Cuerpos que se encuentran afectivamente en el mundo. Seres de carne y hueso que luchan constantemente contra sus propios cuerpos aunque estén en inevitable simbiosis con ellos. Parcelas de humanidad singular que insisten y resisten en la tierra baldía en medio de las ruinas y la opresión, en un mundo de dispositivos cuyo entramado es de una extrema condición inhumana, pleno de injusticia, odio y violencia; de hambre, frío y fatiga. Los rasgos de éste o aquel cuerpo muestran las marcas singu-

---

14 Cf. Georges Didi-Huberman, «Parcelas de humanidad», en: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014, pp. 11-50

lares de dolor y placer que comunica en cada uno su sentido secreto e histórico, aunque nunca alcancen –uno por uno– para expresar la vida común y aunque ninguna estadística de los promedios pueda comprender su sensibilidad y sentido.

A diestra y siniestra, ante todo hay cuerpos miserables, oprimidos, humillados, abatidos, perseguidos y explotados –seres que participan de la misma naturaleza común e iguales por el sólo hecho de existir– que requieren del producido de declaraciones de derechos comunes, más allá de la capacidad de «auto-constitución», de «auto-designación» y de «auto-producción» que estos cuerpos poseen, para albergarlos del desamparo y la precariedad, para dotarlos del reconocimiento afectivo y de la ley común que les permita desplegar sus modos de vida. Ante los cuerpos que padecen, creemos en la «auto-determinación» sin ninguna interferencia, que permita que éstos puedan colmar su poder de ser afectados por afecciones activas y por composiciones potentes, evitando así las servidumbres voluntarias o la pleitesía ante cualquier poder. También y simultáneamente, participamos de modo irrestricto de la ampliación de derechos comunes que puedan interrumpir los modos de impedir que forman parte de las creencias del sentido común y del buen sentido moral de los hábitos en sociedad. Los cuerpos cualesquiera –que algunos llaman «cuerpos ordinarios» y otros «cuerpos que importan»– son actuados por el acontecimiento que los afectó y no cesan de actuar en la historia en la que habitan. Los modos de vida que se expresan en los cuerpos crean con la historia y a pesar de la historia que les toca vivir, buscando el complejo sendero de ser afectados por afecciones activas y composiciones alegres, que puedan disminuir las afecciones pasivas o los modos de impedir los cursos del vivir.

Creemos que la composición, articulación o encuentro entre los cuerpos requiere de regímenes de signos y de leyes comunes que sustraigan de cualquier jerarquía la vida visible y decible. Ante el privilegio, la desigualdad o la indiferencia persisten la dominación, el desconocimiento y el desdén. Abogar por la igualdad de las existencias y sus composiciones supone sustraerse al poder en todos sus efectos. La pluralidad de cuerpos en articulación expansiva no requiere de la

impotencia propia de la trascendencia del Poder, sino del juego libre y aleatorio de las singularidades que expresan su potencia según aquella fórmula de Marx que conmocionó el siglo XIX cuando declara «de cada uno según su capacidad, a cada uno según su necesidad». De este modo, sostenemos que toda declaración de igualdad es una potencia libertaria respecto al Poder y que cualquier composición de los cuerpos con vistas a lo común sólo puede alcanzarse en una democracia extrema. Ésta es el modo de afirmar que los cuerpos que existen, que hablan y actúan, que se presentan y exponen, son capaces de alcanzar por el efecto de declaraciones y de leyes comunes, composiciones que aseguran la potencia de actuar sin otro mérito que existir. No creemos en la jerarquía de los méritos porque para la existencia vital «no hay mérito alguno en tener mérito» y porque el mérito es sólo un principio de capitalización y jerarquía de la experiencia en la mercadotecnia capitalista. Para que la potencia de actuar encuentre su cauce, los hombres y mujeres que hacen la historia con sus cuerpos, requieren de una concreta pluralidad de sus prácticas, de sus modos de vivir y de un margen de indeterminación no conquistado por el fundamento de ningún Poder. Ese margen es la «parte maldita» del proyecto moderno inconcluso, o si se quiere, la «reserva salvaje» que posee todo poder constituyente de los cuerpos.

Esta reserva indica que cualquier Poder, Ley o Saber democráticos contiene una ausencia de principios o un estado de indeterminación inventivo no conquistado, capaz de formar comunidades de diferentes en el juego libre de las singularidades irreductibles. No hay posibilidad alguna de una democracia extrema si se elimina de su centro un principio de igualdad radical sólo comprensible como un modo efectivo de «anarquía» inventiva destinada a asegurar composiciones posibles y alegres de los cuerpos que padecen. El principio libertario que reclamamos –en tanto teoría y práctica– es aquel que atraviesa las formas de una democracia extrema haciendo posible las composiciones de los cuerpos para asegurar la existencia del otro, de los otros y del nosotros. Claro está que una democracia extrema es una «comunidad

de raros» –como la describe Tatián en su libro *Lo impropio* (2012)<sup>15</sup>– que cree en la igualdad, fraternidad y reciprocidad como modo vital para empalmar las diferencias unas con otras. Creo como Tatián en esta comunidad de raros que asegura simultáneamente, la efervescencia de la revuelta y la percepción de la prudencia, en cualquier democracia que se cierra sobre sí satisfecha perdiendo su propia lógica del reparto. La soberanía de los cuerpos que componen lo imposible siempre ha sido para cualquier Poder, Ley o Saber una «energía anarquista» o un «principio de revuelta» que altera el espacio y el tiempo de lo común y que sin embargo, hace posible la democracia como la sociedad más filosófica proclive al pensamiento sensible. Sin dudas es la comunidad de los raros que reclama una estricta igualdad y que valora la «parte maldita» del proyecto moderno, la que crea una y otra vez las condiciones sensibles que integran a los sin-parte y enaltecen las singularidades.

### **De la concreta pluralidad de las prácticas y modos de vivir de los pueblos**

Sólo una declaración de estricta igualdad de los derechos civiles de los cuerpos y de los pueblos como potencia sensible destinada a reunirse, articularse y componerse asegura la existencia auto-productiva de un «Nosotros» que nace plural antes de cualquier pacto republicano-democrático. Aquellos cuerpos visibles y audibles, tangibles y expuestos, obstinados e interdependientes configuran ese «Nosotros» que surge de la libertad de reunión que produce un acto de creación que excede a cualquier modo de la representación<sup>16</sup>. Cuando pensamos la historia de los pueblos partimos de los planteos problemáticos de la imagen del pensamiento de aquello que en la filosofía antigua recibió el nombre de *demos* y en la contemporánea, de la «parte de los sin- parte», que ocupa el espacio siempre excedentario en el reparto sensible y político de la ley común.

Recuperando la tradición occidental, en las mejores páginas de la filosofía política contemporánea puede leerse: «Pueblo es el suplemento

---

15 Cf. Diego Tatián, «Igualdad como declaración», op. cit., pp. 7-11

16 Cf. Judith Butler, «Nosotros, el pueblo», op. cit., pp.44-67

que desune a la población de sí misma, suspendiendo las lógicas de la dominación legítima.» Esta disyunción se ilustra particularmente en la democracia ateniense, la que opera Clístenes recomponiendo la distribución de los *demos* sobre el territorio de la *polis*. Al constituir cada tribu por adición de tres circunscripciones separadas –una de la ciudad, una de la costa y una del interior del país–, Clístenes rompía el principio arcaico que mantenía las tribus bajo el poder de las mayorías locales de aristócratas cuyo poder, legitimado por el nacimiento legendario, tenía cada vez más como contenido real el poderío económico de los terratenientes. Así expresa Rancière la tesis 5 de su preciso texto sobre las relaciones entre política, pueblo y democracia en el que afirma que desde la tradición griega antigua al mundo moderno: «el Pueblo es un artificio que viene a colocarse a través de la lógica que da el principio de la riqueza como heredero del principio del nacimiento»<sup>17</sup>.

El filósofo sostiene que el pueblo es un suplemento abstracto respecto de toda cuenta efectiva de las partes de la población, de sus títulos para participar de la comunidad y de las partes comunes que les corresponden en función de sus títulos. Su fórmula afirma que «el Pueblo es la existencia suplementaria que inscribe la cuenta de los incontados o la parte de los sin-parte; sea, en última instancia, la igualdad de los seres hablantes sin la cual la desigualdad misma es impensable». Estas expresiones no son consideradas en un sentido populista sino en una lógica estructural. De este modo no es el «populacho laborioso y sufriente» quien viene a ocupar el terreno del actuar político y a identificar su nombre con el de la comunidad. Considera que lo que es identificado por la democracia con el todo de la comunidad es una parte vacía, suplementaria, que separa la comunidad de la suma de las partes del cuerpo social. De este modo, el Pueblo es «el excedente de los incontados y el objeto del litigio político». En este sentido la política es una «anomalía» que expresa la naturaleza de los sujetos políticos que no son grupos sociales sino formas de inscripción disruptiva de la cuenta de los incontados.

---

17 Cf. Jacques Rancière, «Diez tesis sobre la política», op. cit., pp. 66-68

En la tradición antigua *demos* no designa una categoría social inferior. Es el *demos* quien habla cuando no se espera que hable y cuando no tiene que hablar, el que toma parte en aquello en el que no se espera que tome parte y de lo que no forma parte. Es la colección indiferenciada de los que están «fuera-de-cuenta» (*enarithmioi*). Están fuera de cuenta porque no tienen palabra para hacerse escuchar, aunque no dejen de producir gestos donde no se los esperaba. Del mundo antiguo al moderno, el *demos* no puede ser atribuido a una parte de la comunidad denominada «los pobres» o «los humildes» a los que habría que «incluir» porque carecen de algún título para gobernar o de algún atributo para ser contados. «Pueblo» designa «a la gente que no cuenta» y que se ubica «más allá de su condición económica desfavorecida». El que no cuenta es el anómalo que define una «figura de ruptura» ante cualquier capacidad y forma de relación que no considere la potencia de aquello que desune y del «desacuerdo» institucional que introduce en la concepción misma de la democracia.

El concepto «Pueblo» se encuentra enredado por diversidad de ideologías de poder y encuadrado desde diferentes disciplinas de saber. La cuestión que se abre con la pregunta qué es el Pueblo se encuentra tensada con quiénes son pueblo. Genéricamente, el sentido común entiende vagamente por «Pueblo» a la masa de las clases explotadas tanto como al conjunto de los ciudadanos sujetos de derecho y obligaciones jurídicas. Se atribuye este nombre tanto a las mayorías demográficas como al conjunto de los sectores subalternos. El concepto «Pueblo» cada vez que resulta sustantivado y atribuido al cuerpo social de cualquier grupo no escapa de una entidad metafísica ideal que no cesa de dividirse en su interior. En un encuadre político clásico liberal, «Pueblo» es siempre definido como «Tercer estado» opuesto a la nobleza y al clero, porque encarna el ideal republicano de la Nación: es la sede de la soberanía, el sujeto de los derechos civiles y el depositario de la voluntad general. En un encuadre político de izquierdas, «Pueblo» adquiere dos posibilidades: o bien es identificado con el proletariado, en coincidencia con la burguesía rural y urbana, en proceso de búsqueda de un estado de conciencia capaz de la lucha de clases;

o bien, es identificado con cada posición revolucionaria y atribuido a cada sector que asuma coyunturalmente esa posición.

En la filosofía latinoamericana se imponen dos modos de interpretación del concepto «Pueblo»: uno ilustrado y otro romántico que funcionan como matrices genéricas de reproducción cultural. El espíritu ilustrado, sostenido en un proceso de perfeccionamiento racional de la cultura individual e histórica, percibe el Pueblo y lo popular bajo dos vertientes: una clásica que considera lo popular como inferior frente a la alta cultura y una vanguardista que busca en lo popular el estado de conciencia que le permita percibir las leyes de la historia para su transformación objetiva. Las fuerzas románticas perciben que el Pueblo y lo popular expresan un modelo orgánico, un sujeto creador, una totalidad animada por el Espíritu del Pueblo que en su fuerza pura y simple se opone al espíritu ilustrado. El Pueblo romántico es considerado instintivo y enraizado en la tradición, bueno y sensible, puro y emotivo, radicalmente primitivo y comunitario, del que emergen la creación colectiva y anónima. El Pueblo orgánico es la fuerza que busca la preservación de aquello no contaminado por los hábitos extraños y por la división interna del poder. En esta dirección se trama la lectura que realizan la filósofa brasileña Marilena Chauí y el crítico paraguayo Ticio Escobar<sup>18</sup>.

Románticos e ilustrados conciben la noción de «Pueblo» como una unidad abstracta, exterior y trascendente a los procesos de formación sociales siempre dispares en la historia que hacen emerger de sí pueblos variables, móviles y no considerados. El mito del Pueblo como unidad dulcifica y tranquiliza, mientras esconde el rastro de conflicto constituyente para perder su sentido de construcción y de proceso. La nominación exterior y trascendente «Pueblo» congela el movimiento activo y favorece la condición idílica que simplifica las confrontaciones dispares y siempre paradójicas propias de los procesos de formación históricos. El «molde redentor», como forma exterior y trascendente, reduce las pujas irresolubles que provienen desde el fondo del derecho

---

18 Cf. Marilena Chauí, *Conformismo e resistencia. Aspectos da cultura popular no Brasil*, SP., Brasiliense, 1986; Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Asunción, Ediciones Museo del Barro, 1986.

romano y afectan al derecho moderno, entre *Populus* y *Plebs*, entre la voluntad universal y la singularidad social que sirven para idealizar un arquetipo difuso que no trata de ningún pueblo específico.

Entendemos que las políticas de una democracia extrema están siempre del lado de lo que se presenta y que son una imagen problemática de la representación. Comprendemos entonces, que sólo hay políticas de la apariencia. En el aparecer no encontramos ninguna unidad de esencia que nos permita enunciar el nombre orgánico de «Pueblo». Partimos de la expresión «los pueblos» porque consideramos que en el aparecer hay multiplicidades sin número de singularidades que configuran una pluralidad humana con sus correspondientes diferencias de naturaleza, aunque éstas se compongan con vistas a una estricta igualdad por la declaración de derechos en la ciudad. En nuestro abordaje las políticas nacen del espacio que está entre los hombres y mujeres. Espacio que opera como una red de intervalos que empalman a los seres diferentes por la reciprocidad de una declaración de derechos en la configuración de lo común.

Las políticas son algo exterior a los hombres y las mujeres. Por ello, carecen de cualquier sustancia. Son una relación que organiza a los seres diferentes entre sí. Sólo parece posible abordarlas como imagen problemática poniendo en tensión cualquier imagen dogmática a través de la expresión «los pueblos» o «las multitudes». Expresión que indica que los cuerpos y rostros se presentan y exponen, actúan y hablan a través de movimientos, deseos, palabras y acciones singulares cuya síntesis no podría configurar ningún concepto concluyente que nos señale una identidad estable entre apariencia y esencia<sup>19</sup>. Por ello, diremos que las formas de expresión del *demos* o de la «parte de los sin parte» exponen la potencia y posibilidad para la construcción de figuras estético-políticas.

Consideramos la discusión occidental sobre las políticas de la ley común –más allá de las técnicas de la virtud ética que tratan sobre el cuidado de sí y la educación del placer y el dolor del hombre– para evocar el nombre del «Pueblo», como aquello que excede sensiblemente la

---

19 Cf. Hannah Arendt, *¿Qué es la política?*, op. cit.

ley y el encuadre de la ciudad. Una imagen reaparece una y otra vez a lo largo del pensamiento político para evocar al «Pueblo». Se lo llama «la bestia colectiva», «el monstruo de mil cabezas», «el animal despojado de *lógos*». El pueblo ha sido considerado para las repúblicas-democráticas antiguas y modernas como «el gran animal de los instintos» –la hydra o la bestia democrática– que expone el reino de la pura necesidad del placer y el dolor sin educación ética alguna.

«La bestia de muchas cabezas», «la escaramuza demente», «el populacho bramante», «la multitud lujuriosa» son figuras antiguas y modernas de un mismo sentir sin razón. Sentir que hará del pueblo una «bestia» en vías de conversión en «monstruo» que, la mayoría de las veces, se compone con el mando tiránico hasta cerrar un circuito de servidumbre. La «inmunda bestia feroz», como se la llamó con desprecio, –a veces pueblo, a veces mando tiránico y muchas veces pueblo y tirano confundidos– se vuelve explícita en variedad de relatos de nuestra tradición argentina. Desde *El matadero* de Echeverría y el *Facundo* de Sarmiento hasta «La fiesta del monstruo» de Borges y Bioy Casares, se extrema el sentir del instinto de la muchedumbre contra la lucidez de la razón del individuo<sup>20</sup>.

El pueblo ha sido tratado como un mito sustantivado o reificado para evitar enfrentarlo en sus potencias y posibilidades, con las imprevisibles modalidades que se alojan en él. Analíticamente la noción de «pueblo» adquiere dos formas que insisten en las políticas de la ley común occidental desde la antigüedad hasta la modernidad: o bien se lo nombra por un mito sustantivo –en el que éste se presenta como la pura repetición coactiva de una violencia de lo idéntico a sí mismo–, o bien se lo denomina por un mito abierto que adquiere el modo de un proyecto de racionalización –en el que éste es considerado irrepresentable, irrepitable, no objetivable y emancipatorio–. Entre una y otra forma de pensarlo insiste el enlace entre mito (*mythos*) y razón (*lógos*).

Para la filosofía política la noción de «pueblo» atraviesa la historia occidental entre dos polos extremos: o bien se presenta como la unidad sustantiva y orgánica que reúne en un mismo «cuerpo» los agre-

---

20 Cf. Diego Tatián, «Mitologías del pueblo», op. cit., pp. 75-87

gados sensibles que lo constituyen, aunque su unidad dependa de la conducción o el mando que la hace posible; o bien aparece como el «cuerpo» monstruoso de una multiplicidad y anomalía fragmentaria e inabarcable, que pone en juego como excedente la representación de las democracias-republicanas. En las lenguas occidentales modernas y en los usos de su filosofía se acentúa una tensión constituyente en el interior del propio término entre el Pueblo unificado, orgánico, identitario y representativo, considerado uno e indiviso, depositario de la soberanía y los pueblos como multitudes resistentes, autónomas, menesterosas o excluidas, que insisten como creación de modos de vida, sustraídos de las identidades estables<sup>21</sup>.

Consideramos el peso histórico de los totalitarismos del siglo que nos antecedió, donde el término «Pueblo» fue conducido por una lógica del mando férreo hacia una unidad entendida como destino, en pugna con otros pueblos a ser eliminados como enemigos de raza o de creencias internos o externos. Sin embargo, a pesar de las marcas del siglo pasado, reconocemos que la noción de «pueblo» tampoco puede ser tratada como un término fascista. Pero comprendemos que en el mundo moderno del *Leviatán*, «pueblo» sólo significa mayoritariamente el conjunto inerte de aquellos a quienes el Estado ha conferido el derecho de un nombre a cambio de legislar el temor. «Pueblo» se ha convertido en una categoría del derecho de Estado y sin embargo, existe como tal en función de un futuro anterior a cualquier Imperio o Estado. El pueblo insiste en la revuelta contra una dominación colonial o imperial. También existe como un pueblo excluido por cualquier lógica de Estado<sup>22</sup>.

Nos movemos entre dos fórmulas que atravesaron el siglo XX: desde «Nosotros, el pueblo» que definió a la primera mitad del siglo hasta «Nosotros, los pueblos» que se extiende hasta nuestra contemporaneidad. «Nosotros, los pueblos» es el comienzo de una declaración de necesidades y deseos, de demandas y planes políticos. Se trata de un

---

21 Cf. Giorgio Agamben, «¿Qué es un pueblo?», en: *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Valencia, Pretextos, 2001, pp. 31-36

22 Cf. Alain Badiou, «Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra `Pueblo´», op. cit., pp. 9-19

preámbulo que consiste en una auto-designación y en una auto-constitución que se produce como una reunión de auto-producción sensible y reflexiva separada del régimen representativo al que sin embargo, legítima con su existencia independiente de cualquier régimen particular. La frase «Nosotros, los pueblos» declara por los gestos corporales y los actos de habla de quienes los ejecutan una forma de soberanía que no está ligada a ningún mandato o autoridad política.

«Nosotros», como pluralidad de gestos y voces, es la potencia y posibilidad de auto-legislarse por la libertad de asociación y de negociación colectiva. Este «Nosotros» es anterior a cualquier demanda de justicia o de igualdad: es la pluralidad corporal de diferencias que se constituyen como una dimensión material del acontecimiento que irrumpe en la historia. Por ello entendemos que el «Nosotros» es gesto y palabra que se esgrime para decir y hacer algo juntos. De este modo, afirmamos que la noción de «Nosotros» conlleva la de movimiento unido a ésta. «Movimiento» que posee dos sentidos: movilidad corporal y composición política<sup>23</sup>.

Creemos en una afinidad fundamental entre la obra de arte y los pueblos –considerando el carácter mítico que tanto los lenguajes de las artes como las nociones de pueblo conllevan en común–. Nuestra mirada se detiene en los pueblos que aún no fueron considerados por los regímenes de visibilidad y decibilidad, y que sólo se proyectan desde la autonomía de los rasgos expresivos del acto creador que los evoca y produce. No podemos olvidar aquella frase que selló el horror de la desaparición: «falta un pueblo». Aquí y allá, más allá de la pretensión que los Estados quieren asegurar –cuando evitan arrestos o detenciones, acosos o agresiones, privación indefinida de la libertad o desapariciones de cualquier índole– constatamos que siempre «falta un pueblo» que ningún derecho específico logra incluir o proteger y que ningún poder electoral puede legitimar. Se comprenderá que ese «Nosotros» no ocurre en modo alguno exclusivamente en el lenguaje sino en los agregados sensibles de los cuerpos y entre los cuerpos en el intervalo espacial de las relaciones.

---

23 Cf. Judith Butler, «Nosotros, el pueblo», op. cit., pp. 44-67

En esta afinidad entre la obra de arte y los pueblos, trabajamos la imagen en tensión con lo decible, no como el doble de una cosa sino como un «suplemento» que se presenta en el complejo de relaciones entre lo visible y lo no visible, entre lo decible y lo indecible para cuestionar la idea de representación como imagen dogmática del pensamiento y para liberar modos de la sensación como reserva salvaje o como archipiélago no conquistado por la telaraña de la costumbre. Consideramos que el concepto de representación –ligado siempre a la esfera política en la tradición occidental, como actuación teatral intensiva y como producción jurídica que expone con insistencia un sentido– está dividido entre «mandato» y «figuración». La representación política obra simultáneamente como «mandato del poder» y «figuración simbólica». «Mandato» es el nombre que reclama por la conducción la representación del poder y que le otorgaría unidad al pueblo. «Figuración simbólica» es el nombre de los pueblos imaginarios o reales de la revuelta, de la emoción, de la celebración y de la opinión pública que mantienen activa la relación entre lo representable y la multiplicidad sin unidad. Por ello, entendemos que la «representación» es como el «pueblo»: múltiple, heterogénea y compleja si asegura irreductiblemente la pluralidad de las prácticas y modos de vivir como un margen de indeterminación de la sensación<sup>24</sup>.

Comprendemos, en este sentido, que la representación es portadora de efectos estructurales paradójicos que se han llamado en el plano semiótico «síncopas» y en el plano antropológico «desgarraduras». Nos detenemos en la historia occidental, latinoamericana y argentina, en las síncopas y desgarraduras de la representación que alteran una matriz orgánica e identitaria de la filosofía de la historia y de los géneros poéticos occidentales. De este modo, la imagen no es, para nosotros, ni traducción ni reflejo sino irrupción de una presencia. Por lo tanto, debe ser considerada irreductible al concepto que pretende ilustrarla y

---

24 Cf. Carl Schmitt, *Teoría de la Constitución*, Madrid, Alianza, 2009 y *Sobre el parlamentarismo*, Madrid, Tecnos, 2002; Georges Didi-Huberman, «Volver sensible/Hacer sensible», op. cit., pp. 86-88; Jean-Luc Nancy, «Política I» y «Política II», en: *El sentido del mundo*, Buenos Aires, La marca, 2003, pp. 137-144; 157-164 y «La condena de las imágenes», en: *La representación prohibida*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, pp. 21-30

sin embargo, es portadora de potencias del pensamiento en los procedimientos de expresión de los complejos de obras que la constituyen.

### **Del margen de indeterminación inventivo**

Lejos estamos aquí de considerar la estética bajo los imperativos de la belleza o bajo los criterios propios del arte. Reconocemos la producción de cada régimen del lenguaje de las artes y de sus procedimientos de generación de lo sensible. Sin embargo, aquello que nos interesa son los acontecimientos de lo sensible –sean éstos artísticos o no– que expresan las parcelas de humanidad singular en las que se reúnen modos impersonales con técnicas del cuerpo, fórmulas ontológicas con pasiones existenciales, gestos descriptivos con cuestionamientos de la imagen del pensamiento.

En sentido crítico abogamos por una antropología de los acontecimientos sensibles en la historia que problematicen cualquier ciega repetición de los hábitos tanto como cualquier novedad por la novedad. Considerar una antropología de los acontecimientos sensibles supone comprender que los cuerpos son simultáneamente, atravesados por lo impropio y lo propio, por las condiciones inconscientes de sus potencias y por las posibilidades de sus parcelas conscientes. Por ello entendemos los acontecimientos sensibles como aquello que se produce a las espaldas del sujeto, en un mínimo de conciencia y voluntad y en un máximo de funcionamiento del sentido común en los dispositivos históricos que nos determinan. No se crea lo sensible por caminos que evoquen lo divino, lo heroico o lo glorioso en un sentido épico o pedagógico sino sólo captando los acontecimientos que nos atraviesan y desconfiando de las torpes estrategias para alcanzar fines.

Razón por la cual los vocablos «sensación», «proceso de percepción» y «sensibilidad de los sentidos» que conlleva la palabra griega *aesthesis*, plantea un entrecruzamiento entre sentidos y sensaciones, entre acontecimientos y gestos antropológicos. El vocablo griego *synaesthesia* –que cruza sentido y sensación– es el que mejor explicita una antropología de los acontecimientos sensibles, inseparablemente empírica y trascendental, en lo que se refiere a los hábitos sensoriales y a las lógicas de la sensación que los lenguajes de las artes crean por sus pro-

cedimientos. Debemos reconocer como muchos, que la *aesthesis* como dominio de la sensación fue colonizada por la estética como disciplina avocada al conocimiento puro o a las teorías relacionadas con la belleza. Vemos allí el triunfo del siglo XVIII europeo como invención de la burguesía que no merece universalizarse en nuestra concepción del mundo de los cuerpos y los pueblos.

La sensación es un fenómeno común al sistema nervioso de todos los organismos vivientes y expresa la capacidad de relaciones entre organismos diversos según el punto de contacto de sus afecciones. La mutación de la *aesthesis* en disciplina estética sentó las bases para la construcción de una historia sensible de la belleza europea y para la devaluación de todos los mundos no europeos, que fueron considerados anómalos en su experiencia sensorial. Por ello la antropología de los acontecimientos sensibles interroga a cualquier forma de la representación dogmática, sobre todo allí donde la representación oculta su pertenencia a la ficción y al fingimiento. La parcela que nos toca desplegar en la historia americana es aquella de la anomalía y el entre-lugar que fagocita las tradiciones occidentales para devolverles su reserva salvaje<sup>25</sup>.

Sabemos que la historia de las sensibilidades enseña a reírse de las solemnidades del origen o del fin, porque el gran secreto que descubrimos una y otra vez en cualquier unificación sensible, que se quiera identidad cultural y que sólo se presenta como unificación estratégica, es que la misma fue construida pieza por pieza con figuras interesadas al poder, para conformar dispositivos plenos de protocolos administrativos y policiales que hacen a su economía de funcionamiento. Conjurar la quimera del origen y de la teleología como voluntades de poder no es otra cosa que problematizar la unidad teológico-política que siempre canta una teogonía y se proyecta hacia una promesa de salvación en nombre de algún Poder.

Decir que ante todo hay cuerpos que padecen es afirmar la procedencia de los cuerpos sensibles plenos de marcas sutiles que no se dejan definir por algunas semejanzas sino que insisten en sus diferencias.

---

25 Cf. Walter Mignolo, «*Aiethesis decolonial*», en: *Arte y estética en la encrucijada decolonial II*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2014, pp. 27-49

Los mil acontecimientos perdidos que imprimieron sus huellas en ellos son los que al fin interesan por las fallas o fisuras que introducen. En cada cuerpo que padece el pasado está aún ahí, como el efecto del acontecimiento que se imprimió en sus huellas sutiles, aunque éste llegue al presente por las desviaciones y los accidentes en la exterioridad de las relaciones. Por ello nos interesan las capas heterogéneas e inestables de los acontecimientos en los cuerpos que amenazan con desarticular cualquier frágil identidad sostenida por férreas matrices narrativas exteriores<sup>26</sup>.

Nos interesan las políticas del arte comprometidas con la pluralidad de lo sensible que en su inmanencia revelan, que su función última no es representar sino traer a la presencia las diferencias singulares de la existencia. Abogamos por políticas que abran márgenes de libertad para los cuerpos que padecen y que hagan del objeto de arte una cosa que siente y piensa. En este sentido creemos en el lado oscuro u olvidado de la modernidad y no sólo en su fase luminosa. Extraemos del lado luminoso de la experiencia moderna su potencia autocrítica y desmitificadora de su propio proceso de auto-constitución. Sin embargo, valoramos la parte maldita de las democracias extremas sin pretender pacificarla o reducirla como potencia de indeterminación que contiene la constitución y destitución de formas de vida e instituciones.

Creemos en los lenguajes de las artes que fabrican una cosa que siente y piensa irreductible e intraducible a las logísticas de la comunicación y del poder, capaces de revelarse inútiles, improductivos, indisponibles para el valor de cambio de los hombres. Pensamos en los márgenes y en los umbrales que el objeto de arte abre en la sensación y el pensamiento desbaratando la cultura para interrumpir la continuidad del Poder, la Ley y el Saber. No buscamos el reflejo y la representación entre lo singular y lo común, entre la revuelta y la institucionalidad bajo figuras épicas. Sólo percibimos el fondo trágico que atraviesa a los cuerpos que padecen entre el acontecimiento involuntario y la historia vivida, que informa y conforma a la expresión humana con sus voluntades y acciones.

---

26 Cf. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pretextos, 1988

## **Entre lo político y lo estético: por una síntesis de heterogéneos sin reconciliación posible.**

Ante todo los seres de carne y hueso insisten y resisten plenos de posibilidades y necesidades, de capacidades y afecciones para crear con la historia y a pesar de ella. El texto y la imagen que los describe aspira a decirlo todo sobre ellos, pero la singularidad de la existencia nunca se alcanza con éste o aquel estereotipo que hable al sentido común por sí mismo. Los cuerpos, su historia y la historia son una misma cosa, aunque no olvidamos la insistencia de aquel pensamiento que dice «no sabemos lo que puede un cuerpo». Y es en las fórmulas y procedimientos de la percepción y afección que los presentan, entre el reparto de lo sensible político y los lenguajes de las artes a través del texto y la imagen, donde lo impensado, lo no visto y lo no dicho de los cuerpos, comparece como presencia en la escena.

En el dominio político y estético los cuerpos singulares y múltiples exponen, antes que cualquier otra cosa, la diferencia de naturaleza que está en la base plural de cualquier declaración de derechos con vistas a una estricta igualdad en la comunidad o a una ley común en la ciudad. Donde hay cuerpos que padecen, hay manifestación de lo sensible en la historia. Por ello no buscamos en los cuerpos unidad de esencia sino multiplicidad de modos de aparecer. En las parcelas de humanidad singular, ser y aparecer son realmente lo mismo, lo que confirma que sólo hay políticas de la apariencia o políticas de lo sensible que están del lado de lo que se presenta para abrir una y otra vez diferencias vitales.

Creemos entonces en las políticas comprometidas con la pluralidad de lo sensible y de ningún modo con los usos de la verdad, porque la sabemos lógica y estratégicamente construida, salvo que bajo el nombre de la «verdad» se levante por justicia la memoria de los cuerpos destrozados o desaparecidos para colmar –y no para suturar– el umbral entre los vivos y los muertos, entre el archivo y el testimonio. Sólo creemos en las políticas de la desavenencia o del desacuerdo que valoran la pluralidad de los cuerpos como una multiplicidad sin síntesis, aunque éstas consideren los procedimientos de delegación y de representación, tanto teóricos como prácticos. Dudamos de cualquier modo polí-

tico que, partiendo de las parcelas de vida de los cuerpos que padecen, abjure de la multiplicidad sin reconciliación posible. Entendemos que la voluntad de producir unidad donde no la hay y de establecer una totalización sin margen, redundante en una merma de la libertad y en una peligrosa reducción de los conflictos que sacude una y otra vez el fantasma del totalitarismo.

El fantasma totalitario –que se abre sobre el siglo XX y en sus efectos sobre nosotros– valora la coincidencia y la convención de la reunión de los cuerpos por mandato y se nutre de palabras como «unidad», «armonía» y «representación». Su tarea es modelar lo amorfo y separar lo anómalo de los modos de vida. Tarea que atravesó al siglo XX, como el siglo de los totalitarismos, reuniendo política y arte. Cuando política y arte están profundamente ligadas se evoca una plenitud perdida o inmemorial, como un poder que busca reanudar una arcaica comunión, amistad u hospitalidad que imprime una reunión mítica como valor simbólico entronizada la mayoría de las veces en el líder. Creemos contra toda lógica totalitaria que no todo cuanto existe debe ser desocultado en todos los niveles de producción ni conducido por la forma del líder, porque representar lo que existe como espectáculo o estetización de la vida, nos conduce bajo las formas del paternalismo, por los senderos de la destrucción de las políticas abiertas a los cuerpos que padecen. Creemos en la fórmula planteada por Benjamin, que alerta a mediados del siglo XX, que cualquier «estetización de la política» es un modo del fascismo.

En el dominio político y estético sólo buscamos el margen o intervalo de libertad que conserve la pluralidad irrepresentable de los modos de vida, cuando se antepone la anomalía a la unidad del símbolo y la paradoja al terror del fundamento. Tal margen evita el sacrificio de las parcelas de vida: de lo que los hombres pueden ser por su necesidad y capacidad, por su potencia y posibilidad. Cuando las políticas se confunden con el arte y son tentadas por éste, enfrentamos el espectáculo de los modos de vida, con el vicio expuesto de los concursos de «talentos» o de la degradación de la afección por la exposición de las «víctimas». Políticas como tales sólo exponen la supresión de lo irrepresentable y nos abisman en la peligrosa transparencia del

mundo. Cuando las políticas preservan su distinción con la policía, el ejército, la diplomacia, la administración o el espectáculo, enfrentamos la autonomía como verdadera desgarradura antropológica de los modos de vida respecto de cualquier hegemonía del poder. Políticas como tales sólo exponen la pluralidad de lo irrepresentable y nos abren hacia lo impensado en el mundo.

Cuando la política y el arte mantienen sus tensiones productivas sin ser reducidas una al otro se acrecienta la democracia extrema. La democracia así pensada conserva un margen de libertad aunque consideremos sus riesgos siempre señalados que son el nihilismo y el relativismo. La democracia extrema se nutre de los márgenes de indeterminación que valoran las potencias de libertad. Sólo percibimos estas potencias como una imagen problemática plena de litigios. Los litigios pasan por los cuerpos, obran sobre sus modos y posibilidades y abren el desvío tomado con respecto a un universo sensible singular y diferencial, aunque igualmente destinado a la fraternidad de una declaración de la ley común.

Las palabras e imágenes que pretenden apresar las existencias siempre están en el borde de los cuerpos que padecen. Los signos que dan cuenta de los litigios las más de las veces aparecen como triviales o son presentados como míticos. Relatos al fin que atraviesan –como cualidades materiales inmanentes– la conciencia entre los individuos como pertenencia a un grupo. Esos elementos sensibles que forman parte de los relatos de la historia o de los géneros poéticos nunca se reúnen con un modo articulado, coherente e indivisible. Donde hay cuerpos que padecen no hay cualidades únicas que los expresen, relatos o mitos que logren unificar una fábula común. Aquí o allá no vemos ni unidad de lengua, ni de relato, ni de representación. Estos principios de unificación sólo culminan mostrando la dimensión colonial que atraviesa a todas las sociedades modernas por debajo del pacto republicano-democrático, cuyo único fin teleológico es una historia de la salvación que se expresa por una unificada teología-política.

Los elementos míticos y simbólicos constituyen la condición de posibilidad, pero sólo se reúnen cuando una declaración hostil interior o exterior recompone las fuerzas sociales con vistas a una estrategia que

se vale de las cualidades inmanentes. Estas cualidades sensibles que destilan los cuerpos que padecen en su singularidad y que atraviesan sus declaraciones de derecho, sólo se articulan si se trasforman en un impulso de movilización potencial o posible. De la multiplicidad de los cuerpos a la de los pueblos que se quieren unificados, reconocemos el producido de la modernidad colonial y capitalista que colonizó al conjunto de las relaciones sociales a escala planetaria y que se expresa en cada contexto con una multitud de significados particulares.

Abogamos entonces por una estricta declaración de igualdad de derechos, por una concreta pluralidad de las prácticas o modos de vivir y por la preservación de márgenes no conquistados por ningún Poder, que enaltezca a la democracia extrema por la resistencia declarada de la comunidad de los raros, que insisten en la igualdad y en la valoración de la «parte de los sin-parte» como única posibilidad de preservar las singularidades y diferencias vitales, que son al fin las que abonan los actos de creación de las políticas y las obras expresivas que sienten y piensan por su conexión con los cuerpos que padecen y los pueblos que faltan.

- 2 -

## IMÁGENES DE MUNDO

### **El pueblo entre la presencia y la ausencia**

Los pioneros que pensaron el cine como un arte de masas, más allá de la paradójica expresión, tuvieron fe en el movimiento automático, capaz de producir en el mundo un shock perceptivo y de hacer del movimiento el dato inmediato de la imagen. Es bien conocida la fórmula que dice: hacer el movimiento consiste en convertir en potencia lo que sólo era posibilidad, en producir una vibración que se hunde en nosotros en lugar de alcanzar la violencia figurativa de lo representado. El problema de fondo podría formularse del siguiente modo: ¿fue capaz el cine de imponer al Pueblo un movimiento? o bien ¿sería una

secuencia movедiza de imágenes y sonidos la que fue capaz de traer pueblos a la presencia? Más allá de experimentos abstractos o de figuraciones comerciales reducidas a fórmulas estereotipadas de sexo y sangre, el cinematógrafo tuvo que vérselas en su historia con la voluntad de moldear y modificar a un Pueblo o con la esperanza de que los pueblos vean la luz del movimiento. Ha sido parte de un proyecto de emancipación imponer al Pueblo un movimiento. Proyecto por momentos inconcluso y por momentos fracasado. El potencial shock perceptivo que produjo un pensamiento por el cine, una vibración o un movimiento en el sistema nervioso central del Pueblo, se ha constituido en una promesa inalcanzada. Sólo hace falta constatar que los hombres y el Pueblo aludido, no obran, sienten o piensan en consecuencia con ese movimiento.

El Pueblo como conjunto de los ciudadanos en su condición de cuerpo político unitario –uno e indiviso– depositario de la soberanía, siempre arrastra una escisión interna. Por una parte, la lucha intestina que divide al Pueblo y a los pueblos; por la otra, la imagen de un Pueblo unificado, proyectado y movilizado como soberano, cuyo reverso son los pueblos engendrados por los actos de creación de los individuos resistentes. No hay cómo reclamar que el Pueblo –como titular de la soberanía– sintetice a los pueblos –como multiplicidad fragmentaria– de cuerpos resistentes o menesterosos siempre excluidos. Los pueblos son la reserva virtual frente a la actualidad del Pueblo. Reserva, como ha señalado Agamben<sup>27</sup>, que se presenta bajo la forma de «la corte de los milagros» o «el campo de los vencidos», es decir: la *bandita*. Tal vez, pueda pretenderse movilizar al Pueblo soberano, pero los pueblos resistentes o menesterosos, siempre insisten o irrumpen como creación de modos de vida y nunca como representaciones espedables. La existencia política del Pueblo soberano no cesa de excluir e incluir a los pueblos, modo paradójal de todo poder político y de toda representación unitaria.

Cualquier identidad pretendida como soberana en nombre del Pueblo debe ser capaz de enfrentar el enunciado de Paul Klee: «ya sa-

---

27 Cf. Giorgio Agamben, «¿Qué es el pueblo?», op. cit., pp. 31-36

beís, falta el pueblo». Agregaría, para ser justo, que faltan los pueblos siempre múltiples, indefinidos y por venir, que vuelven a cualquier unidad orgánica un principio de imposición abstracta y totalizadora. Tal corroboración desmonta en la imagen cualquier pretendida representación jurídicamente soberana y políticamente inclusiva. De allí que la voz de Deleuze resulte precisa cuando dice: «el pueblo falta y, a la vez, no falta. Que falta el pueblo quiere decir que esta afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que aún no existe nunca será algo claro. No hay obra de arte que no apele a un pueblo que aún no existe»<sup>28</sup>. Proponemos extremar la tensión entre un Pueblo que responde a la pretensión orgánica y los pueblos resultantes del desgarramiento de tal unidad en el mundo.

Los más grandes pintores y cineastas políticos modernos de Occidente no evocan sólo la presencia del pueblo sino que también revelan su ausencia. Saben mostrar que el Pueblo no es sólo lo que está «ya ahí», sino lo que falta «ahí», lo que aún no está y lo que siempre está siendo construido. O bien reconocen que en la noción de Pueblo insiste la pretensión de su unidad a través de un salto cualitativo para la síntesis de las diferencias; o bien perciben que las multiplicidades conformadas por las minorías en pugna sólo se encuentran en una síntesis de heterogéneos que dan espacio a un entre-lugar paradójico de las diferencias. En las lógicas de la percepción moderna de los lenguajes del realismo cinematográfico ambas posiciones coexisten sin resolución: la lucha de clases que brega en el choque ideológico por una síntesis dialéctica y la resistencia e insurrección de las minorías que en la diferencia no consensual insiste por una síntesis de heterogéneos.

Las fantasías del cine de los pioneros y de los lenguajes clásicos del realismo cinematográfico plantean que el Pueblo está «ya ahí», como una forma exterior y trascendente impuesta a las fuerzas y energías dispares de una materia viva, anómala e informe. El Pueblo es presentado, en un estado de cosas psicosocial, ciego e inconciente, como «sujeto» sustantivo de la dominación o de la liberación. Se trata del

---

28 Cf. Gilles Deleuze, «¿Qué es el acto de creación?», en: *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas 1975-1995*, Valencia, Pretextos, 2007, pp. 281-289

pueblo que espera por la conciencia y visión de su unidad, para dar un salto cualitativo en la cantidad de los muchos, trazando con su resistencia y revolución la avanzada de una revuelta que encarnaría el acontecimiento de una ruptura para una nueva síntesis por venir<sup>29</sup>.

El lenguaje del cine de vanguardias y los lenguajes críticos del realismo moderno cinematográfico, muestran que en el estado de cosas que convoca un crisol de diferencias, el pueblo no está «ya ahí», sino que es el resultado de un proceso de formación entre fuerzas dispares y minorías activas u olvidadas, en el que éste alcanza una existencia virtual o potencial en vías de actualización, las más de las veces compuesta por el arte de encuadrarlo<sup>30</sup>. Se trata del pueblo de los cuerpos oprimidos o explotados que permanecieron en estado de perpetuas minorías, poniendo en crisis cualquier pretendida unidad colectiva exterior y trascendente. La resistencia y revuelta que estas minorías proponen se resuelve en la historia en una síntesis de heterogéneos que mantiene abierta la tensión irreductible de las diferencias sin una síntesis unitaria y manteniendo la dialéctica en suspenso.

Entre las políticas que despliegan demagogias paternalistas y servidumbres voluntarias, aparece el pueblo «ya ahí» del cine revolucionario estadounidense y soviético –el de Capra, Ford y Hawks y el de Eisenstein, Vertov y Dovjenko– quienes revelaron que el pueblo real es simultáneamente actual e ideal, postulando así la condición del arte industrial como el arte revolucionario y democrático que hace de las masas un sujeto histórico destinado al reparto de lo sensible estético y político porque testimonia tanto la adversidad como el modo de recobrase del pueblo en su unidad.

### **Había una vez un Pueblo**

La creencia en el Pueblo que imaginó el cineasta soviético Sergei Eisenstein se sostenía en la idea de una totalidad orgánica, moviliz-

---

29 Cf. Jacques Rancière, «Las fábulas de lo visible: entre la era del teatro y la de la televisión» y «Relato clásico, relato romántico», en: *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 33-89; 93-126

30 Cf. Jacques Rancière, «Un niño se mata», en: *Breves viajes al país del pueblo*, Buenos Aires, Nueva visión, 1991, pp. 91-109; «La caída de los cuerpos: física de Rossellini», en: *La fábula cinematográfica*, op. cit., pp. 147-166

da en la fisiología del cuerpo de la sensación, por un salto del pensamiento<sup>31</sup>. Pueblo afectado por la violencia del shock que lo hace pasar –por un golpe sublime o un salto de la cantidad a la cualidad– de las patrias imaginarias a las fuerzas de la conciencia y su intencionalidad transformadora. Ninguna duda hay en tal pensamiento de la unidad del Pueblo y de su potencia de transformación del mundo material. El emplazamiento perceptivo tiene un efecto sobre el espíritu: lo fuerza a pensar y a unificar una conciencia del Todo, que se mantiene siempre abierta en una espiral de transformaciones. Las voces en juego se conducen hacia un monólogo interior que constituye los eslabones de un pensamiento colectivo y las figuras que propone, confieren a la imagen una carga afectiva que multiplica la expansión sensorial. Monólogo interior y figuras de una potencia patética están al servicio de un concepto conciente para intencionar la acción, que va del cuerpo social al movimiento de un cerebro colectivo. En tal movimiento, la imagen integra la manera en que los personajes se sienten y piensan a sí mismos, y los modos, en que las figuras que proponen, hacen sentir o pensar al Pueblo. Como en Hegel o en Marx, la idea de movimiento totalizador supone un movimiento de lo Uno que se desdobra y rehace sin fin en una nueva unidad por contradicción y oposición. Claro está, que un universo pensado por oposiciones, o bien progresa paralela y alternamente hacia una convergencia, o bien lo hace de modo dialéctico hacia una espiral de crecimiento abierto, siendo el montaje la función donde el tiempo se piensa en relación a la creación del movimiento de la Historia. La amenaza de cualquier movimiento orgánico de la Historia es su retorno a lo inorgánico. Sólo evitándolo nace la visión de un movimiento entre contrarios que lleva a la unidad orgánica del Pueblo y a la constitución de la Nación.

El cinematógrafo es la afirmación del nacimiento del Pueblo y del movimiento en marcha de la Nación. Sueño americano y soviético del que surge la idea de la Historia universal del siglo XX como proyecto del siglo XIX. Historia cuyo ideal, supone fusionar minorías pensadas como una división estructural y complementaria de partes, puestas

---

31 Cf. Sergei Eisenstein, *Teoría y técnica cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1999 y *La forma del cine*, México, Siglo XXI, 2003

en movimiento psicológico para comprender la constitución de la unidad y las oposiciones. Eisenstein lleva esta representación orgánica muy lejos inventando un cine que tiene por objeto la Naturaleza y por sujeto las masas. En este sentido, crea un cine que se desplaza entre lo orgánico y lo sublime –en el que el cambio de estado entre lo orgánico y lo patético, entre la cantidad y la cualidad– fuerza a pensar el Todo y no solamente al hombre. La naturaleza dialéctica del organismo, que había llevado a Eisenstein a revelar la precariedad estadounidense de la concepción alterna-paralela-convergente del movimiento del Pueblo, se sostenía en imaginar un film sobre *El Capital* de Marx, que revelaba que las partes de un organismo son necesariamente una relación dialéctica: ricos y pobres no existen en sí y opuestos entre sí, sino que existen en el movimiento de una misma causa: la explotación social. Tal movimiento de oposición va de la unidad a la dualidad y de ésta a una nueva unidad. La oposición, entonces, está al servicio de la progresión que hace surgir un Pueblo con otra temporalidad para las cosas y los hombres. Así, el organismo constituido de oposiciones es orgánico, patético y dramático, y en él se abren nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, entre el hombre y la Naturaleza. La constitución del Pueblo, para Eisenstein, debe pasar por tres aspectos dialécticos sucesivos: orgánico (es la ley cuantitativa de crecimiento a partir de la unidad que se desdobra), patético (es la ley cualitativa de desarrollo, el momento del salto de la Naturaleza a la conciencia, de lo cuantitativo a lo cualitativo) y dramático (es el pensamiento-acción que reúne a la Naturaleza y al hombre, los eleva a una potencia suprema: a un monismo dialéctico). Eisenstein al concebir el Pueblo soberano llevó la dialéctica a un sentido propiamente revolucionario. Ese sentido se desplaza de la noción de representación orgánica en *El Organón* de Aristóteles a *La ciencia de la lógica* de Hegel, para la creación con Marx y Engels, de una cualidad de transformación nueva. Esto supone el gran salto sublime que consiste en pasar de la cantidad a la cualidad, para producir una promesa unificada de un Pueblo soberano que siente y piensa su destino histórico en un movimiento abierto al porvenir.

## **Viaje al país de los pueblos**

La incredulidad moderna, heredera del desgarramiento de la segunda guerra y de la crisis de los proyectos de emancipación, puede sintetizarse en una palabra: nihilismo. Nihilismo que aparece como incredulidad en la capacidad del pensamiento, en la existencia del mundo y en la concepción del Pueblo. Sin más, éste es el nombre de la destitución de las potencias de fabulación. Supone la negación del mundo, de la tierra, de la Naturaleza y de todos los valores. Sin fidelidad a la tierra no podría haber fidelidad a la vida y a los modos de organización de ésta. Es en tal organización donde se juegan los modos de aparecer de los pueblos. Si el cine ha sido el arte del siglo XX, como proyecto del siglo XIX, donde fue posible reemplazar el modelo del saber por el de la creencia, claro está que la creencia no reemplaza al saber cuando ésta es creencia en este mundo tal cual es. El cine es la gran potencia de fabulación que enfrentó a las fuerzas destructivas sintetizadas en la negación del mundo. Tal es el poder del cinematógrafo: donar sensaciones y razones para creer en este mundo: en la tierra, el cuerpo, la vida, siempre imperfectos y poblados de dementes e idiotas, pero que al fin, testimonian a favor de la vida y al borde de la grieta, bajo la forma de una ética o de una fe. El cine como las otras artes es un acto de resistencia, en tanto emplaza una visión en favor de un sujeto capaz de creer en un mundo más extenso e intenso que sí mismo. El gran problema del cinematógrafo no es el sujeto sino su amplificación más allá de sí. Por lo tanto, es el de ser otra cosa que una imagen visual tecno-estética entendida como cliché de lo real y vacía de vida. El cinematógrafo así entendido no es un concentrado de información ni la comunicación de consignas de orden, sino la reserva de pueblos y de mundos del que los idiotas, los menesterosos y la corte de los milagros también forman parte. Eso es lo que el cineasta italiano Roberto Rossellini designa como una posición moral desde la que se contempla el mundo y que enseguida, se convierte en posición estética, pero el punto de partida es ético. Optimista, supo decir que tal posición supone un carácter que ve la destrucción y los hombres sin esperanza con los ojos del milagro de la vida para crear una imagen mental. El trabajo del artista supone construir un punto de vista capaz de la conver-

sión del cuerpo y de las voces que lo acompañan. Rossellini dirá que no hay más pueblo que el de los resignados, que el de los que renunciaron a mirar. Sólo la mirada del extranjero parece dejarnos tocar la ofensa de un modo de concebir a los pueblos y al mundo. Tal ofensa es para la mirada lo intolerable donde los menesterosos se revelan.

La creencia en este mundo podría sintetizarse en un gesto que asume y soporta la Historia y la traduce en su fragilidad irremediable, en su locura vidente, en su crueldad imborrable. La fuerza singular de una obra como la de Rossellini<sup>32</sup> y del movimiento de pensamiento que ésta abre, reside en sus potencias de fabulación: en la creación de figuras y procedimiento de expresión, capaces de procesar la crueldad del mundo. También, en el poder de distinguir aquella crueldad innata a la vida de aquella otra constituida por la mala conciencia que se expresa en el resentimiento y en la voluntad de juzgar a la vida. El cinematógrafo nada tiene que ver con la circulación de informaciones sino con el retorno de éstas a la sensación y al pensamiento para hacer surgir una voluntad de creer. Se trata de emplazar visiones que no estaban sobre lo que hay y lo que es y de actos de habla o de palabra capaces de fabular el reverso de los mitos dominantes de las hablas en curso. En cierta manera, se trata de reclamar potencias de fabulación creadoras de mundo y de pueblos por venir. Tales potencias provienen de Bergson y también de Nietzsche, para la creación dinámica de visiones de este mundo que atraviesan cualquier forma de cultura para extraer de ella un resto vital. Ante la incredulidad el cinematógrafo responde con una lucha interior con la información, en favor de conquistar un poder de creación y configuración de mundos. Acaso, pueda pensarse que éste es el esfuerzo perceptivo realizado por Rossellini, en su lucha contra el nihilismo, para devolverle una voz a los pueblos, que se elevan de las entrañas de la tierra, y así, liberar al tiempo de su sumisión al movimiento de la Historia.

---

32 Cf. Roberto Rossellini, *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo. Escritos sobre cine y educación*, Barcelona, Paidós, 2001

## Falta un pueblo

Tenemos poco más de cien años de cine en los ojos, en el *habitus* y en el *ethos*. Éste está plantado en nuestra cultura y manera de vivir. A partir de él y con él, hemos modulado de mil maneras la relación con la ilusión y con lo real, con las leyendas y las fábulas. Conocemos bien sus técnicas en relación a la imagen, a la puesta en escena y al montaje. Con el uso hemos recorrido y nos hemos habituado a todas sus posibilidades de representación. Poco a poco, y después de la Shoah, ha nacido una mirada que ya no es sobre la representación, ni tampoco representativa. La Shoah nos abre a un estado de abandono de la representación y del sentido totalizador por devastación. No se trata de fundar un nuevo sentido, sino de llevar esa posibilidad hasta el final, dejándola abierta y vigilante. La Shoah afirma: aquí falta un pueblo, y sobre esa ausencia la razón no podrá volver a totalizar el sentido de Pueblo. El sentido totalizador y su fuerza mítica han caído por la grieta de las fábricas de la muerte y su producción en serie.

La pregunta de fondo que resuena en nuestros oídos pertenece a Bertolt Brecht: cómo continuar. Cómo continuar bajo los efectos de la desaparición de un pueblo que falta de la faz de la tierra, bajo los efectos de la desaparición que ha desfondado en su razón a las promesas emancipadoras de un pueblo por venir como totalidad orgánica. Entre la espera inconclusa de la venida del hombre nuevo y la constatación de la vergüenza de ser hombre se juega el intervalo de la razón occidental: el del primado de la conciencia, de la razón suficiente y de la identidad representadora de las grandes fábulas del siglo. Lo que resta del siglo después de Auschwitz son promesas desilachadas de emancipación y resistencias testimoniales de fulgores de vida. La polaridad estética se expresa desde entonces, bajo los efectos del acontecimiento que divide al siglo en dos, vía una ética de la mirada. Los cineastas franceses Claude Lanzmann y Jean-Luc Godard<sup>33</sup>, más allá de sus radicales diferencias, creen que el efecto del acontecimiento llamado Shoah demanda pensar toda nuestra relación con la imagen. Por un lado, el film-monumento *Shoah* (1976-1985) de Lanzmann; por otro, el

---

33 Cf. Claude Lanzmann, *Shoah*, Madrid, Arena, 2003 y Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine*, Buenos Aires, Caja Negra, 2007

film-ensayo *Historia(s) del cine* (1988-1998) de Godard, se instalan de cara a la oscuridad especial de la Shoah y de la desaparición de un pueblo. Al contemporáneo le resta una pregunta insistente que emerge de la cesura del tiempo histórico.

A grandes trazos, Lanzmann cree que ninguna imagen es capaz de «decir» esta historia y los efectos del acontecimiento en la historia, y es por eso que filma incansablemente la palabra del testigo. Palabra absoluta -por su martirio- que ratifica la imposibilidad de una imagen venidera, ya que, frente a la Shoah, en palabras de Lanzmann: «o se sabe todo, o se niega todo». Reclamando al Hegel de la experiencia totalizadora, Lanzmann contraría las palabras de Adorno «el todo es lo no verdadero». La fidelidad de un pensamiento que pretende apresar la totalidad desconoce su reverso, que equivale a decir, que la totalidad se corresponde con la inmovilización, con impedirle ser otro. Sin embargo, Lanzmann cree que la experiencia totalitaria cuyo proyecto fue la desaparición de un pueblo, deber ser respondida con la palabra testimonial, que es la única verdadera y por lo tanto, totalizadora. De este modo, erige con el film su propio monumento infranqueable al final de la historia. Reivindica así haber hecho durante once años «una obra visual de la cosa más irrepresentable», donde se trató de vencer, al mismo tiempo, el fetichismo y la ficción bajo las apariencias de la mentira, a favor de reconducir la palabra humana en su destino hacia la verdad. Sin duda, toda la puesta en escena no está al servicio de reconstruir o de fabricar, sino de dar lugar -en el lugar mismo del borramiento de las huellas- a un inmenso coro de voces que atestiguan lo que ha sido perpetuado: las fábricas de la muerte. El procedimiento está al servicio de una batalla entre la imagen y la palabra, para que una palabra -la del testigo- se eleve, y aquello de lo que hable haya ocurrido bajo la tierra desnuda y desierta, bajo la pradera impasible que la imagen visual estaba mostrándonos: una imagen visual que carece de toda relación con la imagen sonora. El acto de resistencia de las voces dice: «ya sabéis, falta un pueblo».

A grandes trazos, Godard cree que todas las imágenes, desde entonces, no nos «hablan» más que de eso: pero decir que «hablan» de eso, no es decir que «lo dicen», y es eso por lo que incansablemente revisita

toda nuestra cultura visual condicionada por esta cuestión. Cuando Godard escribe que «el cine está hecho para pensar lo impensable», se coloca a sí mismo y a su arte, en la situación trágica de constatar que el cine no ha sabido cumplir su papel. Dice: «todo acabó desde el momento en el que no se filmaron los campos de concentración. En ese momento, el cine faltó a su deber». El cine supo advertir, incluso supo intuir, pero de cara a los campos el cine ha demitido. «El cine -afirma- es un medio de expresión cuya expresión ha desaparecido. Sólo ha permanecido el medio». En la expresión se juega la redención por la imagen de un pueblo que no está. Mostrar es, para el cineasta, una redención pero no bajo el dictado paulino: «la imagen vendrá en el tiempo de su resurrección», sino bajo un gesto alegórico benjaminiano en el que compone: las manos de Hitler con el plano picado del bombardeo y la huida de los civiles fundido con los pájaros de Hitchcock. No se trata de una síntesis abstracta del proceso totalitario sino de una redención bajo la forma de una inmanencia irresumible de la imagen y la palabra. Gesto que hace a Godard heredero conciente de Nietzsche y de Vertov, y heredero inconsciente de Burckhardt y Warburg, creando una política del gesto como sismografía de la historia. Gesto de composición entre la imagen y la palabra conciente de la catástrofe de la historia y convencido de una trasmutación de la representación, porque será entre-imágenes y entre-palabras que podremos imaginar para salvar el honor de lo real y los pueblos venideros.

El problema de fondo lo constituye el sentido que el acontecimiento de la Shoah abre en la contemporaneidad. Un acto ético reclama hacer del ver y del decir la experiencia central, que irrumpe en el movimiento de la historia con una percepción que concentra espiritualmente la cesura temporal. Ambas obras son gesto de una percepción transformadora. Lanzmann supo poner el ojo bajo la tierra y al mismo tiempo, hizo que una voz se alzara sobre nuestra conciencia. Godard supo poner el ojo en la materia y al mismo tiempo, hizo que entre la imagen y la palabra nuestra conciencia compusiera múltiples historias sobre la ausencia. Tales percepciones son críticas y poéticas, mientras asumen y soportan la vergüenza de ser hombre ante la desaparición de un pueblo.

## **De la promesa de los pueblos a la precariedad del mundo**

El cineasta brasileño Glauber Rocha imaginaba un cine político que no tuviera ingenuidad demagógica para justificarse como principal instrumento revolucionario<sup>34</sup>. Criticaba por igual a los modos del fascismo cultural como a los progresismos populistas. Los consideraba como parte de una misma colonización perceptiva que imaginaba mundos exóticos que excluyen, tanto el hambre como los sueños reales de los pueblos. Creía que el cinematógrafo podía enfrentar, desde el sistema nervioso central de la corte de los milagros, a las demagogias populistas que funcionaban como una cultura colonizada y decadente. Una estética de la violencia de las formas expresivas podía desencadenar una revolución cultural venidera. Siempre supo que tanto los fascismos culturales como los progresismos populistas, se avergonzaban de la negritud, de las tradiciones indígenas y de los condenados de la tierra. Llamó a esta actitud «provincianismo político» ante la que quedaba sólo un gesto: obras que produjeran un movimiento sensorial y perceptivo, una transformación de las formas, de sus procedimientos y figuras. Destituir las formas orgánicas de los emplazamientos perceptivos y ser heredero del desgarramiento de estas formas, hizo que Glauber Rocha pensara el cine entre Eisenstein y Rossellini. Creía que lo real de los pueblos podía fluir entre la maestría de un «montaje nuclear» de intensidades y una estética de la materia donde la cámara fuera un «instrumento de investigación y reflexión». Con una sola consigna: el cine debe provocar la práctica creativa y la crítica expresiva, Glauber Rocha sabía que debía obrar con la censura por delante, con una contracultura decadente instrumento de auto-colonización por detrás y con una despolitización y corrupción parte del espíritu de los tiempos. Sólo quedaba una violencia poética a favor del canto de los pueblos: libertaria y reveladora, materialista y mágica, épica y didáctica, donde residía la posibilidad para hacer el movimiento.

De la promesa de los pueblos a la precariedad del mundo, de una estética de la violencia a una estética revocable, un paisaje y una lógica de las relaciones han cambiado para pensar nuestro tiempo.

---

34 Cf. Glauber Rocha, *Del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano, 2004

Incluso los pueblos menesterosos y los resistentes están amenazados por los mismos vínculos sociales fragilizados, por los mismos modelos laborales deleznable, por una única velocidad de vencimiento de las mercancías. Tal descripción hace pensar en un estado de precariedad general, en un estado perpetuamente revocable, que por estar constituido de identidades efímeras no permite imaginar ni la estabilidad del Pueblo orgánico ni la variabilidad de pueblos por venir. En el mundo descartable la autonomía individual y cerebral es a favor de un «sexto continente virtual», cuyo reverso, es la poca amplitud y consistencia inventiva de relaciones y mundos. La fórmula: nada resalta porque no estamos comprometidos con nada realmente, expresa nuestro mundo. El cineasta argentino Martín Rejtman describe en su obra una misma industria de la trituración económica de los objetos y de la precarización de las fuerzas de relación e invención. Como si un espíritu desechable, de naturaleza generalizada, hubiera tomado la vida como cosa tanto animada como inanimada<sup>35</sup>. Algunos creen que este podría ser un signo de vitalidad pluralista como descomposición definitiva de las totalizaciones; otros afirman que éste es un signo de un estado de mutación antropológica amenazante que revela una pauperización generalizada. Los primeros dirán que está en germen un modo de creación cultural activo, y los otros, sólo ven un estado temeroso y conservador. De cualquier forma, la cultura de nuestro tiempo parece poblada de residuos y de zombies indiferentes a su ambiente que actúan en el borde de un estado de robo generalizado y de modos de vida revocables. Rejtman presenta en su cine las nuevas modalidades de tratar con el dinero, con los productos, con las relaciones humanas, en el tiempo de la crisis de las instituciones y de una cultura empresarial generalizada, en la que una marca o un objeto son los únicos soportes afectivos, en un medio de cambios climáticos violentos, de riqueza súbita, de empobrecimiento repentino, de separaciones sin fin, de adicciones, mudanzas y errancias inacabables. Los restos de pueblos que aparecen bajo el triunfo planetario del modelo económico liberal parecen requerir de un equipamiento colectivo del que cada

---

35 Cf. David Oubiña (ed), *Martin Rejtman: Rapado, Silvia Prieto, Los guantes mágicos*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano, 2006

uno pueda usar libremente según sus necesidades personales. En su reverso, sin ningún ideal, una visión colectivista, se organiza y desorganiza sin fin al ritmo de una modernidad líquida, resistiendo en favor de un realismo de la precariedad.

### **De la insistencia y resistencia del mito entre el cine europeo y latinoamericano**

No es por la presencia del pueblo en la adversidad o en su recobrar-se que el cine moderno sabe representar lo que está allí, sino que al contrario muestra lo que falta: lo que está tomado por la fatiga o por la ausencia, bajo la pregunta ¿dónde está el pueblo? ¿Está en las masas del espectáculo del nacionalsocialismo, en la unidad tiránica de un partido único en el estalinismo, en la descomposición del crisol de las minorías estadounidenses revolucionarias en sujetos atomizados? Creemos que el cine político moderno es el que revela el pueblo que ya no existe o el que aparece en el arte de encuadrarlo como potencia venidera. Deleuze ha mostrado que bajo los mecanismos del poder de las mayorías estallan los pueblos en el Tercer Mundo, las naciones oprimidas y explotadas, con su identidad en crisis, que permanecen en estado de minorías en insurrección o resistencia<sup>36</sup>. Es nuestro Tercer Mundo y sus minorías los que hacen circular rostros, gestos y señales que abren la sensación y el sentido de las significaciones divinas, heroicas y gloriosas con la desconfianza de cualquier unidad exterior y trascendente por el acto performático de creación de soberanía política y expresiva<sup>37</sup>.

Las «naciones pequeñas» que reclama Kafka y la «última fuerza» que busca Klee intentan sobrevivir a las conciencias nacionales inactivas, disgregadas o reducidas a los fines del capitalismo. Esta constatación no es una renuncia al cine político, sino la invención de un pueblo por el cine. Los pueblos se inventan en las condiciones de una lucha a las que un arte político debe contribuir. El cine no representa lo que es-

---

36 Cf. Gilles Deleuze, «Cine y política. El pueblo falta...», en: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós, 1987, pp. 286 y ss.

37 Cf. Georges Didi-Huberman, «Repartos de comunidades», en: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014, pp. 95-146

taba «ya ahí», sino que declara el «pasado mañana» del «pueblo por venir». Ya no hay evolución por salto patético de lo Antiguo a lo Nuevo, sino aberración y mezcla entre lo antiguo y lo nuevo. Es la profecía de Glauber Rocha y de Leonardo Favio: ¿qué hay en ella y qué queda de ella? El más grande cine que repite su propio empuje, agitación e intensidad. Una repetición diferenciante donde repetir quiere decir el «empuje que empuja», la «agitación que agita» o la «intensidad que intensifica». La obra es la potencia que inscribe un goce colectivo de enunciación en la singularidad del encuadre. Se trata de un cine político que une mito y violencia, donde las estructuras arcaicas pasan a las pulsiones de la actualidad social.

Habrá que recordar que el mito es un aparato de identificación por vía de las emociones y que al producir «una imagen de ensueño» en la estructura simbólica, como dice Nietzsche, puede generar la unificación a través de la celebración y el ceremonial del pueblo, que desemboca en lo que Benjamin denominó «estetización de la política». Debe comprenderse que el «arte plástico del Estado», como lo llamó Goebbels, es una apropiación de los medios de identificación para la construcción de identidad. Recordemos que los mitos son ficciones en el sentido activo de la formación plástica, cuyo papel es proponer modelos o tipos que van, en la historia occidental, desde el vocabulario de Platón hasta el modelo de destino de Rosenberg. Es el mito el que manipula las masas también el que las reúne en su intensidad<sup>38</sup>. Rosenberg en *El mito del siglo XX* piensa al mito como efectuación –puesta en obra y animación– que capta una potencia de reunión de fuerzas y direcciones fundamentales de un individuo o de un pueblo.

Se trata de una potencia de identidad profunda, concreta y encarnada. Esta potencia la interpreta Rosenberg como la del sueño, la de la proyección de una imagen con la que uno se identifica con una adhesión inmediata. El mito, para Rosenberg, es auto-producción y auto-formación del tipo social que da sentido al pueblo. Se trata de una ontotipología u ontología de la subjetividad de raza expresada como «la voluntad de la voluntad». Este fin en sí mismo fue delineado por

---

38 Cf. Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El mito nazi*, Barcelona, Anthropos, 2002

Rosenberg y Hitler, entre *El mito del siglo XX* y *Mein Kampf*, como una efectuación inmanente, encarnada e inmediata de la identidad de las emociones, interpretada por Goebbels como la tarea política del «arte plástico del Estado»<sup>39</sup>. Donde Goebbels creía que «la política es el arte plástico del Estado» destinado a las ceremonias de masas en el escenario del mito<sup>40</sup>, Syberberg recuerda que en «las palabras como magia y mito un pueblo entero ha dejado de existir en la diáspora del espíritu y de la elite»<sup>41</sup>. Desnudar el espectáculo y la lógica de la técnica que expone el sueño realizado por el mito, lleva a Syberberg a responder al arte plástico del Estado, exponiendo un arte para el pueblo y el derecho del pueblo a la auto-representación. Por ello rechaza el estereotipo de Hollywood unido a Alemania para exponer un film como catástrofe de la representación. Consciente del esquema mítico de la obra de arte del Estado, Syberberg recuerda la peligrosa distribución de *La república* de Platón: «a cada uno su parte, a cada uno su lugar». El fascismo no es una mera técnica de manipulación de masas sino una puesta en escena de la emoción identificadora, bajo la forma de un gesto auto-poético, cuya promesa es la del sujeto de la autocreación absoluta. Más allá de la «logorrea» autoritaria y voluntarista de Rosenberg, el mito que emerge del corazón siniestro del siglo XX tiende a un pueblo orgánico, estético, capaz de un proceso de auto-ficcionamiento que produce sujetos.

El mito latinoamericano revela un pueblo informe e inorgánico que se ubica en las antípodas de la cultura y del Estado portadores de civilización. Se trata de un mito que convoca pueblos en formación interminable y que no alcanzan ninguna apropiación definitiva porque no buscan un tipo identitario. Para Glauber Rocha el mito es la des-

---

39 Cf. Alfred Rosenberg, *El mito del siglo XX*, Buenos Aires, Sieghels, 2014 y Alfred Hitler, *Mein Kampf*, Buenos Aires, Sieghels, 2014; Philippe Lacoue-Labarthe, «Mito», en: *La ficción de lo político*, Madrid, Arena, 2002, pp. 109-115

40 Cf. Hidegard Brenner, *La politique artistique du nacional-socialismo*, París, Máspero, 1980, p. 273

41 Cf. Hans Jürgen Syberberg, *Hitler, un film d'Allemagne*, Seghers/Laffont, 1978, pp. 188-189. Syberberg retiene la lección de Brecht, Benjamin y Adorno quienes supieron ver en la estética degradada del mito nazi una sociedad sin gozo que buscó el mito para producir el desamparo donde todo ha sido imposibilitado y donde nada brota. Ver Philippe Lacoue-Labarthe, «Nacionalesteticismo», en: *La ficción de lo político*, op. cit., pp. 76-92

estabilización misma de una impropiedad inasignable que constituye una posesión inversa a la «ontotipología». Desmantelar el mito de la raza, como mito del mito formador de una potencia de identidad, a través del sueño mítico de un tipo social claro y distinto, parece ser la única salida del cine político latinoamericano y su historia. Los mitos del pueblo latinoamericano funden profetismo y bandidismo como reverso del nacionalsocialismo y del capitalismo en Glauber Rocha o como instinto y agitación de las fronteras de lo privado a lo público en Leonardo Favio. Rocha y Favio reenvían el mito arcaico a las pulsiones brutales de la sociedad actual, aunque lo hagan de modo distinto, para extraer del mito un actual vivido como el único verdadero objeto del cine político, que atraviesa las fronteras del sueño hacia la encarnación.

Pero será en el documental político y sus modos de ficcionalizar lo político en el que el pueblo insiste en el temblor de los cuerpos ante cualquier unidad tiránica. El pueblo vuelve al cuerpo, a los átomos y a las arterias, a los rostros y a las relaciones de declaración y confrontación al Poder. El pueblo que declara desde el cuerpo es el germen potencial inmediato e inevitable en lo social. Los mitos sólo se transforman desde dentro: la fabulación no es un mito impersonal sino la apropiación personal que cruza una frontera hacia los enunciados colectivos. El Tercer Mundo fabrica a partir de la década del sesenta y setenta un cine del acto de habla que se hunde en la voz tartamuda de *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974, de Raymundo Gleyzer) o en el baile del frenesí de los gestos populares en *Los Totos* (1983, de Marcelo Céspedes). Lo intolerable se hace presente bajo la forma de los cuerpos, de sus rostros y de unas voces después de arrancar a lo invisible un gesto que asume y soporta una existencia, siempre de manera tal que la fabulación se convierta en memoria e invención del porvenir.

## Bibliografía

- Abensour, Miguel, «Démocratie sauvage et principe d´ anarchie», en: *Les cahiers de philosophie*, n°18, 1994
- Agamben, Giorgio, *Medios sin fin*, Valencia, Pretextos, 2001.
- Arendt, Hannah, *¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós, 1997
- AA. VV., *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.
- Badiou, Alain, «¿Qué es pensar filosóficamente la política?», en: *Reflexiones sobre nuestro tiempo*, Buenos Aires, Del Cifrado, 2000.
- , «Ética y política», en: *Reflexiones sobre nuestro tiempo*, Buenos Aires, Del Cifrado, 2000.
- Balibar, Étienne, «Insurrección y constitución», en: *Ciudadanía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013
- Brenner, Hidegard, *La politique artistique du nacional-socialismo*, París, Máspero, 1980
- Camblong, Ana, «Habitantes de frontera», en: *Habitar las fronteras...*, Posadas, Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones, 2014
- Cavalletti, Andrea, *Clase. El despertar de la multitud*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013
- Chauí, Marilena, *Conformismo e resistencia. Aspetos da cultura popular no Brasil*, SP., Brasiliense, 1986
- Deleuze, Gilles, «Las potencias de lo falso», en: *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.
- , *Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1983
- , «Hender las cosas. Hender las palabras», en: *Conversaciones*, Valencia, Pretextos, 1995.
- , *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas 1975-1995*, Valencia, Pretextos, 2007
- Derrida, Jacques, *Historia de la mentira: prolegómenos*, Buenos Aires, UBA-CBC, 1997.
- , «Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento», en: *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*, Madrid, Arena, 2007.
- Didi-Huberman, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014.
- Eisenstein, Sergei, *Teoría y técnica cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1999
- , *La forma del cine*, México, Siglo XXI, 2003

- Escobar, Ticio, «La cuestión de lo popular», en: *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, FCE, 1968.
- , *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970.
- , *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pretextos, 1988
- Godard, Jean-Luc, *Historia(s) del cine*, Buenos Aires, Caja Negra, 2007
- Hitler, Alfred, *Mein Kampf*, Buenos Aires, Sieghels, 2014
- Jesi, Furio, «La inactualidad de la revuelta», en: *Spartakus. Simbología de la revuelta*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2014
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *La ficción de lo político*, Madrid, Arena, 2002
- Lanzmann, Claude, *Shoah*, Madrid, Arena, 2003
- Legros, Michel, «Qu'est-ce que la démocratie sauvage? De Claude Lefort a Miguel Abensour», en: AAVV, *Critique de la politique. Autour de Miguel Abensour*, UNESCO, París, 2004
- Mignolo, Walter, «Aisthesis decolonial», en: *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*, Pedro Pablo Gómez (comp.), Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2014
- Mouffe, Chantal, *La paradoja democrática*, Barcelona, Gedisa, 2003
- Nancy, Jean-Luc, *El sentido del mundo*, Buenos Aires, La Marca, 2003.
- , *La representación prohibida*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006
- Nancy, Jean-Luc & Lacoue-Labarthe, Philippe, *El mito nazi*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- Negri, Antonio, *El poder constituyente. Ensayo sobre las alternativas de la modernidad*, Madrid, Libertarias, 1994
- Oubiña, David (ed), *Martin Rejtman: Rapado*, Silvia Prieto, *Los guantes mágicos*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano, 2006
- Rancière, Jacques, «Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética», en: *El reparto de lo sensible*, Santiago, LOM, 2009.
- , «De los modos de la ficción», en: *El reparto de lo sensible*, Santiago, LOM, 2009.
- , «Diez tesis sobre la política», en: *Política, policía, democracia*, Santiago, LOM, 2006.
- , *El odio a la democracia*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006

- , *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005
- , *Breves viajes al país del pueblo*, Buenos Aires, Nueva visión, 1991
- Rocha, Glauber, *Del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano, 2004
- Rosenberg, Alfred, *El mito del siglo XX*, Buenos Aires, Sieghels, 2014
- Rossellini, Roberto, *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo. Escritos sobre cine y educación*, Barcelona, Paidós, 2001
- Schmitt, Carl, *Teoría de la Constitución*, Madrid, Alianza, 2009
- , *Sobre el parlamentarismo*, Madrid, Tecnos, 2002
- Syberberg, Hans Jürgen, *Hitler, un film d'Allemagne*, Seghers/Laffont, 1978
- Tatián, Diego, *Lo impropio*, Buenos Aires, Excursiones, 2012.
- Virno, Paolo, *Así, sucesivamente al infinito*, Buenos Aires, FCE, 2013.
- , *Ambivalencia de la multitud*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2006.



IMAGEN DEL PENSAMIENTO  
SOBRE LA NOCIÓN DE PUEBLO  
EN LA FILOSOFÍA ARGENTINA



MICAËL



---

# El Congreso Nacional de Filosofía de 1949

MARTÍN PRESTÍA

El Primer Congreso Nacional de Filosofía fue llevado a cabo en la ciudad de Mendoza entre los días 30 de marzo y 9 de abril de 1949. No se trató de un evento de carácter meramente académico; en su puesta en práctica, sus intersticios, los temas y nombres, las presencias y ausencias, se adivinan los signos de las disputas político-culturales de la época, tanto en el plano estrictamente filosófico como en el ideológico, donde tenía lugar la silenciosa querrela en torno de la hegemonía cultural del peronismo. Esa puja llevaba los grandes nombres de *existencialismo* –fragmentado, a su vez, en interpretaciones ateas, deudas de los desarrollos heideggerianos, como la de Carlos Astrada, y aquellas que pretendían una resolución trascendente, como la del sacerdote Hernán Benítez, de formación escolástica– y *tomismo* –entre cuyas filas podemos destacar a Octavio Nicolás Derisi.

La proyección del Congreso surge por iniciativa de la Universidad Nacional de Cuyo; se atribuye la idea original al presbítero Juan Sepich, una de las figuras más eminentes del tomismo en el país, tendencia que primaba ampliamente en el ambiente intelectual de la citada universidad<sup>42</sup>. Irineo Fernando Cruz, Rector de la Universidad –y luego Presidente del Comité Ejecutivo del Congreso–, firmaba el 18 de diciembre de 1947 una resolución por la cual encomendaba a la Facultad de Filosofía, por intermedio de su Instituto de Filosofía y Disciplinas Auxiliares, la organización y convocatoria del Primer Congreso Argentino de Filosofía, entre los días 12 y 16 de octubre del

---

42 Cf. Santiago Hernán Vázquez, «Contextualización histórico-política del Primer Congreso Nacional de Filosofía», en *Revista diáLogos*, Universidad Nacional de San Luis, Facultad de Ciencias Humanas, Vol. 3, n<sup>o</sup>2, octubre, 2012, p. 53.

año siguiente, «con participación de todos los países hispanohablantes»<sup>43</sup>. El 20 de abril de 1948, sin embargo, el Poder Ejecutivo decretaba el carácter nacional del Congreso, designándolo como «Primer Congreso Nacional de Filosofía», disponiendo amplios fondos para la organización del mismo, manteniendo en sus cargos a los miembros del Comité Ejecutivo y el Comité de Honor, y estableciendo que «el Poder Ejecutivo, en la persona del Primer Mandatario, tendrá a su cargo la conferencia final y la presidencia de la sesión final de dicho Congreso»<sup>44</sup>. Esa conferencia se convertiría en una de las bases doctrinarias del movimiento justicialista: *La Comunidad Organizada*<sup>45</sup>.

El Congreso contó con la presencia e intervención de numerosas personalidades internacionales de la filosofía occidental: Nicola Abbagnano, Gaston Berger, Otto Friedrich Bollnow, Eugen Fink, Hans-Georg Gadamer, Ernesto Grassi, Ludwig Landgrebe, Karl Löwith, Rodolfo Mondolfo, Ugo Spirito, Wilhem Szilasi, Thure von Uexküll, José Vasconcelos, entre otros. También enviaron ponencias Maurice Blondel, Benedetto Croce, Galvano Della Volpe, Nicolai Hartmann, Jean Hyppolite, Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Julián Marías, Bertrand Russell, etc. Por parte de los expositores argentinos, además de los mencionados Astrada, Benítez y Derisi, podemos citar como los más destacados a Nimio de Anquín, Carlos Cossio, Luis Juan Guerrero, Ismael Quiles, Ángel Vassallo y a los hermanos Miguel Ángel y Rafael Virasoro. La ausencia de referentes de la filosofía argentina de la época tales como Francisco Romero, Vicente Fatone y Risieri Frondizi, opositores al gobierno nacional, denotó el entramado político que atravesaba al encuentro filosófico<sup>46</sup>.

---

43 A.A. V.V., *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo I, (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950, p. 11.

44 *Ibid.*, p.12.

45 La cuestión de la autoría de este texto continúa siendo objeto de debates. Al parecer, únicamente los apartados XX y XXI habrían sido escritos por Perón; «los restantes fueron realizados por escribas, entre los que pueden haber estado, según los analistas, Carlos Astrada, Hernán Benítez, Nimio de Anquín y otros» (Santiago Hernán Vázquez, *op. cit.*, p. 54).

46 Sin embargo, como resalta Luis Farré –partícipe del Congreso– «con muy buen acierto se rechazaron por inconvenientes aquellas comunicaciones cuya única finalidad parecía ser el elogio inconsiderado y laudatorio de los principios ideológicos que, al

Carlos Astrada tuvo una destacada actuación en el Congreso, no sólo al polemizar en torno a la que él consideraba la correcta interpretación de la filosofía existencial sino también al ocupar su cargo de Vocal del Comité Ejecutivo, en razón de ser el Director del Instituto de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Según Guillermo David, «Astrada había logrado posponer un año la realización del Congreso inicialmente fraguado por la Iglesia, merced a lo cual pudo cursar raudas invitaciones a la plana mayor de la filosofía europea y a sus colegas latinoamericanos con los que tenía relación, logró entonces invitar a gran parte de la camada de sus viejos conocidos de Alemania, representantes los más de la filosofía existencial y la fenomenología, además de a otros grandes nombres del laicismo filosófico internacional»<sup>47</sup>. El gran ausente fue Martin Heidegger, quien envió una salutación al Congreso que fue leída en las sesiones de apertura. Se hizo presente, sin embargo, en las discusiones en torno a las interpretaciones de su obra, laicas y confesionales, que signaban, como hemos dicho, los rumbos generales de la disputa principal del Congreso.

La Unión Soviética no fue invitada oficialmente al evento, y tampoco concurrieron filósofos del bloque soviético en general. Asimismo, las representaciones oficiales de Estados Unidos y Canadá se ausentaron voluntariamente, aún cuando asistieron miembros de ambos países a título personal<sup>48</sup>. Se replicaban en el seno del Congreso los lineamientos de la *tercera posición*, enunciados por Perón en el discurso de cierre.

Cuatro días después de finalizado el Congreso, tuvo lugar en el Teatro Colón un acto en el cual los Delegados extranjeros concurrentes recibieron, de manos del Presidente Perón, el título de Miembros Honorarios de la Universidad Argentina<sup>49</sup>. Asimismo, hacia fines de 1950 serían publicadas en tres voluminosos tomos las *Actas del Primer*

---

celebrarse el Congreso, dirigían la política del país» (Luis Farré, *Cincuenta años de filosofía en Argentina*, Buenos Aires, Editorial Peuser, 1958, p. 305).

47 Guillermo David, *Carlos Astrada. La filosofía argentina*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2004, p. 202.

48 Cf. Santiago Hernán Vázquez, op. cit., pp. 48-9.

49 A.A. V.V., op. cit., p. 8.

*Congreso Nacional de Filosofía*, cuya edición estuvo a cargo del Secretario General de Actas Luis Juan Guerrero.

Hacia el final del Congreso fueron leídas ocho Ponencias a modo de conclusiones, la mayoría de ellas de carácter práctico. Las Ponencias II y III, sin embargo, de contenido teórico, pueden ubicarse en la citada disputa entre existencialismo y tomismo. Como indica Luis Farré en su trabajo citado anteriormente, «estas ponencias son tan amplias y tan fáciles de adecuar a cualquier posición filosófica, excepto quizá a un cerrado materialismo que estuvo ausente del Congreso, que nadie estuvo disconforme. Los escolásticos pueden darse por satisfechos; y los no escolásticos, también»<sup>50</sup>. Y eso se reflejará también cuando, algunos meses después de finalizado el Congreso, tanto Octavio Derisi como Carlos Astrada –nombres en quienes podríamos cifrar las posiciones más radicalizadas de la polarización–, en sus crónicas sobre el Congreso –la del primero editada en el número 12 de la revista *Sapientia*; la del segundo, sin firma, pero editada en la tercera entrega de *Cuadernos de Filosofía*, la revista del Instituto de Filosofía a su cargo, y escrita por su inconfundible pluma– decretarán la «victoria» de su correspondiente opción filosófica. El discurso de cierre de Perón, en definitiva, «teñido de un ánimo transaccional entre todas las posturas»<sup>51</sup> no escapa a la disputa. En ello radica la complejidad del texto y las resistencias que pone a la hora de asir su sentido último, pues si bien está atravesado por un profundo contenido humanista y una vocación por hacer de las religiones un momento histórico, por momentos parece caminar por una cuerda floja, «rozando siempre los alcances de un asequible tomismo»<sup>52</sup>. Pese a todo, la doctrina justicialista que Perón enuncia en ese discurso arroja un «saldo» laico, que debe ser leído en el marco mayor de la tensión que el peronismo comenzaba a tener con la Iglesia, luego de unos primeros años de equilibrio, y cuyo momento de quiebre suele consignarse en la Reforma Constitucional, del mismo año que el Primer Congreso Nacional de Filosofía.

---

50 Luis Farré, op. cit., p.315.

51 Guillermo David, op. cit., p.206.

52 Horacio González, *Restos pampeanos*, Buenos Aires, Colihue, 2008, p.302.

## La filosofía y la vida de los pueblos

En el discurso de apertura en nombre de los miembros argentinos, Coriolano Alberini, Vice-Presidente del Comité de Honor y Secretario Técnico del Congreso, coloca al encuentro filosófico como la coronación de un largo proceso de profesionalización de la disciplina filosófica que, iniciada como intuiciones en el siglo XIX, preocupada por erigirse en sostén teórico para la intervención política, ganaría un profundo impulso en su lucha contra el positivismo –de la que Alberini, por otro lado, había sido parte– en las primeras décadas del siglo XX y en el seno de la «pequeña ínsula metafísica» que representó la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires<sup>53</sup>. En su crónica de la evolución de la filosofía en el país, tras recordar a una serie de profesores y filósofos «fundadores» –Alejandro Korn, José Ingenieros y Carlos Bunge, entre otros, algunos de ellos más por haber sido los primeros en incursionar en la disciplina en nuestro país que por méritos estrictamente filosóficos–, destaca principalmente la visita realizada por el filósofo español José Ortega y Gasset en 1916, que suscitó una orientación hacia la filosofía alemana en boga, y cuya actuación fue «todo un acontecimiento para la incipiente historia filosófica argentina»<sup>54</sup>.

Alberini comprende al Congreso como el síntoma de una conciencia adquirida en el suelo argentino: la del necesario cultivo de la filosofía, a la que se le confía establecer los valores rectores de la cultura, capaces de encauzar los destinos nacionales. Ése fue el tono general, con matices, de todos los discursos de ceremonia del Congreso, tanto los de apertura –a cargo de Irineo Fernando Cruz y de Oscar Ivanissevich, Ministro de Educación– como el de cierre a cargo del propio Perón. Hacia esos discursos es necesario dirigir nuestra atención si queremos echar luz sobre la imagen de *pueblo* que construyó el discurso del gobierno; es en el marco de estas instancias «oficiales» en las que se tejieron las representaciones movilizadoras del peronismo.

---

53 Cf. Coriolano Alberini, «Discurso del Vicepresidente del Comité de Honor y Secretario técnico del Congreso, Dr. Coriolano Alberini», en A.A. V.V., Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, Tomo I, (Sesión Inaugural), (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950, p. 66.

54 *Ibid.*, p. 73.

Ivanissevich pone al *pueblo* en el centro de su discurso; con el gobierno peronista el pueblo se ha espiritualizado, logrando la conquista de sus derechos y de su libertad, conformándose como sujeto político<sup>55</sup>. El Ministro de Educación le habla «no sólo a los filósofos» sino a ese mismo pueblo, que «ya comprende que la filosofía ha dejado de ser ciencia esotérica y misteriosa para convertirse en una verdad revelada, claramente expuesta en la doctrina peronista que es la savia misma del renacer espiritual de la República»<sup>56</sup>. La filosofía ha salido de los claustros para volcarse hacia la vida de los pueblos; de ello da pruebas la doctrina peronista de la *tercera posición*, que representa la respuesta que la Nación Argentina, por intermediario de Perón –«filósofo práctico» que «ha humanizado la filosofía para el bien del pueblo y de los pueblos»<sup>57</sup>–, ofrece al mundo de la posguerra, inmerso en una crisis espiritual y en la puja enconada entre los gigantes capitalista y comunista. Alberini, desde otro ángulo, esbozará una idea más sutil: es necesario reconocer la relación que se establece entre la filosofía nacional con la universal; toda filosofía nace como solución de problemas vernáculos, engendrada por una particular relación con el factor telúrico e incluso la tradición, pero en su desarrollo tiende hacia lo ecuménico<sup>58</sup>. Estos desarrollos serán recogidos y ampliados por Perón en *La Comunidad Organizada*.

La conexión entre filosofía y pueblo es confirmada por Irineo Cruz en su discurso de apertura, que pone el acento en la necesidad de que la práctica filosófica acompañe la realidad político-social. El Primer Congreso Nacional de Filosofía señala que la joven República Argentina es «capaz de volverse sobre sí misma y sopesarse en sus fallas y en sus aciertos bajo la custodia de la reflexión filosófica», comprendiendo la necesidad de afrontar la elevada tarea de esculpir «un

---

55 Cf. Oscar Ivanissevich, «Discurso de S. E. el Señor Ministro de Educación, Prof. Dr. Oscar Ivanissevich», en A.A. V.V., *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo I, (Sesión Inaugural), (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950, p. 52.

56 *Ibid.*, p. 53.

57 *Ibid.*, pp. 52, 54.

58 Cf. Coriolano Alberini, *op. cit.*, pp. 78 y ss.

perfil que la distinga y concierte con caracteres propios»<sup>59</sup>. Y continúa: «sólo después de instaurada esta responsable vigilia filosófica, un pueblo aún joven como el nuestro, abocado a decisiones de destino, puede afrontar un programa de educación ciudadana, y puede promover la formación de una conciencia ética nacional que le permita cumplir con las exigencias impostergables que le plantea el imperio de su mayoría de edad en el actual juego angustiado de las circunstancias del mundo en que vivimos»<sup>60</sup>. La filosofía deviene, así, un órgano necesario de la transformación histórica, la expresión de la conciencia de un pueblo que se ha vuelto sujeto político y que debe instaurar una Ética y una cultura.

Con ello arribamos a *La Comunidad Organizada*, a través de uno de sus puntos clave: la misión pedagógica de la filosofía. Y es que, si los principios que la doctrina justicialista expresa están en tránsito de realización, es porque se trata de una historia que aún permanece abierta. La filosofía, más que una reflexión de tipo hegeliana, *en el ocaso*, se convierte en «acción del pensamiento»<sup>61</sup>, decidida a responder por las razones últimas del hombre y de la vida en sociedad. Si la revelación de las religiones instauraba «sólidas verdades con las que el hombre es capaz de desafiar cualquier mudanza», nuestra época, signada por la crisis de valores, debe ser capaz de restaurar para la filosofía «el claro sentido de sus orígenes (...) develando la norma que articula al cuerpo social»<sup>62</sup>. En un tiempo en el que el progreso material ha aventajado al espiritual, donde los valores de la Modernidad están en crisis y el hombre trastabilla tembloroso a causa de la ausencia de certezas –sin «norma» ni «finalidad»–, la filosofía debe contribuir al establecimiento de una cultura –una *paideia* o *Bildung*, quisiéramos decir aquí–

---

59 Irineo Fernando Cruz, «Discurso del Señor Rector de la Universidad Nacional de Cuyo y Presidente del Comité Ejecutivo del Congreso, Dr. I. Fernando Cruz», en A.A. V.V., *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo I, (Sesión Inaugural), (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950, p. 58.

60 *Ibid.*, p. 59.

61 Juan Domingo Perón, «Conferencia del Excmo. Señor Presidente de la Nación, General Juan D. Perón», en A.A. V.V., *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo I, (Sesión de Clausura), (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950, p. 135.

62 *Ibid.*, p. 137.

que rompa con la «insectificación» del hombre, empobrecido ante los adelantos técnicos y preso del «bullicio de lo circundante»<sup>63</sup>. A la filosofía corresponde, entonces, la educación de los pueblos, sentando un ideal que reestablezca el sentido de la vida y estableciendo una Ética que organice la comunidad.

Tal Ética implica reconocer que los derechos conquistados por las democracias modernas deben ser equilibrados con una serie de obligaciones. La democracia liberal está agotada, pero no el ideal democrático. Por ello es que «el problema del pensamiento democrático futuro está en resolernos a dar cabida en su paisaje a la *comunidad*, sin distraer la atención de los valores supremos del individuo; acentuando sobre sus esencias espirituales, pero con las esperanzas puestas en el bien común»<sup>64</sup>.

Para comprender cabalmente el sentido de la cita, debemos poner de manifiesto la relación que Perón establece entre el individuo y la comunidad como totalidad social. Aquí sí resonarán los ecos hegelianos, y el texto convocará el nombre del filósofo alemán para exponer una dialéctica en la cual el individuo es un *momento* de la comunidad. Esto, por cierto, no niega ni minimiza la figura del individuo –como han hecho ciertas interpretaciones de Hegel, que el propio Perón anota–, sino que reconfigura su sentido en el interior de dicho ordenamiento social, al que ata su destino –que es siempre elección– y únicamente a través del cual puede dotar de sentido a su vida. El individuo, por fuera de la comunidad, es una abstracción. Como es evidente, esta posición está en abierta disonancia con los «materialismos» encarnados en los bloques antagónicos de la Guerra Fría: el liberalismo y el marxismo (o, al menos, con la interpretación que de ellos hace Perón)<sup>65</sup>. Re-integrar al individuo al seno de la colectividad implica rechazar tanto el egoísmo y el «individualismo amoral» del liberalismo como el

63 Íbid, p. 157. El empleo del término «circundante» no es casual. Perón utilizará expresamente la categoría «mundo circundante», además de mencionar al propio Heidegger, comparándolo con Sartre y Kierkegaard.

64 Íbid, p. 170. Cursivas nuestras.

65 Si bien no pone el mismo énfasis que con los sistemas que polarizaban la disputa por la hegemonía mundial tras la posguerra, Perón también busca distanciarse de los fascismos, al usar expresiones como «Estado Mito» o «deificación del Estado» (Íbid, p. 159).

«colectivismo atomizador» del marxismo, que despersonaliza al hombre y lo somete al gran aparato del Estado, convirtiéndolo en una pieza del destino histórico –por demás inexorable<sup>66</sup>.

Por ello es que Perón concluirá afirmando que «nosotros somos colectivistas, pero la base de ese colectivismo es de signo individualista»<sup>67</sup>. En ese sentido, la doctrina de la *tercera posición* proclama «la realización del *yo* en el *nosotros*», con la condición de que ese «‘nosotros’ se realice y perfeccione por el *yo*»<sup>68</sup>.

La misión pedagógica de la filosofía apunta, precisamente, a que los individuos sean mejores para poder llegar a la comunidad organizada, que es tarea a realizar. Se trata del aspecto propiamente *ilustrado* de este texto. La idea de comunidad no puede imponerse desde el Estado sino que debe surgir desde los mismos individuos, como producto y fin de su cultura. Allí donde la religión o la creencia en un Dios ya no pueden estructurar la colectividad, la filosofía viene a tomar su lugar, estableciendo una cultura que redunde en virtud cívica. «Si debemos predicar y realizar un evangelio de justicia y de progreso, es preciso que fundemos su verificación en la *superación individual como premisa de la superación colectiva*»<sup>69</sup>.

Perón recupera, entonces, la figura de *pueblo* esbozada por Rousseau; con ella intenta resumir los desarrollos de la doctrina filosófica y programa político de la *tercera posición*. Ese *pueblo* –sujeto político que, tras alcanzar la mayoría de edad, se da un destino– es el *nosotros que realiza al yo y se realiza en él*, «el conjunto de hombres que mediante la conciencia de su condición de ciudadanos y mediante las obligaciones derivadas de esta conciencia, y provistos de las virtudes del verdadero ciudadano, acepten congregarse en una comunidad para cumplir sus fines»<sup>70</sup>.

---

66 Es interesante notar aquí cómo Perón intenta moverse en el plano de la filosofía o, si se quiere, en el de las implicancias políticas de una filosofía, sin nombrar a los sistemas antagónicos. Su discurso, así, si bien situado, intenta elevarse al plano del universal.

67 *Ibid.*, p. 173.

68 *Ibid.*, p. 174. *Cursivas del autor.*

69 *Ibid.*, p. 173. *Cursivas nuestras.*

70 *Ibid.*, p. 169.

El vector de la organización pasa, así, por el pueblo, y el Estado tiende a disolverse en ese proceso. Con ello, la misión pedagógica de la filosofía no puede nunca degenerar en imposición: a la comunidad organizada se llega «desde abajo, no desde arriba»<sup>71</sup>.

---

71 *Ibid*, p. 159.

## **Bibliografía**

- A.A. V.V., *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo I, (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950.
- Alberini, Coriolano, «Discurso del Vicepresidente del Comité de Honor y Secretario técnico del Congreso, Dr. Coriolano Alberini», en A.A. V.V., *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo I, (Sesión Inaugural), (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950.
- Cruz, Irineo Fernando, «Discurso del Señor Rector de la Universidad Nacional de Cuyo y Presidente del Comité Ejecutivo del Congreso, Dr. I. Fernando Cruz», en A.A. V.V., *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo I, (Sesión Inaugural), (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950.
- David, Guillermo, *Carlos Astrada. La filosofía argentina*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2004.
- Farré, Luis, *Cincuenta años de filosofía en Argentina*, Buenos Aires, Editorial Peuser, 1958.
- González, Horacio, *Restos pampeanos*, Buenos Aires, Colihue, 2008.
- Ivanissevich, Oscar, «Discurso de S. E. el Señor Ministro de Educación, Prof. Dr. Oscar Ivanissevich», en A.A. V.V., *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo I, (Sesión Inaugural), (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950.
- Perón, Juan Domingo, «Conferencia del Excmo. Señor Presidente de la Nación, General Juan D. Perón», en A.A. V.V., *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo I, (Sesión de Clausura), (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950.
- Vázquez, Santiago Hernán, «Contextualización histórico-política del Primer Congreso Nacional de Filosofía», en *Revista diáLogos*, Universidad Nacional de San Luis, Facultad de Ciencias Humanas, Vol. 3, n<sup>o</sup>2, octubre, 2012.



---

# Entre el hombre y la tierra: figuraciones del pueblo en Carlos Astrada

FLORENCIA CARBAJAL

«La conquista, para nosotros, de una progresiva conciencia nacional es,  
a la vez, requerimiento patrio y misión ciudadana»<sup>72</sup>

Carlos Astrada

Pensar entre el hombre y la tierra supone un lugar incómodo. Allí donde Carlos Astrada se mueve fácilmente describiendo el vínculo entre la tierra y el pueblo argentino, nosotros hallamos una larga lista de problemas estético-políticos derivados de las figuras que propone. En el marco de nuestra investigación, creemos que la relación entre una imagen del pensamiento y la organización política se define por una estructura donde el «ser-en-común» es el lugar del litigio estético-político en la vida en común. Analizamos la imagen del pensamiento en términos de lógicas y estructuras del «ser-en-común» y en ese sentido recuperamos el debate en torno al interrogante «¿qué es un pueblo?». En principio, descubrimos que es un problema. Decir *pueblo* implica en el interior del término un doblez paradójico: designa simultáneamente tanto al sujeto político constituido (Pueblo) como al poder constituyente o la parte que queda excluida de la política (pueblo)<sup>73</sup>. De entrada constatamos que lo político categorial no se identifica con las prácticas políticas, o de un modo diferente, que el pueblo sólo puede ser dicho

---

72 Cf. Carlos Astrada, *El mito gaucho*. Buenos Aires, Kairós, 1972, p. 151.

73 Cf. Giorgio Agamben, «¿Qué es un pueblo?», en: *Medios sin fin*. Notas sobre la política, Valencia, Pretextos, 2001

en términos catacréticos<sup>74</sup>. Para la retórica clásica la catacresis es la figura que da cuenta de un abuso o una extensión del sentido. Es un decir desviado respecto de lo que debía ser nombrado bajo una figura natural, más justa y de una única significación. Desde esta perspectiva clásica la catacresis es considerada una desviación, un abuso o una extensión; ya sea porque no se corresponde o bien porque excede a esa racionalidad, retoricidad y moralidad propias del recto decir. Esta figura retórica, y entonces también figura estético-política<sup>75</sup>, aparece allí donde no hay nombre primordial, allí donde faltan palabras o allí donde sobra mundo. Pero, ¿cómo nombrar entonces aquello que carece de nombre? La retórica clásica en tanto lógica de representación de las identidades, dio una respuesta que hoy la filosofía contemporánea lee como problema político. Estamos frente al problema de la representación de lo irrepresentable. ¿Qué es un pueblo? No existen medios conceptuales para aprehender totalmente a ese objeto; pero la representación es más amplia que la comprensión conceptual, y lo que permanece es la necesidad de ese objeto imposible llamado *pueblo* de acceder de alguna manera al campo de la representación. De otro modo, no hay nombre para eso que es el pueblo, en tanto *eso* es lo real, que siempre escapa, el pueblo en tanto *eso* que se sustrae a ser dicho.

Nos preguntamos sobre el problema derivado que la representación del pueblo supone para una tradición filosófica que no cesa de hacer el movimiento entre las tensiones irreductibles de toda lógica de conjuntos: pensar la política en términos de exclusión-inclusión, identidad-multiplicidades, autonomía-representación, civilización-barbarie.

---

74 «La construcción política del pueblo es, por esta razón, esencialmente catacrética» (E. Laclau, 2005, p. 96) En el cuarto capítulo de *La Razón Populista, El pueblo y la producción discursiva del vacío*, Ernesto Laclau analiza la relación entre retórica y pueblo. Parte al igual que la retórica clásica de la hipótesis que habría una carencia del lenguaje que no posee suficientes palabras para nombrar la cantidad de cosas en el mundo, pero desestima esta hipótesis en términos de carencia empírica. Propone por el contrario, repensar esta carencia vinculada a un bloqueo constitutivo del lenguaje, que requiere nombrar algo que es esencialmente innombrable como condición de su propio fundamento. En este sentido plantea que la catacresis debe ser considerada como algo más que una figura particular, ya que sería el «denominador común de la retoricidad como tal».

75 Ver Florencia Carbajal «No hay nombre para el pueblo. La función ontológica de la catacresis», en: *Actas de IV Jornadas Internacionales de Hermenéutica. «Hacia una hermenéutica neobarroca: mestizaje, imagen, traducción»*, 2 y 3 de Julio 2015. UBA

Es decir, el problema que surge al comprender la política en su sentido de no-pertenencia, siempre móvil y abierto en la creación social (y lo social como multiplicidad de procesos). Cada vez que intentamos hablar de «Pueblo» se inicia sin dudas un derrotero de múltiples ramificaciones en torno a lo que podemos llamar doblemente «reflexión sobre la tradición de la filosofía política» y «reflexión sobre una realidad nacional».

### **Primer Congreso Nacional de Filosofía: la unidad del pueblo.**

En diciembre de 1947 la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, convoca el Primer Congreso Argentino de Filosofía, con participación de todos los países hispanohablantes. El 20 de abril de 1948 el Poder Ejecutivo decreta la nacionalización del Congreso, otorgándole carácter nacional. El presidente, general Juan Domingo Perón, dispone que el Congreso pasará a denominarse Primer Congreso Nacional de Filosofía, y el Estado pone a disposición de los organizadores el dinero para su realización. El Congreso se celebra en Mendoza entre el miércoles 30 de marzo y el sábado 9 de abril de 1949. El propio Perón interviene con una larga conferencia pronunciada como discurso de clausura donde expone los lineamientos filosóficos del justicialismo, ante la presencia de María Eva Duarte de Perón, todos los Ministros que integraban el Gabinete Nacional, los Rectores de las Universidades argentinas, otras autoridades y los congresistas. Este texto será difundido más tarde, durante los años cincuenta, como un libro: *La comunidad organizada*<sup>76</sup>.

Esta es nuestra escena elegida en la historia del pensamiento nacional: el Primer Congreso Nacional de Filosofía. Aquí nos proponemos analizar la significación de la pregunta por el pueblo en tanto determinada por las condiciones de su enunciación, y no simplemente por la naturaleza de su significado. Cuando decimos que el pueblo

---

76 Durante muchos años se creyó ver, detrás de *La comunidad organizada*, la mano del propio Astrada no sólo por la cercanía política de este con ese gobierno, sino y sobre todo por la llamativa correspondencia de algunos postulados que formulaban el núcleo del texto presidencial con otros escritos decisivos del filósofo argentino, entre ellos, *El mito gaucho*. Ver debate en Carlos Astrada, *otros escritos*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2007, p. 9, prefacio de Gabriel D'Iorio; Horacio González, *Restos pampeanos*, Buenos Aires, Colihue, 1999; y Guillermo David, *Carlos Astrada, La filosofía argentina*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2004, Cap IX

es catacrético, lo que queremos decir es que su aparición depende de las condiciones de enunciación en la que se lo define, o se lo figura, o se lo encuadra. Nunca de la propia figura o del encuadre mismo. La materialidad de la figura radica en esta historicidad donde el sentido es discursivo y se define a partir del acontecimiento enunciativo: su aparición en el espacio público político. Lo que nos preocupa pensar es que las figuras estético-políticas van más allá de los enunciados expresos, o mejor dicho, vienen más acá. La materialidad de una figura, se gesta en su enunciación, que aparece inscripta como marcas en ese enunciado. Así considerada la enunciación como acontecimiento, nos obliga a comprender al enunciado *pueblo* necesariamente como siempre desbordado, excedido en sí mismo<sup>77</sup>. Ese es el carácter acontecimental, de irrupción, de aparición en el espacio público. Y la figura bajo la cual aparece es también lo invisible de lo que se enuncia, su reverso. La figura es aquello que está supuesto y que sostiene lo que se enuncia y que sin embargo, excede lo dicho.

El espacio de enunciación así comprendido es el que llamamos espacio público-político. Es la relación del hablante con la lengua que lo determina. Este espacio de enunciación es decisivo para comprender la enunciación como una práctica política –y no como individual o subjetiva-. Enunciar es entonces estar en la lengua en funcionamiento. En el acontecimiento lo que se da es una lucha de fuerzas, un agenciamiento político de la enunciación, que determina quiénes pueden hablar y quiénes no<sup>78</sup>. Creemos que el Primer Congreso Nacional de Filosofía tiene la fuerza del acontecimiento retórico-político, en tanto es el momento en la historia que hace visible la pregunta por el pueblo. Este Congreso, que tuvo la importancia de ser el primer acontecimiento en el ámbito de la reflexión filosófica que se llevó adelante después de concluida la Segunda Guerra Mundial, marcó el triunfo de

---

77 En tal sentido, si podemos dar cuenta de la historicidad de tal o cual figura, podemos dar cuenta también de las condiciones de posibilidad de su aparición en un momento histórico determinado.

78 Hay persuasión, es decir, hay voluntad de poder, de convencer y de dominar. Hay exterioridad del lenguaje aunque no podamos conocerlo si no es por medio del lenguaje. Argumentar es hacer cadena de enunciados, donde la orientación es lo vedado, lo invisible, lo no dicho. Es la tarea, lo que debemos descubrir. Lo dicho es lo enunciado, pero en el decir podemos encontrar las políticas del silencio.

la vertiente existencialista pura o laica, sobre aquellas de inspiración religiosa o trascendentalista, e hizo de contorno al siguiente interrogante: ¿Puede existir una filosofía argentina autónoma? Sin dudas, esa fue la cuestión que resonó en los pasillos del congreso, y en este contexto nos interesa anclar algunas reflexiones acerca de las obras de Carlos Astrada y Luis Juan Guerrero, ambos pensadores y creadores de diversas figuraciones del pueblo, ambos organizadores centrales de dicho acontecimiento.

En correspondencia con una reflexión *sobre la realidad nacional, consideramos que los textos *Metafísica de la Pampa* y *aquellos reunidos bajo el nombre de Tierra y Figura*, del filósofo Carlos Astrada, fechados en su mayoría sobre finales de la década del cuarenta, reúnen ontología y política de manera privilegiada dentro de nuestro contexto: de cara al peronismo histórico, donde se discute la unidad del «Pueblo».*

Crear una filosofía nacional no significa, para Astrada, desligarla de las grandes corrientes del pensamiento metafísico moderno occidental, si no, por el contrario, encontrar una manera y un acento específicos para reconducir la consideración de las particularidades de estas tierras y hombres hacia las preocupaciones universales que la filosofía europea venía constituyendo e interrogando. Nos preguntamos entonces, ¿por qué en ese momento histórico, y no en otro anterior, aparece el reclamo de pensar la identidad ligada al «Pueblo» y a la representación del Estado? Existen dos factores que no podemos pasar por alto: no es el momento del «Pueblo» de la resonancia católica sino de los pueblos laicos al que se refiere la pregunta, y, evidentemente, las actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía son un llamado o una demanda a dar respuesta<sup>79</sup>.

El problema que nos presenta Astrada es que la vastedad de la pampa casi obliga a postular la a-historicidad de su naturaleza apenas tocada

---

79 Nos inscribimos en una lectura que da por sentada las relaciones que se traman en el interior del pensamiento de Astrada con el pensamiento de Heidegger, a quien Astrada postula como el «genial filósofo para pensar la identidad nacional» (Carlos Astrada, *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Mendoza, 1949, p. 5) y percibimos ciertas resonancias conceptuales de la noción de «Pueblo» que ambos filósofos desarrollan en sus obras. Ver Florencia Carbajal, Nicolás Fernández. Muriano, Ariel Pennisi, Lucrecia Piatelli, *Imágenes del Pueblo*, en: *Cartografías del sur. Revista de Ciencia, arte y tecnología*, UNDAV, Marzo 2015.

por el hombre y, por lo tanto, dificulta percibir la encrucijada existencial de sus habitantes. Para Horacio González, Astrada, partidario de una noción de destino para entender el ensayo, «piensa la pampa como fuerza interior, como íntima revelación de energía»<sup>80</sup> en un intento de alianza con un poder de Estado. Intentaremos describir algunas de las figuras estético-políticas que Astrada propone para pensar las configuraciones del «ser-en-común» en el interior de una filosofía nacional que vincula íntimamente el hombre a su tierra.

### **Ethos y nacionalidad: una posible filosofía argentina**

La idea de una filosofía nacional, se comprende en la obra de Carlos Astrada como el gesto modernista de devorar los patrimonios universales que hacen al espíritu humano, respetándolos en su originalidad, y trayéndolos hacia lo interior de nuestra cultura, y pensar nacional. En «Sustrato nacional y universalidad de la filosofía»<sup>81</sup>, Astrada manifiesta,

«El pensamiento filosófico argentino, si ha de estructurarse orgánicamente y ser, a la vez, un instrumento preciso y eficaz para la marcación universal de rumbos a nuestra vida nacional, tiene que valorar sus propias orientaciones y búsquedas, condicionadas ya por las modalidades que nos son propias, confrontándolas con las de otros pueblos...»<sup>82</sup>

Tras señalar el papel de la filosofía «para constituir la vertebración de toda verdadera cultura e informar con sus principios, tanto la vida individual como la de una nación»<sup>83</sup>, Astrada, apoyándose en Juan Bautista Alberdi, concibe a la filosofía nacional como el principio de toda nacionalidad. Así, la filosofía en general consta de una dimensión universal y de otra nacional. Esta última, es la forma singular en la que un pueblo, una nación, se expresa críticamente a cerca de los problemas surgidos en su seno, como también acerca de las filosofías

---

80 Cf. Horacio González, *Restos pampeanos*, Buenos Aires, Colihue, 1999

81 Cf. Carlos Astrada, *Tierra y figura y otros escritos*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2007, pp. 72-84

82 Ídem, p. 72

83 Ibídem.

extranjeras y las posibles relaciones entre ambas. Sin embargo, para el autor la filosofía nacional está siempre marcada ineludiblemente en la experiencia histórica de los pueblos como grupos humanos, enraizados en el suelo del que brotan las configuraciones propias de su pensar nacional.

«El pensamiento filosófico y con él toda filosofía válida, siempre enraíza y se desarrolla en el suelo de una nacionalidad; pero conforme a su idea, no es un pensamiento encerrado en los límites de las nacionalidades, sino que los trasciende sin llegar jamás a abolirlos»<sup>84</sup>.

La filosofía alcanza así en su identificación con el pensamiento vivo de una comunidad nacional, una «comprensión filosófica internacional, que supone la convivencia de las naciones, de los hombres y sectores que intelectualmente las representan, en la esfera universal del pensamiento»<sup>85</sup>. Esta comprensión filosófica internacional -por parte de la filosofía nacional- implica para Astrada un grado de maduración cultural, por el cual el pensamiento filosófico originariamente condicionado por su sujeción tempo-espacial, «tiende a trascenderse a sí mismo para captar otros pensamientos -maneras de pensar (originariamente) ajenas- oriundos de otros suelos, de otras naciones»<sup>86</sup>. Cuando esto ocurre, la filosofía se erige en un vínculo de acercamiento entre los pueblos, en una escena de traducción y diálogo internacional en que las ideas extranjeras son recíprocamente adaptadas e incorporadas críticamente en las realidades de cada nación.

Sin embargo, el hombre singular solo existe y cobra sentido dentro de la comunidad en que ha nacido y a cuyo designio está ligado. «La nación a la que él pertenece, y, en general, las naciones particulares sólo tienen existencia histórica en una condicionalidad supra-nacional. De ahí que en el real acaecer universal únicamente las naciones sean el sujeto de este acaecer»<sup>87</sup>.

Organizamos el pensamiento de Astrada en torno a la tensión irreductible entre la reflexión sobre la tradición de la filosofía política

---

84 *Ibidem*

85 *Ibidem*, p. 73.

86 *Ibidem*.

87 *Ibidem*.

internacional y la reflexión sobre una realidad nacional para tomar posición respecto del debate histórico sobre la «identidad» y las figuras de la «comunidad». El eje de su reflexión circula en torno al siguiente interrogante: ¿cómo develar una filosofía nacional a la altura de los procesos históricos del tiempo en curso, que simultáneamente se conserve en la tarea de señalar los contenidos del mandato esencial del suelo argentino?

En *Tierra y Figura*, Astrada hará el esfuerzo de describir ciertas figuras estético-políticas que representan un tipo humano. Figuras no sesgadas por la observación y comprensión de pertenencia a un tiempo histórico, a un ethos determinado o a los procesos sociales que lo condicionan, sino concebidas a partir de lo que considera la verdadera singularidad figurativa de lo humano: su *genius loci*. Para pensar una filosofía nacional se concentrará en el *numen del paisaje*, el ambiente geofísico, ese *humus único*, que determina una mutua dependencia e influjo entre vida humana y paisaje telúrico. Es decir, que solo en relación con las características telúricas y las notas peculiares del paisaje *-genius loci-* podremos entender e inferir los rasgos esenciales del «estilo vital de las configuraciones individuales y colectivas que de su humus emergieron»; y en virtud de esa mutua dependencia entre hombre y tierra, surgirá un tipo de hombre determinado a partir del cual podremos llegar a entrever el carácter del paisaje del cual éste proviene. Astrada parte de ese supuesto incuestionable: existe una «humanización del paisaje», es decir, humanización de la tierra en la que se ha nacido y se habita y a la que se acota y anima como paisaje, y de la cual emergen todas las posibles figuras de la comunidad.

El filósofo sostiene esa tesis a partir de una indagación precisa respecto de las configuraciones típicas de la tierra argentina: ¿Qué recorrido es posible para pensar el devenir de la nación argentina? ¿Cuáles son las bases de una identidad –y filosofía– nacional? ¿Qué tramas anímicas, culturales y geofísicas organizan nuestra nación y qué formas humanas, individuales y colectivas? ¿Qué relación existe entre el influjo de la tierra y las figuras humanas que de ella emergen y a ella vuelven? ¿Marca la historia, en relación con las fuerzas telúricas del paisaje, el destino de un pueblo?

Estos interrogantes y sus potenciales respuestas, estructuradas por Astrada a partir de una relación de intimidad entre paisaje y cultura, tierra y figura, reconocen múltiples influencias de tradición que operan en la imagen del pensamiento de Carlos Astrada como supuestos filosóficos subsidiarios de ciertas lecturas heideggerianas y hegelianas, mayoritariamente. Si bien saldamos aquí la discusión respecto de las nociones de pueblo, destino, tradición y decisión que Astrada hereda de Heidegger; no podemos dejar de reconocer en las figuras estético-políticas de la comunidad que analizaremos a continuación tales resonancias.

### **El *genius loci* y las figuras estético-políticas de la tierra**

«El paisaje imprime un sello en el perfil humano, en un estilo anímico, en un comportamiento personal. Inversamente, si partimos de estas notas recogidas en un módulo de vida, en un tipo de hombre determinado, podemos entrever el carácter del paisaje del cual éste proviene»<sup>88</sup>

El *genius loci* es el concepto central a partir del cual se articulan, construyen y desprenden las posibles configuraciones típicas. Una parte evoca a la otra: el paisaje, a los seres que lo habitan, los seres –en su estampa personal y estilo de vida– al paisaje entero. Astrada sugiere entonces una tipología humana en función del influjo preponderantemente configurador del paisaje. Así, dice en su pensar filosófico de tinte poético «...creemos haber observado que el hombre de los Andes tiene una mirada un tanto perdida, solicitada por la montaña, mirada de altura; el de la Pampa un mirar que penetra distancias y se extravía en ellas; el de nuestros valles serranos una manera de mirar que las acota y las estrecha, perdiendo el sentido real de las mismas»<sup>89</sup>

Esta descripción sensible de una mirada configurante del tipo nacional supone, para Astrada, dos figuras estéticas de percepción superadoras: el *rastreador* y el *sembrador*. El rastreador, un ser con retina ultrasensible y discriminadora en la que se graban especularmente

---

88 Cf. Carlos Astrada, *Tierra y figura y otros escritos*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2007, p. 20.

89 *Ibidem*, p.21.

las huellas de la tierra, «ha transferido a su retina la plasticidad o dureza del suelo para acusar las huellas de pasos humanos o de animales, e incluso saber la dirección que llevan, y si la mantienen o la tuercen»<sup>90</sup> El sembrador, el hombre de la cultura integrado al paisaje, es el «resultado de éste, y su fruto más preciado». La cultura, entiende Astrada, es la integración en una unidad viviente de las formas esenciales que marcan el rumbo de un pueblo para la promoción de la tarea que a su comunidad nacional le ha propuesto su propia historia en el ámbito del paisaje de la que es oriunda. «La vocación para la esencia de la comunidad nacional, es también vocación para la cultura y sus direcciones fundamentales, la misión histórica de un pueblo»<sup>91</sup> De allí que recupere el sentido etimológico de cultura como *colere*, cultivar la tierra, preparándola para la cosecha, para la fructificación; y que en acepción figurada venga a significar el cultivo de las facultades y disposiciones humanas, puesto que cultivo se resume en humanización del hombre asentado en su carácter telúrico. En este sentido, el sembrador es la figura estética intercomunicativa entre la humanización del hombre y su contorno. Unidad viviente asentada en el paisaje y paisaje asentado sobre la unidad viviente de un pueblo, su numen ha moldeado anímicamente un tipo humano e impreso en éste su «estilo» telúrico. Hay una relación intrínseca de necesidad entre tierra y hombre, entre cultivo y cultura. La figura del sembrador cierra de este modo el ciclo dinámico del cultivo y da paso a la del hombre culto que deviene *humus* estructurado, en el que la vida y su tarea se dan a una vibración múltiple.

Tal concepción emana de la idea de que «la cultura y sus formas no es un asunto que concierne a una consideración puramente teórica sin consecuencias prácticas y al margen de la realidad histórica, sin eco ni resonancia en la vida cotidiana de los hombres y en las aspiraciones y necesidades vitales de un pueblo»<sup>92</sup>. Por el contrario, todo afán cultural, cuando es auténtico según Astrada, supone una activa participación en el destino de la comunidad y en sus rumbos histó-

---

90 *Ibidem*.

91 *Ibidem* p. 30.

92 *Ibidem* p. 32.

ricos. Cultura, en tanto conjunto de formas orgánicamente unificadas, entraña el más eficiente poder de conservación e incremento de las fuerzas que en un pueblo están adheridas a la tierra, a la stirpe y al idioma. La cultura ligada a la vida de un pueblo no es más que la convivencia de sus manifestaciones orientadas en un mismo destino social e histórico. Así, entre cultura y destino del pueblo, Astrada no deja distancia; entre hombre libre y hombre culto tampoco. «El hombre individual como expresión de un modo de ser nacional, sólo sabe de su libertad y es apto para realizarla en la medida en que se le impone a así mismo la ley implícita en la vida y en la misión del pueblo, cuya suerte y aspiraciones comparte y promueve»<sup>93</sup>.

Encontramos aquí toda una estética de las figuraciones de la comunidad en Astrada. Cada figura estético-política da cuenta de una posible distribución de los modos de aparición del pueblo en el espacio-público. El sembrador y el rastreador –imágenes sensibles del pensamiento– poseen como reverso de sus figuras, una precisa estampa política: hombre culto y hombre libre. Astrada conjuga bajo el modo de un decir poético, las condiciones de posibilidad de un estilo telúrico que resguarda a la luz de las configuraciones estéticas de la comunidad nacional, las formas de una comunidad política destinada.

Para Astrada, las culturas precolombinas y la cultura americana están determinadas por la tierra y no por el espíritu como supuesto principio extravital y extratelúrico. Astrada se posicionará en el lugar de la síntesis dialéctica entre el humanismo y el tradicionalismo, ambas corrientes opuestas y unilaterales. Ambas son tomadas como falsas por el autor ya que constituyen una pseudoantinomía, y solo puede darse como verdadera su integración o síntesis dialéctica: la tierra, los muertos, la humanidad y los vivos. Si bien la *tierra* ofrece el suelo de lo inmemorial y la *humanidad* aporta la idea de proceso histórico que se proyecta hacia el futuro, la síntesis dialéctica entre ambos es operada por la *vida misma* como fuerza plástica. La síntesis de ambas fórmulas explica cómo la vida, en su presente, que es permanencia y fugacidad, a la vez, constituye el eslabón entre la tierra y la humani-

---

93 *Ibíd.* p. 33.

dad. La vida de un pueblo da cuenta de la única tarea inmanente a su destino planetario.

Lo que sobrevive al tiempo, entonces, por obra de la ejemplaridad personal y de lo típico popular, son las configuraciones del *genius loci*, «emergidas de la tierra e inscriptas –como plenitud temporalizada o como constelación de un ethos o estilo colectivo– en la historia, que hace de ellas tradición y las proyecta hacia un futuro.»<sup>94</sup> Observamos que el problema entre paisaje y cultura, tierra y humanidad, se soslaya con figuras concretas que dan cuenta de la singularidad del devenir argentino. Astrada propone un índice de configuraciones típicas de nuestros *genius loci* que va desde la figura del rastreador, el sembrador, en tanto hombre culto y hombre libre, al ethos peculiar de sus gentes encarnado en ciertos hombres ejemplares que propugnaron la autocomprensión histórica de su época y las tareas inherentes a una cultura nacional en formación, para la cual aportaron el necesario fundamento doctrinario y político. El filósofo hallará entonces entre las máximas de San Martín, la figura de Echeverría, el héroe en Martín Fierro, el paisaje argentino de Lugones, los signos rúnicos del silencio del indio y del gaucho, la proyección mítica de Don Quijote y el mito como constitutivo del designio humano, la progresión de nuestro pueblo y el devenir de su futuro histórico.

### **El numen del paisaje y las figuras estético-políticas del silencio**

Espesura metafísica de la Pampa argentina, lugar de la aculturación, planeta muerto en su cuna oceánica y andina, tierra de inscripciones a descifrar. La teluria pampeana está inscripta en los signos rúnicos del silencio.

Para Carlos Astrada, la hostilidad y persecución sistemática de las razas aborígenes condujo a su casi total extinción. Una estirpe desapareció del suelo argentino, aniquilada por la Conquista y la barbarie, a través de la colonización. Sobre su desaparición se fundó el país y se estructuró políticamente su Estado. Ese silencio cuajó una runa invisible, con su secreto sellado, y es el único monumento del pasado de la

---

94 Cf. Carlos Astrada, *Tierra y figura y otros escritos*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2007, p. 24.

pampa. Primer signo rúnico del silencio a partir del cual Astrada hace aparecer la figura estética: el silencio rúnico del indio.

Más tarde hunde sus raíces en esta tierra otra estirpe, «la que tras haber dado su sangre por la liberación de nuestra América y dejado los huesos en todos los campos de batalla del Sur-Continente, fue condenada en los pocos que regresaron y en sus descendientes al ostracismo y la adversidad»<sup>95</sup>. Este segundo silencio rúnico, el del gaucho; sin embargo y a diferencia del anterior, es roto por un canto, el Martín Fierro. El canto pide atención al silencio para acabar con el mutismo pampeano, producto de sus silencios rúnicos. Martín Fierro tiene que «hacer un cóncavo en el ámbito de este profundo silencio a fin de hacerlo audible, desde su raíz telúrica y desde el latido de la sangre, en la voz reveladora que él le da, prolongándolo, descifrado en palabras»<sup>96</sup>. La palabra adviene siempre moldeada desde el fondo del silencio que la potencia porque revela lo que éste oculta y puja por manifestarse. Canto y silencio como formas dialécticas antinómicas encuentran su síntesis en la integración del hombre con el hombre en diálogo con su paisaje. Comunicación también hecha de silencios. Lo dicho y lo no dicho, aquello que lucha por aparecer en el espacio público y aquellos silencios, censuras y represiones conviven en un mismo paisaje sonoro. Es la tierra, y el paisaje en su inseparable unidad con el hombre oriundo de él, los que se vuelcan en el logos poético, en la palabra delatora del silencio. Suelo nutricio de palabra frente al mutismo histórico. La palabra no surge ni de la tierra ni del hombre, sino de su entrelugar de fundición y mezcla arraigada al numen inaprensible de su paisaje.

Estirpe aborígen y estirpe gauchesca aparecen como efectos de sentido de las figuras estéticas que propone Astrada para dar cuenta de su existencia: signos rúnicos del silencio con fuerza y sugestión telúricos. El Estado argentino se funda entonces en la base dos silenciamientos históricos, uno permanente de constante solicitación y clave esotérica, el silencio aborígen; otro fragmentado por la épica del poema nacional y el resurgir telúrico de la fuerza mítica. «De ahí que

---

95 *Ibidem* p. 78.

96 *Ibidem* p.79.

nuestra cultura, a pesar y en contra de la destructora pretensión hegemónica de la traída por la Conquista, sea originariamente, esto es, desde un punto de vista de la aculturación radical ya vencida y superada, una cultura dual»<sup>97</sup>.

Vale la pena detenerse en la función que cumple el mito originario en el día a día de la nación. De este centro de fuerza del mito fluye, como de su fuente nutricia, todo el proceso de su realidad histórico-social en la multiplicidad de sus manifestaciones. Con estos elementos y refiriéndose específicamente a la nación que somos, Astrada escribe a la manera de un manifiesto modernista: «...sostenemos que somos algo y alguien -aunque más no sea, una brizna en el pampero-, y que una fuerza insita en nuestros orígenes, un programa de vida implícito nos han proyectado al horizonte histórico para realizar una tarea, para cumplir una misión. Podremos desertar de esta empresa, podremos traicionar aquella fuerza, articulada en mandato: pero el impulso inicial existe y la tarea estaba ya pre-bosquejada en nuestra historia, en la entraña misma del advenimiento del pueblo argentino a su soberanía política y vida propia»<sup>98</sup>

Astrada verá en el gaucho, el híbrido en donde se concentra el indio y el extranjero. Por ello es que tiene una ascendencia dual. «... la hormona vital de la liberación sólo circula en la corriente sanguínea de los criollos cuyo ancestro telúrico es el gaucho, ya injerto en el indio»<sup>99</sup> De aquí que Astrada señale que la vía de la liberación no es otra que la insurrección agraria. El gaucho, afirma, tiene la misión de vengar al aborigen destruido. Esta venganza encierra la lucha de los oprimidos contra el sistema imperialista que ahogó la fuerza vital de la estirpe y sigue subyugando lo poco que queda de ella. Astrada propone, así, la conformación de una gauchocracia comunitaria que consista en una colectividad afín a su teluria y a su historia. Para ello será necesario que el mito resurja como potencia creadora de destinos posibles para la nación. «Lo real del mito acude, para su expresión, al logos poético.» El mito se crea en la formación de un pueblo. Y un pueblo se forma

---

97 *Ibíd.* p. 82.

98 Cf. Carlos Astrada, *El mito gaucho*. Buenos Aires, Kairós, 1972, p. 1.

99 *Ibíd.*, p. 40.

con un ideal de comunidad en prospección hacia el futuro. Por ello el mito persiste marcando el rumbo que éste ha de tomar. ¿El mito puede convertirse, entonces, en acción social que tienda hacia el cambio radical? ¿O justamente es aquello que en el encantamiento fija cualquier movimiento y posibilidad de transformación? ¿Potencia de creación, fuerza telúrica de transformación social, el mito es en Astrada la figuración de esa comunidad autónoma?

Este mito tiene raíces arcaicas que afloran por medio de la tierra en la que habitamos. Así, para Astrada, es posible, luego de analizar la historicidad de cada pueblo, vislumbrar un pasado glorioso que pide retornar con ánimo vernáculo. Esa posibilidad de constitución de una sociedad auténtica, Astrada, pretende encontrarla lejos del viejo continente. Es así que Latinoamérica se le presenta como el lugar en donde la tierra pide el retorno mítico a fin de poder con fuerza (¿solo con fuerza?) delinear su destino.

A partir de la apertura a la universalidad, caracterizada por la pluralidad de aportes, Astrada reconocerá en Amerindia una potencia destinal creadora de futuros próximos, en tanto somos una verdadera encrucijada de civilizaciones, fundente crisol de razas y de esencias culturales e históricas, próximas y remotas, como expectación de una palingenesia.

### **Figuras del pueblo para una filosofía argentina**

Abordamos la obra de Astrada en función de lo que comprendemos como posibles figuras estético-políticas de la comunidad, con plena conciencia crítica de los matices que la noción de «Pueblo» conlleva en toda pretensión de pensar una filosofía nacional.

Encontramos en Carlos Astrada -y él a su vez en el númen del paisaje pampeano- las figuras estético-políticas de los fundamentos originarios del ser nacional, sin privarse, como hemos observado, de los influjos y la terminología analítico-existencial que consideramos subsidiaria de un modo de concebir la imagen de un pueblo como sustrato o sustancia previa ligada a una concepción de origen, decisión y destino para pensar la identidad y la configuración del «ser-en-común» como imagen dogmática del pensamiento. Sin dudas hay en Astrada

el intento de dar cuenta de la vida orgánica y sustantiva del «ser-en-común» como cultura y manifestación del espíritu del «Pueblo», o comunidad política teleológica creándose a sí misma como humanidad venidera. En este sentido, sostenemos que Astrada se alinea con los modos en los que el siglo pasado experimentó el entramado entre fábula e historia en la configuración del «ser-en-común», y tiende a la organicidad identitaria de la noción de «Pueblo».

Sin embargo, rescatamos la voluntad de un logos poético y mítico, ficcional y estético, que funciona como don adivinatorio para descifrar las figuras de la tierra y los signos rúnicos agazapados del silencio, inscriptos en los contornos, que quedan siempre como compuestos audibles en la palabra cantada o contada. Tal canto filosófico o poético, debe interpretarse como el eco de esa expectación muda en que discurre toda la vida latente del paisaje humano en su estado de pre-manifestación, cuyo mensaje es el de la tierra originaria acallada. Astrada juzgó que ese poeta nacional fue José Hernández, aunque él mismo, siguiendo la huella del desdichado Lugones, fuera la cabeza filosófica que contribuyera al desciframiento de su mito constituyente en su logos numinoso.

Rescatamos, además, una imagen del pensamiento sensible que intenta, bajo figuras de matices estéticos y políticos, describir las configuraciones del *genius loci*, en tanto nociones que conservan las figuraciones de lo común de la tradición, como sustancia o forma a priori del pueblo, pero que intentan distanciarse de toda posible fijez de identidad histórica. Sea o no posible, este es un problema central para la concepción de una posible filosofía autónoma nacional. Entendemos que si las figuras son los lugares comunes de la lengua y la tradición, son también los lugares fijos y secos, que no necesitan ser justificados, y en ese sentido, son el pasado de la lengua, el lugar común desde donde se organiza lo que puede ser dicho y desde donde se organiza también la memoria de la comunidad de los hablantes. Mientras que la lengua posee reglas sintácticas, la enunciación posee estrategias discursivas. Y en sentido amplio, esto implica lucha por el significado, políticas del decir, y políticas del silencio (y también, políticas de la memoria). El Primer Congreso Nacional de Filosofía abrió

el debate y el interrogante sobre la unidad del pueblo, y nos interesan sus respuestas, pero también, leemos en el interdiscurso ese acontecimiento que es exterior a la lengua, que dice de más, o de menos, porque escapa a lo que puede decirse. Si hay políticas del decir y del silencio (acontecimientos, espacios de enunciación que son espacios donde circula la palabra regulada, espacio público-político) nos encontramos en los bordes de la lengua. No ya en sus figuras, sino en aquello que las excede también. Estamos frente al afuera que es también simbolizado. Y ese es el marco que nos permite sostener que las figuras estético-políticas del «ser-en-común» determinan también una ontología política, en tanto dan cuenta de la aparición de los cuerpos en el espacio público<sup>100</sup>.

El rastreador, el sembrador, el silencio rúnico del aborigen y del gaucho escapan a una imagen dogmática del pensamiento para pensar al pueblo; y se proponen como expresiones posibles respecto de las figuras que el «ser-en-común» adopta al disputar la transformación del lazo social, como lugar de metamorfosis abiertas al porvenir de una comunidad política, como tarea y destino. Es decir, que no asistimos a una construcción filosófica modesta, débil o sobria de las figuras de la comunidad, sino, por el contrario, escuchamos en la voz de Astrada cierta sensibilidad inventiva, consecuente con la tradición del libre y ensayístico filosofar latinoamericano. Carlos Astrada encuentra en la Pampa la estructura ontológica fundamental de la constitución antropológica del hombre argentino, cuya determinación telúrica nos fuerza a arrojarnos melancólicamente ante el tiempo histórico y hacia la lejanía del horizonte. Y es en esa llanura, a la vez telúrica y metafísica, donde se hunde el acertijo primordial de nuestro temple de ánimo, que nos trasunta en la errancia y en el vagabundeo filosófico como modo del decir local. Sin embargo, nos preguntamos si bajo esta

---

100 Si pensamos en la enunciación de las figuras como modo de funcionamiento de la lengua y en tanto acontecimiento, podemos comprender que las figuras retóricas (estético-políticas) no son meros ornatos del lenguaje, sino que poseen efectos de sentido configuradores del espacio público político. Y aquí insistimos una vez más en la necesidad de hacer el movimiento entre la retórica y la ontología, o entre la estética y la política (o entre lo político categorial y las prácticas políticas) para pensar las figuraciones del pueblo.

lógica que entendemos por «hacer el movimiento» entre una imagen del pensamiento y una ontología política (bajo la cual recuperamos el debate en torno al interrogante ¿qué es un pueblo?); cabe ahora esta pregunta como contraplano: ¿Hace figura el pueblo? ¿O es aquello que siempre se sustrae, aquello que cae por los bordes de toda figura que pretenda encuadrarlo?

La filosofía política contemporánea piensa al pueblo como la materia que siempre está en vías de realizarse, y por eso su realización coincide con su propia abolición. Dice al pueblo en términos catacréticos: el pueblo que aún no está, o el pueblo que es siempre la irreductible ilusión de alguien, o el pueblo que es futuro potencial, la multitud que si se dice pueblo es porque se aburguesó y se hizo identidad, el pueblo que escapa, el pueblo por venir... Allí donde la definición se hace presente, la exclusión demanda resistencia. Por eso el pueblo es un efecto por lo cual se invierte todo lo dicho anteriormente, el pueblo es el resto de toda palabra académica... Quizás el camino no sea el de buscar o inventar figuraciones conceptuales -o formales- que puedan dar cuenta de la aparición del pueblo. Por el contrario<sup>101</sup>, creemos que hacer el movimiento de pasaje entre una imagen del pensamiento sensible y la ontología política, no es más que hacer un arduo trabajito de hormiga en los umbrales del propio pensamiento, intentando visibilizar el marco y calando los órdenes de la propia teoría a partir de la cual pensamos, dar cuenta de las condiciones de enunciación en la propia escritura, hacer ensayo, invertirnos un poco más cuando escribimos.

---

101 *Figuras estético-políticas* capaces de dar cuenta de la relación de los cuerpos que irrumpen en el espacio y que trastocan la configuración coagulada de los lugares habilitados para hablar; acontecimientos de lenguaje que perforan las formas establecidas de circulación de la palabra en el espacio público; modos de visibilizar los silenciamientos estructurales de la lengua propia. Quizás una estética de los restos, del silencio, de los umbrales y de los excedentes. Porque ¿es posible concebir una estética política de aquello que se encuentra en constante mutación, diaspóricamente en movimiento?

## **Bibliografía**

- AAVV, *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Mendoza, 1949.  
Edición facsimilar
- Astrada, Carlos, *El juego existencial*, Buenos Aires, Babel, 1933.
- , «Mito, tiempo e historicidad» en *Cuadernos de filosofía*, Buenos Aires, Instituto de Filosofía, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1953.
- , *El marxismo y las escatologías*, Buenos Aires, Procyon, 1957.
- , *El Mito gaucho*, Buenos Aires, Cruz del Sur, 1964.
- , «Realismo de la utopía», en: *Kairós*, Año II N° 4, Buenos Aires, Devenir, 1968.
- , *Martín Heidegger. De la analítica ontológica a la dimensión dialéctica*, Buenos Aires, Quadrata, 2005.
- , *Metafísica de la pampa*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.
- , *Tierra y figura y otros escritos*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2007.
- David, Guillermo, *Carlos Astrada. La filosofía argentina*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2004.
- González, Horacio, *Restos pampeanos*, Buenos Aires, Colihue, 1999
- Laclau, Ernesto, *La razón populista*, Buenos Aires, FCE, 2005.
- Vernik, Esteban, «Mito y utopía en Astrada», en: *Pensamiento de los confines*, N° 15, Buenos Aires, FCE, 2004.



---

# Figuras de la comunidad en Luis Juan Guerrero

ADRIÁN CANGI <sup>102</sup>

«No existen moldes previos de las formas expresivas que sirvan para la fabricación,  
tampoco existe un simple cumplimiento y reproducción histórica de un modelo»

Luis Juan Guerrero

La exposición compartida de la comunidad exige pensar el ser en común más allá del yo individual y de lo impersonal comunitario. Única manera de constituir una filosofía de la coexistencia, hecha de proximidad, acción recíproca y exposición mutua. Esta filosofía se asigna la tarea de pensar el «con» con el «entre» como nuestro mundo de existencia, en el que se da la apertura al otro. El «con» nos dice la comunidad, el «entre» nos inhibe de pensarla bajo la forma de una simple comunión o una unidad sustancial. Pensar el ser-juntos más allá de la conjunción, es ahondar en el íntimo enfrentamiento de la comunidad consigo misma, que es sin duda la que pone en juego el reparto de lo sensible a través de figuras de la sensación y del sentido. La comunidad es la tensión irreductible entre proximidad y separación en la continuidad. Lo que aparece es «singularmente plural», y «pluralmente singular», lo que fuerza a deshacer cualquier identidad sustancial, para abordar la transitividad de lo que aparece en un mundo de existencia, donde lo que perdura son los modos de vida y sus prácticas en el entre-lugar como íntimo lugar del enfrentamiento<sup>103</sup>.

---

102 Este texto fue publicado originalmente bajo el título «Figuraciones de la comunidad en Luis Juan Guerrero», en: Samuel Cabanchik y Alejandro Boverio (comp.), *Figuraciones de la comunidad. El ojo, la carne y la palabra*, Buenos Aires, Colihue, 2014, pp. 21-43. El que aquí se presenta es una versión modificada.

103 Cf. Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena, 2002; Jean-Luc Nancy, *La comunidad desobrada*, Madrid, Arena, 2001; *La comunidad enfrentada*, Buenos Aires, La cebra, 2007; *Ser singular-plural*, Madrid, Arena, 2006; Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014, pp. 95-146

Como herencia de la modernidad sabemos que la comunidad, entendida como la producción del sedimento común como «ser-entretendido» por las reglas y variaciones de una cultura, es simultáneamente el íntimo lugar del enfrentamiento y la que expone figuraciones de los pueblos que la constituyen al exponerse a sí misma. Sin embargo, el pensamiento no domina plenamente las figuras comunes porque éstas arrastran todos los sedimentos sensibles de los pueblos que la habitan. La filosofía argentina alcanzó testimonios de esa vitalidad fundamental de las figuraciones de la comunidad en la generación del '25 formada por Miguel Ángel Virasoro, Vicente Fatone, Francisco Romero, Ángel Vasallo, Carlos Astrada, Nimio de Anquín y Luis Juan Guerrero. Filósofos capaces de dedicar la construcción histórica a la memoria de los sin nombre y sus compromisos ético-políticos a extraer la belleza misteriosa de una tradición como el esplendor puesto en las obras por el espíritu modernizador de la vida humana.

Luis Juan Guerrero (1899-1957) es bonaerense, oriundo de Baradero. Anticipándose a nuestro tiempo se formó en las funciones de la ciencia matemática y natural en las universidades de Pennsylvania y Michigan. Sin culminar sus estudios en Buenos Aires se trasladó a Alemania en 1923 para dedicarse al concepto filosófico doctorándose en Zurich en 1926. Finalmente centró el resto de su vida en la enseñanza e investigación de las relaciones entre ética, estética y política abocándose a los «seres de sensación» producidos por los lenguajes artísticos, abordados por una estética operatoria, que valora la inmanencia de los procesos y procedimientos de formación de las obras. La promesa de estos lenguajes no es sólo el saber sino la transformación sensible experimentada por el encuentro con las obras, la que crea a su entender un individuo comprometido con los valores de una cultura vital. Es prueba de esta posición *Estética operatoria en sus tres direcciones* (TI, 1956; TII, 1957; TIII, 1967), obra mayor del pensamiento argentino.

Del joven de formación anarquista al profesor cesante de las universidades de Buenos Aires y La Plata, a causa del golpe de Estado que derrocó a Perón en 1955, Guerrero vive la intensidad de la vida política argentina que lo vio participar en forma activa en la Reforma Universitaria de La Plata -donde cinceló su amistad con Carlos Astrada,

Alejandro Korn y Coriolano Albertini- y en distintas intervenciones político-culturales destinadas a la problematización del pensamiento nacional. El epicentro de su pensamiento es la «transformación» que el hombre realiza por la expresión a través de las obras, constitutivas de las manifestaciones, potencias y tareas artísticas -las tres direcciones operatorias de su *Estética*- que finalmente lo conducen en su propia conversión ético-política. De este modo, la vida estética resulta inseparable del proceso de formación ético y político en el ambiente biológico, psíquico y social de un medio vital y cultural, pensado por Guerrero en la tradición de la *paideia* griega y la *bildung* romántica. El trabajo en este medio del hombre que hace a los procesos existenciales sólo enaltece como expresión singular a la persona que se encuentra en conexión con los sedimentos sensibles y que logra «desocultar» en el proceso vital las fuerzas y formas que orientan a una cultura.

Para esta filosofía el acto de ver no es sólo un modo de contemplación y descripción del mundo sino una concentración perceptiva sobre el «mundo común» -entendido como sedimento sensible- y destinado a la transfiguración de sí y a la emancipación política. Desplegamos a lo largo del texto este complejo problema que colocó a la filosofía argentina frente al dilema de cómo apropiarse del patrimonio común involuntario e impersonal, en tanto «sedimento sensible», para transformarlo en gesto estético-político emancipatorio. El filósofo piensa en el entramado de relaciones entre estética, ética y política para abordar las figuraciones de la comunidad, con plena conciencia de un debate argentino acerca de los vínculos entre tradición occidental y experiencia local, al que dio en sus términos una respuesta «palingenésica» -haciendo de nuestra localidad un «entre-lugar» de cruce, absorción y polémica entre tradiciones diversas que hacen a la génesis de una cultura- montada sobre la fisonomía de los sedimentos sensibles y la productividad abierta a la transfiguración de nuestra historia.

## Oficio

En el Primer Congreso Nacional de Filosofía de 1949 presenta «Escenas de la vida estética»<sup>104</sup>, años más tarde de haber publicado *Tres temas de la filosofía argentina en las entrañas del Facundo* (1945), donde define algunas líneas ejemplares sobre figura y comunidad pensando en el terruño, en los modos locales de obrar y en el futuro común a través de las impotencias morales presentes. En la interpretación crítica que Guerrero realiza del *Facundo* de Sarmiento describe que para el ensayista el paisaje es el mal y debe ser transformado por el espíritu en un lugar moral y políticamente habitable a través de fuerzas internas orgánicas que conformen nuestra cultura, porque la vida humana plasmada por las fuerzas atávicas de la tierra y la tradición son tendencias que informan los caracteres populares de la comunidad reunidos por la observancia de un símbolo colectivo que religa las individualidades.

Recuperando la idea de Sarmiento, Guerrero dice que *Facundo* volverá como sedimento o fuerza sensible porque como instinto no ha muerto: vive en las tradiciones populares. Lo que en él era instinto, iniciación y tendencia, en Rosas es sistema, efecto y fin. El símbolo vivo prepara para la transfiguración. El historiador Vico sirve como matriz a Sarmiento porque concibe el tránsito transfigurado de la barbarie primitiva a la civilización como «verdad» política. El símbolo vivo de naturaleza poético-lírica es para Vico y Sarmiento un universal imaginativo que se distingue de un universal de razón, en cuanto incide en la vida sensible de una comunidad más allá de los proyectos ilustrados. Guerrero no ve en Sarmiento un espíritu pragmático abrazando una ciencia de la naturaleza común de la Nación sino a un «providencialista» con fe en los destinos de la Patria. Su imagen del pensamiento estaría movida por la obediencia a una fe providencial romántica. De este modo, no lo percibe como un precursor de Hipólito Taine, de William James y de la novela histórica, sino como un espíritu curioso y práctico, claro y eficaz que ha leído a su tiempo,

---

104 Cf. Luis Juan Guerrero, «Escenas de la vida estética», en A.A. V.V., *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo I, (Primera Sesión Plenaria: «La filosofía en la vida del espíritu»), (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950, pp. 221-241. Valoro la publicación contemporánea del texto en *El río sin orillas. Revista de filosofía, cultura y política*, nº 1, Buenos Aires, 2007, pp. 273-290.

y por ello se presenta capaz de delinear un cuadro de condiciones de la vida histórico-social americana. Hace lo que no logran ni Jefferson ni Emerson ni Thoreau. En su tiempo sólo fue anticipado por Alexis de Tocqueville. Sin embargo, Guerrero especula que su espíritu es paradójico, simultáneamente conservador y progresista, porque lo definen rasgos hispánicos y contornos europeos, pero sobre todo, porque lo atraviesa la creencia de que la «providencia» realiza por medios insignificantes e invisibles las grandes cosas, mientras que las fuerzas bárbaras no cesan de generar puñaladas a la Patria en la historia. La voluntad política ilustrada no alcanza para delinear un proyecto de Nación, para ello tiene que recoger el fondo de las fuerzas sensibles en el movimiento de un destino dialéctico, aceptando la provisión ciega de las fatalidades que gobiernan a la acción, para una transfiguración de un pueblo que emerge de sus propias metamorfosis. La tesis de Guerrero expuesta en su interpretación del *Facundo* se transforma en un programa filosófico que lo acompañará en toda su obra. Programa que expresa: gobernar es poblar con figuras transfiguradas por una síntesis de heterogéneos producida por un movimiento dialéctico entre la fe ilustrada y el símbolo de la creencia romántica<sup>105</sup>.

Guerrero sostiene en este libro que hay una condición común a los lenguajes de las artes: no se trata de reproducir o de inventar formas sino de indagar en el proceso de formación que capta fuerzas que atraviesan un medio. Éstas están en relación con la historia sensible y con la sensación producida por los lenguajes de las artes como su condición. ¿Cómo alcanzar la presión de un medio sobre los cuerpos que lo habitan? ¿Cómo registrar el ritmo de fondo que informa a la sensación común? Estas son preguntas que Guerrero aborda en el *Facundo* de Sarmiento. Oponiendo la Ilustración al Romanticismo recorre la imagen del pensamiento en la génesis de la filosofía argentina. El problema de la Ilustración ha sido modelar el hombre, el mundo y la Nación bajo una nueva fe como obediencia a la voluntad general del ciudadano. El hombre autónomo y moral con capacidad de gobernarse a sí mismo; la fisiocracia como modelo productivo desti-

---

105 Cf. Luis Juan Guerrero, *Tres temas de la filosofía argentina en las entrañas del Facundo*, Buenos Aires, Imprenta López, 1945.

nado a la transformación del mundo y la superación naturalista del hombre autómatas de los instintos de la naturaleza son los problemas de la formación espiritual. Problemas que llevan a Lafinur, Fernández de Agüero y Alcorta, entre Locke y Condillac, a independizar al individuo de todo lazo feudal, eclesiástico e histórico para apostar por la libertad, independencia y afán de progreso; a Belgrano, Vieytes y Castelli, entre Quesnay y Smith, a postular un gobierno de la naturaleza para un plan progresivo de la sociedad humana sostenido en una ecuación donde el trabajo transforma el mundo como el objeto más digno del hombre; a San Martín, Moreno y Rivadavia, bajo los efectos de Rousseau, a sacudir el yugo político para edificar un orden ético y jurídico sostenido en la voluntad general del ciudadano.

El problema del Romanticismo ha sido capturar la atmósfera indefinible e infinita de la materialidad de las fuerzas del medio que desborda a las acciones transformadoras del espíritu anegándolo en la inmensidad. Las fuerzas demoníacas y seductoras que provienen del fondo del medio proyectan el desafío al espíritu al descomponer las máscaras sociales y correr el velo del realismo para convertirse en interpretación y exposición de figuras de la comunidad. Problemas que llevan a Alberdi, Echeverría y Sarmiento a indagar en el *genius loci* como observancia de la creencia en mitos y símbolos que estarían en la base misma del conocimiento humano. La autonomía humana se transforma en conciencia de sí para edificar los senderos de la subjetividad que indaga en el mundo y el hombre, entre Herder y Vico, para dar lugar a la historicidad de la comunidad social que predica que el hombre debe volver a las creencias del sentido común que son aquellas acumuladas por la humanidad a lo largo del tiempo histórico.

La hipótesis interpretativa de Guerrero opone dos tendencias como imágenes del pensamiento moderno argentino. O bien la Ilustración busca la transformación del hombre, el mundo y la Nación porque practica una fe como obediencia al espíritu que modela las fuerzas del medio y del tiempo; o bien el Romanticismo reconoce las fuerzas del medio que informan y conforman al hombre, al mundo y a la comunidad a través de fuerzas históricas que oscilan entre el aislamiento, la deformación y la disipación de las figuras de la comunidad sujetas

a la observancia de una creencia religante propia de la potencia sensible del mito y los símbolos. Deduce de esta oposición que el Facundo es la obra de una confusión entre una idea estática de pueblo como génesis pasiva y la actualidad de una génesis dinámica viva destinada a la transformación. No se trataría de un recurso didáctico sino de la agrupación como obra sobre tres temas: la escena del paisaje como el dominio de las fuerzas; la figura con sus ideas y sistemas de obrar y la visión de futuro de la Patria a través de los males del presente. Esta partición respondería al pensamiento ilustrado del siglo XVIII que guió a la Revolución de Mayo: los problemas del hombre, del mundo y de la Nación. Pero en el subsuelo del pensamiento iluminista insiste una disposición de las fuerzas vivas que reúnen en un drama romántico al medio y a la figura resultante. Sarmiento recoge estas herencias y las procesa con una reelaboración personal.

Desde Belgrano a San Martín, pasando por los proyectos de Moreno, Rivadavia y Monteagudo la naturaleza debía ser puesta al servicio de la fe ilustrada como una tendencia progresiva de dominación del hombre sobre el medio. De este modo, las fuerzas eran sometidas a una voluntad de unidad política orgánica como unificación humana y de la Nación. Sarmiento cala en el drama del paisaje como un mal en las entrañas de la Patria donde no se escucha rumor alguno, donde la vista no puede calar el velo y donde la soledad disgrega la organización social. Esta visión del drama lírico que Sarmiento comparte con Echeverría girará sobre sí para mostrar que la pampa/desierto –una de las paradojas de este drama– no está vacía sino que se presenta llena de una sustancia de fuerzas que cala la historia bajo el nombre de «barbarie». Estas fuerzas deberán ser vaciadas como una mala hierba y sustituidas por un suplemento técnico llamado «civilización» del cual partirá la historia natural.

La oposición que Guerrero traza es la tensión irreductible entre numen e historia natural. Pero el desierto tiene su vida propia: el feudalismo español como fuerza de aislamiento esparcida en las inmensas extensiones americanas se transforman en fuerzas de deformación de las pretensiones del espíritu de conquista y culminan en fuerzas de disgregación del mundo en manos de los caudillos lugare-

ños y atávicos. El desierto esconde una estructura de fuerzas reconocibles por la razón humana que se expresa como morfogénesis de la vida. La vida colonial disgregada se resuelve en petulancia individual. Herder anima la tesis de Sarmiento, Quiroga Rosas y Fidel López en los periódicos de la época en la que el Facundo traspone los claustros universitarios a la vida política americana.

Donde Martínez Estrada con *Muerte y transfiguración del Martín Fierro* (1948) supo provocar a la historia argentina con figuras proféticas, admonitorias y morales, Guerrero con sus *Tres temas de la filosofía argentina en las entrañas del Facundo* cala en las tradiciones populares del «genio nativo»<sup>106</sup> bajo la figura de Juan Facundo Quiroga, revelando el sustrato que está en la trama moral de los sedimentos sensibles que informan por los valores en disputa a las revoluciones argentinas.

Elementos de una tradición Iluminista y Romántica, insistentes a lo largo de nuestra historia, ingresan en el debate local para recuperar la fabulación de «Civilización» o «Barbarie» que abre el ensayo argentino con el *Facundo* de Sarmiento. «Escenas de la vida estética» se encuentra dividido en cinco partes («Taller», «Fiesta», «Encantamiento», «Exorcismo» y «Composición») —cada una de éstas pone en juego su posición frente a una herencia clásico-romántica expuesta en su texto de 1934, «Panorama de la estética clásico-romántica alemana como introducción al estudio de las corrientes estéticas actuales»<sup>107</sup> —presentadas

---

106 Guerrero recupera, no sin diferencias, a Saúl Taborda en *La crisis espiritual y el ideario americano* (1933), obra donde se expone un nacionalismo «facúndico» que abogaba por un «comunalismo federalista», en el que se recreaba el «alma precapitalista» del hombre americano anterior a las transformaciones liberales y marxistas. Coincido con Ricardo Ibarlucía en lo expuesto en «Luis Juan Guerrero, el filósofo ignorado», estudio preliminar a la edición del Tomo I de *Estética operatoria en sus tres direcciones*, pp. 30-31, cuando señala que «Guerrero era un espíritu modernizador y universalista que concebía la 'conciencia nacional' (...) como la superación del iluminismo de Mayo y el romanticismo político». Sin embargo, su obra, reivindicada por corrientes nacionalistas por causas políticas más que por un genuino interés en sus conceptos, hace aparecer el espíritu de Taborda en nociones como las de «genio nativo». Hay que señalar que las distancias con el nacionalismo atraviesan diferencias políticas y estéticas que quedan claramente marcadas comparando la obra de Guerrero con el trabajo de Taborda sobre el «comunalismo federalista» expuesto en *Facundo. Crítica y polémica*, año II, n° 4, Córdoba, mayo de 1936.

107 Cf. Luis Juan Guerrero, «Panorama de la estética clásico-romántica alemana como introducción al estudio de las corrientes estéticas actuales», en separata del *Boletín de la Universidad*, Tomo XVIII, año II, La Plata, Talleres Gráficos Olivieri & Domínguez, 1934.

como un «planteamiento problemático» y no como fundamentación de una doctrina. Guerrero enfrenta los «monólogos cerrados» de los análisis históricos locales centrados en imágenes dogmáticas del pensamiento nacional sobre las nociones de «identidad» y «comunidad» para introducir una imagen problemática del pensamiento que expone una figuración vital y dinámica de lo común, donde la identidad sustancial es desarmada para enfrentarnos a la transitividad de lo que aparece en un mundo de existencia como el lugar del conflicto entre nuestro individualismo desarraigado y lo sensible común que conserva la posibilidad de nuestra proximidad, siempre en proceso y abierto a la modernización e invención de mundos posibles, donde el «sedimento existencial» se evidencia como «mundo común».

En la primera escena de su abordaje de la vida estética («Taller») expone una ecuación existencial que resume íntegramente su filosofía: el hombre sólo constituye un «mundo» en una existencia «productora» o «creadora» en el trato con las circunstancias, y al crear cosas para este «mundo» produce su propia vida. En distintos pasajes de su *Estética*, Guerrero historiza los sentidos de «producción», «invención» y «creación»<sup>108</sup>. Reconoce con precisión el tránsito de la noción antigua de «producción artesana» a la noción moderna de «creación artística»: el pasaje de un quehacer manual considerado bajo o «indigno» a una tarea espiritual destinada a la elaboración de valores altos o «superiores». Esta interpretación del proceso productivo es la «gestión de un modo de gestación» cuya esencia es el «consumar» como pleno cumplimiento del propio proceso<sup>109</sup>. En ese movimiento se produce la conservación de una cultura como la «transfigurada continuidad de una creación». La transformación de la sensibilidad se desplaza de la actividad productora de objetos serviciales al orgullo de la creación del propio mundo y de las leyes que lo gobiernan en su producción.

---

108 Cf. Luis Juan Guerrero, «Historial: gestión consumatoria de las potencias artísticas», en *Estética operatoria en sus tres direcciones*, Tomo II, Tomo II, Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 11-46.

109 Guerrero cita *Carta sobre el Humanismo* de Martín Heidegger en su versión original de 1949, en *Estética operatoria en sus tres direcciones*, Tomo II, op. cit., p. 12: «La esencia del obrar es el consumar. Consumar quiere decir: realizar algo en la suma, en la plenitud de su esencia, conducir ésta adelante, *producere*. Consumable es, por eso, propiamente sólo aquello que ya es».

Si bien Guerrero relativiza de entrada el sentido teológico de la palabra «creación», revela que en el fondo renacentista de la cultura moderna el hombre se emancipa hasta cierto punto de una realidad previa. De este modo, indica un entramado entre un fondo teológico y un despuntar emancipador. Sobre la *mimesis* antigua y medieval, como fachada del edificio del arte, se levanta la capacidad inventiva en cuanto producción humana plena de un mundo imaginario. El pasaje de la diligencia fáctica de las virtudes artesanas a la aspiración espiritual del furor del arte supone un ajuste histórico de los términos «creación» e «invención». De este modo conservará el sentido de «una libre creación de belleza»<sup>110</sup> en su obra, para acentuar a su juicio, el tránsito de la *mimesis* antigua a la creación imaginaria moderna. Destruída la dependencia de lo sagrado, la persona humana se convierte en principio y fin de este proceso creador de valores espirituales. Y por lo tanto, a la manera de un saber que se pretende como una tecnología operatoria, centrado en procesos y procedimientos materiales, la actitud reflexiva de las posibilidades creadoras del hombre, no es sólo inmanente sino auto-poiética y crítica sobre el modo de obrar. Esta posición de Guerrero hereda en su linaje el espíritu humanista, y por ello favorece el uso del término «creación» en su posición existencialista, como el proceso de conversión del mundo en imagen o de la «creación del mundo como una obra de la imaginación humana».

El uso de una figura como la del «Taller» acentúa una herencia de los oficios: de un saber hacer con las manos destinado a producir cosas al mismo tiempo que a producirse a sí mismo por el trabajo menesteroso. Por eso Guerrero dice que es en el «Taller» donde «el hombre aprende a ser un buen artesano para llegar a ser un buen artista», recuperando el sentido pleno del término «oficio», como un saber-hacer variable sobre un «contorno-totalizador relativamente invariable». El cielo histórico impone «necesidades» como problemas existenciales dentro del mundo posible imaginado y proyectado, que simultáneamente lleva

---

110 Cf. Luis Juan Guerrero, *Qué es la belleza*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1954. La noción de «libre creación de belleza» es la idea central que atraviesa el texto y que Guerrero defenderá como la pujanza ilustrada y modernizadora de las potencias del arte como transformación de la historia.

a un trabajo sobre las cosas y a una distancia respecto de estas. El trabajo centrado en la «capacidad manual» y en el «lenguaje vital» engendra por las técnicas, obras que producen «los modos más variados de la expresión social» y de la «fabricación de nuestra cultura»<sup>111</sup>.

Reconoce así que el entramado social que se produce por el oficio es el sustrato de la comunidad material del que emergen los sedimentos sensibles estético-políticos que lo llevan a pensar en un programa biográfico e histórico que describe modos del «ser-entretelado» en lo común. Programa ético que vislumbra un sujeto abierto a la comunidad, que haciendo cosas hace mundo, constituyéndose a sí mismo. Este principio de la constitución de «sí» abierta al mundo común le permitió interrogar a las anquilosadas formas morales de la totalidad omnicomprendiva del poder sobre las cosas y a la experiencia biográfica del cuerpo existencial del sujeto dispuesto hacia la conjugación del «nosotros» antes que al reclamado «yo» de los individualismos, personalismos y narcisismos. Para Guerrero, el individuo sólo consigue ser algo «en sí» y «para sí» cuando se convierte en algo para otros y por medio de otros, recuperando así la trama afectiva de posibles mundos para él.

### **Composición**

En su concepción, la cultura (*paideia* o *Bildung*) está dispuesta como «nuestra cultura» y «entretelada» en las percepciones y acciones como algo vivo, abierto y en transfiguración. Entre 1945 y 1956 radicaliza esta posición, que en «Escenas de la vida estética» aparece marcada por dos ideas de la tradición filosófica: la de «*causa sui*» y la de «destino», como indicios de su ecuación existencial. Estas ideas cobran otra resonancia en el contexto del Primer Congreso Nacional de Filosofía como reinterpretación local de la tradición occidental.

El término «*causa sui*» es utilizado por Guerrero para decir que «el hombre es *causa sui*, pero no es *causa causae sui*»<sup>112</sup>. Expresión que proviene de una herencia moderna de la filosofía aunque su voz parezca proyec-

---

<sup>111</sup> Cf. Luis Juan Guerrero, «Escenas de la vida estética», op. cit., pp. 274-275.

<sup>112</sup> Ibidem.

tada desde el mundo medieval<sup>113</sup>. Su uso merece ser precisado porque puede reponer la trascendencia en un modo de pensar que hace gala de un materialismo sensible y estilístico recuperando todas las formas de la dialéctica, si éste término no fuera leído por Guerrero a la luz de las potencias de «transfiguración inmanente» en cada caso de invención de la cultura material histórica. El hombre no inventa de la nada sino en relación con su ambiente (*Umwelt*) que reúne los vínculos entre lo biológico, biográfico e histórico en el mundo de lo posible imaginado y proyectado desde el sedimento común. El «nosotros» –que reúne tierra y figura<sup>114</sup>– como «ser entretrejado» (*inter-esse*) es el medio común en el que se despliegan las potencias de figuración que celebran por la «Fiesta» los procesos y procedimientos de producción de la «puesta en obra», que como disposición recupera las potencias del «Encantamiento», «Exorcismo»<sup>115</sup> y «Composición» como modos de formación y transformación sensible. A la luz del «ser-entretrejado»

113 Cf. Silvia Magnavacca, *Léxico técnico de filosofía medieval*, Buenos Aires, UBA-Miño y Dávila, 2005. Sigo en detalle la genealogía trazada respecto de las voces «causa» y «causalitas» compartiendo plenamente la precisión genealógico-filosófica de los términos analizados por este léxico.

114 Guerrero mantiene un fondo común, no sin debates internos en su obra, con el pensamiento de Carlos Astrada expresado en los ensayos escritos entre 1921 y 1963, compilados bajo el título *Metafísica de la Pampa* o en su libro *Tierra y figura*, Buenos Aires, Ameghino, 1963, porque ambos comparten una necesidad profunda de relectura de lo local a la luz de las posiciones planteadas por Heidegger.

115 En «Escenas de la vida estética» Guerrero, luego de haber planteado que «el festival es la consumación de la vida del hombre en el mundo», como celebración sin objeto que presenta la extrañeza que descentra cualquier posición egocéntrica, se detiene en el «Encantamiento» que expresa el encuentro con la «extraña cosa» que produce «el escape a todos los intercambios de la vida cotidiana». Se constituye así una «inversión en la perspectiva existencial» porque el entretenimiento lúdico se transfigura en un misterioso proceso de recogimiento. Se trata de una percepción que concentra, y entonces «cosecha» referencias y relaciones hasta la sedimentación existencial que afecta al «yo profundo», como verdadero conductor del ánimo de la propia vida. La recolección estética despierta entonces una «luz auroral», que parte de la propia fuerza objetiva del «sedimento existencial», entramado con el «bien común» y producido en el proceso histórico. «Encantamiento» no es ni un «idilio natural» ni una «trascendencia sobrenatural», sino que se trata de una «polémica y superación incesante» en la historia cultural, como una verdadera potencia activa que permite la presencia del Ser en la particularidad de la perspectiva singular. Finalmente, llama a esta experiencia «comunidad existencial», porque el arte tiene el poder de vincular una interpolación de los tiempos entre el «instante de eternidad» y la «transformación histórica». En el apartado «Exorcismo», Guerrero se propone sacar a plena luz «las potencias ocultas» del Ser, conjurando imágenes saturadas por el temple de nuestro ánimo lúdico-festivo, a favor de una potencia activa del Ser, entendida como un «poder formador esencial»

es donde las potencias de un sedimento emocional alcanzan la «gestión consumatoria» como un realizar algo en la plenitud de su esencia para conducirlo hacia el porvenir. Como señalamos, el filósofo no se priva del lenguaje de Heidegger para decir que «consumable es, por eso, propiamente sólo aquello que ya es». Es el «ser» del ambiente y de sus figuras aquello que es leído en la autenticidad e innovación del producir.

El proceso que va de la «Fiesta» (como sentido festival de la vida constituido por una actividad lúdica que interrumpe la mera utilidad productiva, donde las cosas se ajustan a la imaginación y al deseo auto-suficiente) a la «Composición» (como expresión de las cualidades materiales del mundo, liberadas de la constelación de imágenes del encantamiento festival que está en la base de la potencia formadora lúdica e inconsciente) es una labor de transmutación de impresiones indefinidas aunque fundamentales, en una expresión que establece relaciones renovadas del sedimento sensible común. Es en este acontecimiento, que Guerrero llama «Transfiguración, en el que se irradia nuestra imaginación y significado del mundo. Se trata de la irradiación de los potentes «recursos afectivos» de un pueblo y de una época que provienen de la tradición de su ambiente histórico-social proyectados al porvenir abierto modernizador. Críticamente dice en su *Estética* que «nuestro individualismo extremo, desarraigado de las creencias como de un suelo fértil, puede adoptar una actitud contemplativa que se erige como imaginario»<sup>116</sup>. Por ello resulta capital comprender el esfuerzo de precisión en el uso de una serie de términos como «creación», «encantamiento», «exorcismo», «transfiguración», todos extraídos de una herencia teológica y puestos al servicio del funcionamiento de un pensamiento dialéctico histórico. Lo mismo ocurre con el término «*causa*» y todos sus dobleces y sentidos para la tradición

---

productor de obras destinadas a afectar lo común con la transformación de sus figuraciones históricas.

116 Cf. Luis Juan Guerrero, «Marcha dialéctica del advenimiento histórico de la obra de arte», en *Estética operatoria en sus tres direcciones*, Tomo I, op. cit., pp. 475-493. Cito para el primer volumen la edición al cuidado de Ricardo Ibarlucía.

filosófica occidental. El término «*causa*»<sup>117</sup>, aún con la acotación de ser referido a sí mismo, presupone un efecto, y entonces, contiene un desdoblamiento en el sujeto del que se predica que es «*causa sui*». Esta suerte de desdoblamiento perceptivo moderno del sujeto afecta en el hacer a la transformación de nuestra cultura material. Cualquier idea de «simplicidad» y «unidad» divina, atribuida por la Escolástica al término «*causa*», constituye un problema para esta concepción. Aunque vale recordar que desde el siglo XIII el término «*causa sui*» trata del tema de la libertad del obrar humano, acentuando la autodeterminación de la voluntad del acto libre. Sin embargo, esta voluntad para Guerrero se encuentra afectada por el ambiente cultural y sus valores al que los lenguajes sensibles contribuyen a modificar. Se dispone así como un pensamiento más cercano a una idea física y espiritual de causa,

---

117 El término *causa sui* es poco frecuente en la filosofía escolástica aunque tendrá fuerza ejemplar en la filosofía moderna. Rigurosamente usado en el contexto medieval sólo puede aplicarse a Dios, como ser absoluto, principio y causa de la propia existencia. Pero el término *causa* aún con la acotación de referirse a sí mismo, presupone un efecto, y entonces, contiene un desdoblamiento en el sujeto del que se predica que es *causa sui*. Esta suerte de desdoblamiento incomoda a la «simplicidad» y «unidad» divina, por ello los escolásticos evitaron el uso del término con excepción de Alain de Lille. La *causa (aitia)* está vinculada con la responsabilidad de una acción voluntaria que se imputa a alguien. Por ello, es una voz jurídica que en el lenguaje filosófico se entiende por *causa eficiente* a la que responde «el» o «la» cadena de efectos correspondientes. En sentido clásico, la causa antecede al efecto porque es una dimensión metafísica y no cronológica la que actúa en la dependencia entre los términos. Desde el *Timeo*, Platón le concede a lo que se genera este sentido, pero es Aristóteles quien esboza la conceptualización de los cuatro tipos de causas que tuvieron su despliegue final en la filosofía escolástica. Orígenes y la Patrística le otorgaron un sentido dominante al término al ponerlo en relación con la acción de Dios como «creador». La creación eterna desconoce el tiempo por ello, la relación causa-efecto perdió su ligazón o encadenamiento griego. Agustín distingue las razones eternas de las razones seminales, para decir que las causas creadas en el orden temporal contienen en sí el principio del ser de dichas cosas que Dios ha puesto en ellas. La escolástica retoma con Tomás de Aquino la doctrina Aristotélica de los cuatro tipos de causalidad. La *causa* es aquello de lo que se sigue el Ser de otra cosa, o aquello de lo cual depende algo en su Ser o en su hacerse. Entonces, toda causa es eficiente o agente o final. Esto es lo que permite distinguir la acción de las causas en el hacerse de algo. Sin embargo, Ockham, en una visión nominalista, afirma que ningún universal puede ser causa de algo generable y corruptible externo al alma. Impugna, de este modo, la causa final y formal por exceso metafórico y falta de algo real. La escolástica sigue la vía de la causalidad como convicción de que todo lo que acontece obedece a una causa primera porque todo lo mudable y sensible es efecto de Dios. El empirismo nominalista es escéptico respecto de este principio de causalidad: nada puede ser eficiente cuanto más universal es, porque lo universal no puede ser real en tanto «corruptible» en el orden de la naturaleza.

en el que todo lo que es movido, si no tiene en sí el principio de su propio movimiento, será movido por otra cosa. Para el autor, las figuraciones de la comunidad como principios suficientes de fabulación expresiva son fuente de movimiento: se trata del sedimento sensible del ambiente cultural el que afecta a los modos biográfico y social. Así, la ecuación existencial no es ni Escolástica ni Nominalista, sino que recupera las cualidades del sedimento físico de la naturaleza sensible cultural –tierra y figura– en el movimiento dialéctico de una transformación por la expresión de un estilo que afectará a las figuraciones adquiridas de la comunidad.

La voz «*causa sui*» en Guerrero proviene de la filosofía moderna como lo expresa su pensamiento en los textos «La generosidad en la filosofía cartesiana»<sup>118</sup> (1937) y «La conciencia histórica del siglo XVIII»<sup>119</sup> (1940), en los que defiende una apropiación del sistema de valores ilustrados, laicos y mundanos sin desconocer las creencias sensibles del pensamiento histórico arraigadas a una tradición. Cuando el término «*causa*» adquiere este perfil se acerca a la noción de «auto-movimiento en sí» como principio de producción y de relación con el mundo posible imaginado y creado por un hombre finito y menesteroso, aunque abierto a la transformación infinita de su producción inventiva. Por ello la *Estética*, atravesada de un uso terminológico en buena parte, clásico y romántico, está implicada en un materialismo dialéctico de las cualidades sensibles. Para este materialismo, el hombre «no puede ser concebido como un creador a partir de la nada», sino que en el lugar del *nihil* se ubica la producción del sedimento común como «ser-entretelado» por las reglas y variaciones de una cultura. Pero hay que considerar que la cultura funciona como reproducción de la regla y los modos de expresión de los lenguajes de las artes son la excepción como transformación singular por vías del estilo. La labor abierta en común

---

118 Cf. Luis Juan Guerrero, «La generosidad en la filosofía cartesiana», en A.A.V.V., *Descartes. Homenaje en el III Centenario del Discurso del método*, III Tomos, publicación a cargo de Luis Juan Guerrero, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filosofía, 1937.

119 Cf. Luis Juan Guerrero, «La conciencia histórica del siglo XVIII», en *Cursos y conferencias. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores*, año IX, vol. 2/3, Buenos Aires, Colegio Libre de Estudios Superiores, 1940, pp. 1267-1330.

es el esfuerzo de los encadenamientos históricos entre los hombres y las generaciones en un «lugar», como expresión del lenguaje y las capacidades manuales-técnicas, que hacen a la constitución social del *locus nascendi*. En ese *locus* el sedimento sensible es puesto en movimiento entre la regla cultural y la excepción estilística. Este lugar al que refiere Guerrero es inseparable por sus cualidades del ambiente como entramado de cultura y estilo, como *genius loci* donde es posible instaurar imaginativamente al ser de las cosas por un proceso y procedimientos de composición y transfiguración abiertos al porvenir de un pueblo que vendrá.

«Al construir la ‘creación’ de los fundamentos de la propia vida», Guerrero dice que «el hombre tiene que aceptar un ‘destino’»<sup>120</sup>. En el contexto del Primer Congreso Nacional de Filosofía, que marcó el triunfo de la vertiente existencialista laica frente a las tradiciones religiosas o trascendentalistas, este término es un claro reconocimiento a la figura de Martin Heidegger. Tanto Astrada como Guerrero son partidarios de la noción de «destino» dada por el paisaje-histórico del que emerge la limitación y la fuerza de sus habitantes<sup>121</sup>. Resuena en el uso del término la lectura de la segunda parte de *Ser y tiempo* (1926) de

---

120 Cf. Luis Juan Guerrero, «Escenas de la vida estética», op. cit., pp. 274-275. Respecto a la noción de «destino» comparto la lectura que realiza sobre Heidegger, Florencia Carbajal, «Imágenes del pueblo», en revista *Cartografías del sur*, Secretaría de Investigación, Buenos Aires, Universidad Nacional de Avellaneda, 2014. Creo que esta lectura de Heidegger resulta fundamental para los análisis de las figuraciones de la comunidad aboradas por Carlos Astrada y Luis Juan Guerrero.

121 Tanto para Astrada como para Guerrero el paisaje histórico es fuente de fuerzas irreductibles que las figuras que lo habitan extienden a las percepciones y acciones. Más allá del peso que tienen las tesis de Heidegger en este pensamiento no habría que olvidar que la obra de Benjamin resulta central en las tesis de Guerrero. Es en la acentuación de un materialismo dialéctico de la sensación histórica donde hacemos aparecer la matriz de esta lectura en Guerrero. Sin embargo, en «Escenas de la vida estética» Guerrero trata su distancia con Heidegger, en el apartado «Exorcismo» cuando dice: «Entendemos por ‘esencia’ a algo más que la ‘posibilidad’ de la existencia; ella es también una ‘potencia activa’, un ‘poder Ser’. No es un ente real, pero tampoco es el estático Ser ideal de la tradición ontológica occidental, desde Parménides y Platón hasta Heidegger, último prisionero del Eleatismo. Ella es la posibilidad de devenir ente, la estructura perspectivica inherente al devenir real del ente, pero más profundamente el poder de constitución del ente». La potencia de transfiguración es el problema central en la lectura que Guerrero realiza de la esencia. Por ello, podemos decir que la esencia se dice en relación con la potencia, que en su obra se expresa por el abordaje dialéctico entre el origen y el estilo.

Heidegger, en la que el «co-estar» en un sentido ontológico es comprendido como un «estar-en-el-mundo-con-los-otros» en la historicidad. Es en la serie de una batería de conceptos como «legado», «tradición», «patrimonio», que Heidegger introduce la noción de «destino» —se trata del momento de un *Dasein* (ser-en-el-mundo) que ya no se identifica simplemente con el *Mitsein* (ser-con-otros) sino con su existir «destinal». En la lengua de Heidegger «destino» (*Schicksal*) designa el acontecer «originario» del *Dasein* —«acontecer en el que el *Dasein* ha heredado una tradición, pero también ha elegido una acción»— abierto al destino común. El destino común no es el resultado de la suma de los destinos individuales, así como el convivir tampoco puede ser concebido como un «estar-juntos» de varios sujetos. «Conviviendo en el mismo mundo y resueltos a determinadas posibilidades, los destinos individuales ya han sido guiados de antemano. Sólo en el compartir y en la lucha queda libre el poder del destino común». «Herencia» y «elección» resultan inseparables del mundo como «determinación» y «libertad» en tanto condiciones del «cielo histórico».

De este modo, el *Mitsein* es interior al ser conjunto y remite a los modos del «ser-con-otros». El nexos «con» que relaciona al «ser» y a los «otros», como condición lógica, es interior a la noción de ambiente-histórico (*Umwelt*). Creemos que las resonancias entre el mundo zoológico y el mundo histórico, con una fuerte huella ontológica, es lo que le permite al filósofo referir a la determinación de una forma específica del «Pueblo» ligada al ambiente como tradición. Al explicar en 1934 la noción de «decisión», Heidegger da cuenta de la lógica del *cum*: la decisión es la determinación de alguien para algo concreto. Alguien, como ser histórico, que tiene una tradición y se interpreta por ella. Este es el sentido que arrastra tanto Guerrero como Astrada del término «destino». Ante la pregunta abierta por Heidegger: «¿quiénes somos nosotros?». La respuesta es contundente: «Nosotros somos el Pueblo». Afirmación que emerge de la determinación ambiental-histórica de una cultura por la decisión concreta de alguien para algo, en un mundo de existencia donde son llamadas a la presencia las fuerzas de lo impersonal comunitario que nos constituyen como mito e historia entrelazados, donde la comunidad impone como

destino la proximidad que reúne e intenta reducir, expurgando de sí misma la separación que la constituye. Para Heidegger, atestiguamos a ella con conciencia de nuestra pertenencia y como límite de nuestra facticidad. El Pueblo es pertenencia a la tradición y distinción de otros pueblos. Entonces, preguntando por nosotros mismos, corroboramos nuestra existencia en un Pueblo. La decisión que hace posible este «nosotros» que es el Pueblo es el reconocimiento del ser-sí-mismo de todo el pueblo.

Y es en este contexto, y a la luz del Primer Congreso Nacional de Filosofía, que tiene sentido volver a escuchar la voz de Guerrero en diálogo con Astrada, cuando dice en sus «Escenas de la vida estética»: «tampoco se trata (el propio trabajo) de una obra individual, sino de una labor de compañeros que prolongan sus esfuerzos en un encadenamiento de generaciones: de una tradición, más que heredada, apropiada, y de una misión futura, más que de una empresa cumplida»<sup>122</sup>. La «labor de compañeros» es la pertenencia a un pueblo como cuestión ontológica: sólo se pertenece a una comunidad en la medida en que los otros miembros de la comunidad me reconocen y al hacerlo, se reconocen como tales. Este mutuo reconocimiento es el que nos hace «compañeros» de «destino». La tradición «apropiada» y la «misión» futura son en la filosofía argentina un diálogo entre los movimientos nacionales y la apropiación lógica que plantea Heidegger. «Nosotros como ser-ahí nos comprendemos de manera propia en la pertenencia a un pueblo, estamos en el ser del pueblo, somos este mismo pueblo (...) nuestro ser-mismo es el pueblo». Sin embargo, subrayo el sentido de Guerrero: se trata «de una tradición, más que heredada, apropiada, y de una misión futura...». La pertenencia a un pueblo se juega en una decisión para la transformación proyectiva, siendo la misión el trabajo de expresión que la hace posible.

Podemos comprender cómo el «genio nativo» emergente de un Pueblo está destinado a estructurar una visión de futuro a través de las crisis presentes, intentando la formación de una conciencia nacional. Conciencia que en Guerrero está afectada por los dos términos de

---

122 Cf. Luis Juan Guerrero, «Escenas de la vida estética», op. cit., pp. 275.

su formulación existencial: «causa» y «destino», al mismo tiempo que por una analítica de los valores en sentido lógico, que le permite expresar que cualquier forma de composición es una estructuración de los elementos según sus cualidades primarias, secundarias y terciarias (*qualias*) que hacen al entramado del universo de valores del cual emerge la serie: «tierra», «figura» y «destino». Acentuamos el peso del término «destino» en las dos series «existencial» e «histórica» en las que se actualizan de distintos modos las cualidades, cantidades, relaciones y modalidades del vínculo entre lo singular y lo plural. El humanismo existencialista de Guerrero le permite confiar en la transformación singular como modo inseparable de la transfiguración plural. Su *Estética* lo prueba con la fórmula: el estilo es un empuje iniciador por la obra de arte destinado a la transfiguración histórica de un pueblo.

## **Estilo**

Para Guerrero el estilo «es un complejo de pro-tensiones y de re-tensiones históricas» que nunca se ofrece de antemano, porque sólo adviene en ese «empuje iniciador» que constituye la originalidad de cualquier obra en los lenguajes de las artes, porque «la obra no existe en la historia como un continente previo sino que la obra hace historia». Es por ello que lo que llega sólo lo hace por transfiguración sensible o como recuperación y transformación del sustrato sensible común y de las formas y procedimientos heredados por los lenguajes de expresión. Pensando en nuestra tradición literaria Guerrero dice de modo impresionista que «el estilo es una marcha» –luego extiende este sentido al concepto mismo– para afirmar que en el proceso expresivo el estilo es una necesaria «descomposición» de las cualidades en juego en una cultura para destinarlas a una nueva «composición» por-venir, y que en una nueva relación aquellas recuperan y transforman simultáneamente una tradición, para afectar por transvaloración a los modos de ser vitales. Esta puesta en marcha por el estilo es una irradiación histórica a través de los dinamismos morfológicos que nos envuelve con la «maleabilidad imaginativa» en su anclaje al tiempo histórico local. Por ello, el estilo es un complejo de sensación y sentido, de cualidad y

signo, que se da en el tiempo como un «viraje» en el *pathos* de las formas y de sus procesos de formación dinámicos para abrir una «nueva perspectiva» que anticipa los desarrollos de su porvenir»<sup>123</sup>.

La doble serie «existencial» e «histórica», que actualiza la filosofía de Guerrero, está afectada por los momentos temporales que el estilo hace irrumpir en una cultura, como efecto del acontecimiento que pone en movimiento la historia, al recuperar la tradición y reabrir un proceso que sigue su marcha. De este modo el filósofo sabe que el estilo que se transforma en normativo pierde su potencia de transformación y sólo sirve para ordenar la institución histórica hasta canonizarla. En la tensión irreductible entre institución normativa y estilo es donde se produce la «transfiguración inmanente» del sedimento sensible común. Por ello, el estilo no es una «clasificación tipológica», tampoco una «conceptualización funcional», menos aún opera como una «norma intelectual», sino que expresa la potencia viviente de transvaloración efectuada por la innovación de los lenguajes de las artes en una cultura vital. Resulta clave, como ejemplo de este planteo, aunque abra numerosos problemas discutidos por la tradición crítica argentina, el análisis que realiza Guerrero de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, al recuperar su entronque con la tradición gauchesca y en especial con la figura de Martín Fierro.

Guerrero se detiene en *Don Segundo Sombra* en el capítulo X para decir que «el recuento de la vida del resero (...) es una versión original de un relato similar al Martín Fierro». Podemos compartir la relación aunque creemos que merece minuciosas precisiones. Cinco años vivió con su padrino el muchacho de aquella obra, tantos como el segundo hijo de Fierro pasó bajo la tutoría del viejo Vizcacha. Como las tías de aquel, llenas de rezongos y de rezos son, hasta en nimios detalles, las tías de Picardía. Se detiene luego en el capítulo XI donde descubre cómo la gallardía de Fierro no pasa sino por la timidez de Segundo Sombra, para indicar que la lucha del primero termina con la disolución del segundo en la Pampa, como la vertiginosa planicie homologada en nuestra historia a las metáforas del «desierto» o de la «nada».

---

123 Cf. Luis Juan Guerrero, «Marcha dialéctica del advenimiento histórico de la obra de arte», en *Estética operatoria en sus tres direcciones*, Tomo I, op. cit., pp. 475-493.

Se trata de una matriz narrativa que opera en el linaje de Fierro con la figura del gaucho «desvalido» pero «indómito», en sorda lucha contra todas las jerarquías del régimen imperante, pero que finalmente se ha transformado en sombra de aquel, convertido en un resero que se extingue en un «silencio de resignaciones», habituado a moverse entre patrones y alambrados<sup>124</sup>.

Guerrero tiene plena conciencia histórica de las querellas políticas que pesan sobre la interpretación del gaucho. Ante semejantes contrastes entre las obras de Hernández y Güiraldes, cree que la matriz narrativa arrastra «algo más» que el sustrato de aquel gaucho indómito e indócil frente al poder de los patrones. Percibe que «necesitamos proyectar hacia el mundo de *Martín Fierro* la trama sutil de *Don Segundo Sombra*, idealizada apetencia de un adolescente por la vida trashumante de un resero; de lo contrario se corre el riesgo de caer en el desmayo de un cuento de hadas». En esta proyección de una obra sobre otra, Guerrero contempla la marcha de una tradición común en la que la obra de Güiraldes es la punta estilística que recupera, enaltece y transfigura lo común en una nueva «pintura poética» de la tradición abierta por Hernández. Pintura poética más cercana a las preocupaciones descriptivas realizadas por Flaubert. «París y la Pampa» son inseparables para Güiraldes, en la que el habla de los gauchos queda entramada en una descripción del ambiente bajo los efectos poéticos post-impresionistas. Se trata, a juicio de Guerrero, de una obra inconclusa y polémica que se libera de la matriz de fabulación primaria, en tanto que cada elemento del relato y cada una de sus metáforas, imponen una fisonomía nueva para las figuras de la comunidad, sin desconocer que sobre ésta obra se libra una batalla crítica y política.

Veamos en detalle el problema que arrastra ésta posición frente a la tradición. Guerrero describe y problematiza por el ejemplo la trabazón entre estilo y origen del que llama «un relato americano». Se trata de uno de los más discutidos en las décadas anteriores a la escritura del primer volumen de la *Estética*. La elección del ejemplo polémico es una toma de posición frente a los realismos críticos de la tradi-

---

124 Cf. Luis Juan Guerrero, «Dialéctica de estilo y origen en un ejemplo americano», en *Estética operatoria en sus tres direcciones*, Tomo I, op. cit., pp. 489-492.

ción del nacionalismo argentino al que nos dedicaremos en el apartado siguiente. El análisis se centra en la recuperación de la literatura gauchesca como potente matriz narrativa de las figuraciones de la comunidad. Más allá de las genéricas coordenadas de tiempo y lugar, y de la noción de pintura de tipos de colorido local, lo que el filósofo señala es «una raigambre común de ambas obras, en una ecuación de la existencia humana en el mundo». Es decir, la pervivencia de un sedimento sensible que se expresa en la compleja trama de relaciones de la figura con el paisaje y la tradición. Aunque señale críticamente que se escuchan los «ecos roncós» de la matriz literaria que sostiene la trama «áspera y bravía» de *Martín Fierro* en los «episodios endomingados» de *Don Segundo Sombra*.

Donde fuera posible una crítica severa como la que realizara la pluma nacionalista de Ramón Doll sobre la obra<sup>125</sup>, Guerrero señala «una versión original de un relato similar» que recupera escenas comunes tratadas de forma análoga y con profundas diferencias políticas entre la gallardía de un gaucho desvalido que enfrenta al poder en sus jerarquías y un resero que se extingue en las resignaciones habituado a una vida entre patronos. Más allá de semejanzas y contrastes desea que percibamos los modos de repetición y diferencia de las cualidades estilísticas que en la composición de la nueva obra recupera y varía la tradición. Valora en Güiraldes el acto de mantener vivo el «paradigma» de un «lugar» y de una «figura» más allá de la idealización que rodea al resero y que éste concibe afectado por los valores de su percepción de clase. Es el estilo, como la síntesis de fuerzas heterogéneas que componen rasgos inconscientes e intenciones declaradas, el que repone y enaltece entre ambas obras una tradición común y el que se transforma en el uso de la lengua en gesto político en el proceso de formación de obras. La singularidad del estilo es promesa política de transformación de la sensibilidad de los pueblos que configuran lo común. Guerrero entiende que el estilo permite percibir una

---

125 Cf. Ramón Doll, «Segundo Sombra y el gaucho que ve el hijo del patrón», en: *Lugones, el apolítico*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1966. (Se trata de una antología de textos de Ramón Doll preparada por Arturo Cambours Ocampo). Valoro la publicación contemporánea del texto en la revista de ensayo *La Caja*, nº 6, diciembre de 1993, al cuidado de Fernando García, pp. 29-31.

configuración de conjunto de estructuras y costumbres propias de un espacio-tiempo definido. Por ello, el estilo es un haz de condiciones de posibilidad bajo las cuales son posibles simultáneamente el orden y la metamorfosis cultural. De este modo, reemplaza la idea de evolución por la de transformación, metamorfosis o revolución. El estilo es el mejor modo para nombrar en una cultura lo trascendental inmanente como construcción técnica y de la idea, cuya ejecución hace posible la experiencia sensible y la experiencia de la experiencia como sensación producida.

La originalidad de *Don Segundo Sombra* para Guerrero radica en los rasgos de una «pintura poética» que trae al «entre lugar» americano la literatura francesa desde Flaubert hasta el París del bullicio juvenil de la primera post-guerra, desde el caudal poético de Mallarmé hasta Saint-John Perse y Valery Larbaud. De este modo, a juicio de Guerrero, Güiraldes entrama París con la Pampa: «el viento cosmopolita y el saber del terruño». Conciente de la polémica que esta declaración abre, señala que la composición de Güiraldes culmina por «imponer su propia fisonomía», afirmando de este modo que la originalidad de la obra es más fuerte que el apego a una u otra tradición. De la mezcla surge un nuevo «destino estético americano». Se trata de la «palingenesia» que logra *Don Segundo Sombra* al poner en tensión, polifonía y síntesis abierta, elementos de procedencias distintas que van desde los retablos indígenas de Cuzco y Quito a los caudillos montoneros de Facundo, desde las tribulaciones de Martín Fierro a la fascinación de los murales de la revolución mejicana, de la fraternidad de *Hojas de Hierba* de Walt Whitman a la visión apocalíptica de *Moby Dick* de Herman Melville. La trabazón dialéctica de estilo y origen es donde habría que buscar para Guerrero las activas «potencias de metamorfosis» para conducirse a los requerimientos pretendidamente isomórficos histórico-sociales de una comunidad. Para el filósofo no habría rasgos de isomorfismo *a priori* que deberían definir las orientaciones de la sensación y del sentido sin la diferencia expresiva de las cualidades liberadas de la tradición por el estilo y puestas en juego en una nueva composición como potencias de transformación.

En este sentido, la obra es para Guerrero una potencia de transformación donde conviven los sedimentos heterogéneos llevados a decomponer los isomorfismos de una identidad y de una sensibilidad heredada para volver a actualizarlos en la diferencia de la expresión, con la firme convicción modernizadora de interrumpir el camino de mano única en una tradición. Por ello, la obra de arte americana es una empresa «palingenésica» de los requerimientos histórico-sociales como una trabazón dialéctica entre «estilo» y «origen», que se hace presente en el dominio operatorio de una productividad artística. En otros tiempos el estilo, sostiene Guerrero, fue considerado un comportamiento estético-político que envolvía por igual a espectadores y productores dentro de las «tareas artísticas» como un modo colectivo tradicional y a menudo anónimo de los hábitos. Sin embargo, es en su tiempo donde el estilo se ha convertido en una potencia de advenimiento que caracteriza a la obra «autónoma» capaz de hablar por sus procedimientos y procesos de formación que intervienen en el sedimento común. De este modo, lo que antaño podía leerse en las obras como «servicios sagrados» –frutos del trabajo humano para comunicar a la comunidad con la divinidad– como potente recurso afectivo de un pueblo y de una época, se diluye no sin consecuencias en un individualismo extremo y desarraigado de las creencias colectivas. Cuando se desgarran las tradiciones de vida, como sedimentos sensibles que se manifiestan en un cierto estilo común, como «gestos» y «expresiones» del uso corriente del lenguaje en las relaciones interhumanas, algo del «bien común» desaparece con consecuencias ético-políticas.

Para Guerrero, entonces, el estilo no es «una manera de arrancar las cosas del mundo de los hombres para darles un nuevo significado» en el universo sensible sino que se revela en la manera original de estar en el mundo de cada hombre y época, de cada pueblo y cultura. Es el índice de libertad en la manera de tratar con las cosas de una tradición, de sentirlas y de quererlas, donde el estilo se revela. Y, por consiguiente, se trata de un índice de libertad que se manifiesta en la manera de realizar todo trabajo, y en la estructura de cualquier obra producida por el hombre. La fórmula estético-política de Guerrero expresa que una percepción estilizada lleva la norma a la acción, aunque

sólo en la originalidad de la obra, el arte nos devuelve los ingredientes de su historia sensible transfigurados por el estilo.

## **Política**

El golpe del '55 pone en la misma vereda al historiador nacionalista Ramón Doll –escritor incisivo que pasó del socialismo al peronismo– y al filósofo Luis Juan Guerrero –profesor cesante que transitó los caminos del anarquismo al pensamiento nacional– con posiciones distintas aunque con una misma conciencia sobre la urgencia y fragilidad cultural que transitaba nuestra historia heredera de una tradición de factoría colonial y vegetativa. El historiador y el filósofo participan de la misma necesidad de un movimiento colectivo aunque guarden diferencias estético-políticas irreductibles con relación a las nociones de «identidad», «comunidad» y «pueblo» y sobre todo, una posición distinta respecto de las aperturas necesarias para un pueblo venidero. Radicalizamos de modo ficcional la relación entre ambos porque constituye parte de un debate histórico que ayuda a agudizar la mirada de Guerrero sobre las figuraciones de la comunidad. Resulta movilizador leer las páginas de la *Estética* sobre *Don Segundo Sombra* como diferencia a la posición que expone Doll en *Lugones, el apolítico* sobre la misma obra. Los veinte años que median entre ambos textos señalan una tradición que discute una visión frente a la obra americana y argentina.

Agudo crítico literario, Ramón Doll tiene a José Hernández como a uno de sus escritores preferidos, valora el ensayo crítico de Sarmiento porque polariza las descripciones locales y resulta desconfiado con los estilos de las escrituras de Borges y Gálvez. *Don Segundo Sombra* responde, a su juicio, al uso histórico que abre un peligroso «populismo oligárquico» como lo llamará una larga tradición que llega hasta nuestros días. No duda en escribir que el texto «es una obra de arte» del lenguaje literario, pero que en el plano del contenido de la narración histórica la figura de Segundo Sombra es la «de un señor de la Pampa» y no la de un gaucho de «la raza despojada y explotada». El texto escrito en 1927 bajo el título «Segundo Sombra y el gaucho que ve el hijo del patrón» resulta lapidario: «así ha de creer o querer el patrón que sus humildes colaboradores vivan distendiendo su voluntad, como

obediencia a dictados de raza, y así le ha de convertir también para que una casta de esclavos se vaya plasmando y modelando a su avaricia». Agrega, entonces, que «el gaucho Segundo Sombra es sin duda el gaucho tal como lo ve el hijo de familia que va al campo, se endosa bombachas, enlaza, doma y quizás para identificarse más con costumbres afines, hace tender su recado con la sirvienta en el corredor de la estancia». Entonces señala que en la obra insiste «el instinto oscuro» que intenta captar la simpatía gallarda de una figura que recorre las potencias de la cultura y tradición argentina. No se trata del gaucho intemperante e impermeable a la civilización que defiende el *Facundo*, tampoco del gaucho que la civilización corre por inútil cuando no lo somete a servidumbres como en el caso de *Fierro*. Reivindicar, entonces, al gaucho desaparecido es reconocer valores y cualidades que la burguesía rural admira cuando el tipo social en juego está en franca desaparición o sometido.

El historiador señala que «el hijo del patrón, beneficiario de aquella brusca valorización de la Pampa» es «el vástago de esta pseudo-aristocracia rural argentina, tan típicamente nacional». Ve en la obra de Güiraldes el exotismo propio de la exaltación de las costumbres tradicionales que le sirve en su expresión para alcanzar un «color conveniente» de lo local. Tal color oculta a una «burguesía gauchesca terriblemente cruel con sus hermanos de raza». Por ello, sostendrá que *Fierro* es el poema de una clase que avergüenza a la aristocracia política que actuó sin justicia, piedad o consideración alguna por los condenados de la tierra. El «niño bien» o «el señorito», dice Doll, «no conoce al paisano en su tradición ni quiere ver en qué se ha convertido» en los suburbios de los pueblos. De este modo, la pluma de Doll detesta a «la delincuencia patronal» capaz de «sueldos de hambre» al mismo tiempo que señala cómo esa misma burguesía terrateniente le otorga un contorno al tipo social como figura literaria pleno de sabiduría: los gauchos son «sufridos, estoicos, sonrientes y...» se presentan siempre «cantando». Doll escribe que así desfilan los gauchos en la idealización de un exotismo que ha vaciado a la figura de la lucha inventiva por la vida. Sostiene, entonces, que la figura que Güiraldes expone «no puede ser un resero de la provincia de Buenos Aires» explotado por

la burguesía criolla, y afirma que no habría cómo abordar lo común sin ajustar la figura en sus cualidades al trabajador rural.

Resulta tan contundente el planteo de Doll como el de Guerrero: sin embargo, uno no puede separarse del otro. Sin un régimen estético-político que incorpore al resero como el pueblo que falta no parece posible la transformación del sedimento sensible que hace al bien común. Guerrero sabe que en Güiraldes el gaucho ha desaparecido en la «escritura endomingada» y ha perdido la plenitud de sus demandas históricas. De tal modo resulta indiscutible que el peón trabajador rural vivía una vida infeliz explotado por la burguesía criolla. Sin embargo, cree que es en la morfología dinámica del estilo y de la expresión de la matriz narrativa en la que pueden actualizarse las tensiones del saber y del poder histórico. Duda que el desnudo realismo sea el que pueda transformar las emociones si el estilo no transfigura los problemas de la tradición. Resulta necesaria una emancipación del proceso de formación sensible para que las figuras sometidas resulten percibidas en sus tensiones y transformaciones. Para Guerrero el proceso de formación es dónde se juega el verdadero contenido político que el estilo expresa, lo que no impide reconocer en éste el vehículo para una nueva interpretación dramática de la figura en su historia.

Entre Doll y Guerrero insiste la disputa de cómo abordar por el camino de la expresión estilística que contenga, tanto los procesos materiales de producción como los procedimientos de metamorfosis, una figura que se encuentra históricamente en vías de desaparición, aunque la fuerza simbólica de su tradición conserve su potencia, porque lo que queda de ésta es el pálido contorno de lo que fuera en su praxis histórica. Claro está que el abordaje de Doll es político y moral, mientras que el de Guerrero es estético y político. Mientras el primero se detiene en el tipo social con una precisa evaluación de las luchas de poder, el segundo analiza los procesos de formación que hacen a la experiencia sensible y al saber que exceden a cualquier recurso retórico desde un punto de vista literario. Si para Doll los rasgos expresivos no se discuten en la obra abordada porque el problema son las figuraciones del poder, para Guerrero es en los rasgos del arte de escribir donde se expone la fractura con la tradición en el orden de la expe-

riencia sensible y del saber, y donde habría que considerar los procesos de racionalidad sobre los hechos que afectan a las formas político y morales en una cultura. Entre ambos se trata de abordar las dos caras de la tradición crítica argentina que se ha detenido en el lenguaje en sus capacidades de representación y expresión. Doll pone todo su interés crítico en la dimensión de la representación, mientras Guerrero lo hace en la dimensión de la expresión. Esta querrela, entre plano de contenido y de expresión respecto de las obras, expone o bien la crítica a la explotación en las luchas del poder en una lógica realista, o bien el proceso de formación de nuevas percepciones y acciones afectadas por la renovación estilística del sedimento sensible que está en la génesis de las transformaciones. No obstante, Guerrero considera que ambas dimensiones son parte de la dialéctica entre estilo y origen, donde se reúne una política de los enunciados y una política de los procesos sensibles.

### **Futuro anterior**

Percibimos, no sin alerta, las figuraciones de lo común discutidas entre las décadas del '40 y '50, a la luz de la memoria del siglo de los totalitarismos -modo en el que la historiografía crítica ha llamado al siglo XX-, en el que la noción de «Pueblo», entendida como sustancia orgánica, identitaria y empírica ligada a las lógicas de la cantidad y del sacrificio común, por los realismos que proyectaron en ésta algún valor político considerado como trascendente o mesiánico, ha dejado un signo de estremecimiento en el cielo histórico de nuestro presente, ante potentes lecturas de la tradición argentina como las que compar-tieron Guerrero y Astrada.

Abordamos la obra de Guerrero, acerca de las figuraciones de la comunidad, con plena conciencia crítica del doble sentido de la noción de «Pueblo» que debatieron los proyectos nacionales y que conducen a pensar, o bien la vida orgánica y sustantiva de la comunidad como ardor del «Pueblo»; o bien la verdad de la humanidad trascendente y teleológica creándose a sí misma como humanidad venidera. Se trata de dos modos en los que el siglo pasado experimentó el entramado entre fábula e historia en la configuración del «ser-conjunto». Los

modelos políticos conservadores y progresistas han tendido por igual a la organicidad identitaria de la noción de «Pueblo». Sabemos que bajo los modos sustantivo y orgánico, trascendente y teleológico, el «Pueblo» –en las prácticas políticas de las lenguas occidentales modernas– excluye a los pueblos como multitudes autónomas, menesterosas o suplementarias, invisibles e inaudibles que conforman lo común, aunque por igual estructurantes del lazo social o de la lógica en sí del «ser-en-común» que hace a la política.

Abordar el lugar del «en-común» en cuanto tal es donde se juegan las disputas por la imagen del pensamiento y las prácticas políticas del «ser-conjunto». Entendemos hoy, a distancia histórica de los debates sobre «identidad» y «comunidad» nacional de las décadas del '40 y '50, librados con ardor político para una configuración histórica de lo común, que sólo podemos interrogar el «ser-conjunto» con prudencia, desde la noción lógica de transitividad inmanente de las relaciones que hacen a la sensación y al sentido, y que problematiza por igual a los conceptos de «origen», «causa» y «destino», porque consideramos las figuraciones de lo común ya no como sustancia o forma *a priori*, sino como proceso de formación abierto que recupera tradiciones en disputa para su transformación. Valoramos en Guerrero el poder tratar con el sedimento sensible del «bien común» bajo la potencia de transformación de las identidades que se presentan como inmóviles y de las figuras que adquieren un contorno que se cierra sobre sí. Es decir, como el lugar del lazo social o de la lógica en sí del ser-en-común variable y abierto al porvenir, donde cada elección de los procesos de formación y de los procedimientos de expresión, recuperan su relación con el acontecimiento y la historia que abre en lo visible y decible un nuevo reparto de lo sensible común.

## Bibliografía

- Guerrero, Luis Juan, «Panorama de la estética clásico-romántica alemana como introducción al estudio de las corrientes estéticas actuales», en: separata del *Boletín de la Universidad*, Tomo XVIII, año II, La Plata, Talleres Gráficos Olivieri & Domínguez, 1934.
- , «La generosidad en la filosofía cartesiana», en: A.A.V.V., *Descartes. Homenaje en el III Centenario del Discurso del método*, III Tomos, publicación a cargo de Luis Juan Guerrero, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filosofía, 1937.
- , «La conciencia histórica del siglo XVIII», en: *Cursos y conferencias. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores*, año IX, vol. 2/3, Buenos Aires, Colegio Libre de Estudios Superiores, 1940, pp. 1267-1330.
- , *Tres temas de la filosofía argentina en las entrañas del Facundo*, Buenos Aires, Imprenta López, 1945.
- , *Qué es la belleza*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1954.
- , «Escenas de la vida estética», en: *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950, Tomo I, pp. 221-241.
- , *Estética operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte* (Estética de las manifestaciones artísticas), Tomo I, Buenos Aires, Losada, 1956.
- , *Estética operatoria en sus tres direcciones. Creación y ejecución de la obra de arte* (Estética de las potencias artísticas), Tomo II, Buenos Aires, Losada, 1957.
- , *Estética operatoria en sus tres direcciones. Promoción y requerimiento de la obra de arte* (Estética de las tareas artísticas), Tomo III, Buenos Aires, Losada, 1967.
- , *Determinación de los valores morales. Materiales para la constitución de una Axiología general como fundamento de la Ética axiológica*, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filosofía, Colección de Historia de la Filosofía Argentina, Serie Documental, Tomo V, 1983. (Prólogo y edición de Diego F. Pró).

### **Sobre Luis Juan Guerrero:**

- Buela, Alberto, *Aportes al pensamiento nacional*, Buenos Aires, Cultura et Labor, 1987.
- Casullo, Mariana, «Preludio a una estética operatoria», Dossier Arqueología del pensamiento argentino, en: *El río sin orillas. Revista de Filosofía, Cultura y Política*, n° 1, Buenos Aires, 2007.
- Caturelli, Alberto, «La estética operatoria de Luis Juan Guerrero», en: *La filosofía en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971, pp. 134-136.
- Fernández, Delfina, «Las ideas estéticas de Luis Juan Guerrero», en: *Revista Cuyo*, Tomo V, 1988, pp. 161-192.
- Maci, Guillermo, «Ideas fundamentales de la estética de Luis Juan Guerrero», *Revista Buenos Aires 1*, La Plata, 1961, pp. 259-267.
- Ibarlucía, Ricardo, «Luis Juan Guerrero, el filósofo ignorado», estudio preliminar a *la Estética operatoria en sus tres direcciones*, Tomo I, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, Las Cuarenta y UNSAM, 2008
- Ruiz Díaz, Adolfo, «Luis Juan Guerrero y su estética operatoria», en: *Revista Cuadernos de Filosofía*, n° 22-23, Buenos Aires, 1975, pp. 171-182.
- Russo de Fusari, Mirtha, «Las ideas estéticas en la obra de Luis Juan Guerrero», en: *Revista Cuyo*, Mendoza, 1971, Tomo VII, pp. 45-82.
- Sarti, Sergio, *Panorama della filosofia ispanoamericana contemporanea*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976, pp. 353-355.
- Trías, Manuel, «Luis Juan Guerrero y su estética operatoria», en: *Revista Cuyo*, Mendoza, 1970, Tomo VI, pp. 7-22.



---

# El drama del pueblo. Un diálogo posible entre León Rozitchner y Horacio González

ARIEL PENNISI

De un hipotético diálogo entre León Rozitchner y Horacio González en torno a la imagen del pueblo, el peronismo y el problema de la emancipación. Las voces de los dos pensadores argentinos convocados aparece de manera ensayada, casi teatralizada, por la pluma de quien escribe, y de manera más directa –aunque no por eso menos «ensayada»–, a través de citas correspondientes a sus libros. Todo mezclado, pero indicado al mismo tiempo. El ordenamiento problemático cumple con los intereses de «Imágenes del pueblo», aunque bajo el convencimiento de que es posible interrogar a los ensayistas en juego, a la manera de una entrevista, de acuerdo a esos ejes.

*«Yo no hablo a ningún pueblo, hablo a todo hombre que quiere escucharme»*

Joseph Jacotot

Dos pensadores argentinos intentaron dar cuenta de un pasaje fundamental y duradero –lo que nos hace a veces dudar de su carácter de pasaje– de la historia argentina: el peronismo. Consideraron de vital importancia, uno incómodo desde una habitación interior a veces indistinguible de la calle y el otro desafiante desde una terraza de francotirador, concentrarse en las complejidades que incluye ese nombre, en las marcas de esa experiencia. Ambos inscribieron en sus propios recorridos –por ahora, nos ahorramos el término «obra»– sus reflexiones en torno al peronismo, poniéndolo a su vez en relación con problemas

de la filosofía occidental, el psicoanálisis, los linajes de la heterogénea historia argentina, así como digresiones de orden existencial.

*«¿Seremos capaces de aceptar nuestro destino,  
de animar la densidad de la historia  
con la fugacidad de una vida?»*

León Rozitchner

*«Porque todo pensamiento, si pretende ser verdadero,  
debe encontrarse finalmente con su alma verdadera, literal.  
Por eso no debemos olvidar lo que se adhiere a la pampa,  
como sueño de palabras o como requisito visual  
para pensar la historia, las luchas y las ideas de los hombres.»*

Horacio González

## BIOGRAFÍA

**LEÓN ROZITCHNER:** Una vida cuenta los actos que la encarnan como episodios de una batalla intestina alrededor del deseo, esa gana que, al tiempo que prolonga lo que los otros hicieron de nosotros, se abre a un mundo como intemperie y posibilidad. Hay algo intransferible de la experiencia de esa batalla infantil a la que ningún moderno escapa y, sin embargo, de eso estamos hechos, nos empuja la marca de un origen bélico. Porque no interiorizamos simplemente los «valores» de nuestros padres (o las figuras tutoriales que sean), sino que un raptó de rebeldía inescindible, tal vez, de la gesta corporal que somos produce resistencia y nos conduce a una vivencia infantil bifronte: resultamos vencedores imaginariamente, mientras que en la realidad nos sometemos. Casi podríamos afirmar que el campo de fantasía emerge en el mundo infantil para habilitar una victoria que de otro modo no tendría lugar, arrastrándonos ese drama a la experiencia de la impotencia. Las biografías encarnan la tragedia de la dominación entre dos fuerzas cualitativamente distintas, la del dominador y la del

oprimido, pero, fundamentalmente se dirimen en la paradoja de una relación que confunde la fuente de las fuerzas y nos hace sentir que, producto de nuestra rebeldía infantil, el dominio se ejerce implacable sobre nosotros. Vaya amedrentamiento. Por eso, la coherencia de una vida no pasa por su linealidad ideológica, ni por la prolijidad de su comportamiento, sino por la elección de la que se es capaz ante una encrucijada que al principio no es elegida y, por una astucia de la historia, retorna sin cesar en la vida adulta, ésa que supuestamente está habilitada para elegir.

**HORACIO GONZÁLEZ:** «Las vidas pueden ser el ámbito de toda clase de extrañezas que se van conjugando en planos de desordenada superposición. De ellos podemos extraer precisas migajas que nos permiten hablar de un trayecto coherente. Pero en algún momento –cansados de fingir coherencia–, decidiremos abrir la portilla.»<sup>126</sup>. A veces somos solemnes y hasta grandilocuentes y de tanto vencer en el intento de sostenernos, terminamos vencidos en una suerte de cierre sin restos. Si el cansancio de la coherencia define, en parte, una vida, la vacilación dice más de una biografía que la coherencia tantas vecesalzada como un trofeo. Esa vacilación que raja la experiencia vital confunde lo interno y lo externo, las razones propias y los rozones con lo ajeno, las convicciones trascendentales y las determinaciones prácticas. Entonces, «Una vida es más desistencia que cumplimiento, es más imposibilidades que trofeos.»<sup>127</sup> La vacilación es lo único que persevera, vive entre el cuerpo que desiste y el cumplimiento utópico o el excepcional. Una biografía nos interesa por su singularidad anímica y discursiva, su mirada extrañada. Una vida no es una unidad productiva, sino un producido incierto. Insistencia y desistencia forman parte de un mismo movimiento y todos los pliegues y repliegues que nos despliegan dicen de una forma de vivir el tiempo. Ese tiempo es ya tiempo histórico.

---

126 Cf. Horacio González, *Perón. Reflejos de una vida*; Buenos Aires, Colihue, 2008, p. 79.

127 *Ibidem*, p. 13.

**LR:** Se trata de pensar las disposiciones subjetivas que sostienen determinados pensamientos y prácticas políticas. Como había ya planteado en un libro que surgió de mi tesis doctoral, el problema pasa por desentrañar la determinación socio-histórica de la intimidad, justo esa a la que Scheler le daba su apariencia más profunda e individual y separada de la vida colectiva. No es que rechace la irreductible singularidad que misteriosamente nos convierte en lo que somos en lugar de otra cosa –más bien al contrario–, sino que no concibo no inscribir ese absoluto carnal en el devenir histórico, la vida entera se juega en ese cruce, entre lo absoluto de nuestro existir y lo relativo de las determinaciones y los azares de la historia. «Esta es la paradoja que encontramos: para que el deseo individual –las ganas, digo– se desarrolle como deseo histórico, hay que nacer desde un segundo nacimiento, engendrarse dentro de uno, elegirse desde ese deseo primero que nos trajo a la vida, el de nuestros padres, y que no dependía de nosotros para hacernos.»<sup>128</sup> Pero esa cifra parental no es simplemente una novela familiar, sino el escenario de una lucha que hace surgir al deseo como perseverancia impura en la que no se distingue claramente qué son las ganas propias y qué el dominio interiorizado. La rebeldía no nos orienta en el mundo desde un principio, más bien nos acerca una incertidumbre que nos hará dudar de la rebeldía misma, por eso la adultez, cuando no se convierte en una gimnasia repetitiva de lo mismo o una felicitación de adaptado, hace lugar a esa disputa que inconsciente nos acompaña en la tarea de producir mundo. Porque si no somos una unidad, sí somos productividad.

La tarea (y la posibilidad) de rescatar al sujeto y la necesidad de retirarle todo vestigio esencialista, exige volver a pensar la relación entre los procesos subjetivos individuales y su ampliación histórica como algo que es, al mismo tiempo, previo al individuo. El sujeto es campo de batalla, debate interno (carnal) entre la servidumbre voluntaria aprendida como pliegue necesario del supuesto acceso a la realidad y las chances abiertas de una emancipación o segundo nacimiento, que siempre supone algún grado de contra-violencia.

---

<sup>128</sup> Cf. León Rozitchner, *Filosofía y emancipación. Simón Rodríguez: el triunfo de un fracaso ejemplar*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2012.

**HG:** También es cierto que aun para decir de la inestabilidad que nos atraviesa tenemos que hacer de cuenta por un instante que partimos de una forma estable, que, finalmente, somos algo parecido a una persona. Esa inestabilidad puede tener la forma de un diario de guerra, así como de un alma dubitativa o de un rompecabezas impreciso en el que las piezas, sin negarse, simplemente no encastran. «Toda realidad ya está ella misma completa en su provisoriedad absoluta, acabada en su propio aviso de incompletud.»<sup>129</sup> «Un hombre es así un palimpsesto. Las babas flotantes que deja en todo lo que ha dicho, hacen de esa vida algo cercano a la imposibilidad de ser dicho.»<sup>130</sup> Por eso, cuando intentamos una lectura histórica y echamos una mirada a las biografías, oscilamos entre tomarnos demasiado en serio los dichos y gestos de nuestro personaje, como si se tratara de una unidad más o menos coherente, y asumir su propia inestabilidad, sus momentos de incertidumbre e incluso de peligro.

## GUERRA

**LR:** La aparente pureza racional de la ley no hace sino encubrir a las instituciones modernas como verdaderos destilados de sangre. Es que la constitución misma de eso que llamamos sujeto tiene como fundamento un forcejeo, la materialidad violenta que encuentra a un cuerpo resistiendo los embates formadores de una autoridad que intenta establecerse, o incluso experimentando la dubitación de autorizarse una determinada forma de vida. Pero claro, cuando nos referimos al poder de la ley no podemos desconocer dos cuestiones fundamentales: por un lado, esa relación de poder no es lineal, ya que «si hubo violencia es porque hubo resistencia social y guerra.»<sup>131</sup> Luego, ni la ley paterna ni el Estado se reducen a funciones simbólicas –como pretende cier-

---

129 Cf. Horacio González, op. cit., p. 118.

130 Cf. Horacio González, op. cit., p. 164.

131 Cf. León Rozitchner, *Perón: entre la sangre y el tiempo. Lo inconsciente en la política*, vol. 1, Buenos Aires, Catálogos, 1998, p. 47.

to psicoanálisis-; hay sumisión como producto de una batalla, y sus marcas, antes que discursivas se parecen más al pavor animal ante lo que deja sin capacidad de reacción. Si eliminamos este nivel de la violencia del pensamiento de Freud nos evitamos una herramienta teórico-práctica de desciframiento de nuestra realidad, transida por ese desvío originario de nuestra propia fuerza, nuestro impulso interrumpido que se vuelve derrota incorporada entre la culpa y la incompreensión. Pensar la formación de la subjetividad en términos de guerra permite comprender de dónde provienen las fuerzas con las que se domina y cómo aceptamos, servidumbre voluntaria, la realidad adulta como adaptación a las formas de autoridad y traición naturalizada a esa rebeldía sorda de la infancia. Es decir, más allá de las definiciones estructurales de la dominación, no podemos perder de vista que algo permanece del temor en la carne y, en principio, no contamos con las categorías que vuelvan inteligible ese maleficio. No es una psicología del sujeto ya vencido lo que necesitamos, sino volver a encontrarnos con lo que el propio Maquiavelo descubrió: el enigma de la dominación. Es el terror como fundamento de todo poder social y el manto de oscuridad y sofisticación con que se viste a esos animales mistificados, pero, en realidad, iguales a nosotros, que son los «poderosos».

**HG:** Pienso en el lugar del que persuade, la posición de mando, si se quiere. Tampoco es sencillo convencer, ni mucho menos dar una orden. Si hacemos el ejercicio de pararnos en ese lugar –en que la posición del que persuade y la del persuadido no distan demasiado– la reflexión nos puede devolver otra figura del dominio, ya no de un antagonismo que vuelve guerra al conflicto, sino de un campo estratégico que ofrece la posibilidad de formas metaestables de convivencia. Por ejemplo, el peronismo es un pacifismo, porque sabe de la crueldad de las luchas y se ofrece como una hipótesis general de la construcción de justicia social sin guerra. Es algo candoroso, pero más aún conciliador y, en última instancia, los derechos que reclama para el pueblo argentino son los que cree que van de suyo para el resto de la humanidad. Es una experiencia significativamente local que acredita en un universalismo. Y, de hecho, ese pacifismo se sostiene en la dignidad

del exilio, en preferir el tiempo a la sangre, no por ingenuidad, sino por saber que la sangre existe, que incluso puede ser inminente, y a pesar de todo no preferirla.

**LR:** El problema de nuestro «pacifismo» tiene su génesis en el hecho de que el Ejército Argentino no es un ejército que incluye al pueblo, sino que presupone un pueblo vencido, un ejército al que no le queda otra tarea, finalmente, que la represión interna cada vez que el capitalismo –y no solo sus formas más cruentas– corre riesgos. El mayor Perón presenta sus *Apuntes de Historia Militar*<sup>132</sup> un par de años después de haber participado del golpe de Uriburu que destituyó definitivamente al gobierno de Yrigoyen. La relación entre teoría y situación histórica da la pauta del carácter imaginario que toma la guerra en Perón: por un lado, un ejército cuya especificidad consiste en mantener el orden interno de un país dependiente, de acuerdo a las reglas fijadas por el capitalismo histórico (el lugar que el ejército ocupa en el sistema de producción), por otro, se alimenta la idea de «‘nación en armas’ como forma ilusoria y ajena de punto de partida.»<sup>133</sup> Clausewitz, quien daba una relevancia fundamental al empuje vital del pueblo, se va desdibujando en la lectura de Perón por un planteo abstracto, ya que trata de una guerra de soberanía de la que no se ocupa en la realidad. Pero sus consecuencias sí que son prácticas: las fuerzas militares se contraponen a las fuerzas populares y el ejército nacional se convertirá en una especie de ejército de ocupación. Esa fue la paz que conocimos y que Perón, como portavoz en ese momento de la institución militar, adornó con una suerte de «lirismo macabro» que incluye héroes de guerra y nobles valores nunca puestos en práctica, mientras que el ejército sólo practicaba la fuerza militar en las calles de sus propias ciudades. Mutismo en torno al fondo de muerte real, espesor imaginario a la hora de fantasear guerras soberanas y fabular heroísmos, mientras que, finalmente, Perón y sus pares no tenían mucho que arriesgar. Es

---

132 Cf. Juan D. Perón (Mayor de E. M.), *Apuntes de Historia Militar*, 1ª edic., Buenos Aires, Círculo militar, Biblioteca del Oficial, 1932, p. 35.

133 Cf. León Rozitchner, *Perón: entre la sangre y el tiempo. Lo inconsciente en la política*, vol. 2, Buenos Aires, Catálogos, 2000.

decir, no conocieron el sable de San Martín, más bien se dedicaron a alimentar la razón de Estado.

**HG:** La «nación en armas» aparece en el país sin guerra de Perón como ideal de la articulación de todas sus fuerzas económicas, políticas, anímicas, técnicas, diplomáticas, entrelazadas en un pensamiento de la «defensa nacional». Perón pertenece como joven cadete al ejército roquista y absorbe, en buena medida, las lecciones que se impartían en la institución. Empieza a desarrollar su vocación por la lectura en la Biblioteca del Oficial, donde se encuentra una formidable selección del pensamiento militar de la historia de la humanidad. Roca es el nombre de un modo de ocupar el territorio y de postular al Estado –que está en ese tiempo en plena formación– como pilar de la construcción de un tipo de sociedad y del cuidado de una economía nacional. Ese positivismo de certezas territoriales está en la base de la cosmovisión de Perón. Solo que el trabajo cruel y seguramente reprobable de formación del Estado a partir de la ocupación territorial genocida ya fue hecho. Entonces, en cierta medida, tras la actuación militar armada en una suerte de guerra interna forzada, se podría decir que Perón se encuentra con su continuación en el terreno del Estado y de la sociedad civil. No hay campaña militar en la vida de Perón, sino estrategias que se inscriben en el campo del convencimiento y la creencia. Por eso no se trata de estrategia militar, más allá de conjeturar una posible traspolación, porque no hay batalla en el peronismo que no se desenvuelva como una disputa retórica.

De hecho, la doctrina de la guerra funciona como un tratado de las pasiones que actúa estimulado por «el enigma principal de cómo domar pasiones bajo una impulsión organizacional.»<sup>134</sup> Su admiración por Napoleón, Federico el Grande o el mariscal Föch no tiene tanto que ver con sus desenvolvimientos militares como con la condición de grandes jefes políticos. Porque en su lectura de Clausewitz lo que funda las sociedades es la política y la guerra es su continuación por otros medios. Es la frase que se instaló en la memoria colectiva. Perón

---

134 Cf. Horacio González, *Restos pampeanos*, Buenos Aires, Colihue, 1999, p. 315.

creo que la guerra es evitable y de a momentos parece interpretarla como una defeción de la política. Es decir, la continuación *defectuosa* de la política por otros medios. Para Clausewitz la lucha de voluntades se resuelve cuando se impone una voluntad superior que es la del político, por eso consagra como director de guerra al Primer Ministro. Pero en torno a esto se han dado debates importantes: por ejemplo, Michel Foucault, planteó la fórmula inversa, ya que para él es la guerra la matriz de las sociedades y la política aparece como un epifenómeno del pensamiento militar.<sup>135</sup> Para el Clausewitz de Perón, en cambio, hay una teoría de la guerra porque la guerra adviene cuando la política no se da las herramientas o no cuenta con un contexto favorable para resolver los conflictos. ¿Podemos imaginar que convencido del lugar que ocupan política y guerra, una como anticipación del estallido de la otra y aquella como resultado de una incapacidad de la primera, Perón pasa de la teoría militar que lo ocupó como estudiante y profesor a una teoría de la conducción como verdadero problema del político?

**LR:** Es que, en algún punto, paz y guerra podrían ser pensadas como modalidades y estrategias en el ejercicio de la violencia. Cuando Foucault trabaja sobre la guerra como modelo de lectura de las sociedades, si bien se rehúsa a generalizar el fenómeno de la dominación,

---

135 Foucault se propone reemplazar el punto de vista del Soberano como principio de una teoría del poder centralizado o del supuesto sujeto del poder, por un pensamiento capaz de hacer emerger «las relaciones de dominación y de dejarlas funcionar en su multiplicidad, en su diferencia, en su especificidad y en su reversibilidad». Se pregunta, entonces, «¿En qué una relación de dominación puede ser remitida y asimilada a una relación de fuerza? ¿En qué y cómo la relación de fuerza puede ser remitida a una relación de guerra?» La guerra, en tanto punto máximo de tensión de la fuerza ya circulante y en permanente situación de redistribución, podría servir como modelo de análisis y ser pensada como «matriz de las técnicas de dominación». «La relación de poder, ¿no es tal vez –detrás de la paz, del orden, de la riqueza, de la autoridad– una relación de enfrentamiento, de lucha a muerte, de guerra?» Esa «guerra primitiva permanente» que Foucault entrevé detrás de las bambalinas estatales, de las leyes, de los discursos que llaman al orden, podría habilitar un mapa de los operadores de distintas dominaciones y una analítica de las formas específicas de dominación. Según Foucault, ya desde los siglos XVII y XVIII circulaba de manera difusa la idea de que la política es la guerra continuada por otros medios, fórmula que Clausewitz habría invertido en los albores de la «estatalización del conflicto». «En suma: una sociedad atravesada enteramente por relaciones guerreras es sustituida por un estado dotado de instituciones militares.» (Michel Foucault, *Genealogía del racismo*, Montevideo, Altamira / Nordan-Comunidad, 1993.)

no está lejos de Marx, para quien la lucha de clases, es decir, la guerra entre el capital y el trabajo –la guerra de fondo en un contexto capitalista– es el fundamento de las sociedades modernas. No podemos, entonces, oponer la guerra a la paz, atribuyendo la violencia a una y la ausencia de violencia a la otra. Tampoco daríamos cuenta de las complejas tramas que nos constituyen y nos dan vida subjetiva si opusiéramos la «política» como dominación del espíritu a la «guerra» como rendición de los cuerpos, porque esa separación se organiza con «categorías ideológicas que ocultan la complejidad de lo real: la violencia se hace entonces también violencia conceptual.»<sup>136</sup> Es casi un problema escolar, siempre nos hicieron partir de la situación ideal de la paz que, excepcionalmente y entrada ya la sociedad en una agonía inevitable, se suspende ante el estallido de la guerra. «Ahora ya sabemos: la paz era una ilusión, y de la ilusión de la paz nos despertó el terror.»<sup>137</sup> La transacción normalizadora nos entregó como un paquete mal envuelto a una vida civil alucinada, de placeres resignados, obediencias eufóricas y repeticiones mecánicas. Nos fue prometido un mundo sin sobresaltos. «Y le servimos de sostén al continuar nosotros ahora servilmente, adhiriendo a los pliegues y ocupando sus poros y su superficie por donde nuestros actos individuales, aun los más entrañables, coinciden cuerpo a cuerpo con el cuerpo social.»<sup>138</sup> Por eso nos debemos a una crítica radical que asuma la esencia histórica de la guerra y la esencia guerrera de la historia.

**HG:** Es importante recordar una extraordinaria intuición de Marx, que en los *Grundrisse* deja planteada: la guerra contendría todos los elementos parciales (vestigios, ruinas, indicios, caricaturas) que desarrollados «son la sociedad efectiva». En el ejército está contenido todo el despliegue posible de las fuerzas productivas, y la historia de las formas de la sociedad burguesa está íntimamente ligada a la historia militar que, de algún modo, la resume (esto se lo dice a Engels en

---

136 Cf. León Rozitchner, *Perón: entre la sangre y el tiempo. Lo inconsciente en la política*, vol. 2, op. cit., p. 79.

137 *Ibidem*, p. 83.

138 *Ibidem*, p. 85.

una carta de 1857). «Es el mismo tema clausewitziano y luego foucaultiano, aunque en este último sin el juego de la dialéctica: una forma institucional primitiva, viva y productiva, que encierra las potencialidades de todo conflicto social.»<sup>139</sup> Después Foucault, que admira a Marx, reniega de las fórmulas marxistas por su pretensión de explicarlo todo desde una dialéctica de la dominación, pero en este punto, el de la institución militar como germen y modelo de las instituciones políticas, Marx resultó anticipatorio del propio Foucault.<sup>140</sup>

### CONDUCCIÓN

**LR:** La idea, incluso la ideología, de la conducción funciona en el peronismo al menos de dos maneras diferentes. Por un lado, como un desplazamiento del problema central de la guerra, donde entra en juego la lectura parcial que hace Perón de Clausewitz. En una primera etapa, Clausewitz se vale de la imagen del duelo entre voluntades individuales para pensar la lucha de los contendientes y comenzar así a explicar la guerra; pero en un segundo momento se rompe ese esquematismo y aparece en la escena el pueblo, como por obra de un salto cualitativo. Las fuerzas populares no amplían en escala al duelo, sino que vuelven material e histórica a la guerra, dejando al esquema anterior en el terreno de lo imaginario, como una explicación, finalmente, simplista y abstracta. Entonces, si –como sostendría el Clausewitz de Perón– «la guerra es un acto de violencia para obligar al enemigo a hacer nuestra voluntad»<sup>141</sup>, la conducción reenvía a una fórmula parecida, pero en un campo de batalla más bien imaginario en el que no queda claro de dónde surgen las fuerzas. ¿Es el líder mismo la fuente de energía de la dinámica política? ¿Qué lugar ocupan ante ese duelo individualista las fuerzas populares?

---

139 Cf. Horacio González, *Perón. Reflejos de una vida*, op. cit., p. 367.

140 «Además deberemos preguntarnos si las instituciones militares –y en general todos los procedimientos puestos en acción para hacer la guerra– no son, directa o indirectamente, de algún modo, el núcleo de las instituciones políticas.» (Michel Foucault, op. cit., p. 38.)

141 Cf. Karl Von Clausewitz, *De la guerra*, Buenos Aires, Agebe, 2010., p. 51.

También la conducción aparece como una suerte de continuación mecánica de la disciplina infantil, pero de una mecánica más compleja. Cuando Perón dice en su manual de conducción: «siempre me las arreglo para que me vengan a decir los demás lo que yo quiero que se haga», o cuando postula como ideal de conducción la ejecución mecánica de los postulados por parte de los subordinados, «sin que nadie imagine siquiera que puede hacer lo que no se debe hacer», explicita la inversión del deseo que está en juego. «Y quiere decir: que mi deseo aparezca siendo el deseo del otro, y que su demanda retorne invertida desde él hacia mí para vehicular la mía propia (...) Que mi deseo haya suplantado el ajeno, y que desde lo más suyo me desee solo a mí.»<sup>142</sup>

**HG:** Por ejemplo, «En Cooke hay un rechazo a la idea del conductor (...) Nada de magos o cabalistas que avizorasen desencarnados las luchas desde la colina, sumidos en una exterioridad angélica respecto del conflicto social estimulando, como novios del caos, las simultaneidades más contradictorias»<sup>143</sup> Pero, al mismo tiempo, reconoce otro costado de la figura del conductor, esa faceta que no debe su factura a las cualidades del propio personaje, sino a la forma en que los trabajadores, que nada de imbéciles tienen, proyectan su anhelo de triunfo. ¿Y en qué consistiría ese triunfo? ¿Derechos? ¿Mejorías económicas? ¿Por fin un horizonte de sentido digno para los antes despreciados? Tal vez se trate solo de levantar la cabeza, es decir, nada lo suficientemente revolucionario como para que la orientación del movimiento, menos maldita entonces, se simplificara. Porque si algo tiene de maldito el peronismo es que sin pretender la socialización de los medios de producción, ni nada que se le parezca, no encaja con comodidad en las instituciones burguesas que el país tenía preparadas para la hegemonía que fuera. Por eso necesita tanto del apoyo de las masas como del odio de las oligarquías. En todo caso, para Cooke, el peronismo no puede ser derrocado (aun derrocado), pero sí debe ser superado, porque si la «verdad» de la lucha de clases trabaja con lo inesperado, tan-

---

142 Cf. León Rozitchner, *Perón: entre la sangre y el tiempo. Lo inconsciente en la política*, vol. 2, op. cit., p. 267.

143 Cf. Horacio González, *Perón. Reflejos de una vida*, op. cit., p. 198.

to su inscripción peronista como la necesidad de ponerse a la altura de nuevas circunstancias que llevan el peso de la acentuación del antagonismo, forman parte de ese coeficiente de incertidumbre que no puede ser evitado sin recaer en cegueras dilapidadoras<sup>144</sup> ¿Es entonces el conductor el que guía con sus ojos anticipándose a las cegueras inevitables del movimiento? ¿Es una suerte de lazarillo maduro y astuto de esa bestia hecha de energías plebeyas a la que se llamó pueblo? En ese caso, y por ahí pasa parte de la distancia entre Cooke y Perón, el «antagonismo» admite momentos de relativización donde la conducción se impone como arte y ciencia necesarios. Para Cooke, Perón es pre-marxista y para Perón, lector de la socialdemocracia con ribetes bismarkianos, de lo que se trata es de conducir los márgenes de política que deja el abismo entre conservadurismos extremos y revolución.

**LR:** Ciertamente, hay una imagen de conducción como dispositivo que viabiliza el despliegue de las fuerzas populares. ¿Pero no se confió en exceso en una combinación que se intuía podía resultar fatal? Es decir, necesidad histórica de la revolución por un lado, y realismo del poder por otro. Un esquema racional para vérselas con formas de dominación complejas y presentes en los mismos cuerpos en pugna. «¿No será que estamos pensando la razón sin meter el cuerpo en ella?»<sup>145</sup> ¿No se vuelve necesaria una crítica de la razón conductora? Porque el problema no era el de cobijarse bajo la figura del buen negociador, ni el de identificar las estructuras y sus «efectos» generales y un tanto abstractos, sino preguntarnos cómo las categorías y las estructuras burguesas forman parte de nuestro núcleo subjetivo más íntimo, de cómo

---

144 «Este 'estilo', esta calidad especial, corresponde a nuestra contradicción intrínseca de movimiento revolucionario por nuestra composición y nuestra lucha antiimperialista y antipatronal —que objetivamente hace de nosotros el término de un antagonismo irreconciliable con el régimen— mientras que organizativamente y como estructura estamos muy por debajo de esos requerimientos. No creemos que sea un resultado de la mala suerte; responde a causas generales y del peronismo como agente histórico con una especialidad determinada; pero tampoco es un determinismo que nos condene a no superar nuestras propias carencias.» (John W. Cooke, *Peronismo y revolución*, Buenos Aires, Granica, 1971.)

145 Cf. León Rozitchner, «La izquierda sin sujeto», en: *Las desventuras del sujeto político*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1996, p. 47. El texto fue publicado por primera vez en: *Revista La Rosa Blindada*, Buenos Aires, N° 9, septiembre de 1966

somos, al mismo tiempo, obstáculo y remoción. Sostuve en su momento que «sin modificación subjetiva, sin elaboración de la verdad de la situación total en la que participa el hombre, no hay revolución objetiva.»<sup>146</sup> De lo que se trata es de las posibilidades reales subjetivas que se es capaz de abrir colectivamente, y de cómo el producido subjetivo burgués (incluido aquel que adhiere al proceso revolucionario) contiene márgenes de transformación en su historia y su presente sensible. Por lo tanto, si hay verdad revolucionaria, ésta se elabora en el sujeto como fuente corporal sensible, antes que en una trama objetiva a priori con espacios de sentido vacíos a ser completados. Hay en los procesos algo indiscernible de la carne, una dialéctica aventurera que no invierte, sino altera entorpeciendo la extremadamente racional dialéctica hegeliana.<sup>147</sup>

¿Qué tipo de ordenamiento de la realidad es el que reúne proyecto revolucionario y arte de la conducción? ¿Acaso no fue Perón el conductor que algunos quisieron ubicar en esa forzada relación con el marxismo como «eslabón» necesario de una revolución nacional? Pero desde el punto de vista de la producción de subjetividad, el justicialismo aparece como un modelo de «contención burguesa» que, más allá de los logros y puntos de interés del proceso peronista, conjugó de una manera embichada el sentimiento de triunfo en cada uno y abandono de la propia autonomía. Los márgenes entre la fuerza plebeya cristalizada el 17 de octubre y el fomento y enaltecimiento de las estructuras del poder burgués que caracterizaron al ‘peronismo de Perón’, son, al mismo tiempo, el elemento irreductible de los dilemas políticos argentinos y el caldo proteico del conductor. El conductor es hijo de ese problema y desde ahí construye sus propios parámetros de nobleza. «Por eso el obrero no pudo sentir la diferencia de clase que Perón, como mediador, borraba: ¿Por qué? Porque esa diferencia era para ser sabida, racionalizada, no para ser sentida. Aquí el orden afectivo del ‘sentir’ parece cobrar conciencia de la racionalidad muda que lo mueve, sin abrirse a un nuevo y distinto orden (...) De allí que esa

---

146 *Ibíd.*, p. 55

147 León Rozitchner tradujo en 1957 *Las aventuras de la dialéctica* de Maurice Merleau-Ponty (ed. Leviatán).

complacencia que vivían a través de una imagen devuelta aduladoramente por Perón desde el poder fue una de las facetas del proceso que más daño le hizo a la clase trabajadora.»<sup>148</sup> Quedaba, en términos de esa época, impedido el tránsito de la sensibilidad burguesa a la racionalidad revolucionaria. Con esto no pretendo convalidar el simplismo antiperonista que ve en la relación entre los obreros y el liderazgo de Perón una relación lineal de manipulación. La pregunta es ¿qué le solicita una determinada configuración política a los hombres? Y, al mismo tiempo, ¿qué imagen se les devuelve desde los modelos de hombre que se desprenden de quienes conducen? ¿Y nosotros? ¿Nuestra izquierda? El proletariado se nos presentó como una imagen agigantada que compensaba nuestra magra experiencia vivida a nivel real. Flaqueamos porque Perón, el conductor, tiene algo que nosotros nunca tuvimos, tiene fuerza de derecha y capacidad de solicitud de una masa obrera más o menos homogénea y tranquila. Por eso nos interpela en lo más profundo, porque nosotros no podemos contar con esas virtudes ni admitir la teoría del «eslabón» sin renunciar al sentido de nuestras intuiciones y objetivos como fuerza imaginativa que desborda el modelo burgués.

**HG:** Carlos Astrada llegó a despotricar de un modo casi despechado contra los diez años de «torpe hedonismo» en que el modelo de trabajador habría alcanzado la vergonzante posición de «aspirante a burguesito» y los sindicalistas enriquecidos, los oportunistas de la hora y los «trota iglesias» darían muestra de un lapidario activo cultural. Más o menos esos fueron sus insultos. Carlos Astrada, cansado del lenguaje de la conducción, escapando de Perón se encontró con Mao, ¿Qué negocio hizo? Perón en los '60 no se ahorró tinta de correspondencia para hacer mención a las comunas rurales chinas o directamente al «Gran Mao». Al fin y al cabo seguía sosteniendo una dialéctica férrea compatible con la imagen de una conducción emergente, pero necesaria, ya que cifraba las relaciones de fuerza entre estructuras de fuerte armazón exterior («los imperialismos») con grandes desafíos or-

---

148 Cf. León Rozitchner, «La izquierda sin sujeto», op. cit., p. 68.

ganizativos... Por eso le incomodaba la «aventura de la dialéctica» de Merleau-Ponty, para quien la dialéctica marxista es la «simple comprobación de ciertos rasgos característicos de la historia o también de la naturaleza»<sup>149</sup>, de modo que los saltos y discontinuidades siempre encarnados que darían consistencia a su «aventura», nos distraen de la historicidad como misión (no meta) y destino (no predestinación) popular. Igualmente, no es su alejamiento de Hegel lo que Astrada le habría reprochado a Merleau-Ponty, sino su omisión de una suerte de «dialéctica heideggeriana», historicidad como pertenencia de un pueblo al Ser, haciendo suyo su abismo entre la esencia y lo venidero.

Astrada pasó del sostenimiento teórico del peronismo al agravio explícito (empezó a llamar a Perón «viejo Vizcacha»). Pasó también de su discurso pacifista en la Escuela de Guerra Naval en el '47 al festejo del belicismo chino. El filósofo, en el plano de sus actuaciones coyunturales, se parece al conductor en el arte de desdecirse. Y, en algún punto, «*Desdecirse* es una acción fundamental del habla. No se puede hablar sin ese artilugio, porque hablar es ofrecer la prueba de que se podrá pensar luego otra cosa.»<sup>150</sup> El conductor, entonces, es un punto de vista móvil o, mejor dicho, un punto de vista que se reserva la decisión sobre la parte más importante en la movilidad de las negociaciones. Vibra entre el chantaje y la aceptación de una realidad que interpreta como nadie. Se debe a un semblante sereno aun en medio de tormentas que intranquilizan a cualquiera. Y esa personalidad construida funciona, a su vez, como una economía del sobresalto, ya que el grito del templado infunde en mayor proporción respeto o temor, según el caso. El conductor «Sabe que la materia con la que trata son las pasiones y que debe descubrirlas en su carácter arrebatado, mirándose en el espejo de ese frenesí pero practicando el dominio racional del propio ser colérico.»<sup>151</sup> En un límite, da la impresión de que el cuestionamiento al «conductor» cuestiona el nivel estratégico de la política y, en última instancia, al Estado mismo.

---

149 Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Las aventuras de la dialéctica*, Buenos Aires, Leviatán, 1957.

150 Cf. Horacio González, *Perón. Reflejos de una vida*, op. cit., pp. 173-174.

151 Cf. Horacio González, *Restos pampeanos*, op. cit., p. 315.

**LR:** El Perón conductor administra un modo de la política y el Perón líder conecta con algo de nuestra génesis subjetiva. La relación de identificación no tiene que ver en este caso con el mimetismo vulgar ni con ser como el líder sin más. Porque «No es, pues, la semejanza lo que Perón solicita de nosotros, sino que actualiza un lazo anterior de dependencia, redoblado en un nuevo acuerdo.»<sup>152</sup> Cuando Perón, en su libro sobre la conducción<sup>153</sup>, se encarga una y otra vez de distinguir entre el genio del conductor y el limitado destino de la masa, entre los dones de la inteligencia y la fuerza bruta, entre los civilizados y los salvajes, reproduce categorías de la derecha que son aceptadas sin más por sus seguidores, incluso a veces con cierto «gozo en el sometimiento pródigo». Parece retomar una tradición militar que, al mismo tiempo que desprecia a las multitudes, valora su carácter instrumental en aras de la «grandeza» imperial o nacional, según el caso. El paroxismo se alcanza cuando el poder colectivo aparece como producto del genio del líder... Perón se atribuye a sí mismo grandezas en todos los órdenes, pero «Este ensalzamiento obscuro de sí mismo, que él declama impudicamente, estaba como reconocimiento en el punto de partida de todo peronista... ‘Perón, Perón, que grande sos’ (...) Se dirá, entre guiños, una vez más: esto no era lo esencial, lo importante era el proceso económico y político que por su mediación se realizó. ¿Qué tenía que ver esto con la justicia social? ¿Por qué no hacer prevalecer el poder obrero organizado en los sindicatos, y su movilización?»<sup>154</sup> El dilema que nos deja planteado es el de la dificultad de las fuerzas reales para mantenerse colectivamente como poderoso factor de presión y acción más allá de los límites «realistas» explicados por los pedagogos de turno. Si para acceder a soluciones inmediatas había que abandonar el despliegue incierto pero relativamente autónomo del complejo de fuerzas llamadas populares, el «tener» que los beneficios sociales garantizaban pasaba a formar parte de un tipo de ser, esta vez, rendido y paciente, fanfarroneando desde su dependencia subjetiva una supuesta independencia objetiva.

---

152 Cf. León Rozitchner, *Perón: entre la sangre y el tiempo*, vol. 2, op. cit., p. 119.

153 Cf. Juan Domingo Perón, *Conducción política*, Buenos Aires, Freeland, 1971.

154 Cf. León Rozitchner, *Perón: entre la sangre y el tiempo*, vol. 2, op. cit., p. 125.

**HG:** «La idea del jefe, una variedad encarnada de la idea de destino», recorre al peronismo. La obsesión organizativa y el pensar en términos estratégicos están presentes en Perón ya en el golpe del '30, del cual, como se dijo, participa y deja sentada su experiencia en un notable texto. Su capacidad de lectura de la situación, cierta sorna en referencia a jefes y oficiales mal avenidos y su convencimiento de la insuficiencia de esa cúpula militar para llevar a cabo una «revolución». Leamos: «Yo que conocía mejor que nadie la situación del movimiento revolucionario, el caos espantoso en que se encontraba la junta revolucionaria, lo reducido de las fuerzas con que contaban, el desorden que existía en las más elementales cosas, la falta absoluta de coordinación de los distintos esfuerzos, la ignorancia e incertidumbre en que se debatían los Oficiales comprometidos, por falta de órdenes y noticias, estaba en condiciones de afirmar que si el General Uriburu se lanzaba a la calle con algún núcleo de fuerzas que difícilmente pudiera conseguir, y el pueblo simultáneamente no se largara a la calle, sería un espectáculo grotesco y el más aplastante fracaso sería el fin de esta chirinada más propia de una republiqueta centroamericana.»<sup>155</sup> Perón se entrenó así en el arte de la conspiración y comprendió lo que significa la movilización popular, si bien el «pueblo» al que hace referencia en el testimonio se circunscribe a la ciudad de Buenos Aires y no se condice con la idea de clase popular. Pero como el conductor conduce frases, más tarde reorientará su manto retórico para alcanzar al pueblo que tanto tiempo –como mínimo esa década del '30– permaneció ajeno a las palabras y la escucha de las dirigencias políticas y militares.

El conductor se va forjando una mirada escéptica, en un sentido hobbesiano, de los hombres tomados en cuenta individualmente. Por eso el conductor, antes que mero calculista debe enfriar sus pasiones, y su necesidad estaría dada en la capacidad de reconocer la maldad de la mayoría para ordenarla según los valores de bondad del conductor como una especie de posición ecuánime. En ese sentido, un movimiento que no soporte la compañía de buena parte de esos «malvados»

---

155 Cf. Juan D. Perón, *Lo que yo vi de la preparación y realización de la revolución del 6 de septiembre de 1930* (1931), Buenos Aires, Escorpión, 1963.

inevitables no tendría posibilidades de despliegue, ya que una «minoría» de buenos o bien intencionados mal garantizarían el orden y la organización necesarios para una causa. Perón cierra su texto sobre el golpe del '30, en general transido por una suerte de pesimismo realista, con un atisbo de optimismo asociado a la idea de un pueblo que «no ha perdido aun» su fuego sagrado y reúne en su memoria «120 años de historia». ¿Es el pueblo ya como soporte de quien se vuelva capaz de conducirlo? ¿Es el pueblo mismo vuelto prócer? Ese *finale* del testimonio deja ver un movimiento enrulado en el que el pueblo salva a la Revolución para ser a su vez salvado por esta. Esa dialéctica del salvador salvado configura uno de los puntos más tensos del peronismo y forma parte de su sensibilidad evangélica.

## PUEBLO

**LR:** «La pregunta es la de siempre: ¿qué es el pueblo?»<sup>156</sup> Si no se toma en cuenta el problema del deseo, el campo popular quedaría reducido a una figura de la fuerza bruta entregada a quien fuera capaz de proporcionarle una forma. O bien, se trataría de un pueblo de carmelitas, bueno en sí mismo, unas veces correspondido, otras traicionado. Fuerza sí, decimos, pero fuerza deseante, empuje vital –no sin oscuridades fundantes– de quienes reconocen su forma de vida como algo a ser defendido unas veces, mientras que otras tantas la forma de vida se confunde con una determinada forma de ser gobernado. Nos interesa el pueblo como levantamiento defensivo, antes que el pueblo triunfal. Porque el triunfalismo hace agua subjetivamente, es el festejo de los sumisos, los que, encantados con su buen y astuto jefe, se aferran a un principio de pertenencia. Eso que la Escuela Superior Peronista enseñó a sus aprendices de burócratas fue a «valorizar lo que el otro tiene de dominado». Así, imponer la obediencia con aparente sensatez, con respeto calculado e incluso con guiños de complicidad, forma parte de la tecnología de dominio que se organizó desde el Estado. La

---

156 Cf. León Rozitchner, *Filosofía y emancipación. Simón Rodríguez: el triunfo de un fracaso ejemplar*, op. cit., p. 33.

llamó «disciplina sui generis» y la distinguió de la obediencia militar y religiosa. Es la dulce obediencia de un cuerpo (la masa) expectante ante un alma dirigente; ya lo decía Perón: «Son las almas las que llevan a los cuerpos...».

La pregunta, entonces, sigue siendo la de siempre, y el problema moderno es el de las instituciones como sumidero forzoso de las energías colectivas: «la expropiación de las fuerzas de la cooperación colectiva, el poder del cuerpo de los hombres que no saben cuánto pueden, para que sigan al servicio de un poder exterior y desviado de sus propios fines.»<sup>157</sup> Pero claro, se me preguntará de qué «fines» hablo... Y es que no hay fines finales, sino campo abierto de experimentación que incluye lo propio y lo ajeno como *quid* de su materialidad en el entramado común. Entonces, el desvío que las formas de dominio suponen es el de las capacidades y afectividades comunes al acotado sentir individual, el del cuerpo plástico y untuoso que progresa sin dirección, al limitado terreno del Yo. De los cuerpos intensivos y expansivos de regímenes pulsionales y libidinales, inmediatamente imprevisibles y experimentales, al cuerpo fronterizo del individuo y su réplica a escala, el pueblo orgánico y homogéneo. «Es en ese cuerpo escindido, espíritu absoluto y carne domeñable que perdió su sentido, (pero que está en ella aunque inconsciente aún) donde se asientan todas las formas de domesticación para impedir que emerja el poder colectivo de los cuerpos.»<sup>158</sup> Pueblo, entonces, no solo es aquello por lo que nos preguntamos, sino que constituye en sí mismo una pregunta: ¿Qué formas subjetivas, qué tipo de colectivos nos daremos para qué vida? Casi nietzscheanamente nos debemos plantear de qué manera sostener formas de vida capaces de no sucumbir ante la falta de sentido último sin volverse hacia un cinismo cínico y reactivo. ¿Hay un pueblo posible desde las ruinas del sentido?

**HG:** Si los de *Forja* avizoraron el relevo de Yrigoyen por Perón, se debió a que consideraban un plafón popular común, esas «multitudes» que asistieron doloridas al entierro de Yrigoyen son, en el razonamiento

---

157 Cf. León Rozitchner, *Perón: entre la sangre y el tiempo*, vol 1., op. cit., p. 67.

158 *Ibidem*, p. 69.

de Scalabrini Ortiz, las mismas que «salvaron a Perón del cautiverio». Es un pensamiento mito-poético que «da una solución al tema de los legados históricos ofreciéndoles el hilván incesante de una idea de pueblo que surgía de lo invisible a lo visible...»<sup>159</sup> De a momentos no distingue pueblo y multitud, más bien se trata siempre de la misma colectivización de los invisibilizados que aparece, unas veces, maciza con gran fuerza y en otras ocasiones parece esfumarse como la espuma. ¿Se hace pueblo la multitud despreciada cuando un sentimiento aglutinante le permite afirmarse a sí misma? Entonces, hay «pueblo» en las ideas y los ideales de Forja como un régimen de visibilización de una multitud que se vuelve unidad por un sentimiento de sí, inseparable del y contrario al desprecio propinado por un régimen fundamentalmente invisibilizador.

Martínez Estrada, que escribió uno de los libros más importantes sobre el peronismo, pudo pasar por «profeta del odio», como acertó a medias Jauretche, porque de lo que se trataba era de salvar a la turba emergente que, más allá de su aspecto, tan irritante para los «cogotudos», no dejaba de volverse portadora de una verdad. El de Martínez Estrada es un «compañerismo alucinado» que, entre insultos y blasfemias, no renuncia a la idea de socorrer a los más precarios de entre nosotros. Lo llama *Pueblo del Himno*. «Experienciales y míticas a la vez, las multitudes en la plaza pública surgen de lo mitológicamente oído en un momento irreal de anacrónica felicidad pública.»<sup>160</sup> Solo que el acto trascendente remataba con una «derivación deformada», el peronismo. Aun en el Borges de *El informe de Brodie* ese magma popular aparece como materia de comprensión y socorro. Las masas del 17 de octubre también fueron puestas a prueba a la luz del *Facundo* y del *Matadero*, como si encarnaran males ya anticipados por la literatura y que suscitarían denuncias de todo tipo de ahí en adelante. «En su triple gala de himno, demonio y matadero, las masas peronistas eran los demonios que venían para mostrar un nuevo capítulo de la maraña trágica de un país en el que las instituciones artificiales no interpre-

---

159 Cf. Horacio González, *Perón. Reflejos de una vida*, op. cit., p. 132.

160 *Ibidem*, p. 244.

taban a la comunidad fidedigna.»<sup>161</sup> La masa es «el rostro psíquico perturbado de la idea de pueblo», y entre la moral de las instituciones y la purificación de un pueblo bueno e ingenuo forman una sordera de cruentos resultados en la historia argentina.

**LR:** Si hubiera un pueblo a imagen y semejanza del pueblo que se desprende de *Conducción política y Apuntes de Historia Militar*, se trataría curiosamente de algo parecido al pueblo, en parte temido, en parte manipulable de discursos declaradamente conservadores. «Alma colectiva» como «hipóstasis religiosa proyectada sobre un fenómeno histórico», agregación de corporalidad bruta y sentimiento simple presta a sustentar la instrumentación de un plan maestro que siente propio, pero cuyo producto final desconoce, ya que la plusvalía subjetiva es cosa del conductor. Su metáfora –bastante literal, por cierto– del hormiguero resulta brutal, define la «captación de la masa» como a una aglomeración de hormigas a las que, como es lógico, no se puede ir «una a una tirándolas al fuego». «Y como no podía arrojar al fuego del infierno a la temida masa, Perón terminó con las hormigas tomando el hormiguero. No hubo que quemarlas una a una: se hizo la hormiga mayor, la hormiga reina: el primer trabajador.»<sup>162</sup> Es ambiguo el asunto, porque, al mismo tiempo, había reconocido desde un primer momento la potencialidad emancipatoria de la clase obrera y lo que veía como «riesgo» comunista tenía que ver con eso; de modo que, en algún punto, su problema pasaba por cómo despojar de violencia a una masa inquieta. Se volvió jefe de sus enemigos de clase, trabajó en la progresiva licuación de su fuerza de reserva, esa que surge en los pueblos como contraviolencia, y logró conducir un movimiento a base de realismo, donde la imaginación colectiva es reemplazada, desde una transacción fundamental, por la supresión de la lucha y la rendición

---

161 *Ibidem*, p. 246. En este punto parece ponerse en juego la tensión que estuvo presente en el universo alemán del siglo XIX, entre una comunidad acorde a las capacidades afectivas y de control técnico de los hombres y una sociedad artificiosa que no hace otra cosa que escapársele al hombre de las manos. Su máximo exponente teórico fue Ferdinand Tönnies en *Comunidad y sociedad*, que recorre una problemática pre-nazi, aunque con pasajes avizores...

162 Cf. León Rozitchner, *Perón: entre la sangre y el tiempo*, vol. 2, op. cit., p. 329.

al líder con la apariencia del triunfo por sobre los enemigos históricos del pueblo. Es dramática la ecuación, ya que la deposición de la violencia popular no disminuye la violencia del sistema, que refrenda su predominio externa y, ahora, internamente, pues el modelo subjetivo que encausa a las masas es el de la sumisión. «¿El pueblo piensa o solo piensa al borde del abismo?»<sup>163</sup>

**HG:** El peronismo es pasible de una ironía que lo tenga por objeto privilegiado, como de reprobación, según el plano que se tome. Una frase del «aparato enunciador peronista» como «de casa al trabajo y del trabajo a casa» puede leerse como paradójica incitación a la indiferencia política, concentración de las energías y valores en la vida doméstica y laboral, un peronismo que daría cuenta de los «pliegues absolutos de la vida cotidiana», en total escisión respecto de la virilidad de la administración pública. La «comunidad organizada» aparecería, entonces, como «un conjunto de proverbios y refranes de una arcadia educativa surgida de un diccionario de Estado.»<sup>164</sup> Hay un plano de la cita que se vuelve fácilmente contra el peronismo, tanto por su voluntad tautológica, como por la circularidad de su pedagogía, sin contar la homologación entre «trabajador» y «peronista» como el único tipo subjetivo aceptable para el movimiento. Fuera de la ambigüedad vital que hace del peronismo un espacio sujeto a mutaciones, la faz doctrinaria clausura con el mayusculado PUEBLO lo que nunca deja de reinterpretarse.

Se trata de los destinos del pueblo y, al mismo tiempo, «mi único heredero es el pueblo». Aparece como único destinatario del carácter alegórico del peronismo, como incompletud permanente cuyo casillero vacío momentáneo el peronismo encuentra, según el caso y las exigencias de un momento determinado, el modo de completar... también momentáneamente. Pueblo, entonces, a imagen y semejanza de una alegoría en movimiento, es decir, paradójica, en tanto apela al hecho de que «todos» saben que por más cerrada que parezca, siempre hay un changüí político al que echar mano, un significante que puede anexarse a último momento para reconducir lo que parecía definido.

---

163 Cf. León Rozitchner, *El terror y la gracia*, Buenos Aires, Norma, 2003.

164 Cf. Horacio González, *Perón. Reflejos de una vida*, op. cit., p. 369.

¿No es acaso ese el arte de la conducción, la posibilidad de últimos timonazos que no se vuelvan timonazos últimos?

**LR:** Un muchacho de la Juventud Peronista que había exclamado «No tenemos Líder, eh?» terminó detenido en Villa Devoto y finalmente asesinado por el ejército de Perón. Ante el poder represivo que mimetizaba al peronismo con la violencia del sistema, montoneros respondía con ataques simbólicos, como ocurrió con Rucci y Aramburu. No creyeron en una experiencia política del pueblo, desde el pueblo. En ese sentido, Perón –aunque con objetivos diferentes– entendió mejor a la masa de trabajadores y desposeídos, lo que en un primer momento le dio márgenes de movimiento y posibilidades de despliegue de su andamiaje retórico sin disparar un solo tiro (más allá del amedrentamiento a los sindicatos de izquierda y a los opositores políticos). No se preguntaron los jóvenes guerrilleros por el desarrollo subjetivo necesario para pensar en términos de un pueblo revolucionario, simplemente se encontraron con el «pueblo peronista» que no había transitado el camino, es decir, tiempo y espacio necesarios para la construcción de un «posible poder popular». A la cerrazón del «Pueblo» con mayúscula sumaron torpemente su propia ceguera, la que era necesario revisar para interrumpir lo que en ellos había de ilusorio. Porque la ilusión que por definición aparece como no teniendo fisuras no admite residuos en su interpretación de las circunstancias, y justamente en esos residuos anidaba el riesgo de su propio aniquilamiento.

Es que el problema revolucionario no podía acotarse ni al peronismo, ni a la idea de los trabajadores como un sector determinado de la sociedad. Para Marx, lo común está en la base de lo humano como conjunto de las capacidades y posibilidades de desarrollo (nivel ontológico) y, al mismo tiempo, lo común se cierne como proyecto concreto, como deseo y estrategia de emancipación (nivel histórico-político). De hecho, el proletariado no es una identidad, ni una comunidad particular de trabajadores, sino una parte estructuralmente desplazada de la posibilidad de realizarse. Como tal, su tarea política coincide con su propósito ontológico (en términos de humanidad genérica), por eso aparece como portador de un proyecto político que desborda lo político

como sistema de gobierno y organización y se conecta directamente con la posibilidad de construcción de una comunidad basada en las capacidades y deseos del conjunto, es decir, universal. El punto es que algo sabemos y algo no sabemos, por eso al sujeto hay que inventarlo. Por eso, cuando hablamos de otro tipo de sujeto, no pretendemos actualizar al «hombre nuevo» del socialismo, sino que nos planteamos un problema: ¿cuál será el soporte subjetivo de unas nuevas relaciones sociales, a distancia esta vez, de las formas de explotación y sujeción que combatimos? De lo contrario, la discusión quedaría reducida a las condiciones económicas, sin preguntarse por los procesos de subjetivación. El comunismo no podría volver al pensamiento, por permanecer estancado en su versión ortodoxa pro-soviética, finalmente, un espejo de su contrario capitalista... Como si el pasaje de un sistema a otro no supusiera pasajes subjetivos (tal vez en ese punto puedan buscarse explicaciones sobre el fracaso del llamado «socialismo real»).<sup>165</sup> Las categorías del «enemigo» permanecieron indemnes en los cuerpos militantes de una «izquierda sin sujeto» que se volvió doxa.

**HG:** Recordemos «el Jauretche que se alegraba en octubre del 45 de que en la gran marcha no había nadie conocido ni nadie lo conocía a él. Tiempos nuevos, rostros nuevos. ¿Cómo se pasa a una época nueva? ¿Con rostros inéditos, como si fueran textos nunca dichos antes?» Pueblo sonaba más en esa observación de Jauretche a porvenir, a nueva demanda y nuevas energías disponibles. Pienso en 2001, la jornada del 20 de diciembre caminé hasta la Plaza de Mayo observando todo lo que pasaba, porque fue un día innovador. El 19 había pasado algo interesante, cuando las miradas frente a una Casa Rosada apagada nada

---

165 Cabe recuperar un planteo de Miguel Benasayag: «Según la perspectiva del Che, el capitalismo no es en ningún caso un simple modelo económico y político, sino un modo de humanidad, es decir, una concepción de la humanidad pensada y estructurada por una serie de individuos fatalmente aislados los unos de los otros y cuyos vínculos o acuerdos eventuales no pueden ser más que contractuales y utilitarios. Así, conservar en el centro del dispositivo revolucionario una concepción tal de hombre, creer que el gran cambio histórico deberá ejercerse sobre y para individuos aislados entre sí y apenas unidos por las cadenas de la disciplina y el interés, no puede conducir más que a un fracaso de la revolución.» (Benasayag M. *Che Guevara, La gratuidad del riesgo*. Buenos Aires, Quadrata, 2012).

esperaban de lo que esa suerte de residencia-monumento pudiera representar. Nadie hubiera preguntado «cuándo sale el General», y eso era lo grave e interesante al mismo tiempo, que no iba ni podía salir nadie. ¿Era un llamado a una autocomprensión de la multitud? Yo no me animé a decir «que se vayan todos», quedé impactado por la literalidad y sentí el riesgo de horadar la capacidad de amortiguación que la alegría a veces nos ofrece. El enunciado, como creación colectiva, mantiene su fuerza en la medida en que no se agote en una solución inmediata, ya que su mayor potencia es sonora, como un insidioso zumbido que podría perseguir a cualquiera que se anime a gobernar. La dimensión callejera y multitudinaria de esa suerte de grito de guerra obliga a volver a preguntarse por el origen de la fuerza política, por las figuras más eficaces de lo colectivo. «En ese sentido, multitud y pueblo pueden ser pensados para sacarle al pueblo las capas de fijeza que tenía, y no para contraponer la multitud a un espacio de inmediatez antiestatal. Multitud sería entonces un modo de pensar una acción colectiva en presente y que reactiva lo popular...»<sup>166</sup>

**LR:** Podemos decir, en ese sentido, 2001 significa que «algo ha comenzado: reconocer que tenemos el poder de incidir sobre las fuerzas que sentíamos inexpugnables. (...) Lo que emergió fue la posibilidad de vencer ese terror subjetivo y, por lo tanto, recrear la posibilidad de un poder social renovado.»<sup>167</sup> Pero eso no significa ninguna garantía, sino la apertura de un tiempo político que demanda nuevas categorías y una duradera experiencia en esa «autocomprensión» colectiva. Porque sin el soporte político y creador de sus habitantes, un pueblo construido en parte desde arriba no sostiene sus conquistas y peligra todo lo que un proceso puede tener de transformador. Si Kirchner significó una audaz estocada al terror represor valiéndose de las condiciones generadas ese 2001, no suscitó las fuerzas populares que podían sostener ese gesto, así como las políticas de reparación y reforma ensayadas...

---

166 Cf. Horacio González, «Problemas y desafíos», en: Colectivo Situaciones, 19 y 20. *Apuntes para el nuevo protagonismo social*, Buenos Aires, Ediciones de mano en mano, 2002, pp. 44-45.

167 Cf. León Rozitchner, «La ruptura de la cadena del terror», en: Colectivo Situaciones, 19 y 20. *Apuntes para el nuevo protagonismo social*, op. cit., p. 40.

El poder real que constituyen las bases y la multiplicidad de actores parece terminar asustando aun a quienes tienen la oportunidad de concitar su entusiasmo, ya que en su constitución subjetiva –constatada también por los seguidores y votantes– termina por producir repliegues con sentido de conservación política. El «modelo» parece no depender de las fuerzas populares y plurales, mientras que los enunciados estatales –los del Estado mismo y lo que hay de estatal en las mentes de sus partidarios– insisten en lo imprescindible del «modelo», de arriba hacia abajo, para las mayorías.

Simón Rodríguez fue un personaje histórico ejemplar por anticipar que, tras la revolución militar y política (en ese caso, en Venezuela y la Gran Colombia) se volvía imprescindible pasar a una revolución económica y cultural, es decir, al disfrute de la riqueza por parte de los postergados y a la apertura de discusiones en torno al saber del pueblo. Solo quienes conocieron el sometimiento y aprendieron algo de la independencia comenzada podían organizar otro tipo de saber, justamente, por conocer la dependencia del ser. Y esa nueva institución que reclamaba Simón Rodríguez aspiraría a construir una imagen popular distinta, creando otras categorías para otra vida. El triunfo de Bolívar contra los de afuera lo derramaron los de adentro reorganizando la dominación a través de las venas de la República, mientras que el fracaso de Rodríguez en lo inmediato vive como posibilidad entre nosotros si somos capaces de visualizar en esas ideas, en esa matriz sensible, un pueblo a ser habitado. Nuestra historia admite esa clave de lectura si pensamos en las conquistas socioeconómicas del peronismo, cuya carnadura popular demostró ser pasajera en el plano político subjetivo, con la dependencia hasta el final no solo del líder, sino de un líder en posesión del aparato estatal, en definitiva, más que de líder carismático, se trató de la razón de Estado. También el retorno de la democracia nos encontró poco preparados. ¿Fue una democracia deseada o simplemente tomamos con cierto candor un regalo involuntario de los militares derrotados? Una izquierda que nada había aprendido de sus errores y una población ilusionada, pero poco dispuesta a enfrentar el terror que la dictadura había impregnado los cuerpos. Mientras tanto, los que dedicamos tiempo de trabajo a la reflexión no debemos repro-

ducir la aparente inmutabilidad del conductor que parece sostenerse más allá de las multitudes o reconciliarse con ellas sólo bajo la forma del dominio; porque «cuando el pueblo no se mueve, la filosofía no piensa».

**HG:** Lo popular mantiene su potencia si produce un llamado a múltiples lecturas, a un pluralismo cultural que no debe abandonarse. Si lo nacional se ciega respecto de la capacidad popular de interpretar el «enorme acervo de la cultura universal», se restringen sus posibilidades, se agota su potencia. «Pluralismo» significa: drama sostenido y sostenimiento de los términos que entran en relaciones dramáticas a condición de conjurar la sangre que derraman las dicotomías sordas. Un nuevo tipo de Estado y un pueblo amigable a los saberes y la historia universal podrían reunir las condiciones de ese andamiaje político llamado «movimiento nacional-popular» como soporte de un pluralismo fundado en la justicia social, es decir, no un pluralismo de etiqueta, sino algo más cercano al respeto de la diferencia irreductible.

En Astrada, por ejemplo, parece tratarse de una suerte de humanización decimonónica que crea valores nacionales en tierra incógnita, paisaje como vértigo que unas veces rodea amenazante al imaginario civilizatorio y otras le promete un destino glorioso. Pero la civilización de Astrada no reverencia la europeización argentina de la tierra, sino que produce figuras como «gauchocracia comunitaria», «Por eso debe definir su idea del mito como un manantial que ofrece sentido sobre la memoria comunitaria y que brota constantemente de una voz arcaica que hay que descubrir.»<sup>168</sup> Ahí están, entonces, mito y figura como fuerza y forma contenidas en una reflexión sobre la propia condición del «hombre argentino», es decir, al mismo tiempo eso que se es y eso que se puede llegar a ser. Hay una potencialidad política sujeta a los ritmos y tiempos de los intérpretes del peronismo, cuando Perón encarna el punto de equilibrio, el lugar de una paciencia que algunos admiran, otros simplemente no entienden y en no pocos produce desconfianza. No es una obviedad que la historia, hecha de tiempo,

---

168 Cf. Horacio González, *Restos pampeanos*, op. cit., p. 146.

necesite tiempo. No se trata solo de «qué hacer», sino de cuándo es momento de actuar y de qué manera. En *Los hijos de Fierro* de Pino Solanas se percibe la «ansiedad por disolver el intervalo siempre inevitable entre la historia viva y las condiciones del relato épico»<sup>169</sup>. La dificultad de los '70 se cifra como un problema casi irresoluble: ¿cómo tratar eso que es percibido urgente, con tiempos que no son los de la urgencia?

**LR:** Los montoneros creyeron, como su enemigo, en la pura fuerza antes que en una posible «estrategia de los pobres», ya que no contaron realmente con el apoyo de las masas... Obraron a la luz de las categorías de aquello que decían combatir. De la potencia defensiva popular, de la historia de las montoneras y los caudillos emergentes, junto a indios y gauchos –esos colectivos heterogéneos que por contagio de afecto resistieron juntos los embates de un Estado que quería nacer de su sangre–, al alucinado ‘paso a la ofensiva’. Para los montoneros las masas eran inevitablemente peronistas, el problema era estructuralmente económico y la inteligencia les pertenecía. Perón era un admirado aliado al comienzo y después se transformó en una incógnita que dejaban para más tarde...El sacudón fue el reverso exacto de la alucinación, el peronismo terminó «pagando con sangre de izquierda el oscuro contrato con el poder de derechas.»<sup>170</sup> Habían incorporado la idea abstracta de guerra que se basa en el duelo individual y así actuaron con un contenido fantaseado, el apoyo del pueblo con el que nunca contaron. Por eso la ofensiva guerrillera chocó contra su propia sintomatología y pagó su ingenuidad religiosa con la experiencia de un terror helado y sin explicaciones. Nos queda suspender nuestro voluntarismo de izquierda y seguir pensando en torno a la creación de un poder adecuado a las fuerzas populares, a su cooperación, teniendo en cuenta sus dobleces. Paciente tarea de un poder que será creador o no será.

---

169 *Ibidem*, p. 151.

170 *Ibidem*, p. 325

## MITO

**HG:** «La vasta antecámara de la biblioteca de babel peronista está fundada en el saber militar, epítome de ciencias que tributan a la geografía, a la química, a la física, a la teoría clásica de las pasiones, al análisis de la voluntad, a la cartografía y a toda perspectiva que apunte a darle un rasgo de epopeya al movimiento biopsíquico de los cuerpos.»<sup>171</sup> ¿Daría ese agregado de mito y mecánica la medida de una suerte de cartesianismo peronista? Se me podrá acusar de un desplazamiento evidente, ya que no toda idea de mito desemboca en la epopeya, pero acaso, ¿no es una epopeya de los cuerpos ponerse en movimiento al calor de un sentido construido como narración mítica? Y, por otra parte, ¿no se cierne todo sentido político sobre artificios que, más allá de su utilidad, no dejan de tender al mito? Se habla de «mito fundador», pero lo que importa es la tendencia mítica y la conciencia (¿mítica?) de esa tendencia.

**LR:** Hay mitos vitales que son como lugares y permiten en ellos el despliegue de las potencias inventivas de los colectivos. Mitos habitables por los pueblos que les dan vida, pueblos atravesados por los mitos que originan sus prácticas y les permiten forjarse una convivencia. Pero nuestro problema son las matrices míticas atinentes al poder, esas que embarran la cancha hasta invertir la fuente de las fuerzas reales, esas gracias a las cuales los pueblos parecen deber todo a su Príncipe, mientras que éste recauda admiración y dinero para sostener su impostación. Porque si las ideas hacen cosas, en este punto «No se trata de un enlace de ideas, sino de una concordancia de cuerpos que sienten y piensan. Esta fuerza nueva descubre más profundamente hasta qué punto el terror y la salvación religiosa individual eran ya encubrimiento histórico de un contra-poder que despunta desde la corporeidad más íntima.»<sup>172</sup> ¿De qué intimidad hablamos? Justamente, no de la intimidad cartesiana, ni mucho menos de la interioridad agustiniana, ya que no la descubrimos como recóndito lugar del movimien-

171 Cf. Horacio González, *Perón. Reflejos de una vida*, op. cit., p. 134.

172 Cf. León Rozitchner, *Perón: entre la sangre y el tiempo*, vol. 1, op. cit., p. 13.

to vital o del sentido último, pensamiento o espiritualidad; se trata más bien de relanzar «la sabiduría aun inconsciente de nuestro propio cuerpo». No hay agregado, entonces, que no suponga ya un compuesto inescindible de inteligencia y afecto, un cuerpo-alma tan indivisible desde la teoría como refractario al poder desde sus prácticas. Unir almas para separar cuerpos ha sido y sigue siendo una de las formas en que el mito occidental sirve a la dominación de unos por sobre otros. Son esos los mitos que necesitamos dismantelar, una y otra vez, ahí donde mayor goce parecen producir. Porque reemplazan en la sumatoria de goces individuales al «cuerpo común pulsional», y desandan con ilusiones penetrantes las capacidades reales de imaginación y fabulación de las vidas materiales en sus colectivos históricos.

**HG:** Cooke se incomoda con la idea del acto mágico, proveniente de un mito inmóvil y encarnado por quien lo asume desde una suerte de «exterioridad angélica». «Pero tampoco una historia sin esas formas imprevistas de la energía social, que condensan las memorias colectivas con un nombre afortunado y que, a los efectos de su cualidad movilizante, se rescatan con el concepto de mito propiciador.»<sup>173</sup> Es que cuando se trata de lo que conmueve y agiganta como en un pase mágico al que vivía sumergido –hoy lo llaman «subalterno»– no tendría interés la verdad de un motivo, ni el perfeccionismo revolucionario. El peronismo tiene algo de gigante por inflado y algo de resistente como movimiento real que no se desinfla. Leemos en Cooke que «el mito de la persona de Perón no es una torpe idolatría de las masas sino un síntoma de rasgos positivos, porque los trabajadores no son imbéciles...»<sup>174</sup> Ese anhelo proyectado sobre la figura recortada de un personaje excepcional no niega otras formas de lucha posibles ni otros mitos venideros que puedan surgir de la vivencia popular. Es el Cooke profesional de la agitación y la clandestinidad el que absorbe el mito del peronismo en el fervor de sus planes revolucionarios. Es la resistencia peronista posterior al golpe del '55 la que parece confirmar el carácter resistente del peronismo y despejarlo, por un momento suspendido de

---

173 Cf. Horacio González, *Perón. Reflejos de una vida*, op. cit., p. 198.

174 Cf. Horacio González, *Perón. Reflejos de una vida*, op. cit., p. 199.

la historia, de sus formas más constreñidas y hasta serviles. No es lo mismo un mito con lenguaje estatal, reforzado, aunque a veces contra sí mismo, por monumentos y pedagogías explícitas, que otro transido por la urgencia de los prohibidos que circula a través de los susurros clandestinos de la resistencia.

**LR:** Ciertamente, el Perón mito reúne varias de las características de la clase trabajadora argentina. En ese sentido, habría que despejar una faceta vital y otra mortuoria del mito peronista. Es decir, el carácter menos potente de la matriz mítica aparece cuando da por sentada una transformación que se debe a dinámicas aun en curso y, entonces, taponan formas de expresión de los conflictos que exceden los marcos mitológicos. El poder popular quedó tan representado como congelado, se dio tantas conquistas como puertas se le cerraron para transformar las condiciones de producción subjetiva y apropiación de la tierra y de las condiciones mismas de decisión sobre su destino. Es como si los movimientos de los trabajadores se hubieran estacionado después del 17 de octubre y desde esa victoria convertida en una extensa meseta –casi como una llanura pampeana de mampostería– hubieran construido, de la mano del Estado peronista, toda su imaginiería. De hecho, fue esa fuerza real que la fuerza mítica no ejercía la que los guerrilleros imaginaron poder compensar. «Y porque el peronismo desarmó y entregó inerme a la clase trabajadora y le impidió ejercer efectivamente su poder, hizo posible la aparición compensadora de la guerrilla, intento vano y dramático de quienes quisieron darle miembros a esa invalidez: constituirse en el brazo armado de ese inmenso cuerpo inerme.»<sup>175</sup> No hay un problema con la dimensión mítica *per se* de un movimiento político, sino con los modos de relación y subjetivación que supone. ¿Cómo fue posible que los llamados «peronistas de izquierda» consideraran tan estático y vacío el mito de Perón que alucinaran con poder insuflarle la materialidad de una lucha que, evidentemente, no se sostenía desde la estructura del peronismo? Como si se tratara de un rompecabezas, imaginaron poder añadir la pieza

---

175 Cf. León Rozitchner, *Perón: entre la sangre y el tiempo*, vol. 2, op. cit., p. 111.

que faltaba al contorno imperfecto del peronismo: figuras recortadas con forma de armas y consignas vanguardistas. Creyeron poder convertirse en los ventrílocuos del gran ventrílocuo. El problema del mito no tiene que ver con la «estupidez» o la inteligencia de las masas, sino con la trama perceptiva –es decir, encarnada– que pone en juego, con lo que en su relación con un momento político determinado convoca de nosotros como colectivo, es decir, si convoca al colectivo o no como un *nosotros*.

**HG:** Si bien los montoneros no se preocuparon explícitamente por una posible bibliografía peronista, «eran ellos convertidos en textos vivos, encarnados no como lectura sino como la propia respiración del mito. En esas vidas librescas a pesar de ellas mismas, yacía el debate nacional sobre el siglo XIX y las vicisitudes de la política, la ciencia y la ideología en una nación que se preguntaba si para tener posibilidades, debía recorrer el camino de la justicia primitiva, fusil contra fusil, fusilado contra fusilado, emboscada contra emboscada, página contra página, Dios contra Dios.»<sup>176</sup> Es cierto que hay una forma riesgosa del mito, sobre todo, en momentos dramáticos que parecen irreductiblemente condenados a la presentación de nuestras oscuridades.

En otro registro, «el mito es la palabra (*muthus*) que nos reconcilia con la parte nuestra ya dicha, ya reflexionada, ya vivida. Grandioso auxilio de la vida, gozosa de enhebrar reiteraciones de las que ni sabíamos que ellas *eran nosotros mismos*, nuestra propia redundancia en el mero acto de vivir. Pero el costo del mito –como decíamos de distintas maneras– es la ilusión de que es nuevo lo que tiene engarces milenarios. Saberlo –nos susurra el mito– es la única manera que te aproveches de mí y puedas escapar de mis garras.»<sup>177</sup> Entonces, ¿qué clase de saber requiere el mito para sacarle partido sin sucumbir? Si ni de inteligencia ni de estupidez en sentido estricto corresponde hablar en este caso, ¿se trata de algo parecido a la consciencia o será simplemente un saber del cuerpo, tácito y silencioso, verificable en los rituales que le

---

176 Cf. Horacio González, *Perón. Reflejos de una vida*, op. cit., p. 305.

177 Cf. Horacio González, *Kirchnerismo: una controversia cultural*, Buenos Aires, Colihue, 2011, p. 164.

dan vida? Por otra parte, podemos identificar en algunos pensamientos una vocación exagerada por diferenciarse del mito. Es conocida la crítica, en ese sentido, de los frankfurtianos al iluminismo, pero localmente tenemos el racionalismo del notable historiador Halperín Donghi. Como si fuera posible pararse en una incontaminada vereda de enfrente. Es tan cierto que hay que pensar los mitos en su especificidad, como que lo mítico inherente al lenguaje mismo los toca a todos... En algún punto, el mito no deja títere con cabeza... «Es preciso, entonces, preguntarse si hay algún pensamiento, discurso o escritura que quede exento de mito. Respondemos: no.»<sup>178</sup> En todo caso, «El pensar es un pensar cribado o velado por el mito, que es la sombra contra la que se piensa.»<sup>179</sup>

**LR:** Es cierto que hay una versión despreciativa de la crítica del mito político, signada por un posicionamiento de clase y una concepción determinada del poder. La influencia de Le Bon aparece más o menos explícitamente en nuestra cultura y en nuestra historia intelectual, en un arco amplio que va de Ramos Mejía a Perón. Le Bonismo es el nombre del temor burgués vuelto ciencia psicológica, cuando se considera que el principal efecto de la masa como fenómeno social es el de un retroceso en términos civilizatorios. Como si la emergencia de las multitudes y su protagonismo durante el siglo XIX (que prefigura su desarrollo durante el XX), al operar una ruptura decisiva respecto de la cultura oficial –esa concepción estabilizada de la sociedad burguesa– hubiera despertado una reacción anímica y teórica simultáneamente. Entonces, el cientificismo de esta última apoyaría la simple desesperación culpable de la primera, transformando su carácter defensivo de clase en ofensiva teórica, desplazando, al mismo tiempo, el problema del terreno práctico material a ese otro, abstracto, de disimulación universalista. De ese modo, lo que podría cuestionar las jerarquías que se corresponden con la distribución política predominantemente burguesa –y, de hecho así se observa en la experiencia histórica– aparece

---

<sup>178</sup> *Ibíd.*, p. 165.

<sup>179</sup> Cf. Horacio González, *La crisálida. Metamorfosis y dialéctica*, Buenos Aires, Colihue, 2001, p. 167.

como defecación cultural pasible de ser analizada en los laboratorios de la ciencia, justamente, burguesa.

Es decir, se llega a construir toda una visión del mundo que atribuye al mito una capacidad manipuladora compatible con la disminución psicológica de los individuos, en tanto forman parte de la *masa*. Las multitudes son, por este medio, despojadas de razones, su forma de enlace sólo se vuelve inteligible a los jerarcas de la ciencia y al sentido común asustado a través de metáforas biologizantes o imágenes estigmatizantes. Por eso es necesario releer –y, en ese sentido, Freud dio un puntapie inicial– el poder popular según unas razones que acreditan una inteligencia inescindible de la condición afectiva y emotiva que se suele destacar como principal dimensión de la movilización. El resurgir de las masas no tiene nada que ver con un retorno a naturalezas retrógradas inversamente (y paradójicamente) proporcionales a la sofisticación del mito y la capacidad de un liderazgo (que no es otra cosa que modelo emergente de un proceso colectivo); se trata de transformaciones en el orden de las relaciones sociales mismas, nuevas formas de relación, ampliación de las condiciones de posibilidad de la cultura. Pero, nuevamente, hay mitos y mitos...

**HG:** Y hay metamorfosis... En *Las metamorfosis* de Ovidio, por ejemplo, «lo real son los eslabones transformativos de la materia.», es vida que se continúa vida y puede «en cada tránsito preservar los signos de una continuidad.»<sup>180</sup> El mito, cuando su riqueza no se nubla por la homologación de jerarquías, muestra relaciones transitivas entre elementos que parecieran no tener nada que ver. En ese sentido, «Estamos ante el pilar activo de la metamorfosis, que exige el concurso de estas alegorías cósmicas.»<sup>181</sup> No hay pensamiento sin estructura mitológica, salvo que imaginemos un estadio superador desde el cual juzgar la instancia mítica como un momento arcaico y lejano de la humanidad, condenable cada vez que asume alguna que otra forma histórica.

Por otra parte, ¿cómo decir de la metamorfosis sin el mito? Si se diferencian un punto de vista sin metamorfosis (o previo) y un punto

180 Cf. González H. *La crisálida. Metamorfosis y dialéctica*, op.cit., pp. 40-42.

181 *Ibidem*, p. 151.

de vista henchido de metamorfosis, ¿cómo imaginar un vaso comunicante mínimo que dé cuenta del pasaje? El mito vendría a resolver esa imposibilidad... Ahí donde se opera una transformación, es decir, esos momentos en que lo metamórfico parece tomarlo todo, la estructura mítica del pensamiento también amaga con tomarlo todo. Unos mitifican la espera, otros relevan un salto impredecible desde categorías míticas. El mito es una invención que resuelve parcialmente (y no es poca cosa) la incomodidad de lo inasimilable que toda transformación supone. Porque, en algún punto, *mito* significa pretensión de totalidad, al tiempo que totalidad vacía. La pretensión de explicar totalmente tranquiliza y el descubrimiento de la inconsistencia mítica nos devuelve al terreno de las incertidumbres. Es la dialéctica de la fundación y el desfondamiento... (o «des-fundación»). Con eso que creemos o descreemos original y originario no hacemos otra cosa que construirnos hoy. «Nada puede explicar, pero puede significarlo todo.»<sup>182</sup>

**LR:** Tal vez el mito más jodido, más empobrecedor de nuestra experiencia sea el de la «castración», por su capacidad de fijarnos como parámetro el grado de compromiso que asumimos respecto de una autoridad anterior y externa, es decir, cuán bien nos adaptamos a la normalidad social. El reverso del «castrado» como tipo subjetivo –ya que la modernidad nos castró un poco a todos– es otro tipo de flaccidez que podríamos llamar subjetividad desregulada. Es una de las formas de rechazo reactivo o huida cobarde de la castración, no por vías del cuestionamiento o el enfrentamiento directo, sino de la relativización total que prescinde de la construcción de otros parámetros éticos u orientaciones políticas (en términos de políticas de la vida). El serio y el ridículo forman parte del mismo teatro. Todos pasamos más o menos airosamente por el ritual del adaptado o el estereotipo del ‘rebeldón’ que, condescendiente el primero e inofensivo el segundo, conforman el estrecho arco de la vida media, ¿de la clase media? Quién dice, la vaporosa categoría «clase media» encuentre algún sentido po-

---

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 163.

sible, *castrati castrandí*, como variopinta carnadura socioeconómica de esa disposición subjetiva.

Desmitificar, entonces, no tiene que ver con el definitivo desvelamiento de lo que nos somete, sino con la investigación acerca de las fuerzas que, siendo las mismas –es decir, diferenciales–, en un caso nos sostienen frente al sometimiento, y en otro dotan de ornamentos a los poderes. No sabemos «qué significa pensar», pero podemos afirmar que la madre (*mater*) «es la premisa sensible de todo pensamiento»<sup>183</sup> y, en ese sentido, lejos de reemplazar el lugar del *pater* que restringe, moldea y adapta, cualifica de una manera determinada y afirmativa las fuerzas. Da a pensar y nos permite pensar el «dar». Todo lo que es don de vida puede codificarse especulación y amenaza de muerte, condición que justifica sobradamente la eterna repetición de la rebeldía infantil y su potencia desmitificadora. Lejos de la infantilización del adulto, figura de la más torpe complacencia en la castración, la infancia retornada es una bocanada de aire fresco que nos susurra al oído la posibilidad de volver a dirimir el conflicto entre el deseo y el principio de realidad impuesto y normalizador; esta vez con otras herramientas.

---

183 Cf. León Rozitchner, *Materialismo ensoñado*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2011, p. 31.

## **Bibliografía**

- Benasayag, Miguel, *Che Guevara, La gratuidad del riesgo*, Buenos Aires, Quadrata, 2012.
- Clausewitz, Karl Von, *De la guerra*, Buenos Aires, Agebe, 2010.
- Cooke, John W., *Peronismo y revolución*, Buenos Aires, Granica, 1971.
- Foucault, Michel, *Genealogía del racismo*, Montevideo, Altamira / Nordan-Comunidad, 1993.
- González, Horacio, *Perón. Reflejos de una vida*, Buenos Aires, Colihue, 2008.
- , *Restos pampeanos*, Buenos Aires, Colihue, 1999.
- , *La crisálida. Metamorfosis y dialéctica*. Buenos Aires: Colihue, 2001
- , *Kirchnerismo: una controversia cultural*, Buenos Aires, Colihue, 2011.
- , «Problemas y desafíos», en: Colectivo Situaciones, 19 y 20. *Apuntes para el nuevo protagonismo social*, Ediciones de mano en mano, 2002.
- Jacotot, Joseph, *La lengua materna*, Buenos Aires, Cactus, 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Las aventuras de la dialéctica*, Buenos Aires, Leviatán, 1957.
- Perón, Juan Domingo, *Apuntes de Historia Militar*, 1ª edic., Buenos Aires, Círculo militar, Biblioteca del Oficial, 1932.
- , *Conducción política*, Buenos Aires, Freeland, 1971.
- , *Lo que yo vi de la preparación y realización de la revolución del 6 de septiembre de 1930 (1931)*, Buenos Aires, Escorpión, 1963.
- Rozitchner, León, *Filosofía y emancipación. Simón Rodríguez: el triunfo de un fracaso ejemplar*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2012.
- , *Perón: entre la sangre y el tiempo. Lo inconsciente en la política*, vol. 1, Buenos Aires, Catálogos, 1998.
- , *Perón: entre la sangre y el tiempo. Lo inconsciente en la política*, vol. 2, Buenos Aires, Catálogos, 2000.
- , *Las desventuras del sujeto político*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1996
- , *El terror y la gracia*, Buenos Aires, Norma, 2003
- , *Materialismo ensoñado*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2011.
- , «La ruptura de la cadena del terror», en: Colectivo Situaciones, 19 y 20. *Apuntes para el nuevo protagonismo social*, Buenos Aires, Ediciones de mano en mano, 2002.
- Tönnies, Ferdinand, *Comunidad y sociedad*, Buenos Aires, ed. Losada, 1947

## II

---

# IMAGEN DEL PENSAMIENTO DEL PUEBLO EN EL CINE ARGENTINO, LATINOAMERICANO Y EN EL DOCUMENTAL POLÍTICO





---

# Imágenes del pueblo: entre Jorge Luis Borges y Glauber Rocha

NICOLÁS FERNÁNDEZ MURIANO

*«Las viejas interpretaciones económicas, sociológicas, antropológicas, poco valen frente al desafío tecnológico y místico que el país nos impone.»*

Glauber Rocha

## La iluminación espiritual

Pocas cosas más bellas y equívocas se han escrito en favor del cine político latinoamericano que las últimas palabras de la *Estética del sueño* (*Estética do sonho*, 1971) que Glauber Rocha leyó en la Universidad de Columbia, durante una retrospectiva en New York de sus famosos filmes de la década del sesenta:

*Borges, superando esta realidad, escribió las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. Su estética es la del sueño. Para mí es una iluminación espiritual que contribuye a dilatar mi sensibilidad afro-india en la dirección de los mitos originales de mi raza. Esta raza, pobre y aparentemente sin destino, elabora en la mística su momento de libertad.*<sup>184</sup>

El «momento de libertad» de América Latina no está fechado, consumado o cumplido, la «mística política» (que es «el más alto grado de misticismo») debe servir de reserva del tiempo porvenir y elaborar la memoria de lo irrealizado como un plan de consistencia del deseo en

---

184 Cf. Glauber Rocha, «Estética do sonho», en: *Revolução do cinema novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 251.

la historia: «potencia imaginaria de los vencidos», dice Ismael Xavier, «alude con insistencia a una posibilidad no realizada en la historia».<sup>185</sup> Un «montaje sincopado» del espacio, el tiempo y la acción según un pulso inmanente del encuadre forzado por la imposibilidad de sostener la vista como ejemplifica Buñuel: «cuando todo está iluminado y el encuadre compuesto, Luis se aproxima, da un empujón a la cámara y manda a rodar», dice Rocha.<sup>186</sup> Gilles Deleuze invoca la agitación de los filmes del brasileiro, en su sistema la «cámara-trance» no representa tanto una posición de autor como una necesidad de la imagen en el umbral de lo intolerable: «¿Qué queda entonces? El más grande cine ‘de agitación’ que se haya hecho nunca».<sup>187</sup> Exiliado de su país (por el régimen militar) y de Cuba (por su régimen de consumo), desde 1968, por lo menos, la lectura de Borges en la metrópoli imperial contiene el germen de una alucinación de razas que atraviesa lo real y lo ilusorio como inflexión del deseo en la historia:

*¿Sería literature decir que andando en la recta brumosa de la Quinta Avenida el individuo siente el perfume de la bomba atómica? Lo diabólico, Francis, es que estoy viciado en lecturas de Jorge Luis Borges y, sobre tal cima, New York mismo es un cementerio de laberintos que se bifurcan (...) El sol, colado por el túnel vertical de edificios, es apenas luz fría y cenicienta encima de aquellos zombis sonrientes.*<sup>188</sup>

Un enunciado polémico condensa la actitud crítica del manifiesto del 71: «el pueblo es el mito de la burguesía». La reelaboración del término «raza» como un efecto de lectura de las ficciones borgeanas, en un primer sentido, está orientada contra las imágenes del pueblo disponibles en América Latina:

---

185 Cf. Ismael Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, São Paulo, Cosac Naify, 2012, p. 85.

186 Cf. Glauber Rocha, «Os 12 mandamentos do Nosso Senhor Buñuel», em: *O século do cinema*, São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 174.

187 Cf. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 289.

188 Cf. Glauber Rocha, *O século do cinema*, op. cit., p. 144.

*En primer caso, cito como hombre del cine, el filme de Fernando Ezequiel Solanas, argentino, La hora de los hornos. Es un típico panfleto de información, agitación y polémica utilizado actualmente en varias partes del mundo por activistas políticos. En segundo caso propongo algunos filmes del cinema novo brasilero, entre ellos mis propios filmes. Y por último la obra de Jorge Luis Borges... una obra de arte revolucionaria apropiada por la izquierda y rechazada por la derecha*<sup>189</sup>

La primera parte de *La hora de los hornos* de Solanas y Gettino se estrena clandestinamente en Argentina en 1968. Ese año *Tierra en trance* (1966) se convierte en una especie de hito audiovisual del *mayo francés* y *La Hora de los Hornos* gana el Gran Premio de la crítica del Festival de Pesaro. Un año después Rocha es elegido mejor director en Cannes por *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). La polémica se desencadena en el marco del segundo festival de Viña del Mar del mismo año:

*En Viña del Mar (no me acuerdo el año), fuimos sorprendidos por la acusación de Solanas: para él, y para un grupo de cineastas apresados, La hora de los hornos era el verdadero cine revolucionario y nosotros, los brasileros, que luchábamos contra una dictadura implacable, éramos «comprometidos con el sistema».*<sup>190</sup>

El *Manifiesto por un «tercer cine»* que lee Solanas en el marco del festival postula programáticamente la identidad del «cine-acto» y el acto del sujeto colectivo:

*El cine de guerrillas proletariza al cineasta, quiebra la aristocracia intelectual que la burguesía otorga a sus seguidores, democratiza. La vinculación del cineasta con la realidad lo integra más a su pueblo. Capas de vanguardia y hasta las masas, intervienen colectivamente en la obra cuando entienden que ésta es la continuidad de su lucha cotidiana (...) Nuestra época es época de hipótesis*

---

189 Cf. Glauber Rocha, «Estética do sonho», op. cit., p. 249

190 Cf. Glauber Rocha, *Cartas ao mundo*, São Paulo, Companhia das letras, 1997, pp. 414 y 403.

*más que de tesis, época de obras en proceso, violentas, hechas con la cámara en mano y una piedra en la otra.*<sup>191</sup>

Rocha objeta la implicación realista del punto de vista del cineasta y el punto de vista colectivo desde sus primeras intervenciones polémicas. El famoso slogan que compone para inaugurar el *Cinema Novo* en Brasil, «una cámara en la mano y una idea en la cabeza», lejos de identificar la posición de la cámara con la perspectiva del pueblo, como entendió la mayoría en su momento, hace de la inadecuación de lo visto y lo pensado, de la cámara y la idea, un rasgo constructivo de los filmes, como en el final de *Deus e o diabo na terra do sol* (Rocha, 1964), cuando la cámara abandona la huída ciega del personaje y alcanza el mar por su cuenta. Un año después de *Terra em transe* (1966), escribe:

*Me pregunto si, a propósito o no (lo que es más probable), no se debe ver ahí una manifestación, una intuición de la dificultad que Paulo Martins tiene, que usted tiene, que yo tengo, en dar con el pueblo. Así como las autoridades federales tienen su pueblo oficial, nosotros tenemos nuestro pueblo, por lo cual nuestro pueblo es una imagen que nos hacemos del pueblo, pero no es el pueblo.*<sup>192</sup>

La dificultad política del protagonista de *Terra em Transe* no consiste en «representar» el pueblo, sino en «dar» con él. Por tanto, el pueblo no es un dato. Más bien es un producto («es una imagen que nos hacemos»). La diferencia de las imágenes no es la manera de representar a partir de una referencia en común (efectiva o ideal), el mismo pueblo que oficializan «las autoridades federales», oponiendo una contra-imagen («nuestro pueblo») o una contra-información como hace el cine-acto. La unidad nacional no emana de una colectividad hacia la representación política, emana de una imagen oficial, institucional, dogmática o canonizada, que la intuición problemática del «mito de la burguesía» devuelve como el montaje de unos pueblos posibles que «ponen

---

191 Cf. Getino, Osvaldo, y Solanas, Fernando, «Hacia un tercer cine», *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 78

192 Cf. Glauber Rocha, *Cartas ao mundo*, op.cit., p. 287.

en trance» la imagen-país en una especie de jardín de senderos que se bifurcan:

*¿Qué lenguaje original usar, una vez rechazado el lenguaje de la imitación?... El cine, inserto en el proceso cultural, deberá ser en última instancia el lenguaje de una 'civilización'. Pero ¿qué civilización? Tierra en trance, Brasil es un país indianista/ufano, romántico/abolicionista, simbólico/naturalista, realista/parnasiano, republicano/positivista, anarco/antropofágico, nacional/popular/reformista, concretista/subdesarrollado, revolucionario/conformista, tropical/estructuralista, etc... etc... La información de las oscilaciones fecundas de nuestra cultura de superestructura (porque hablamos de un arte producido por elites, muy diferentes del «arte popular producido por el pueblo») tampoco basta para saber quiénes somos. ¿Quiénes somos? ¿Qué cine es el nuestro?»<sup>193</sup>*

La definición más sucinta sobre la estructura temporal de *Terra em Transe* facilita una interpretación borgeana: «el film es SIMULTÁNEO y no PARALELO. Toda simultaneidad es compleja», dice Rocha.<sup>194</sup> La mejor descripción de las zagas simultáneas en cualquier tiempo y lugar sigue siendo la de Borges:

*En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pen, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela... Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pen, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de nuevas bifurcaciones.*<sup>195</sup>

Una obra de arte revolucionara, juzga el manifiesto, que «libera la realidad por la irrealidad» porque hace posible lo imposible: que algo sea y no sea al mismo tiempo «de modo que este pobre, se convierte en un

---

193 Cf. Glauber Rocha, Rocha, *Revolução do cinema novo*, op. cit., p. 131.

194 Cf. Glauber Rocha, *Cartas ao mundo*, op. cit., p. 37.

195 Cf. Borges, Jorge Luis, «El jardín de los senderos que se bifurcan», *Obras completas*, tomo 1, Barcelona, Emecé, 1989, p. 478.

animal de dos cabezas. Una es fatalista y sumisa, la razón que lo explota como esclavo. La otra... es naturalmente mística.»<sup>196</sup> La politización del procedimiento borgeano es evidente. El montaje simultáneo de *Terra em Transe* (y de las otras películas de Rocha que nunca limitó el *raccord* de tiempo al montaje de la historia), afecta siempre las posibilidades políticas que proliferan en torno del vacío de la historia, poniendo los hechos actuales fuera de campo (disparos, represión, desaparición) o velando en la profundidad los espacios públicos (entre el palacio de Gobierno y la selva):

*El filme es más problemático que ficcional... cada secuencia es un bloque aislado, narrado en estilos lo más diversos posibles, y cada secuencia procura analizar un aspecto de este tema complejo. Unido todo, como narración, el delirio verbal de un poeta que muere, víctima de la policía, en el clímax de una revolución frustrada.*<sup>197</sup>

### **La modernidad política del cine.**

Veinte años después de la muerte de Rocha, en un breve ensayo denominado *Breves Viajes al país del pueblo*, Rancière dice que «un pueblo es, primero, una manera de encuadrar».<sup>198</sup> El término «encuadre» proviene de la tauromaquia: «cuadrar» es la operación que realiza el torero antes de matar al toro, es decir, define la posición relativa del ojo del matador en el fragmento del lomo del animal según el ángulo de penetración de la espada. No produce un punto de vista objetivo sobre el animal, sino que compone el propio punto de vista del matador en el instante previo a la supresión de su objeto.<sup>199</sup> Rocha interpreta literalmente el presupuesto estético implicado en el género político: la desaparición del pueblo en el encuadre ideológico («el delirio verbal de un poeta que muere, víctima de la policía, en el clímax de una revolución frustrada»). Llama la atención que los especialistas no hayan insistido demasiado en el carácter premonitorio de los filmes de

---

196 Cf. Glauber Rocha, *Revolução do cinema novo*, op. cit., p. 250.

197 Cf. Glauber Rocha, *Cartas ao mundo*, op. cit., p. 274.

198 Cf. Jacques Rancière, *Breves viajes al país del pueblo*, Buenos Aires, Nueva Visión, p. 95.

199 Cf. Pascal Bonitzer, *El campo ciego*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007, p. 103.

Rocha. Desde el primer largometraje (*Barravento*, 1962) el genocidio del pueblo es el horizonte de todos sus planos, el pueblo (des)aparece en cada una de sus imágenes, asesinado en campo o ametrallado fuera de campo. De manera más general, Deleuze cifraba en la exposición crítica de este presupuesto implícito del realismo político («pueblo=encuadre»), la diferencia entre el cine político clásico (hay pueblo) y el cine político moderno (falta el pueblo), que inicia con Glauber Rocha y el cine de minorías del tercer mundo: «si hubiera un cine político moderno, sería sobre la base: el pueblo ya no existe, o no existe todavía».<sup>200</sup> Georges Didi-Huberman, en su ensayo de 2012, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, resume la tesis de Deleuze en este punto:

*Lejos de cualquier «unanimismo»- cuyas versiones dominantes se encuentran, no por casualidad, de un lado en Rusia y del otro en América del Norte-, la exposición de los pueblos se realiza en el deseo, es decir, en la expresión patética, intensificada, agonística, de algo que falta. Cosa que Deleuze ve bien plasmada en los cines del Tercer Mundo, por ejemplo, Glauber Rocha.<sup>201</sup>*

El otro momento teórico que recoge Didi-Huberman remite a la modernidad poética de Baudelaire según la interpretación de Walter Benjamin. La tesis principal del alemán consiste en que a pesar de que en *Las flores del mal* no existen imágenes positivas del pueblo, la multitud desagregada e invisible es el principio rítmico y constructivo de los cuadros parisinos baudelaireanos, cuyo plano de contenido se define por contraste con el plano expresivo o la rítmica de la multitud: «destacarse de la masa, con ese paso firme que no logra ya llevar el ritmo, con esos pensamientos que no saben ya nada del presente».<sup>202</sup> El pueblo es también un ritmo, es decir, un circuito de intensidades: «quien baila va, quien no baila se queda» dice Rocha. El ritmo define el encuadre glauberiano como un cine de agitación en el umbral de lo visible y lo invisible, lo aparecido (intolerable) y lo desaparecido (presupuesto).

<sup>200</sup> Cf. Gilles Deleuze, op. cit., p. 287

<sup>201</sup> Cf. Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014, p. 220.

<sup>202</sup> Cf. Walter Benjamin, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Leviatán, Buenos Aires, 1999, p. 31.

Deleuze vincula la problematicidad del cine de agitación frente al clasicismo con la situación de Kafka frente a la literatura alemana:

*El pueblo es lo que falta. Kafka y Klee fueron los primeros que lo declararon en forma explícita. El primero decía que las literaturas menores, «en las naciones pequeñas», debían suplantar a una «conciencia nacional a menudo inactiva y siempre en vías de disgregación», y cumplir tareas colectivas en ausencia de un pueblo.*<sup>203</sup>

La tarea colectiva del escritor consiste en la composición de una literatura nacional a partir de la constatación correlativa de la ausencia de una voz colectiva que se exprese o se represente a sí misma: «imposibilidad de no ‘escribir’, imposibilidad de escribir en la lengua dominante, imposibilidad de escribir de otra manera».<sup>204</sup> Rocha lo dice a su manera. Por ejemplo, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964): «fue un filme provocado por la imposibilidad de hacer un gran western, como podía hacer, por ejemplo, John Ford».<sup>205</sup> Lo mayor y lo menor designa un modo de expresión del ser colectivo. La tarea colectiva del cineasta, en ausencia de una imagen colectiva de la identidad nacional, conlleva consecuencias ontológicas significativas respecto de la relación política entre las imágenes y las cosas:

*Itacoatiara, interior de Amazonas... abriga un mestizo alto, sombrero de paja y pantalones Lee... Una vez por año, él entra en el cine. Analfabeto; ve imágenes que hablan una lengua extraña. La leyenda es parte del misterio... En la calle, asustado, se pregunta, oye la respuesta: ¡Americano! Pueblo mayor, que viaja sobre la tierra y bajo el mar, ciertamente es más feliz que él, pueblo menor, que atraviesa el río a remo y está sujeto al veneno de las cobras. El pantalón Lee... le da mayor seguridad.*<sup>206</sup>

---

203 Cf. Gilles Deleuze, op. cit., p. 287

204 Cf. Gilles Deleuze, op. cit., p. 288.

205 Cf. Glauber Rocha, Rocha, Glauber, *O século do cinema*, op. cit., p. 330.

206 Cf. Glauber Rocha, Rocha, Glauber, *Revolução do cinema novo*, op. cit., p. 68.

Rocha descubre un montaje de pueblos suspendido en la imagen que uno de ellos se hace de sí mismo adoptando la perspectiva del otro. «Pueblo mayor-pueblo menor» designan una imagen en espejo: el río, el remo, el veneno, visto desde el barco o del avión y viceversa. El sombrero de paja compuesto con los pantalones vaqueros del *western*, que aportan seguridad, exponen una mirada reactiva del mestizo sobre su propia identidad. La primera consecuencia es la fijación de la identidad nacional por los rasgos expresivos del folklorismo para diferenciar los colores primarios de una nación del encuadre industrial del colonizador: «ahora usted vea: sin indio, sin onza, sin cobra, sin pesca... no es un filme de Amazonas». <sup>207</sup> Las condiciones de percepción en los países subdesarrollados están sometidas a un proceso de colonización industrial de las imágenes que un país puede hacerse de sí mismo: «si la película, por ser *nacional*, no es americana, decepciona. El espectador condicionado le impone a la película nacional una dictadura artística *a priori*: no acepta la imagen de Brasil que ven los cineastas brasileños, porque ella no corresponde a un mundo técnicamente desarrollado y moralmente ideal.» Hollywood es una suerte de *a priori* cinematográfico: «la forma más agresiva y difundida de la cultura americana sobre el mundo» en tanto constituye la forma de ver, de sentir y de imaginar «que absorbe el drama nacional a través de la forma *americana*». <sup>208</sup> El *western* nunca fue una opción deliberada de Glauber Rocha: «si filmo un ‘cangaceiro’ en el desierto, está implícito un determinado *decoupage/montage* fundado por el *western*». <sup>209</sup> El pueblo falta en la imagen de Brasil pero al mismo tiempo está presupuesto en el *decoupage* del filme político clásico («en el cine clásico el pueblo está ahí, aún oprimido, engañado, sojuzgado, aun ciego o inconsciente»). <sup>210</sup> El intervalo político moderno es la des-aparición del pueblo en el emplazamiento de su presencia. Para Deleuze se trata de una condición genética, inmanente al encuadre político moderno, establecida en el cine del tercer mundo que irrigo las pantallas de Europa a partir de la presentación *Dios y*

---

207 Cf. Glauber Rocha, *Cartas ao mundo*, op. cit., p. 36.

208 Cf. Glauber Rocha, *Revolução do cinema novo*, op. cit., p. 128.

209 Cf. Glauber Rocha, Rocha, Glauber, *Revolução do cinema novo*, op. cit., p. 108.

210 Cf. Gilles Deleuze, op. cit., p. 286.

*el diablo* en el festival de Cannes de 1965: «la base sobre la que se funda a partir de ahora, en el tercer mundo y en las minorías.» La «nueva base» o el «nuevo principio» del cine político es siempre *la (des)aparición del pueblo como acontecimiento político del cine*. (Des)aparición forzada, sin dudas, pero inmanente al cuadro (que debe absorber rítmicamente esa fuerza de supresión objetiva)— *entre* las imágenes, ni más allá ni más acá: «todo aparece como si el cine político moderno no se constituyera ya sobre una posibilidad de evolución o revolución, como el cine clásico, sino sobre imposibilidades, a la manera de Kafka: lo intolerable».<sup>211</sup>

Lamentablemente la reflexión de Deleuze no establece ninguna relación teórica entre Borges y Glauber Rocha, que son los dos corpus estéticos de Sudamérica que afectan su pensamiento en general y su teoría del cine en particular. Ni siquiera el comentario sucinto de los filmes de Hugo Santiago guionado por Borges (y Bioy Casares) integra el apartado dedicado al cine político moderno. Conoce la *Estética del hambre* (publicada en *Cahiers*) pero no la *Estética del sueño*, presentada en Columbia cuando las acciones de Rocha en París cotizan a la baja: «hijo de Marx y Maldoror... su desprecio por la lengua burguesa, insoportable» dice la crítica francesa.

La *Estética del sueño* recupera críticamente la articulación política del cine postulada en el primer manifiesto (que es el más conocido) *Estética del hambre* (*Estetika da fome*, 1965): «el sueño es el único derecho que no se puede prohibir. La ‘Estética del hambre’ era la medida de mi comprensión racional de la pobreza en 1965».<sup>212</sup> La medida de la comprensión racional que Rocha se atribuye en 1965, sin embargo, apenas constituye una condición negativa o limitativa de la representación histórica de su objeto: «nuestra originalidad es nuestro hambre y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentido, no puede ser comprendido» decía entonces.<sup>213</sup> El correlato lógico del hambre era así el «raquitismo filosófico» de América Latina que no puede comprender su realidad sensible. La concepción racional de la pobreza «genera esterilidad», «histeria» o «paternalismo (que) es el método de

---

211 Cf. Gilles Deleuze, op. cit., p. 290.

212 Cf. Glauber Rocha, *Revolução do cinema novo*, op. cit., p. 251.

213 Cf. Glauber Rocha, Rocha, «Estética da fome», en: *Revolução do cinema novo*, p. 65.

comprensión para un lenguaje de lágrimas o de mudo sufrimiento». Pero la «realidad estética» del hambre no está limitada por la situación negativa de la pobreza, articulada en una lengua del dolor o mudo sufrimiento: «el hambre no es solamente una síntoma alarmante, sino el nervio positivo de América Latina.» La condición trágica del hambre consiste, por lo menos, en dos modalidades irreductibles o imposibles: un «síntoma alarmante» de la actualidad, según el punto de vista de la razón histórica, y el «nervio positivo» de América Latina, que es una potencia expresiva que carece de elaboración estética (o conlleva una estética de la violencia material y de la aberración estilística): «nuestro posible equilibrio no resulta de un cuerpo orgánico, sino de un titánico y auto-devastador esfuerzo en el sentido de superar la impotencia».<sup>214</sup> La tesis positiva de una posibilidad revolucionaria de la lectura de Borges es muy provocativa en su época, sobre todo en Buenos Aires: «¡Menuda polémica! En esa misma época, difícil encontrarle el ámbito propicio en Argentina» dice Horacio González.<sup>215</sup>

### Épica infame

Cuatro años después de la *Estética del sueño*, Solanas concibe su filme *Los hijos de Fierro* (1975) en contra de la concepción borgeana del Martín Fierro:

*A más de un siglo de su creación, la obra de José Hernández continúa marcando la línea divisoria entre dos concepciones enfrentadas: una colonizada y otra nacional. Para Jorge Luis Borges, un 'europeo en el exilio', como él mismo se define 'pensar que nosotros, los argentinos, estamos representados por un gaucho matrero y desertor, es totalmente imposible'... Para Leopoldo Marechal, en cambio '... el Martín Fierro es materia de un arte que nos hace falta cultivar ahora como nunca: el ser argentinos y latinoamericanos'... el Martín Fierro... es el canto de un pueblo, es decir, el relato de sus hechos notables cumplidos en la manifestación de su propio ser y en el logro de su destino histórico.*<sup>216</sup>

---

214 Cf. Glauber Rocha, op. cit., p. 65

215 Cf. AAVV, Glauber Rocha, *del hambre al sueño*, Buenos Aires, MALBA, 2004, p. 226.

216 Solanas, Fernando, «Los hijos de Fierro», [http://www.pinosolanas.com/los\\_hijos\\_info.htm](http://www.pinosolanas.com/los_hijos_info.htm).

Borges había mostrado que el Martín Fierro no recoge la voz del pueblo, sino de las elites cultas, separadas irreductiblemente de la colectividad estética y espiritual que germinaba empíricamente en la pampa, discutiendo de este modo la apropiación épica realizada por Lugones en nombre del proyecto conservador de inicios del siglo XX. Rechazando a Borges, como la izquierda peronista en su totalidad hacía en esa época, Solanas reproduce los presupuestos épicos de la apropiación sustancialista de la imagen del gaucho en nombre del ser nacional tomado en su génesis que repite por anticipado su destino. Independientemente de las fechas de realización de los filmes, el equivalente del origen sustancial del gaucho que Solanas compone sin solución de continuidad con la situación actual del pueblo argentino en *Los hijos de Fierro* (1975), es el destino obrero que sonaba con estridencia didáctica (saturación de subtítulos y comentarios explicativos) en *La hora de los hornos*: «un filme que no me entusiasma porque descoloniza América Latina según Chris Marker y Joris Ivens», dice Rocha en un texto contemporáneo de la Estética del sueño intitulado «Solanas». <sup>217</sup> *La hora de los hornos* replica los procedimientos del *cinéma vérité* francés, que Rocha define a partir de singularidades estilísticas que elaboran su «momento de libertad» más allá de los datos de la historia: «Chris Marker es un reportero político, un intérprete y casi un transfigurador en términos poéticos de una realidad que le interesa, que llega a ser un gran poeta del cine, porque sus filmes son poemas épicos de las revoluciones». <sup>218</sup> El atributo «épico» designa una transfiguración poética de la realidad según el mito occidental del pueblo, al mismo tiempo que singulariza, al menos en teoría, la «transfiguración poética» específica de Rocha: «sé que Solanas invocaría la agitación del cinema novo». Si el *western* es por excelencia el relato épico del Gran Pueblo Americano, ¿bajo qué condición queda expuesto en el encuadre del pequeño pueblo nordestino? (lo mismo podrá plantearse en relación con la «épica revolucionaria» que frustra la *Terra em Transe*). El héroe épico es el héroe del pueblo, ya como representante de la comunidad (Hollywood) o directamente como acto de presencia del sujeto colecti-

217 Cf. Glauber Rocha, *Revolução do cinema novo*, op. cit., p. 246.

218 Cf. Glauber Rocha, op. cit. p. 73.

vo (Mosfilm). Solanas identifica la conciencia formal de montaje con el punto de vista dialéctico del sujeto colectivo del filme y el rasgo heroico del acto revolucionario con el cine-acto de la cámara, clandestina, revolucionaria, épica: «una cámara en la mano y una piedra en la otra». En 1965 la conciencia trágica dicta la desgarradura esencial de la *Estética del hambre*: «ahí reside la trágica originalidad del *cinema novo* frente al cine mundial». El héroe trágico está separado, escindido del organismo comunitario por el destino que debe asumir, que es el destino del encuadre político del cine menor en cuanto asume tareas colectivas en ausencia del pueblo: «una cámara en la mano y una idea en la cabeza». La agitación es el nexo político entre la idea (que no comprende lo sentido) y la imagen (que no tolera lo pensado). Pensar la revolución a la luz del genocidio (en lugar de consagrar la muerte y el hambre que pueden ser sentidos por la épica que la comprende y justifica en el intervalo del origen heroico y el destino de liberación). Rocha realiza por su cuenta el desplazamiento de lo épico que Borges intenta desde sus primeras ficciones reunidas en *Historia universal de la infamia* a partir de *Billy the kid* y otros temas propuestos por Hollywood. *Deus e o diabo na terra do sol* es el *western* infame por excelencia. Todos los personajes traicionan, huyen o disparan contra el pueblo. Incluso la propia cámara, según aquella polémica confesión: «soy un sádico de masas. Alucino encuadrando a Antonio das Mortes masacrando beatos». <sup>219</sup> Hay una sentencia de Borges que no puede evitarse: el héroe latinoamericano no se identifica con la nacionalidad, el estado o el bien común. El rasgo unificador es disolvente. Antonio das Mortes repite por su cuenta el gesto del Sargento Cruz. El héroe cambia de bando. Tema del traidor y del héroe, etc.

### **Luz, más luz**

Solanas sospecha de la *voluntad de obra* que se expresa en la agitación de los filmes de Rocha. Se trataría de un rasgo de autor («segundo cine»), acusa, que abisma el dispositivo industrial clásico («primer cine») tanto como se distancia hedonísticamente del sujeto colectivo («tercer

---

219 Cf. Glauber Rocha, Rocha, Glauber, *Cartas ao mundo*, p. 29.

cine»). No obstante, la agitación del encuadre (y el trance del montaje), en términos críticos, hace para Rocha la diferencia de la iluminación de Borges «instrumentada por la derecha» de Buenos Aires y la ampliación de la sensibilidad afro-india del exiliado brasilero en la metrópoli imperial:

*Pampas o asfalto, Argentina trajo piedra por piedra de Europa (...) La burguesía pre-antonioniana de los filmes argentinos tenía su incomunicabilidad limitada por la subnutrición. Pero no pronunciaba este nombre: si la literatura de Borges/Cortázar anticipa muchas de las experiencias del nouveau roman, con ello no se consiguió articular (o no) el tiempo en las películas pre-resnaisianas. Solitario, el cine argentino, descubrió el Estilo antes que la Historia. Un personaje de Torre Nilsson, disciplinado en un universo difuso a lo Bergman, no consigue nada más allá de la disciplina. Es una disciplina no histórica porque es acrítica. No se expone a la luz: no se deja violentar, antes conspira en las sombras sobre un mundo que no existe culturalmente... Aquí el verbo no se hace carne; es sombra y luz (ceniza y negro) en un país que no se integra a América.*<sup>220</sup>

Borges decía que *la pampa era un mar inglés*, en el sentido de que las metáforas constitutivas de la imagen que nos hacemos de nuestra propia naturaleza territorial, están compuestas *a priori* por las miradas de los navegantes anglosajones. En el mismo sentido, afirmaba que *Don Segundo Sombra* era una novela modernista francesa que adoptaba temáticas del folklore nacional: como si el gaucho, el caballo y el ombú bastaran para nacionalizar una expresión. Pero el *Corán* no tiene un sólo camello y es el libro más árabe del mundo. De manera análoga, la luz-Bergman es deducida por Rocha de la puesta en escena de las ficciones barrocas rioplatenses que no se exponen a la luz para disciplinar sus encuadres: «no se deja violentar.» La misma presuposición se constata entre *La hora de los hornos* y el *cinéma vérité*: «descolonizar América Latina según Kris Marker». La conclusión sobre las posibilidades de un cine nuevo en Argentina es precisa, cruel y (aun hoy so-

---

220 Cf. Glauber Rocha, *Revolução do cinema novo*, op. cit., p. 105.

naría) infame: «Argentina... más que ningún otro cine en el mundo, necesita un Vietnam».

La iluminación espiritual de Borges no pudo ampliar la sensibilidad de los cineastas porteños en la dirección de las razas afro-indias suprimidas o en favor de las invenciones de pueblos (mestizos, criollos, latinos) posibles todavía en América Latina, a pesar de las fabulaciones y fundaciones míticas borgeanas. La lectura de Borges *importada piedra por piedra de Europa* no logra materializar por la irrealidad un «momento de libertad» en el tiempo presente: «incomunicados» hasta el límite de la «subnutrición», que evitan nombrar, los autores porteños no logran «articular (o no) el tiempo en las películas» debido a la ausencia de exposición de la cámara en la elaboración de los materiales: «no se expone a la luz: no se deja violentar, antes bien conspira desde las sombras». La articulación (o no) del tiempo («que libera la realidad por la irrealidad») se define materialmente por la luz. La luz debe *marcar* las imágenes del tiempo de las ficciones borgeanas con la agitación del encuadre de la realidad política. Por eso (conclusión estricta de una cabeza cinematográfica) la exposición a luz que la «burguesía pre-antonioniana» de Buenos Aires disciplina en sus filmes, exige y fundamenta la necesidad del «cine acto» de Solanas, el *pathos* complementario que rechaza a Borges e introduce la violencia de la historia porque se expone a la luz con la cámara en la mano:

*Fernando Ezequiel Solanas, argentino, autor de La hora de los hornos (un filme bueno y discutible) me parece ser el único cineasta latino que está ahora mismo en la línea de fuego: su marcha de filmes políticos se irradia en América Latina (...) si ahora me trenzo con él es porque siento hirviendo en los pies aquella bola ardiente que una noticia del cine de Buenos Aires me devuelve y me hace vislumbrar la gran área enemiga.*<sup>221</sup>

Pero la bola de fuego que devuelve Solanas, al precio de su capitulación estilística, carece de iluminación espiritual para vislumbrar por sí misma la posición de los amigos y los enemigos del arte revo-

---

221 Cf. Glauber Rocha, *Revolução do cinema novo*, op. cit., p. 246.

lucionario, así como las «irrealidades» de Borges no importan la agitación necesaria para ampliar la sensibilidad «Dior» de los autores de Buenos Aires: «un francés hallaría curioso que los dos mayores Genios Argentinos sean CIEGOS IN PROGRESS: el infame santo Jorge Luis Borges y el 'kyneasta de derecha' Leopoldo Torre Nilsson» dice. El título del ensayo «El ciego que veía lejos», conserva la ambigüedad o la ambivalencia que la iluminación espiritual borgeana introduce en la *aisthesis* política glauberiana.<sup>222</sup> Torre Nilsson, lector de Borges, *descubre el estilo antes que la historia*, el sueño de la idea antes que la conciencia trágica de la realidad, «el solanismo legal argentino», lector del *Megafón o la guerra de Marechal*, somete las imágenes tomadas en *la línea de fuego* a la intensificación épica del presente («el mito de la burguesía») sin disputar las prerrogativas de fabulación estética de la identidad nacional que estimula la lectura de Borges: «Agradezco la bola de Solanas. El cine recomienza de la luz no del método.»<sup>223</sup> La «luz» no indica aquí una metáfora general que habilitaría un ejemplo radical «de agitación» en el cine latinoamericano. Es un principio materialista que pertenece íntegramente al «mundo-objeto» cinematográfico:

*Tricontinental, la decisión política de un cineasta nace en el momento en que la luz hiere su película. Y esto es así porque él escoge la luz: cámara sobre el tercer mundo abierto, tierra ocupada. En la calle, en el desierto, en las florestas o en las ciudades, la elección es impuesta.*<sup>224</sup>

La tesis del cine Tricontinental es paradójica (elección-impuesta, cámara abierta-tierra ocupada, iluminación espiritual-iluminación material). El principio político del autor no está limitado por una imposición política previa (compromiso, censura) que suspende el poder de decisión del cineasta, al contrario, la elección misma es lo que se impone en el acto de encuadrar y de manera positiva. El nervio es positivo. La decisión política del encuadre (la idea) es investida por una

---

222 Cf. Glauber Rocha, «O cego que via longe», en: *Revolução do cinema novo*, op. cit., p. 367.

223 Cf. Glauber Rocha, op. cit., p. 247.

224 Cf. Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 104.

fuerza mayor que la política de autor que «no se expone a la luz» y es agitada (la cámara) por una fuerza interior mucho mayor que la «bola de fuego» del cine-acto.<sup>225</sup> Hay otras fuerzas suspendidas en el encuadre de América Latina, que constituyen las tensiones internas de la cámara. Empezando por los presupuestos coloniales de las imágenes:

*Sol sobre nativos: Murnau (Gauguin), Flaherty allí transforman cuerpos y mares, sonrisas y tragedias, en un paraíso violento y liberador donde, to have and have not, Humphrey Bogart siente y sufre el exotismo de las revoluciones. Antes de que el cineasta latino tuviera derecho a disparar el motor de su cámara, el arte y el comercio de las grandes compañías nos habían dado su cine y las leyes de su comercio.*<sup>226</sup>

El sol de Bahía se confunde con el de California detrás de los filtros Kodak, dice Rocha. ¿Qué pueblo, qué imagen de Brasil puede aparecer bajo esta luz? Desde el primer cuadro de *Dios y el diablo* llama la atención la sobreexposición a la luz que vela la película, los cielos pálidos con sus nubes como quemaduras grises que dan la impresión de que el cielo se ha retirado, dejando tan sólo la cáscara vacía de su emplazamiento: un encuadre tomado de un cielo de Ford, como la envolvente disponible de un western que ya está contado bajo las materias primas locales: *cámara sobre el tercer mundo, tierra ocupada*. La luz que se impone a priori sobre América Latina, impone también la agitación del paraíso en el momento que la luz hiere la película, la exposición a la luz tropical «marca» las imágenes colonizadas con la violencia positiva de la subnutrición:

*La violencia de este hambre marcará las imágenes de ese cine, quieran o no los heraldos de un mundo digestivo y bello, donde los hombres son bonitos, fuertes e invencibles, donde las rosas limitan la tierra y las frases de efecto procuran esconder el cáncer que nace en los labios de la miss o la criminalidad que se diseña en la cabeza del dictador.*<sup>227</sup>

---

225 Cf. Glauber Rocha, op. cit., p. 105.

226 Cf. Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 105.

227 Cf. Glauber Rocha, *O século do cinema*, op. cit., p. 190.

El «luminismo» de Rocha puede ser comparado con el «nominalismo» de Borges en el sentido más elemental: la «luz» es la materia del cine, como la palabra es la materia de la escritura, de este modo, Borges puede elaborar su plano de contenidos prescindiendo de referencias externas al plano de expresión literaria. Los seres de la ficción son inmanentes a la fábula que los hace posibles más allá de la imposibilidad lógica, física o histórica que confirma la autonomía de los mundos borgeanos. Pero el luminismo del cine desborda el nominalismo del texto, resplandece, *in extremis* puede operar como una lámpara de tortura apuntada a la cara, cegando más que iluminando, sobresaltando, como un tubo de cocina que inmoviliza a las cucarachas: «el cine ha salido del tiempo, de la lógica, del drama, etc., para ser espacio y luz». <sup>228</sup> El mejor guión de Borges, escrito con Bioy Casares para *Invasión* (Hugo Santiago, 1968) es ejemplar. Buenos Aires transfigurada en Aquilea. El invasor fuera de campo no tiene rasgos anticipativos ni provocativos. El bando de los héroes es un grupo de barrio que no está articulado con la ciudadanía, ni con los valores heroicos de las zagas épicas. Es infame. Hay una escena famosa en la cancha de Boca, el único plano reconocible de la ciudad (tan aislado como el resto de los planos de establecimiento). Las tribunas están vacías. Falta el pueblo. El vacío salta a la vista, el silencio, la sobriedad de la cámara que encuadra al héroe de espaldas mientras resuelve una situación. Hay, en el último filme de Rocha, *A Idade da Terra* (Rocha, 1981) una toma panorámica con cámara en mano de las tribunas vacías del Maracanã. El fervor del pueblo que falta satura la banda sonora, hace temblar la cámara que absorbe la sensibilidad ampliada del autor. El personaje mira hacia el espacio vacío, alza los brazos, como si estuviera a punto de decir o descifrar el canto del pueblo. Se escucha la voz de Glauber fuera de campo: «la democracia es el des-reinado del pueblo» repite sin cesar. El pueblo está por venir. La diferencia positiva es la agitación del encuadre que articula deseo e historia, sueño e historia, creencia e historia «para un cine que nace con el pueblo y un pueblo que nace con el cine» dice

---

<sup>228</sup> Fragmento citado por José Carlos Avellar, en: *Glauber Rocha*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 109.

Rocha.<sup>229</sup> El desafío tecnológico y místico que asume su cine consiste en articular ritualmente la materia lumínica (y las fuerzas implicadas en el acto de encuadrar) para la elaboración estética de la comunidad: «Hay que tocar, por la comunión, el punto vital de la pobreza que es su misticismo. Este misticismo es el único lenguaje que trasciende el esquema racional de la opresión» dice la *Estética del sueño*. «Hay que tocar» antes que iluminar («cine-ojo») o golpear («cine-puño»). La imagen-sueño es táctil. Toca el nervio positivo que constituye el potencial formativo del arte de masas:

*A Idade da Terra es un filme que el espectador deberá asistir como si estuviese en una cama, en una fiesta, en una huelga, en una revolución. Es un nuevo cine, antiliterario y metateatral, que será gozado y no visto y oído... maracanás electrónicos, visuales. El filme de una dimensión como el que se pasa hoy será pasado en las Tvs viejas. Usted sólo irá al cine a ver un gran espectáculo holográfico, de rayo laser, de telas múltiples, el cine de jugadas visuales, la pintura electrónica.*<sup>230</sup>

---

229 Cf. Glauber Rocha, *Cartas ao mundo*, op. cit., p.32.

230 Cf. Glauber Rocha, op. cit., p. 67.

## **Bibliografía:**

- Avellar, José Carlos, *Glauber Rocha*, Madrid, Cátedra, 2002.
- AAVV, *Glauber Rocha, del hambre al sueño*, Buenos Aires, MALBA, 2004.
- Benjamin, Walter, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Leviatán, Buenos Aires, 1999.
- Bonitzer, Pascal, *El campo ciego*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, tomo 1, Barcelona, Emecé, 1989.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo*, *Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Didi-Huberman, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014.
- Getino, Osvaldo, y Solanas, Fernando, *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- Jacques Rancière, *Breves viajes al país del pueblo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Rocha, Glauber, *Cartas ao mundo*, São Paulo, Companhia das letras, 1997.
- , *O século do cinema*, São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- , *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac Naify, 1963.
- , *Revolução do cinema novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- Tal, Tzivi, *Pantallas y Revolución, una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires, Lumiere, 2005.
- Xavier, Ismael, *Alegorias do subdesenvolvimento*, São Paulo, Cosac Naify, 2012.

---

# El aluvión de los acontecidos. Infancia e historia en Leonardo Favio

ADRIÁN CANGI<sup>231</sup>

**a Horacio González**

«Me gusta contar la vida lentamente, como sucede»

Leonardo Favio

La obra de Leonardo Favio es una de las más radicales del cine argentino que mantiene viva la relación entre los elementos de la infancia y los de la historia. No puede comprenderse de ningún modo la magnitud de esta obra si no se aborda la imagen del mundo y de la historia que nos ofrece *Perón. Sinfonía del sentimiento*. Este film, entre el afán documental y los matices de la ficción, muestra el mundo del pueblo de los instintos, del pueblo del mito y del pueblo de la picaresca como fábulas en el instante en que el ensalmo se resquebraja por la constitución de la historia. La obra de Favio convoca simultáneamente bajo un principio de fabulación integral, la eternidad del mito y el interva-

---

231 Este texto es el resultado de la curaduría de la instalación «Favio. Sinfonía de un sentimiento», realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, entre el 13 de abril y el 4 de junio de 2007. En este contexto se editó el libro *Favio. Sinfonía de un sentimiento*, que incluía el artículo «Volverse artista» como primera versión de éste texto (Cf. Adrián Cangi (ed.), *Favio. Sinfonía de un sentimiento*, Buenos Aires, MALBA, 2007). En 2013, fue publicado con agregados y modificaciones, bajo el título «Infancia e historia. Del acontecimiento a los acontecidos en Leonardo Favio», en: María Teresa Bonet y Carlos Ciappina (comp.), *Representaciones, discurso y comunicación: el peronismo entre 1945-1970*, La Plata, UNLP, 2013. El que aquí se presenta es una versión modificada de dichos textos.

lo mesiánico entre instantes de tiempo histórico. En su concepción, se trata de la salvación del tiempo de la infancia que marcará el vínculo y el pasaje entre lo mágico y la historia. Todas las figuras de este cine, sin excepción, están soldadas en un solo conjunto por el adhesivo invisible que proviene del acontecimiento mesiánico de la redención.

Las figuras de la fábula están sujetas a pruebas iniciáticas y silencios propios del misterio que rozan la experiencia. Al entrar en el dominio histórico el encantamiento mudo de la fabulación adquiere la forma de inconscientes emocionales y de conciencias del lenguaje. El embrujo emocional de las fábulas debe ser vencido en la historia si se pretende recuperar el habla. El retorno de la experiencia histórica supone deshacer la naturaleza encantada que siempre insistirá como protohistoria y como historia natural. En la concepción que Favio despliega de la fábula del pueblo de los instintos, del pueblo del mito y del pueblo de la picaresca, hay suficientes elementos de la experiencia trágica en la que el mito se despliega por encima del velo exangüe del encantamiento para recuperar la univocidad del gesto histórico. En esta obra algo profano puebla la prehistoria etérea entre el misterio y la alegoría. En el mundo mesiánico del acto de creación de Favio el gesto mágico da lugar al modo humano. El prodigio del mito se confunde con la inocencia de la criatura mundana.

Del acontecimiento a los acontecidos se produce el intervalo que adviene al mundo por la indistinción entre lo sagrado y lo profano que coinciden en la historia. Los girones de vida y las astillas históricas de la experiencia común son amalgamadas en una envolvente sensorial que aspira a la identificación emocional. El hombre bajo este influjo embrujado de las emociones de la fábula vuelve a cobrar para él los rasgos oscuros del destino. Cuando la fábula despierta en la historia, el hombre del misterio se hace habla. *Perón. Sinfonía del sentimiento* es la obra del compromiso con la creencia histórica donde conviven el acontecimiento y los acontecidos, lo sagrado y lo profano, el misterio y la alegoría, el ensalmo de las fábulas y la razón histórica.

### **El pueblo de los instintos**

Para Favio las historias nacen de la experiencia de la infancia fundada en unos recuerdos corporales. No se trata ni de recuerdos puros ni de recuerdos del porvenir sino del tiempo perdido en los juegos de la infancia recobrados por la expresión cinematográfica. Recreación que funde realidad y ensueño hasta llevarlo a decir «mis películas son siempre la misma película». La de una experiencia del encierro y la de una experiencia de la libertad. En el encierro del Hogar El Alba el desvelo ronda «por el culo de algún gordito». En libertad, el deseo se roba a las divas de «las pantallas del cine del pueblo para llevarlas a la cama». Concede que su vida es como un cubilete. «En esta especie de abracadabra que es mi vida, en la que soy un sombrero del que permanentemente salen conejos», un resto del Parque japonés y su magia aparece mezclado con las torres humanas de niños del Hogar. El encierro contiene la participación en el film *Cuando en el cielo pasen lista* y la libertad, los bolos en Radio El Mundo con la inevitable resonancia de su tía Elcira Olivera Garcés. La carencia de una vida parece escandida por golpes de magia funambulesca. Entre la privación y la extravagancia, se trata de una vida que aunque esté subida en zancos sabe que hay que seguir andando con las piernas. Vida donde la fabulación vale como las pasiones experimentadas y la sinceridad del alma como la fiesta del cuerpo. Alguien «predispuesto a amar en cualquier rincón» se mueve entre los cuerpos y a ras de tierra. Rastrero por profano, se dice de un espíritu que ha seguido al cuerpo en la consagración de sus apetitos. Espíritu que afirma que el amor nunca lo agotó. Un cuerpo así constituido sólo recuerda «la fatiga del amor animal».

Como donaciones amorosas los personajes de sus films navegan entre la determinación y el azar, entre el encierro y la libertad. O bien padecen un tiempo trágico del más áspero sufrimiento donde parece imposible elegir la elección o bien se lanzan al tiempo extraordina-

---

232 Cf. Adrián Cangi (ed.), *Favio. Sinfonía de un sentimiento*, op. cit. Todas las citas corresponden a esta edición

rio de la aventura desfondando precarias seguridades y evocando en cada novedad un naufragio anticipado. Para unos «la suerte estaba echada», para los otros se trata de «probar suerte». La fortuna es cruel y obstinada, se juega en una partida donde, tal vez, sólo los con gracia y los impuros ganen la lotería de la vida. Entre el desastre y lo improbable, entre *Crónica de un niño solo* y *Soñar Soñar*, la suerte es la gran figura de un estilo de vida. Hay destinos determinados más allá de las fugas inventivas, como los del accionar de Piolín el niño de *Crónica...* o como el de Aniceto en *Este es el romance...* La suerte siempre está allí, entre la monotonía del señor Fernández y el microcosmos de encierro de la señorita Plasini en *El dependiente*. La fuga, o bien como un gesto genial o bien como un gesto de locura, irrumpe por azar en el curso habitual de las cosas. Para las vidas precarias que Favio revela parece haber fortunas inexorables o violencias contra el destino.

El pueblo de los instintos es el de las fuerzas encarnadas que por repetición inconsciente obran en las situaciones sociales determinadas. Instintos que ponen al animal en la superficie del hombre en el curso habitual de las cosas. *El dependiente*, más allá de las autocríticas del propio Favio, es uno de los más logrados films argentinos que inscriben los instintos ciegos en los hábitos del pueblo. Instintos que se diferencian de las pulsiones y que por momentos se confunden con éstas: la avaricia se solapa en el amor como la muerte se despliega en las líneas de vida. Claro está que se trata de fuerzas rastreras que salen a la luz desgarrando vidas y trazando un umbral entre momentos de cordura y raptos de locura. *Este es el romance...* es una lotería pulsional donde la repetición vital derrama y prolifera en fetiches como el gallo de riña que indica la deriva de la suerte de Aniceto, menos dueño de sus pasiones y más proclive a ser tomado por las fuerzas pulsionales que lo llevan a la muerte. Fortuna y violencia se conjugan en el tiempo de una vida.

La bonanza puede alcanzarse entre silencios, como en la escena en la que el Aniceto le dice a la Lucía ni bien empieza a bailar en el Centro de los Municipales «Te quiero» y no agrega nada más. El desmoronamiento irrumpe en la escena del desenlace frente a la casa del usurero, cuando el Aniceto después de vender el Cenizo dice, «Venir a vender el gallo por esa puta, ¿por qué no me morí?». En estos destinos

determinados todo parece marchar al ritmo de los instintos confundidos con las pulsiones en un mundo originario donde las pasiones se desbordan y viven sin mediaciones. «Che, gringuita, no me vas a hacer mal», pregunta el Aniceto a la Lucía. Demanda que evidencia el grado de entrega de ese cuerpo y el único atisbo de futuro marcado por el miedo a la pérdida. La pasión amorosa para Favio no conoce medios tonos y arroja el azar en dos sentidos a la vez: o bien dispone «putitas que cogen con rencor y te hacen sufrir» o bien «ángeles que hacen justicia». Los sobreentendidos son la marca de estos cuerpos que aunque determinados por sus condiciones vitales permanecen abiertos a la suerte. Favio nos convence de que sólo una mirada puede cambiar las decisiones del corazón. Lábiles e impulsivos, estos personajes se mueven con el cielo cerquita, envueltos en el color y brillo de las acequias, y escarbando el amor entre silencios. La vida como sucede en los tiempos reales es un problema de sensación. «El amor es», «el cine es»: eso lo sabe aquel, que como Favio, portó el mote de «comerciante poca facha» y se jugó entre el instinto y la pasión.

En el momento culminante de estallido del tiempo trágico, Piolín sin rumbo y sin embargo orgulloso de su delinquir enfrenta al vigilante y le dice al caballo «*jokei beibi!*» Idioma mezcla de *western* e inocencia. Allí donde la miseria intentó borrar la expectativa razonable de un afuera, la magia persiste en la impureza de la lengua y en el idioma del cine. En el juego de las apuestas instintivas del Aniceto, el tiempo trágico va calando la lotería pasional sin planificación, como si jugada en una sola tirada, una vida sólo admitiera a la fortuna como inapeable. La escena en la que el Aniceto marcha a buscar al Cenizo al gallinero está escrita entre la decisión y la trayectoria del instinto. Los instintos se imponen a los afectos hasta poblar el mundo de oscuros secretos, como los que emergen del patio de la señorita Plasini en *El dependiente*, reverso de la rutina del pueblo. En el tiempo del tedio y de la inexistencia de alternativas todo parece dado a la espera del animal de rapiña, del parásito o del monstruo humano. El animal reaparece en Favio cada vez que la atracción entre los cuerpos toma la escena. Como un lobo o como un perro, así el instinto cala las máscaras sociales del amor mientras las pulsiones trazan sus trayectorias. Poseer,

siempre poseer, es la cara del instinto y su reverso es la represión. La señorita Plasini es un cuerpo contenido por el «costado jodido» de la vida de pueblo y el señor Fernández, cincelado por la mediocridad del rotario, confunde el amor con el deseo y el afecto con la avaricia. A través de pequeños detalles que van del habla a la fisonomía, Favio pone en escena un pueblo que faltaba en el cine argentino. Pueblo, entre orgánico e inorgánico, marcado por la luz de unos contrastes entre un fondo naturalista y unos gestos de saturado realismo.

### **El pueblo de los mitos**

Para hablar de las cosas del pueblo como cuerpo colectivo hizo falta que la cámara expresara el latido del corazón como un adagio y que la luz rasgara los ojos, marcara los pómulos e hiciera brillar la mirada al sol. *Juan Moreira* inaugura la saga de los gigantes épicos, dramáticos y sinfónicos. Los rostros de Piolín, del Aniceto y del señor Fernández, anónimos y atravesados por experiencias trágicas, entre la determinación y el azar, alcanzan en Moreira la afección de la epopeya. Acorralado por la patrulla, y antes de batirse a duelo, Moreira dice «con este sol», y el drama del rostro entra en el tiempo del mito. Tiempo de una luz cruda, tiempo de la espera, tiempo en el que el héroe se codea con la muerte. Mano a mano, Moreira le dice a la Muerte como a un compadre «Dame una oportunidad, hermanito» y mueve la baraja mientras el verso de la Muerte canta «Debajo de un pino oscuro, junto a un cristalino arroyo, dormía una hermosa niña que entre los labios tenía un clavel como no hay dos. Sigilosa me acerqué, como me suelo acercar y no alcanzó a despertar...». El azar ha sido escenificado entre un tiempo de la humanidad y otro de la eternidad. La Muerte pregunta a Moreira sabiendo su destino «¿Tenés miedo?», y el gaucho acostumbrado a la inmensidad de los atardeceres y a la fiereza del facón matreiro responde «Mucho miedo. Mucho, sí, mucho», y la Muerte agrega en el tono del drama «No sé perder». El tiempo de la epopeya se fortalece cuando Moreira, como la voz del pueblo dice «Me voy pa'ande va mi norte que es norte de perseguido. Yo pa'vivir no he nacido. Yo nací pa'andar durando». Tal visión en el linaje de los hijos de Fierro hace

que las cosas pertenezcan a un modelo nómada de destino. No es al cuerpo de la historia y de sus sucesos al que Moreira responde, sino al de la eficacia de la identificación por vía de las emociones. Se trata de una ficción que cuenta con aura divina una desviación sacrílega. En sentido fuerte, la emoción vive de las ficciones míticas, como un modelo donde el pueblo abreva para identificarse. Mimética y agonística, la figura de Moreira, como lo será la de Nazareno o la de Gatica, es plástica y envolvente, porque asegura mediante su ejemplaridad la identidad del pueblo.

La voz de Borges se alza en 1946 en «Nuestro pobre individualismo» para señalar que «las ilusiones del patriotismo no tienen término». No lo tienen porque los héroes épicos, dramáticos y sinfónicos están movidos en «el atendible o inocente propósito de fomentar los mejores rasgos argentinos». Claro está que para Borges esos rasgos no son del orden de la identificación con el Estado y la idea moral que éste porta en sí, sino con un mundo cercano al caos donde emergen los héroes. «Su héroe popular es el hombre sólo que pelea con la partida, ya en acto (Fierro, Moreira, Hormiga Negra), ya en potencia (Segundo Sombra)». En las antípodas emocionales de Favio, capaz de modelar una plástica envolvente por vías del mito que aspira a completarse con el líder que interpele esas fuerzas, Borges percibe en esos rasgos –a los que llama «negativos o anárquicos» – una explicación política propia de un carácter, acaso inútil o perjudicial, que se distingue de cualquier liderazgo o lógica de Estado; incluso, tal vez desea, en el idioma de los argentinos impulsado por tamaños héroes, «un partido que nos prometiera (digamos) un severo mínimo de gobierno».

Borges combate la afectación del mito como portador de unas cualidades y de unas figuras. El «sabor argentino» o el «idioma argentino» son una fatalidad que adquieren la dimensión de un género literario. Un año antes de «Nuestro pobre individualismo», Borges denuncia en «El escritor argentino y la tradición» la fuerza vital de cualquier mito. Cree «que nuestra tradición es toda la cultura occidental». Se enfrenta al mito porque percibe en éste la correspondencia unívoca entre una forma de vida y un modo de fabulación. Posición que lo distingue tanto de Lugones como de Hernández, dos de nuestros grandes crea-

dores de figuras de héroes. Ni «helenista» como Lugones ni «orientalista» como Hernández, Borges cree en la fabulación como un artificio ligado a los géneros. Estos son modos de invención en los que no quedan rasgos empíricos o referencias comunes a una cultura simbólica. Para Borges, el pueblo es inventado por el estilo a través de las reglas del género.

Por el contrario, Favio vive de las cualidades, rasgos y figuras; se alimenta del pasaje entre el existente histórico e imaginario para decir que se puede alcanzar la referencia existencial a través de los rostros, gestos y palabras que dan sentido al mito. Para abordar ese núcleo común hay que aceptar la fabulación como un modo simulador que asimila y transforma una experiencia común existente. Para Borges es un rasgo del carácter la modalidad de un estilo alusivo que en su gesto se disuelve, para Favio la fatalidad es un modo de sentir la historia en un tiempo cercano y en una tradición familiar que busca dejar improntas en la memoria con metáforas inolvidables. Sabemos que abandonar el mito tiene un alto precio para quien lo hace. Borges busca emancipar la lengua, Favio intenta una imagen y un idioma que recoge los restos plebeyos y el color local desde el fondo del lunfardo y de las marginalidades del rostro y gesto popular.

Borges hace del cosmopolitismo una invención y apela al carácter de una nación que debe privarse, tal vez por pudor, de hacer visible lo que es. Favio indaga en la leyenda por la confesión de los excesos, hechizos e imágenes plebeyas argentinas. Esas que para Borges no son más que tenues sentimientos, son para Favio las que calan en la emoción de los cuerpos. Borges desprecia al argentino enfático que reconoce el aluvión y el derecho atemporal de un posible origen nacional. Ve allí la ingenuidad y la afectación que no pueden llegar al estilo. Rasgos, los de la crítica de Borges, que hacen de Favio «el cineasta del corazón de su pueblo» o del que ha evocado por la simulación las cualidades y figuras del mito.

Quien elabora una voluntad de arte por vías de la emoción ingresa en el vértigo de las identificaciones y de los espectros de la mimesis. Haciendo suyas las palabras atribuidas a Francisco de Asís, Favio dice «todo aquello que palpita y tiene vida soy yo. Lo mío no es apatía es

conciencia de que la historia es una nimiedad». Para el amante de los acontecidos y del acontecimiento el cine es tierra de tragedias y epopeyas, es tierra de mitos: memoria de la eterna emoción y de la sensibilidad que conecta las afecciones populares con la historia. Como en las paradojas, Favio cree en dos caminos simultáneos: cuenta historias que pretende a-históricas y puebla de personajes históricos la eternidad del mito. Hace crecer como la gramilla acontecidos y los hace vivir en el tiempo del acontecimiento. Tiempo de la apertura que exige al viviente un giro sobre sí, una transmutación de su concepción de la historia. Y esa sensibilidad se dice respetando en la imagen el paredón donde mataron a Moreira en el prostíbulo de la Estrella. Dice Favio que el asesino a sueldo termina siendo amado, «porque todos tenemos un Moreira adentro». Y termina de pie, a pesar de la muerte, como Nazareno o Gatica, porque «los mitos resucitan en la memoria de la gente». Rozando las búsquedas del cineasta brasileño Glauber Rocha, pero sin alcanzar su tensión irreductible entre fabulación e historia<sup>233</sup>, Favio se confunde con la emocionalidad del mito<sup>234</sup>. El pueblo del mito es el de la identificación envolvente de las emociones donde se juega la identidad en el perfil monumental de sus figuras. La escena final de *Juan Moreira*, como ningún otro film argentino, describe al héroe épico entre la vida y la muerte en la anamorfosis gráfica y cristalina con la que se presenta en la última imagen el porvenir revolucionario como origen fundante del pueblo del mito. El desafío del héroe mítico se forja entre la eternidad evocada y las traiciones en las que queda atrapado.

Para la sensibilidad de Favio, advertir la fugacidad trágica supone cobijarse en la pureza de la ingenuidad, en el mundo de los cuentos de hadas, en *Nazareno Cruz y el lobo*. Sólo aquel que cree que el cine como la política es un acto de amor, puede hacer de la escenografía del mundo un lugar para el misterio y moraleja de los cuentos. Cuando el pueblo

---

233 Cf. Adrián Cangi (ed.), *Glauber Rocha. Del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano, 2004.

234 Cf. Horacio González, «Teorías del carácter pampeano: mitos de revelación», en: *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Colihue, 1999, pp. 129-235

vive una «guerra mala» –como el cineasta denomina a la represión– el arte apuesta a la fraternidad de las metáforas. Sutura con éstas la división en nombre de la unidad. Como si dijéramos en su lenguaje que entre Cristo y Satanás transcurren los santitos puros. Esos que como Griselda «se visten de rubia» para consumir el sueño del pueblo, que es la evocación de las princesitas de los cuentos –como Evita, piensa Favio– que apabullan a milagros hasta torcer nuestra voluntad histórica. El mito requiere de proezas, de triunfos, de muertes trágicas y de amores puros. Y si esos amores son entre «la blanquita y el hombre-lobo», mejor aún, porque despliegan la devoción y el llanto. La materia a conformar es el ascenso y la caída, el camino de la pasión y el cuerpo destrozado. Héroe con momentos de jugador como en Moreira, momentos ligeros y danzarines como en Nazareno y momentos de desmoronamiento como en Gatica, sólo se forjan a la vera de traiciones y glorias perdidas...

### **El pueblo de la picaresca**

Entre la luz de los contrastes del pueblo de los instintos y la luz cruda del pueblo del mito, brilla la luz escénica y artificial en tonos funambulescos como la de la trashumancia de Mario, el Rulo. Tramposo, pícaro y que cree en aquello que se propone. Aquel que es capaz de envidiar al enano por hacer guita actuando y desearle lo peor «Dios quiera que crezcas, así te morís de hambre». Su vida se escribe en el oficio de las máscaras y cuenta, como los saltimbanquis del Parque japonés, con la ilusión o la sorpresa de su lado. Favio nunca ha estado tan cerca de sus dobles como en *Soñar Soñar*. Sin desperdiciar las cosas de la vida, hace suya una versión libre de las confesiones de Agustín «Ama y haz lo que quieras». Y el Rulo convence a Charlie de «volverse artista» con un show de varieté. La experiencia autorreferencial no avanza por los senderos del sufrimiento sino de la alegría afirmativa del artista primitivo. Alegría satírica que supone una subversión de las cosas del pueblo. «Yo siempre soñé con ser artista» dice Charlie. Y la ingenuidad del espectáculo queda registrada como en una Foto art. Una pose, solo una pose para darse a conocer y salir del pueblo. Es que la historia de Charlie consiste en fugarse a Buenos Aires.

Favio dice que «la verdadera Buenos Aires era la que en sus narraciones nos mentía, allá en Luján de Cuyo, el Manco Bastías. Su reino era Luján. Nunca salió de allí. Pero era irresistible su historia de cuando lo conoció a Gatica en su inmenso palacio. Decía que había tenido que pasar cuatro puertas custodiadas por mayordomos para llegar al gran salón donde lo recibió. Gatica estaba solo, sentado en un trono dándole bombones a un bulldog –y Favio se pregunta– ¿Qué carajo importa que fuera verdad o mentira si después de todo ése era Gatica?». El Manco, al fin de cuentas, era un artista de Foto art, alguien que hacía soñar con ese bulldog esperando galletitas y con esas mujeres rubias que también existían... Al igual que El Rulo era un artista de varieté. El sueño para El Rulo como para Favio es causa de una perseverancia, causa de una invención y es, como el sinsentido, el reino de las cosas que maravillan. Poco importa si para bordear la autenticidad hay que transcurrir por los senderos de la falsificación. Para los pícaros los actos de fabulación son equivalentes a la invención de una vida. Todo en Favio viene de otra cosa y va hacia otra cosa, como en el sueño, todo se condensa y se desplaza en un adagio, en una sinfonía pasional. «Vos no me querés», reclama Charlie a El Rulo; algo parecido pregunta todo el tiempo Gatica: «Ruso ¿vos me querés?». El cine ha sido un puente que recupera la provincia interior llena del afecto más bello y más primitivo. Y el Jurichico –mote de su infancia en provincia– pregunta al pueblo «¿vos me querés?...». El pueblo de la picaresca es el de la astucia de los humillados que logra la redención social por sus prácticas afectivas transfigurando su destino oprimido. La reparación llega a golpes de puño o de máscaras propias de la supervivencia, aunque la moraleja se pierda en una poética de excesos más propensos a ser narrados como juegos de la invención de sí que vividos como una experiencia moral. Sin astucia y reparación no hay itinerario picaresco, porque en el fondo éstas son las marcas de la nivelación del destino de los oprimidos y la única máscara que su inteligencia encuentra para enfrentar materialmente la desdicha.

### **Entre la fábula y la historia**

Para el cuerpo moldeado por la tristeza y consumido por la fría timidez sólo parece haber un destino: andar tras la caricia y hacerse mayor para conquistar la infancia merecida. En la memoria de Favio todo transcurre entre impresiones visuales y espasmos guturales, entre colores y risas de un tiempo del misterio. La magia lo acompaña con el arte de la fuga de sí hacia el porvenir y con la suerte de su lado: la de poder crear en la dureza un alma cirquera forjada por azules y cabriolas. Las mismas con las que Carpani retrata al pueblo de la fiesta en *Perón. Sinfonía del sentimiento*. Del caserón del callejón Ortiz al rancho lindero de Luján de Cuyo vibra la imagen de los acontecidos entre olores a lindas tías fresquitas y el recato del rumor de las acequias. Sobre un fondo marrón tierra un rojo flor de tunal promete un sabor peligroso. Pero con un margen de ternura, el calidoscopio de Favio junto al de su hermano, conservan y transforman el mundo. El rojo agreste que atrapa al ojo humilde encierra un sabor no exento de espinas. Como si nos dijera que entre el secreto de las flores siempre persiste una herida.

¡A mirar! ¡A mirar el cenit, la lontananza, las estrellas, los brillos lejanos del río, el cielo transparente, las mariposas nocturnas...! De la galería al zaguán de tierra, imágenes grabadas en un tiempo de la lentitud, tiempo tramado por la voz del abuelito: «¡qué pedazo de estrellas, che!» y por el reproche de la abuela: «¡Sshh, que la gente duerme hombre, que la gente duerme!». Entrededir doméstico que escande el mirar. Mirar de día desde el fresco y el entrevero de acequias y flores. Mirar de noche desde el privilegio de la sillita enana. Como un cuadro previo que anticipa al cine, fijado en una estampita de infancia, el recuerdo es mezcla de anunciación y recato, de fe y baños de luz. De una luz como un extenso manto plateado que emana del serpentear de las aguas y como un intenso palpitar de las llamitas de las velas en un rincón del adobe.

El cine siempre será el edén porque es la promesa del viaje de los pobres y la entrega amorosa a un estar en común. Nos dice que seremos salvados por las maravillas de un baño de luz. Y el crucificado anclado en la retina infantil, tan triste, tan solo... jamás se retiró. Retornó como el cuerpo colectivo en el semblante de un hombre: Perón. «Mi Perón», dice Favio, y obliga a pensar en una apropiación personal, en una encarnación de los efectos del General y de Evita en el niño de provincia. Efectos épicos y festivos artificialmente creados en *Perón. Sinfonía del sentimiento* con las imágenes nocturnas del 17 de octubre de 1945 o por los efectos trágicos y agónicos producidos por un montaje intencionado de distintos momentos de la vida de Eva Duarte sobre el fondo documental del Cabildo Abierto del 22 de agosto de 1951. *Perón. Sinfonía...* acentúa el dramatismo vital, entre el archivo y la manipulación de los procedimientos, entre la artificialidad y el entramado testimonial de las imágenes, para reconstruir la historia según una idea mística y litúrgica.

Un rictus del rostro y una vacilación de la voz –tanto de Perón como de Eva– son la materia del foco, mientras los cuerpos colectivos entran y salen de escena. Se trata de la multitud envolvente –la de las Plazas y la de la Av. 9 de julio– que aspira a la potencia de cuerpo social organizado, a la hermandad del cuerpo de los trabajadores y a la unidad del cuerpo de los argentinos. Para Favio –haciendo suya la voz de Evita, entre el ‘46 y el ‘52, entre los efectos del Plan Quinquenal y de la Fundación Eva Perón– la felicidad del pueblo y la grandeza de la nación nada tienen de laicos: descansan en la potencia de las palabras que funden tragedia histórica y drama vital de sus líderes, sintetizados en el rostro y el gesto de un cuerpo singular que se vuelve el de la Patria y en la epifanía de las apariciones públicas que confirman que se trata de un acto de fe que no aspira sólo al mundo de las luchas inmanentes sino a la trascendencia absoluta y religiosa del Estado. El humanismo cristiano reclamado por Perón y Eva se encarna en el derecho y en las prácticas.

Para Favio la nación es la figura de un cuerpo familiar pródigo de cobijo, protección y cariño proyectado al mundo: el único derecho civil que los líderes legan al cineasta es el amor. El amor de la nación a

sus descamisados. Favio no sólo narra sino que encarna los deseos de Perón según las palabras de Eva, aspira a una plena coincidencia con su mirada y su sensibilidad, con su intensidad y destino. Pero no es el Perón de las estrategias entre la sangre y el tiempo el que reclama el cineasta, sino el Perón del amor. Elección, exilio, retorno y reconocimiento configuran el contorno del rostro de Perón moldeado por el paisaje de su pueblo fundido en el derecho de los trabajadores, en la virilidad de cada gesto obrero y de la resistencia peronista. El cuerpo social dividido y en conflicto está presente en cada discurso entre el '46 y el '55, y se acentúa en la lucha del pueblo por la vuelta de Perón, quien como un titiritero maneja desde el exilio las mil caras de la resistencia peronista. Resistencia que va desde la racionalidad revolucionaria de Cooke hasta el heroísmo de Valle.

El retorno de Perón vence a cualquier costo. Lo prueban las imágenes del traslado matinal de Olivos a Casa de Gobierno de 1974, donde el pueblo acompaña a su líder, se ofrenda y ofrece a sus hijos en la argentinidad de su fe y de su bandera. Se trata del amor al héroe trágico cuyo ascenso a los cielos formará parte del santoral plebeyo peronista. Su imagen mítica que supo otrora refundar las tablas de la ley como derecho de los trabajadores retorna en el momento de su muerte para dividir las aguas y reinar sobre la turbulencia del movimiento que supo conquistar. El flujo y turbulencia de las aguas es la figura de los elementos que Favio elige como alegoría plástica de las potencias de la multitud. En el final del film –como en Moreira o en Gatica– el General en traje militar entra en el tiempo de la eternidad. Se dirá que así se clausura una historia de los cuerpos argentinos unidos en el mito, que esconde otros estratos, el de los cuerpos destrozados y desaparecidos. Después de Favio sabremos que el cine no cuenta historias íntimas de la subjetividad sin narrar los avatares colectivos, y aunque cuente «nuestra historia», será solo una visión de lo colectivo, una historia del pueblo como liturgia.

Es cierto que para Favio la forma del cinematógrafo siempre ha sido política. Pero la forma política es erótica y por ello estética. La política es primera. El discurso belicista de la contienda política pone el cuerpo histórico al servicio de las causas universales de la fe y de los lazos hu-

manistas. Favio santifica a sus líderes y erotiza los cuerpos de pasión para movilizar el sentimiento. Pero con provocación plebeya dice «yo soy peronista de la cintura para arriba, de la cintura para abajo, con las mujeres soy multipartidario». Afirmación de una militancia sexista que no presenta, en apariencia, duda alguna sobre la «fiestonga», mezcla erótica de crueldad y goce –como escribe Osvaldo Lamborghini en *El Fiord-*. La «fiestonga» de nunca acabar sirve a la composición del plano cinematográfico para disponer el cuerpo en el cine, aquel de la mistificación de la lucha política reapropiado por el delirio pasional. La figura de la Eva cinematográfica es la voz que reúne mito y fe, pasión política y creencia religiosa, en un hablar secreto que funciona como una «teología política» que cala en el acto de creación de Favio.

Como una filigrana de misterio este cine trama el ver a través de la anunciación y de la redención. Tal vez, fue mediante la voz del ciego Renzo –aquel que cuenta sin ver, que repite aquello que escucha y recrea lo que le transmite el que ve– que la anunciación del cine se consumó. Para el niño enamorado de las estampitas el universo de las historias corresponde a su vasto apetito. ¡Oh, retorno al país de la anunciación!, al país de los acontecidos, al país del ciego Renzo que veía lo maravilloso, del «pata é palo» y su increíble pajarera, del tonto Panchito cargando leña, también del pájaro que ríe, de los duendes que pueblan la siesta, de la mujer alta de los techos que asusta a los niños malos, del bandolero perseguido por el abuelo, del turco degollado, de la finada asesinada y milagrosa... y del amor a última vista de los besos apasionados de María Felix, de Zully Moreno, de Ava Gardner... Verdadero tránsito de aquel que se volvió vidente para recrear desde el sonido la luz y desde la luz las historias. Tal vez podamos creer que el recuerdo, para Favio, no es otra cosa que una estampa inventada por la creencia en la anunciación, que va de los acontecidos –como fábulas encantadas de un tiempo mítico–, al acontecimiento –como el semblante político que dio cuerpo a lo colectivo–. Favio ha poblado el mundo de fábulas, como si dijera ¡el cuerpo puede tantas cosas en las fábulas que el espíritu se espanta con eso! ¡el cuerpo todo lo inventa, mientras que la cabeza adora repetir! Este cine nos fuerza a aceptar que la cabeza es ingenua y la pasión del cuerpo, genial.

## Entre la astucia y la reparación

*Perón. Sinfonía del sentimiento* es un film en forma de leyenda que expone la súbita elevación de los olvidados a la cúspide del reconocimiento. Algo que, por otra parte, Favio realiza en su obra donde convoca el pueblo de los mitos con tono de epopeya. En grandes pinceladas –este llamado documental por el propio Favio– recorre el siglo XX hasta la aparición del coronel Perón, presentado como el conductor que por fuerza de un golpe del destino soporta con virilidad criolla los embates internos y externos en el viaje de una condición a otra del existir. Se trata de la mutación del conductor por el pueblo y del pueblo por el conductor, sintetizados en la mítica Plaza de mayo –que Favio interviene para transformarla en nocturna, dramática y poética de aquel encuentro definitivo y memorable– sostenida en la leyenda de la reparación en la que se conforma el drama colectivo. La elección de los materiales, en su mayoría provenientes de múltiples archivos, son montados con maestría para tocar el nervio sensorial, con una mezcla de lengua evangélica y un fondo de lucha social. Perón, como un verdadero Cristo, logra los afanes de redención social transfigurando a los humillados: aquellos peones de la patria que pasarán de condiciones esclavas a los derechos del trabajador. Favio conoce muy bien esa astucia del humillado con la que indaga en *Moreira* y en *Gatica* la marca de una autoctonía en la que se ensamblan el circo y la política. Se trata del itinerario picaresco de su propia vida como la vida del pueblo, que va de la infancia de provincias al elogio de la conducción militar del líder, del Cristo contra la pared de adobe a la figura férrea que soporta los golpes del destino.

El recuento de datos en el comienzo del film resulta abrumador y constituirá la tónica de la obra, oponiendo a poderosos y desposeídos. La leyenda de la reparación social se hace imagen. Si bien expresamente Favio dice «un documental», el film responde a una doble matriz estética: un realismo pedagógico hunde sus raíces en un materialismo político sostenido en una selección documental donde domina la consigna «gobernar es crear trabajo» y un naturalismo atravesado de formulas alegóricas, que amalgama fábula e historia en las imágenes de síntesis sostenido en la consigna «para creer hay que

ver». Las figuras de la imaginería peronista son convocadas: o bien como misteriosos cuervos sobre la res caída en el llano o bien como la paloma del espíritu redimido o bien como la turbulencia de las aguas que materializa la potencia del pueblo. Con maestría intuitiva y afán pedagógico, Favio maneja este mixto arcaico e inconsciente, mixto impuro, como la esencia misma del peronismo, donde el universo acechante se refleja en la miniatura de la mirada del animal caído pronto a ser devorado por los cuervos, donde las acciones de Evita se funden con el ascenso de la prístina paloma blanca y donde las turbulentas aguas se separan para dejar paso al ascenso de Perón. Algo tan sintético como primitivo recorre la imagen en proliferación y expansión, reuniendo por repetición lo ilimitado del universo y la miniatura que lo contiene. Imaginería que prepara el lenguaje de los años de formación del peronismo como una historia de las creencias argentinas. Con un tono ladeado propio del *Martín Fierro*, la consigna emblemática dice «si el pueblo no se une lo devoran los de afuera». Pero en el subsuelo de la frase subyace «los de afuera están conchabados con los de adentro». El humillado no reconoce como hermano a aquel que lo transformó en su sirviente. Los hermanos no serán unidos: entre ellos, a pesar de habitar en un mismo territorio, media la memoria de un drama criollo entre pobres y ricos.

El realismo pedagógico de los datos del primer plan Quinquenal no borran las pulsiones que atraviesan el suelo y el cuerpo naturalista de la nación. La pulsión de avaricia alcanza a constituirse como cuerpo en los misteriosos cuervos que sobrevuelan al animal caído. Favio convoca a la figura de la carne enjuta de la res caída como el sostén argentino. Las que sobrevuelan no son misteriosas águilas como en las fábulas míticas de Jenofonte que envuelven a los ejércitos triunfadores sino cuervos sobre el sustrato productivo del suelo argentino. El lenguaje naturalista y alegórico de la guerra se confunde con el lenguaje de un realismo pedagógico de salvación. Favio funde la guerra laica de la tradición plebeya con la salvación evangélica trascendente. Logra amasar el mixto sensible y, con éste, una estética de la amalgama que conjuga en una sola imaginería la figura de la Patria como un suelo o substancia permanente -el cuerpo animal de la Patria- y un estado

transitorio histórico en el que el suelo, la sangre y las costumbres, están siendo diezmados. La figura animal de la Patria caída –fundamento y producción de lo argentino– requiere de salvación frente a la profanación de lo que hay de honroso y sagrado. Favio reúne en la alegoría animal de la Patria las pulsiones de vida enfrentadas a las de avaricia, donde el profanador es un violador carroñero que pone en crisis lo que de más sagrado insiste en la honra de un pueblo. Esta forma arcaica, ligada a los catecismos populares evangélicos y moralizadores, constituye la fuerte vertiente con la que Favio recorta el carisma del líder. En este catecismo popular, hablado por las lenguas confesionales y conservadoras, maceradas en la década del '40, y finalmente absorbidas por un movimiento social que reclama metas realistas de producción y soberanía. Sin embargo el mito vive en el impacto de las fuerzas alegóricas.

En términos políticos, la amalgama hace resonar la convivencia entre el sindicalismo combativo de raíz anarquista y el cristianismo social con el que Perón gana las elecciones del '46. Favio se centra en la figura férrea y laboriosa de Perón y en la fe que Eva Duarte le otorga a la doctrina. Los trasfondos de los conflictos históricos con «el jefe» son dejados de lado. Nada se dice de Cipriano Reyes aunque su impronta aparece en el laborismo de Perón y en el impulso de las cruzadas evangélicas de Eva. Aquel que hablara de los «sin pan» y los «sin Dios» a la espera de una sociedad cristiana cometió el error de publicar bajo su nombre *Yo hice el 17 de octubre*. Este impulso evangélico no llegará con Reyes sino con Eva Duarte. Ambos piensan de la misma manera: lo hacen con el corazón, entre la fe y la razón exacerbando la fragilidad de una palabra que evoca el máximo sentimiento y anuda cualquier ventaja del espíritu. Los autonomismos laboristas nunca congeniaron a largo plazo con el liderazgo vertical y estatal de Perón. Es cierto que a la acción autonomista de Reyes y del laborismo, Perón le opone una filosofía del movimiento y de la organización que se corresponde con la conducción militar que cultiva la jefatura. El acento agónico de la tradición plebeya de Reyes es reemplazada por el sectarismo fanático de la angustia existencial de Evita. De un plebeyo a otro la singularidad se evapora para monumentalizar al que mejor encarna la liturgia.

El realismo pedagógico está ligado a la liturgia de los hechos que quieren convencer por la fuerza de la acumulación y de la transformación. La alegoría naturalista apela al rapto incontestable de un cristianismo redentor más cercano a un catecismo moral<sup>235</sup>.

La insistencia de la miniatura alegórica –ora ojo de la res que concentra lo acechante, ora ojo social que sintetiza la producción obrera– por momentos se funde en el universo y en otros se destaca del conjunto de las imágenes llevando inscripto una concepción del mito que precede a la revelación, cuyo contenido hunde sus raíces en el romanticismo más proclive a la teología que a un radical racionalismo histórico. La teología y la alquimia se reúnen en la imaginería de Favio. Resuenan los linajes poéticos que van de Almafuerte a Lugones, narrando al pueblo una mutación entre aquello que acecha y aquello que salva. La alegoría naturalista y el realismo pedagógico alcanzan su primer apogeo en la obra de Eva, que en el film es la potencia inaudita de la felicidad de un cuerpo que se ha transformado en pueblo. Eva es fundida con la paloma del espíritu santo. El cuerpo gastado de la líder que anuncia su final en el Cabildo abierto del 22 de agosto de 1951, más allá de la insistencia de su pueblo, impulsa la orientación del movimiento sustrayéndose de la participación directa en las elecciones. Pero para que el mixto creado por Favio adquiriera la forma de liturgia resulta necesario que la materia corporal se transmute en espíritu con aspiraciones de santidad. Su modo capta la atmósfera sensorial en la alegría y tristeza de los descamisados que cala hasta el ser de lo sensible desprendiéndose de las estrategias del poder. El único poder que persevera es el del trabajo y el del sacrificio como únicos valores de dignidad para construir la soberanía de la Patria. Quedarán en la sombra las estrategias del mando, los combates secretos y las astucias de Perón que serán reducidas a los consejos del payador del retablo popular. No parece haber en este film ninguna pieza fuera de lugar que impida pensar al peronismo como un gran organismo moral. Cuerpo orgánico indiscutible que no admite críticas y que procesa sus fuerzas, a veces anómalas y otras monstruosas, sin perder el aura de unidad.

---

235 Cf. Horacio González, «De Cipriano Reyes a John William Cooke», en: *Perón. Reflejos de una vida*, Buenos Aires, Colihue, 2008, pp. 178-217

## **Entre la imagen del santoral y el evangelio apócrifo**

La lengua evangélica de Cipriano Reyes, reemplazada en sus designios por Eva Perón, proseguirá en la de Raimundo Ongaro. Favio pertenece a la tradición de los autosacramentales que componen con figuras históricas la Santísima Trinidad. Como lo señala Horacio González en *Perón. Reflejos de una vida*, el film de Favio trata de «la misa hereje del peronismo». Podríamos llamarla un nuevo capítulo de la misa criolla. Plena de epístolas populares que oscila, como en los retablos barrocos, entre las fuerzas bajas de la égida del folletín y las encumbradas de los místicos del cristianismo, traducidas al vocabulario justicialista, humanista y cristiano. La unidad mística de la obra está centrada en la profecía que opera como desagravio moral sostenida en el acto de servicio por amor de los líderes a su pueblo. Perón –construido por Eva o por Penella de Silva en *La razón de mi vida*– posee el carácter absoluto del corazón de Evita y de la Patria. El líder es morada de amor y Cristo de los descamisados. De principio a fin, Favio entiende su Perón en esta línea, como un film en el que se reúnen el Corazón y el Estado. Por ello extrae de la célebre entrevista realizada a Perón en Puerta de hierro el pronunciamiento «Evita es la voz fervorosa de la causa». Faltaría agregar que la de Favio es la imagen necesaria del santoral. Perón es el rostro de Dios en la oscuridad de la historia humana, el que mejor encarna la nobleza y mansedumbre que va del hombre de pueblo a los valores de la gracia divina. Por ello la máxima que Favio extrae de Evita dice que el peronismo sólo se comprende como efecto de la gracia.

Favio compone una maquinación productiva plena de alegorías arcaicas destinadas al corazón. Creemos, como González, que el corazón es el «órgano místico de la lengua» que impide hablar verdaderamente en sus confines de las cosas históricas del pueblo, aunque convoque una orientación sensorial que indica una creencia. La síntesis de Estado y Corazón que Favio plasma en *Perón. Sinfonía del sentimiento* posee una dosis de circo y astucia, de ingenio y publicidad, de picaresca y espíritu vocinglero destinado a reunir la alegoría del crisol argentino. Se trata, aunque no reconocida, de la misma aspiración que perseguía Reyes al tocar la leyenda del crisol de razas como fundación del Pueblo. Uno de los más bellos relatos del film es el de la heterogenei-

dad del 17 de octubre y su mística de la unidad. En Favio la multitud se estructura con un fin: unidad y salvación. Las causas de esa estructuración son alquímicas. González las sintetiza pensando en el libro *Doña María* de Daniel James de manera ejemplar: se trata de la mística unidad «de la chusma sagrada con su poderío cósmico, con su divino circo de almas colgadas del apocalíptico trapecio de la salvación». Sabemos que el film de Favio aspira a la pedagogía evangélica –como en su momento *La razón de mi vida* con su ideal cristiano y humanista– que salda a su juicio la vida heroica de los líderes y la emancipación de los desheredados.

La canción de justicia del trabajo y la bandera de libertad de los derechos nunca abandona la alegoría del movimiento de las aguas –ora calmas, ora turbulentas– sobre las que camina Perón. Del rezo a la canción de justicia, Perón con la conciencia de un Cristo campechano camina sobre las aguas y sube a los cielos. Los rasgos sacramentales, la gesta evangélica y el esoterismo ocultan las estrategias de poder, de la guerra y de la lucha de clases. No resulta extraño para la concepción de Favio que sólo nombre dos veces a John William Cooke: como quien organiza la resistencia peronista y en el momento de su muerte. Cooke hace una filosofía de la historia plena de conceptos, sutilezas y nunca exenta de una ética que desconoce cualquier esoterismo. Puede dar cuenta de ello la correspondencia con Perón. Si el propio Perón cultivó simultáneamente un lado de buena ventura y un lado áspero de la historia, Favio radicaliza para la liturgia las bondades del General. No se escucha la voz de Cooke, aunque resuena el hombre colectivo de Scalabrini Ortiz y el anticolonialismo de Jauretche. Se escuchan como ráfagas y medios tonos sin los reales conflictos históricos con el General, en especial los de Jauretche. Cooke no es un intelectual estatal sino un militante del subsuelo sublevado de la Patria. Cercano a la encarnadura del liderazgo pero dispuesto a la revolución real percibe al peronismo como un movimiento en el que se inscribe una síntesis por venir. Síntesis que se juega en el drama de una realidad crispada. Si bien Favio valora la creencia en el mito, desconoce el concepto de mito y fe en Perón que Cooke señala como rasgo positivo «en el hombre de nuestra base que no hace sino proyectar hacia el jefe algo que

anhela» o que Mariátegui indica como rasgo necesario «en el hombre contemporáneo que siente la perentoria necesidad del mito». Favio desvanece en el film el pensamiento trágico de la izquierda más cercano a realizar la dialéctica en la historia material que a cultivar que las bondades descendan de los cielos. La clandestinidad intempestiva y revolucionaria de Cooke no parece convencer a Favio. *Perón. Sinfonía del sentimiento* asume la tarea de acercar el movimiento hacia la eternidad de la creencia religiosa y humanista, mientras Cooke se dirige a la esfera cultural de las izquierdas tercermundistas.

Si Reyes no aparece en el film de Favio es porque fue injustamente acusado de atentar contra la vida de Perón en 1948. Si Cooke apenas es nombrado es porque se trata de purificar el movimiento nacional de las izquierdas clasistas que lo atraviesan. La frase de Perón «mi único heredero es el Pueblo» –frase en la que el pueblo desborda la figura de Perón– es reemplazada por Favio por aquella otra más ligada a su concepción «llevo en mis oídos la más maravillosa música que es la del pueblo argentino»– en la que el pueblo queda contenido en el perfil del jefe–. Ni las alegorías de Reyes ni la dialéctica de Cooke podrían pensar de este modo: entre la multitud y el pueblo el líder no puede ser eternizado. Pero Favio crea una plástica sonora donde la música y el habla se amalgaman entre la imagen alegórica y la documental para proyectarse en el gesto del líder que habla para la eternidad del pueblo.

Perón orienta al movimiento desde el exilio con énfasis e incertidumbres provocando usos y abusos discursivos para velar la transparencia de su palabra en las estrategias de resistencia de los distintos sectores. Sin embargo, Favio presenta el discurso de Perón como asertivo y unificado en sus consignas, haciendo uso del carisma y de los juegos de lenguaje que le permiten incorporar el mito más cerca del discurso evangélico que de aquel otro que propiciaba Cooke, donde el mito sólo hacía foco en la acción. Favio parece no reconocer con precisión que Perón delegó su palabra, decisión y resistencia en Cooke, en tanto que diluye su nombre entre otros hasta tratarlo en la acumulación como un nombre más. Sin embargo, su nombre siempre estará ligado a la palabra «resistencia». Para Favio, como para Evita, los mitos son evangélicos. Para Cooke, como para una parte de las izquierdas

nacionales, los mitos son parte de la praxis. Tal concepción del mito para la acción suspende cualquier metáfora destinada a fraternidades ilusorias. *Perón. Sinfonía del sentimiento* hace del mito la forma eterna en la que se aliena la historia, se clausuran las figuras y se monumentalizan o diluyen los nombres. Como ejemplo, vale la lectura que Favio hace de *¿Quién mató a Rosendo?* de Rodolfo Walsh. El nombre de Vandor tiene la forma de la conjetura y el desciframiento de la historia en tanto es el dirigente sindical que provocando a Perón fue eliminado en uno de los acontecimientos oscuros y criminales que dieron forma a una saga terrorífica. Favio, como Walsh, no cree que Vandor haya sido abandonado por Perón. Éste es el modo en el que el mito clausura la historia de aquel que reclamando organización, como lo había hecho en su momento el propio Perón, no sabía con qué potencia y fantasma del nombre se enfrentaba.

Favio sostiene la idea de un Estado que aparece como trascendente y absoluto desde el '46 al '55, en el que se oculta bajo la forma política en tiempos de paz y trabajo, un exterminio por venir y una ilusión en la que se afirmó que los trabajadores constituían un poder real, no sólo político sino militar. Como sostiene León Rozitchner en *Perón. Entre la sangre y el tiempo*<sup>236</sup>, este es el doble equívoco de nuestra historia complaciente para la que trabajó el propio poder político y militar. Favio señala la efervescencia política crecida en el primer peronismo como fervor e ilusión, pero nada dice en los períodos de paz de ese cuerpo social que había fantaseado una potencia que no se efectivizó como fuerza real. La multitud política en plena efervescencia vivió la lucha de clases alucinando su verdadero poder. Rozitchner dice que «tal vez por eso tantos hombres y mujeres saldaron con sus vidas una deuda que muchos firmaron sin tener con qué pagar». La ilusión del peronismo fue la de confundir la transformación productiva en tiempos de paz –habiendo abierto una disputa para la mutación profunda de la sociedad– con una política que ocultó, sin medir su poder real, la guerra solapada en la pasión, vitalidad y fuerza del movimiento liberado.

---

236 Cf. León Rozitchner, *Perón: entre la sangre y el tiempo. Lo inconciente en la política*, vol. 1, Buenos Aires, Catálogos, 1998; *Perón: entre la sangre y el tiempo. Lo inconciente en la política*, vol. 2, Buenos Aires, Catálogos, 2000

Favio monumentaliza en el film la matriz patriarcal e individualista que anida en el peronismo. Precipita con la fuerza del mito hechos y figuras, sin un ajustado análisis histórico, presentados como inconsciente político que lleva al fracaso en la guerrilla concebida como «brazo armado» del pueblo peronista. Creemos, como Rozitchner, que ese «brazo armado» estuvo separado de la organización popular y de su fuerza porque en momentos de paz se filtró en el cuerpo y creencia de su militancia la persistencia de «una matriz despótica, individualista y patriarcal, como obstáculo insalvable para pasar de una concepción de la guerra y de la política a otra, donde la eficacia del poder social se revelará en su verdad». Acordamos con esta posición crítica a la que en modo alguno reconocemos como purista, sino como materialmente consciente de que los modos de dominación nunca conforman un solo cuerpo en la colectividad para la liberación.

Valoramos la atmósfera emocional que Favio crea, pero criticamos su concepción del mito, su retórica evangélica y su ilusión trascendente patriarcal como destino de una identidad del Pueblo. En esta idea de Favio se apoya un peronismo que navega más cerca de la institucionalidad eclesiástica y de una práctica jerárquica y trascendente que de la transformación clasista de la sociedad. *Perón. Sinfonía del sentimiento* forma parte de las ficciones argentinas como un aparato teológico-moral de identificación por vía de las emociones. En el sentido activo el film aspira a una formación plástica que impone un modelo sensible de destino sostenido en la actitud mimética. Este modelo persigue como idea asegurar la identidad. Por ello Favio intuye que el mito es indisociable del problema de lo sensible y de la formación del lenguaje del arte, porque éste, como la obra de arte que lo explota, es un instrumento de identificación colectiva. El film intenta instaurar un aparato de identificación cuyo problema es la identidad como modelo de destino, que se apoya en una eficacia técnico-política más cercana a fuerzas arcaicas e inconscientes a imitar que a problemas críticos a enfrentar de una historia trágica. El modelo de la alegoría al que aspira Favio, como recuperación de una poética ingenua y sentimental, construye la salida estética como una imagen de ensueño propicia para un objetivo político: el de la unificación a través de la

celebración y del ceremonial. La obra de Favio es solidaria de una fusión entre política y arte con el riesgo bien conocido durante el siglo XX de una captación perversa de la política por una voluntad de arte, que transformó el pensamiento del pueblo en una pretendida obra de arte, más cercana a una «estetización de la política» que a una «politización del arte».

Un reparto de lo sensible como el de *Perón. Sinfonía del sentimiento*, a través de formas de visibilidad que hacen a la mirada de lo común, se desplaza en el umbral entre las emociones que orienta y las imprecisiones históricas propias de elecciones conscientes e inconscientes acerca de la unidad de la comunidad. El conjunto Pueblo como cuerpo político integral al que Perón reúne en la concepción de Favio, contiene sin embargo una escisión originaria que lo constituye más sólidamente que cualquier identidad y que lo divide como una guerra intestina en los períodos de paz llamada lucha de clases. De distintos modos Rozitchner y González no cesan de señalar esta marca en la constitución del pueblo idealizado. Al pueblo de los instintos, de los mitos y de la picaresca que Favio aborda en su obra de ficción no habría que dejar de incorporar las formas del pueblo idealizado resultado de su concepción del mito, del arte y de la retórica con las que imagina *Perón. Sinfonía del sentimiento*. Obra donde se evoca el problema central de la historia argentina entre arte y política: el de la tensión irreductible entre la «estetización de la política» y la «politización del arte».

## **Bibliografía**

### **Sobre Leonardo Favio:**

- Alsina Thevenet, Homero; Giberti, Eva y Escardó, Florencio, «Crónica de un niño solo», en: *Tiempo de cine*, Buenos Aires, nº 18-19, marzo de 1965.
- Amado, Ana, «Rituales angélicos. Pueblo, infancia y duelo en Leonardo Favio», en: Mestman, Mariano y Varela, Mirta (ed.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 2013.
- Cangi, Adrián (ed.), *Favio. Sinfonía de un sentimiento*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2007.
- Couselo, Jorge Miguel; Calistro, Mariano; España, Claudio; Insaurralde, Andrés; Farina, Alberto, *Leonardo Favio*, Buenos Aires, CEAL, 1993.
- Landini, Carlos; Maranghello, César y Rosado, Miguel Ángel, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.
- Mahieu, José Agustín, *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- , «El cine latinoamericano: un gran desconocido», en: *Gran historia ilustrada del cine*, Madrid, cap. 42, v. 4, SARPE, 1984.
- Martín, Jorge Abel, *Cine argentino/Diccionario de realizadores contemporáneos*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cinematografía, 1987.
- Parodi, Ricardo, «Seis escenas del cine de Leonardo Favio», en: *La caja*, Buenos Aires, nº 1, septiembre-octubre de 1992.
- Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo, *El cine de Leonardo Favio*, Buenos Aires, Editorial Nuevo extremo, 1993.
- Oubiña, David; Aguilar, Gonzalo; Tarruella, Rodrigo; Castagna, Gustavo J., «Dossier Favio», en: *El amante*, Buenos Aires, nº 15, mayo de 1993.
- Schettini, Adriana, *Pasen y vean. La vida de Favio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

### **Sobre el peronismo:**

- Baschetti, Roberto (comp.), *Documentos de la resistencia peronista*, 1955-1970, La Plata, Editorial de la Campana, 1997.
- Boizard, Ricardo, *Esa noche de Perón*, Santiago de Chile, agosto de 1955.
- Buchrucker, Cristián, *Nacionalismo y peronismo. La argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- Campione, Daniel, *Orígenes estatales del peronismo*, Miño y Dávila, 2007.
- Chávez, Fermín (a cargo de), *Obras completas de Perón*, Editorial Docencia, 1988.
- Cooke, John William y Perón, J. D., *Correspondencias*, Buenos Aires, Parlamento, 1972.
- Durruty, Celia, *Clase obrera y peronismo*, Pasado y Presente, 1969.
- Feinmann, José Pablo, *Estudios sobre el peronismo*, Legasa, 1983.
- , *La astucia de la razón*, Buenos Aires, Alfaguara, 1990.
- , *La sangre derramada*, Buenos Aires, Ariel, 1998.
- Fernández, Gabriel, *Pensar a John William Cooke*, Buenos Aires, Manuel Suárez editor, 2004.
- Fernández Pardo, C. A. y Frenkel, Leopoldo, *Perón, la unidad nacional entre el conflicto y la reconstrucción*, Córdoba, del Copista, 2004.
- Gillespie, Richard, *Soldados de Perón, los Montoneros*, Buenos Aires, Grijalbo, 1987.
- González, Horacio, *Perón. Reflejos de una vida*, Buenos Aires, Colihue, 2008.
- Gurrucharri, Eduardo, *Un militar entre obreros y guerrilleros*, Buenos Aires, Colihue, 2001.
- James, Daniel, *Doña María, historia de vida, memoria e identidad política*, Buenos Aires, Manantial, 2004.
- Jauretche, Arturo, *Forja y la década infame*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1962.
- Jozami, Eduardo, *Walsh, la palabra y la acción*, Buenos Aires, Norma, 2007.
- Martínez Estrada, Ezequiel, *¿Qué es esto?, catilinaria*, Buenos Aires, Lautaro, 1956.
- Moreno, María, «Iconografía laica», en *Eva Perón hoy*, Buenos Aires, Fin de Siglo, 1989.

- Nahmías, Gustavo, «Mito y dramaturgia sacramental en la interpretación histórica: el 17 de octubre de Leonardo Favio», en: *Confines*, n° 13, diciembre de 2003.
- Reyes, Cipriano, *Yo hice el 17 de octubre*, Buenos Aires, GS, 1973.
- Rozitchner, León, *Perón: entre la sangre y el tiempo*, vol. 1, Buenos Aires, Catálogos, 1998.
- , *Perón: entre la sangre y el tiempo*, vol. 2, Buenos Aires, Catálogos, 2000.
- Santana, Raúl, *Huellas del ojo, mirada al arte argentino*, Buenos Aires, Autoimpreso, 2005.
- Scalabrini Ortiz, Raúl, (conferencia) *Los enemigos del pueblo argentino*, pronunciada el 3 de julio de 1948 en el instituto Hipólito Yrigoyen de Mercedes, provincia de Buenos Aires. Publicada en *Yrigoyen y Perón*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1972.
- Valle, Juan José, «Carta al general Aramburu antes de ser fusilado», 1956, en: *Documentos de la Resistencia Peronista*, Roberto Baschetti (comp.).
- Verón, Eliseo y Sigal, Silvia, *Perón o muerte, fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Legasa, 1986.
- Viñas, David, «Borges y Perón», en: *La Biblioteca*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2006.

---

# Abordajes de la entrevista a Perón por el Grupo Cine Liberación

JAVIER LUZI

*«Quisimos entonces ver qué cosa era ese fenómeno complejo y discutible por el que atravesó el país, y lo fuimos haciendo por el examen de las manifestaciones que de algún modo lo comprendían o lo ubicaban. Y quisimos igualmente ponernos a razonar sobre lo que había pasado, pero desde adentro, como individuos que escriben mojados después de la lluvia, no como aquellos que se pretenden secos, intactos y señores de todo el universo.»*

«Peronismo... ¿y lo otro?». Editorial de *Contorno* N° 7/8, julio 1956

## **I – Eso no se dice**

El 5 de marzo de 1956 la dictadura de Aramburu sanciona el Decreto Ley 4161 que prohíbe cualquier elemento de propaganda e identificación peronista bajo apercibimiento, para quien esto infringiera, de multas y penas de prisión o inhabilitaciones y clausura si se tratase de empresas comerciales. Se llevaba así a la letra lo que desde el mismo golpe de estado, aquel 16 de septiembre de 1955, se impuso a fuego y sangre.

Nada que nombrara o tuviera que ver con el «régimen» depuesto por la autoproclamada Revolución Libertadora podía ser enunciado directamente. Y en silencio, entre sombras, subrepticamente comenzó a gestarse tanto una resistencia, llevada a cabo por los seguidores y aliados, como una reflexión sobre aquello que ahora era lo innombrable por parte de algunos que durante su vigencia efectiva se habían manifestado desde la vereda opositora.

Perón, desde el exilio, procuraba mantenerse en vigencia, ganarle al olvido impuesto, no perder el vínculo tanto con quienes habían sido parte de la estructura partidaria (dirigentes sindicales y políticos) como con las bases. Los métodos utilizados durante los años de proscripción fueron las cartas y más tarde las cintas grabadas. Papeles arrojados al viento de la Historia. Mensajes que vehiculizan su pensamiento y su voz. Instrumentos que portan sus directivas. Y especialmente continúan demostrando quién detenta el poder. Pero en un mundo que cada vez se volvía más audiovisual, la palabra (escrita u oral) parecía insuficiente. Y manipulable una y dificultosa de transmitir la otra.

## II - Hacerse la película

Los '60 se convirtieron en un hervidero de ideas y de acciones efectivas de lucha contra los sistemas opresores mundiales. Y las actividades artísticas se hicieron eco de lo que pasaba en lo social y en lo político. El campo de las estéticas y el campo de la política se vinculaban imbricándose en una unidad (que se predicaba) indisoluble. Latinoamérica no se quedó a la zaga al respecto. En Argentina ciertos directores de cine más politizados confluían en grupos colectivos que filmaban en apoyo de las causas libertarias y como posibilidad de extensión de la difusión de las mismas, para multiplicar y expandir su alcance. Se destacaban Cine de la Base (Gleyzer), -con una tendencia de izquierda marxista-, y Cine Liberación (Solanas, Getino, Vallejo), -el ala izquierda dentro del peronismo-.

Cuando Fernando Solanas y Octavio Getino pergeñan *La hora de los hornos* (realización: 1966-1968 y circulación: 1968-1970) se ubican como los abanderados de cierto pensamiento en el que confluían las ideas sobre la integración latinoamericana, el neo-colonialismo y la violencia como medio de liberación<sup>237</sup>. Esto los posiciona internacionalmente, para la intelectualidad revolucionaria, como adalides de un cine militante o de intervención social y política. Pero no sin disen-

---

237 «Este ensayo cinematográfico compuesto de tres partes y con una duración de casi cuatro horas y media, es el primer intento radical de realizar un análisis fílmico de la dependencia de la Argentina como un ejemplo del colonialismo en América Latina». «El nuevo cine de América Latina», Schumann, Peter B.

sos. Glauber Rocha se opone a esa mirada sobre el pueblo que presenta *La hora...* por considerarla subsidiaria y heredera de la vieja razón burguesa europea tanto en su registro documental de las luchas populares cuanto en su montaje. El no cree en ninguna positividad del accionar político como liberador y mucho menos que el cine pueda crearlo. Lo político no deviene ni de la bajada de línea ideológica ni de los dogmatismos sino de la ambigüedad, del sueño y del misticismo. Y propone su obra como prueba. Las diferencias, entonces, se vuelven irreconciliables y provocan discusiones acaloradas, propias de esos tiempos, en cuanto Festival se cruzan llevando sus películas. Disputas que se vuelven teorías tanto en el ensayo *Eztétyka del sueño* (1971) de Rocha donde antepone y prefiere la ensoñación borgeana, -considerándola más revolucionaria-, que la politización ejercida por Solanas y sostiene el explosivo enunciado «el pueblo es un mito de la burguesía» o en *Cine, cultura y descolonización* (1972) de Solanas-Getino donde toma forma final el manifiesto «Hacia un tercer cine». Manifiesto que se dio a conocer originalmente en la revista cubana *Tricontinental* en 1969<sup>238</sup> y que elabora la idea de un cine del Tercer Mundo, un cine de descolonización cultural como motor de la liberación de los países tercermundistas y en apoyo de los movimientos revolucionarios, en oposición al primer cine (el de Hollywood, industrial y comercial) y al segundo (el de autor, un poco más libre de la industria, inspirado en la política de autor de *Cahiers du Cinéma*). Un concepto que, por otro lado, podía ser leído también como una aplicación en el campo artístico y en consonancia con lo que Perón acuñaba en términos políticos como la Tercera Posición.

*La hora...* rápidamente se constituye en un arma de expresión que consigue premios y repercusión en los festivales y especialmente en un elemento de debate y discusión en los lugares de exhibición (clandestinos y semiclandestinos) por fuera de los circuitos comerciales. Bajo esta forma de realización, (la obra en acto)<sup>239</sup>, es que es posible

---

238 En 1970 se publica una nueva versión revisada y ampliada en la revista mexicana *Cine Club*. Para esta cronología genética se recomienda leer «Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto», Valle, Ignacio del, en: *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, Guadalajara, enero-junio 2012, año 3, núm. 5.

239 A partir de esa estructura abierta es que la obra varía (se recortan escenas o figuras, se agregan nuevas intervenciones), y se acomoda a los tiempos según necesidades

adosar al material ya terminado unos pocos minutos pertenecientes a una entrevista realizada a Perón por Carlos Mazar Barnett, que formaba parte del Grupo. He ahí al embrión originario de lo que luego serían las entrevistas que conformarán los dos largometrajes realizados por el colectivo: *Perón, la revolución justicialista* y *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971/72)<sup>240</sup>.

La repercusión alcanzada por aquellas imágenes (aún prohibidas) del ex presidente llevó a Getino y a Solanas a pensar en la necesidad de efectuar un reportaje más extenso que sirviera para acercar sin mediaciones el pensamiento del Líder a su pueblo y especialmente a esos jóvenes que nunca lo habían visto en persona y que luchaban en su nombre o por los ideales que su doctrina política había implantado en la sociedad argentina. Los directores creían estar consumando una película que dejaría grabado el testimonio de Perón, un legado histórico. Jamás se imaginaron que sería sólo el anticipo del regreso. Un retorno que se pronunciaba a *sotto voce*, que comenzaba a esparcirse como rumor, entre los pactos del arriba y la ilusión del abajo.

A través de Julián Licastro en 1970 Perón vio algunos rollos del documental y con este antecedente el mismo Getino se detiene en España en su viaje a La Habana donde va a participar como jurado en el concurso literario anual de Casa de las Américas. Tras un encuentro con José López Rega, éste se compromete a informar al general y le pide que a su regreso de Cuba vuelva a Madrid donde ya tendrá una respuesta. Es así que finalmente se reúne con Perón quien le confirma que la propuesta es aceptada en el marco de un sentido histórico que permitiera una llegada a un auditorio amplio. Llegada que incluyera no sólo a los peronistas sino al conjunto de los argentinos y como fuente de esclarecimiento sobre los hechos históricos vividos. Con fecha 10 de marzo de 1972, la aceptación se formalizó mediante dos cartas (una al propio Getino y otra al Grupo Cine Liberación) y un mensaje grabado a la ju-

---

o conveniencias coyunturales especialmente en apoyo partidario y partidista.

240 Nunca estrenados comercialmente fueron emitidos por primera vez en 2007 en la Televisión Pública en el programa «Filmoteca» conducido por Fabio Manes y Fernando Martín Peña. Primero *Actualización...* y a partir de esa emisión un militante que tenía guardada una copia de *La revolución...* (a la que se creía perdida) se la acercó a la producción para ser transmitida.

ventud. En la carta personal Perón ofrecía su parecer sobre cómo se debía llevar a cabo la entrevista, capítulo por capítulo, temas a desarrollar y hasta la duración aproximada de los mismos. Según Getino no como instructivo ni pautas ni directivas sino como humildes ideas. Claramente el ascendiente que la figura de Perón tenía ante los jóvenes directores, explícitamente enunciado en reportajes de la época y recuerdos posteriores, no ofrecía chance alguna de dejar de lado o no tener en cuenta esas opiniones.

El empresario Jorge Antonio fue quien financió económicamente la producción y quien firmó el convenio con «Cine Liberación». El temario realizado entre Getino y Solanas fue revisado conjuntamente con Perón en una conversación en Madrid el 23 de junio de 1971. Y la entrevista finalmente realizada en la residencia de Puerta de Hierro entre junio y julio<sup>241</sup>.

### **III - El pueblo en (el) discurso**

Lo primero que uno puede observar es que Perón es un disertante impecable, con una oratoria que fluye sin medida. Su verborragia es imparable y sólo se ve interrumpida por su propia decisión de que ya no hay nada más que decir sobre el tema tratado. Las preguntas de los realizadores son apenas o un apunte para recordar la cuestión a presentar o el momento necesario para que el general se tome un respiro sin tener que recurrir a la finalización del rollo. Esa fluidez y consistencia en la disertación es la que permite olvidar los cortes o el montaje. La charla (que no puede ocultar su carácter de monólogo) aprovecha del histrionismo y la seducción de la que el ex presidente siempre hizo gala. Y entre directivas y explicaciones sobre el mundo enunciados con el tono de quien está impartiendo lecciones insoslayables, Perón también sabe de matices recurriendo a chistes y sorprendiendo con estentóreas carcajadas, echando mano al saber popular y sus refranes o frases hechas, para volver sin solución de continuidad

---

241 Para conocer más detalles sobre los recaudos en la realización y la posproducción del material y las «intervenciones» manipulatorias de López Rega se recomienda «La revolución justicialista y Actualización política y doctrinaria para la toma del poder: memorias sobre los documentales históricos de Perón», Octavio Getino, revista Desmemoria, número 8, julio-octubre 1995 enoctaviogetinocine.blogspot.com.ar

a las citas de autoridad que van de Mao a Napoleón, pasando por sus propios apogemas.

En el plano discursivo la noción de pueblo asoma en diversos momentos y bajo diferentes caracterizaciones. Sin demarcar con demasiada precisión el concepto utilizado o apenas delimitándolo a partir del uso o en contraposición a otros, pueblo es más una concepción lábil y de extensible llenado, una especie de referente vacío, con cierta variabilidad como el movimiento que lo contiene y lo pregona como base.

Para Perón el pueblo es el sacrificado por el capitalismo a través de la revolución tecnológica y en procura de alcanzar el progreso, pero estas masas populares están ahora esclarecidas por los medios de comunicación. En una misma frase «pueblo» y «masa popular» se encadenan y se sustituyen. Así como «clase trabajadora», que se constituye en la fuerza dentro del justicialismo y ambos, por consiguiente, en el eje del movimiento revolucionario nacional.

Hay en el decir de Perón cierto rescate hacia el hombre y aunque reconozca que nadie es perfecto sostiene que el peor defecto que puede tener un hombre del movimiento es no ser un hombre del pueblo. Lo que liga indefectiblemente al movimiento y al pueblo.

Cuando enuncia que los enemigos de la Patria son enemigos del pueblo, la igualdad entre ambos términos, también, queda sellada. El pueblo está contra el imperialismo, la oligarquía, la burguesía, el gobierno que la sirva y las fuerzas de ocupación. El pueblo inspira, el conductor político ejecuta. Y el conductor debe ser un humanista y debe salir del pueblo. Todo es un círculo que se muerde la cola. Endogamia. Tautología.

Nación es diferente a pueblo. Nación en armas es guerra internacional. Lo que Argentina necesita es de un pueblo levantado, en lucha. Que es lo que está ocurriendo en esos tiempos caóticos.

Para Perón el 17 de octubre fue «una eclosión popular», eso fueron las columnas que avanzaban hacia la Plaza de Mayo, «una acción popular». Un gobierno militar es un gobierno de fuerza. El único gobierno fuerte es el del pueblo, enuncia. Es por eso que podríamos

sostener que «pueblo» no termina de constituirse sin el contexto que lo (con)forma.

#### **iv – Lo que se deja ver: apuntes sobre la puesta en escena**

a) *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*<sup>242</sup> intercala en su comienzo imágenes fijas de Perón con otras, en movimiento, que recuperan las movilizaciones peronistas pacíficas, un discurso de Perón en la Plaza de Mayo, el arrió de tanquetas por parte de soldados, un discurso de Evita y movilizaciones de resistencia<sup>243</sup>. Intercalados aparecen carteles enunciativos (negros con letras blancas): el de la temporalidad y ubicación de su filmación: «Madrid junio/julio 1971»; el de la autoría colectiva: «realizado por el grupo CINE LIBERACION» y la firma personal: «entrevista a cargo de Fernando E. Solanas y Octavio Getino». Todo mientras suena de fondo la Marcha Peronista. Seguidamente aparece escrito en un cartel un extracto de la orden general del 27 de julio de 1819<sup>244</sup> firmada por el General San Martín. Tras él las imágenes de insurgencia popular y la avanzada del ejército se apoderan del cuadro en un montaje que recrea la tensión y la lucha entre ambos bandos, mientras una voz en off (primero Solanas, luego Getino) anuncia la guerra de independencia como inconclusa enlazando a San Martín, Rosas y las montoneras como pasos de esa lucha liberadora, en la cual «las antinomias irreductibles» de pueblo y antipueblo y patria y antipatria no cesan, y que devienen, inequívocamente, en la revolución justicialista como clímax de esa lucha por la liberación nacional, popular y antiimperialista que motoriza el pueblo y conduce Perón.

242 Largometraje de un poco más de 2 horas, dividido en 3 partes: 1) El justicialismo, la unidad y la identificación del enemigo; 2) Conducción política y guerra integral y 3) Transvasamiento, organización y socialismo nacional, con 2 cortes para posibilitar la discusión entre los espectadores.

243 Todas imágenes silentes, de un pueblo sin voz. La palabra aparece enunciada por los cineastas que se erigen así en portavoces, en representantes de ese pueblo sólo mostrado.

244 «La guerra se la tenemos que hacer del modo que podamos: sino tenemos dinero, carne y un pedazo de tabaco no nos tiene de faltar: cuando se acaben los vestuarios, nos vestiremos con la bayetilla que nos trabajen nuestras mugeres, y sino andaremos en pelota como nuestros paisanos los indios: seamos libres, y los demas no importa nada... Compañeros, juremos no dejar las armas de la mano, hasta ver el país enteramente libre, o morir con ellas como hombres de coraje.»

Unos rasguídos de guitarra que suenan a zamba se adueñan musicalmente del cuadro mientras vemos la fachada de una casa (Puerta de Hierro) y en plano general, desde lejos, bajando las escalinatas de la misma, a la reconocible figura de Perón flanqueado por María Estela Martínez (Isabel) y López Rega. Un nuevo cartel dice «Notas sobre actualización política y doctrinaria para la toma del poder». Mientras vuelve a aparecer la voz en off de Solanas dando cuenta de la intencionalidad de este documental donde el mensaje de Perón servirá entonces para la formación política de cuadros y militantes y por lo tanto el uso del mismo queda a entera disposición de éstos que podrán interrumpir o detener el filme para discutir, debatir y reflexionar lo que allí se (les) plantea. Siguiendo el esquema que implementara *La hora de los hornos*.

Esta especie de explicación se escucha mientras la imagen nos muestra a Perón, con lentes, sentado en su escritorio, fumando y cerrando un sobre en el que escribe algo o mientras teclea en la máquina de escribir o mientras pasea por el jardín en el presente de la filmación cruzando otras imágenes de pintadas o *grafittis* callejeros sobre paredes que exponen leyendas decididamente peronistas. Es así que queda asentada la continuidad entre aquellas cartas y cintas magnetofónicas y este producto audiovisual que es además la actualidad tecnológica coyuntural de esos tiempos.

«Nuestro conductor» dice Solanas antes de ceder definitivamente la palabra a Perón y se explicita así, -si aún lo necesitáramos-, la posición que aúna a los realizadores con su objeto de documentación. Si como dijimos el pueblo no tiene voz, si sus portavoces son los directores y éstos ceden la palabra al Líder, no sólo se arma la jerarquía discursiva sino que se decide la representación (tanto en su carácter político cuanto estético). El pueblo cede su mandato y su palabra. El pueblo está tercerizado. Mejor o peor representado según quien analice esta situación, presente pero nunca independiente. Siempre designado. Siempre hablado. Siempre construido.

Tras todo este adelanto icónico la primera toma que conjuga, ahora sí, imagen y sonido de Perón lo muestra en un plano general con una biblioteca detrás, sentado en un sillón importante (¿el si-

llón de Rivadavia que le ha sido arrebatado?), de saco oscuro, camisa clara y corbata a cuadros, pañuelo al bolsillo. Isabel se encuentra a su derecha. No se la ve cómoda. Se mueve y lo mira mientras habla. La cámara comienza a panear y la deja fuera de cuadro. Desde allí se asomará, cuando se amplíe el plano, en otras oportunidades. Y esta presencia no debería ser pasada por alto: es el comienzo y ella está allí, es la esposa del General y no puede ser casual que la puesta en escena y el montaje final la hayan dejado a la vista.

Claramente el reportaje, o al menos la manera en que se lo produjo y se lo realizó, permite que la palabra esté por encima de la imagen y la puesta en escena. El discurso de Perón, su mensaje, es lo principal y entonces no es imprescindible ni que se escuchen siempre las preguntas, ni que se vean a los realizadores haciéndolas (aunque también asomen por allí en algunas instancias como prueba testimonial de su presencia), ni que la continuidad sea respetada. Con respecto a las preguntas actúan como puntapié para que el protagonista hable y no como interrogaciones, menos interpelaciones que introducción a la palabra esperada, menos naturales dudas que escritos acordados que se reproducen. Varias veces se lo ve a Solanas leer las preguntas escritas en hojas que tiene ante su vista y, si ese detalle no fuera suficiente, el mismo tono al enunciarlas y la artificialidad de la construcción de las mismas son otra prueba de ese acuerdo al que deben ceñirse para imprimir en filmico La Palabra.

Como sabemos las entrevistas duraron varios días y es así que se observa a Perón con diferentes vestimentas en una continuidad que sólo puede considerarse desde el punto de vista del contenido discursivo pero inverosímil desde la temporalidad de la puesta. Detalle que sería seguramente insignificante para el militante coyuntural que no officiaría de espectador sino de asombrado escucha.

Perón luce, -además de la ropa ya descrita-, otros dos vestuarios: un saco a rayas claro, con una camisa clara y la misma corbata anterior y una camisa de mangas cortas o especie de guayabera clara con rebordes más oscuros en mangas, bolsillos y cuello. Pareciera que cuando viste esta camisa Perón se vuelve más extrovertido, más his-

triónico. Sus manos se agitan, sus brazos se mueven más libres, está más «descamisado».

Estos cambios de vestimenta indican saltos temporales pero que no aparecen como tales. El discurso oral los unifica. Y los letreros con frases rescatadas y rescatables potencian esa unidad además de reafirmar los dichos y reforzar para quien verá el documental los puntos más salientes e importantes a recordar.

Más allá de cierta seriedad y sequedad de la puesta ante un pronunciamiento tan poderoso y atrapante, un discurso que necesita sentar las bases de su poderío y su liderazgo, una palabra que busca reforzar su preeminencia, desentrañar los fundamentos que generaron al movimiento, aclarar las acciones que cada uno debe llevar a cabo en la coyuntura que se vive y actualizar la fuerza y la vigencia de su Líder, el documental se permite mostrar a un Perón que hace chistes o ironiza sobre la Historia y sus personajes o guiña un ojo o gira su anillo o fuma casi sin parar. Una humanización que menos lo desacraliza que lo acerca, volviéndolo más poderosamente imprescindible.

b) Esto se ve más claramente en *Perón, la revolución justicialista*<sup>245</sup> donde quizá la finalidad del documental les haya permitido liberarse todavía más. Al fungir éste en una especie de historización que da cuenta de la formación de Perón, de la aparición del peronismo y de cómo se desarrolló el gobierno con sus puntos más destacados, parece primar, tanto en la puesta como en el mismo discurso, una descontractura que se juega por la frescura y la espontaneidad, tornándolo todo de una vivacidad y una cercanía interesantes.

En el plano general del inicio Perón está en el centro de la escena, de frente. Tres personas a la derecha, una a la izquierda, tomadas de espaldas o perfil (son el equipo de filmación que se autonominan «los jóvenes»). Detrás hay amplios ventanales donde se observa una tupida vegetación: el jardín hogareño. La cámara se va acercando lentamente y vemos a Perón sentado en una silla del tipo mecedora, vestido de saco, camisa, corbata y pantalón de vestir claros, el zoom acciona

---

245 Largometraje de poco más de 2 horas dividido en 2 partes: 1) Antes del gobierno y En el gobierno y 2) En la resistencia. También con 2 cortes para posibilitar la discusión.

mientras él dice: «Todo esto comienza...» como quien inicia un relato, un cuento, un mito, como quien comienza a desandar una historia. La Historia de un Hombre y de un País. Intimamente entrelazadas. En el transcurso del documental Perón recurre a chistes, a ironías (Braden, Plan Conintes), a anécdotas (su madre y su estancia para ejemplificar lo que significó la aprobación del contrato del peón rural o el recurso de pedir a la multitud entonar el himno antes de su discurso del 17 de octubre para tomarse un tiempo y discurrir lo que iba a decir ya que no imaginaba tener que hablar) que hacen de su palabra algo menos mecánico.

De repente, en un momento, el plano se abre más y aparece Isabel. Y descubrimos que siempre estuvo ahí, entre el grupo selecto. Y también el plano toma a Solanas, a Getino y se «ve» la pregunta. Tras la respuesta finaliza la primera parte.

La segunda abre con Eva. Hay un preámbulo que le pertenece en su totalidad. Se encuadra una foto de ella en un portarretrato y unas nomeolvides y la voz en off de Solanas y Getino cuentan, mientras de fondo se escucha nuevamente la Marcha peronista.

Esa aparición anterior de Isabel no vuelve a ser casual. Como no lo serán los inserts suyos con Perón a lo largo de este segmento que traerá al recuerdo la figura de Eva, como parte activa e imprescindible del gobierno. ¿Una compensación? ¿Una condescendencia? ¿Una obligación impuesta?

Perón vuelve a recuperar el hilo del relato ahora vestido con la misma camisa de manga corta anterior sobre un fondo difuminado que deja imaginar cierta vegetación. Está al aire libre y en el sonido se infiltran e inmiscuyen ladridos, sirenas, gorgear de pájaros. Vuelve a fumar<sup>246</sup>. Nos está convidando a ser parte de sus invitados en su jardín. Mientras nos cuenta su gobierno.

Antes de que la voz en off de los realizadores cierren el documental mostrando el accionar de la resistencia peronista para explicitar desde la imagen y el discurso la necesidad de la lucha armada para romper

---

246 En algunos momentos el humo del cigarrillo se apropia del cuadro en una especie de imagen que bascula entre la de la publicidad y la del ambiente característico del *film noir*.

con la proscripción y exigir el retorno de Perón, enunciando enfáticamente esta nueva alianza social entre los estudiantes, los militares jóvenes, los sacerdotes del tercer mundo y los intelectuales como fuente y base necesaria, la última imagen que da cuenta del presente de realización del filme deja a Perón rodeado de Isabel y López Rega. Toda una profética visión de lo que vendrá.

#### **v - El fin de una era**

En nuestro tiempo de tanta hiperconectividad que ya hemos naturalizado como eterna, se nos pueden tornar difíciles de comprender las distancias temporales que se manejaban en los '60 y los '70 para comunicarse, las demoras con las que podían llegar las imágenes sobre lo que ocurría en el mundo en un país como el nuestro donde, además, imperaban las dictaduras y con ellas la censura y, especialmente, para con el peronismo la proscripción y la prohibición de todo aquello que lo representara o pudiera evocarlo. Dieciséis años de silencio obligado, de imposibilidad de imágenes no habían sido poca cosa. Especialmente para aquellos jóvenes que o casi no podían tener recuerdos del peronismo debido a su corta edad o directamente no habían nacido en esa década.

La resistencia era una realidad, una praxis concreta y empírica que pretendía dar cuenta y hacer retornar un lugar y un tiempo cuasi míticos. Literalmente esos documentales portaban, en su superficie, la presencia de un hombre (que no era cualquier hombre sino el que ya había trascendido su propia humanidad y su nombre) que si bien lucía lozano y saludable, ya tenía 76 años. Simbólicamente, la presentificación de una fantasmática. Y no sólo porque era cine, y de ese material también están hechos los sueños, sino porque la potencia que allí se imprimió, de alguna forma, ya dejaba de ser real para fundirse en el mito.

## Bibliografía

- AA.VV, *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.
- Bernini, Emilio, «La vía política del cine argentino. Los documentales», en: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, Buenos Aires, noviembre 2001, núm. 2, pp.41-60.
- Casullo, Nicolás, *Peronismo. Militancia y crítica (1973-2008)*, Buenos Aires, Colihue, 2008.
- Getino, Octavio, «La revolución justicialista y Actualización política y doctrinaria para la toma del poder: memorias sobre los documentales históricos de Perón», en: *Revista Desmemoria*, Buenos Aires, julio-octubre 1995, n° 8, en: [octaviogetino.blogspot.com.ar](http://octaviogetino.blogspot.com.ar)
- Getino, Octavio y Solanas, Fernando, «Apuntes para un juicio crítico descolonizado», en: *Cine del Tercer Mundo*, Montevideo, noviembre 1970, núm. 2, pp.75-101.
- Mestman, Mariano, «Postales del cine militante argentino en el mundo», en: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, Buenos Aires, noviembre 2001, núm. 2, pp.7-30.
- , «Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina», en: *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Mestman, Mariano y Varela, Mirta coordinadores, Buenos Aires, Eudeba, 2013, pp.179-215.
- Schumann, Peter B., «El nuevo cine en América Latina», s/d.
- Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina. Edición definitiva*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- Valle, Ignacio del, «Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto», en: *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericana*, Guadalajara, enero-junio 2012, año 3, núm. 5.



---

# El rostro en el documental político argentino

ADRIÁN CANGI

«El espectáculo imprevisto de otra humanidad se ofrece bajo sus diversos rostros...»

Jacques Rancière

## **Un modo de encuadrar: el pueblo y la representación**

No podemos borrar de nuestra memoria visual aquel viaje en tranvía hacia los confines suburbanos que Irene, el personaje de *Europa 51* de Roberto Rossellini, emprende después del acontecimiento de la extraña muerte de su hijo. Las últimas palabras del niño muerto la abisman hacia los suburbios acompañada de Andrea, el periodista comunista, pariente incómodo de la familia burguesa, que oficia como traductor secreto de lo que, tal vez, indican aquellas últimas palabras del niño. Se trata de una de las más precisas fábulas cinematográficas que busca indagar en el desgarramiento individual que se abre al ser-común.

«Al final del trayecto del tranvía, el pueblo. Aquí está el genio de Rossellini», escribe Rancière en *Breves viajes al país del pueblo*<sup>247</sup>. Y agrega «esto hace que Rossellini pueda prescindir del sabor de los lenguajes populares y también de cualquier otro efecto accesorio para captar y fijar lo esencial: «el pueblo es, primero, una manera de encuadrar. Hay un cuadro rectangular que la cámara recorta y, dentro de este cuadro, mucha gente. Y esto basta. Tenemos aquí una estructura nece-

---

247 Cf. Jacques Rancière, «Un niño se mata», en: *Breves viajes al país del pueblo*, Buenos Aires, Nueva visión, 1991, p. 89

saria y suficiente de la representación: el pueblo representado es un cuadro en el que se ha encerrado a muchos; estructura fundamental que se acuña en cualidades sensibles que se vuelven morales (...) Y para que la representación resulte perfecta aún hace falta un excluido, en términos eruditos, una contradicción en el seno del pueblo. Ahora bien, he aquí que, en el encuadre de la puerta siempre entreabierta del pueblo, aparece una vecina sospechosa. La contradicción entra en el campo. Gana la visión»<sup>248</sup>.

Rancièr radicaliza a partir de este fragmento toda la carga de la mirada de Irene hasta decir que hay una certeza sensible para la visión de ella. «El pueblo está ahí en persona» al final del viaje que va del centro a la periferia urbana. Rossellini sería el maestro que da a ver por la representación «algo que ver» bajo la forma de una anomalía, un excedente o un suplemento, que es el reverso mismo de la representación, por la cual Irene efectuaría una conversión final. En el extravío del espacio conocido está anidando para Irene la conversión ético-política. El modo de encuadrar y de representar está puesto en juego en estas líneas de Rancièr. La distribución de información, el modo de composición y la construcción del punto de vista que se juegan en el arte de encuadrar estarían determinados de manera necesaria y suficiente por el objeto de la representación. Este objeto puede decirse para la visión –tanto para el marxismo como para la fenomenología– como aquello sensible en el que ha quedado seleccionada la cantidad de los muchos, y en ella la presencia de los incontados o de la gente no considerada.

El preciso texto de Rancièr titulado «Un niño se mata» revela que el pueblo es un modo de encuadrar y este modo es la cualidad sensible que litigia por el reparto en la estructura de la representación. El pueblo son los muchos encarnados y entre ellos, la gente nunca considerada por la estructura fundamental del acto de encuadrar que prepara las condiciones de una conversión entre cualidades sensibles y causas morales. Compartimos con Rancièr que hay una cualidad sensible primera que la política pone en juego en el reparto de lo sensible<sup>249</sup>,

<sup>248</sup> Ibidem, p. 109

<sup>249</sup> Cf. Jacques Rancièr, *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, LOM, 2009

porque vuelve a distribuirla cada vez por el litigio del suplemento del pueblo que afecta a la forma, al espacio, al tiempo y a los modos de actividad. Sin embargo, dudamos de la posible identidad orgánica que reuniría a los «muchos» llamados «pueblo» en el modo del encuadre. No cesamos de preguntarnos si resulta evidente determinar para la representación, bajo el nombre de pueblo, a unos muchos seleccionados como muestra posible. Comprendemos que en el film de Rossellini esos muchos expuestos son atravesados por la declaración y el gesto que abre la antítesis que habita los bordes para una centralidad burguesa.

Lo que está en juego en la escena de Rossellini es la relación entre encuadre y representación. El sentido de «representar» para la historia occidental, no es otro que el de volver a presentar de modo recalcado indicando una intensidad destinada a una mirada determinada. En el mundo teatral y jurídico se juega el sentido del término como repetición e insistencia en el cruce entre la idea y la imagen. La presentación insistente de un objeto para un sujeto no es la pura y simple presencia de la inmediatez del «ser-puesto-ahí» sino el valor otorgado a tal o cual presencia. La representación no presenta algo de hecho o de derecho sin exponer su valor o su sentido para una mirada determinada. Al insistir, la representación busca presentar lo ausente de la presencia simple, su verdad y sentido. Pero el destino de la representación es siempre el de dar un equivalente que abre las potencias significantes. Por ello, no creemos que ningún encuadre alcance la hipóstasis del sentido revelando la pura, simple e inmediata verdad empírica. En el mejor de los casos, cualquier encuadre da a ver las potencias de fabulación que exceden cualquier identidad estable.

Pero habrá que recordar que el pueblo, que es el sujeto de la democracia, no es meramente la colección de miembros de la comunidad o la clase laboriosa de la población, sino la parte de los sin-parte que obra como el suplemento que desune la población de sí misma, suspendiendo las lógicas de la dominación legítima. Esta disyunción que el pueblo hace aparecer es del orden de un artificio estructural que separa la comunidad de la suma de las partes del cuerpo social. Aquello fuera-de-cuenta, es simplemente la gente que no cuenta y que produce una figura sensible de rotura o de litigio. La frase de Rancière

sobre *Europa 51* capta esto, al decir: «Al final del trayecto del tranvía, el pueblo». El pueblo es considerado aquí como la figura de ruptura y de litigio que modifica no sólo la visión de Irene sino del espectador. Esa modificación es un nuevo reparto sensible en el orden del relato y en la fabulación de la Historia. Es un acontecimiento de lo sensible o una fórmula del *pathos*, porque lo que Irene ve es un mundo que espera la emancipación y sin embargo, que no cesa de actuar pleno de sensibilidad para el desvío en el universo impuesto por su condición social. En el final del trayecto del tranvía hay simultáneamente un pueblo paciente y una multitud que no cuenta dispuesta al desvío<sup>250</sup>.

Estas figuras antagónicas y diversas del pueblo son construidas privilegiando ciertas formas de reunión y ciertos rasgos distintivos de la idiosincracia, nunca «la potencia bruta del gran número». Para Rancière, «la cantidad de los muchos», no es «la ignorancia del gran número» ni «la jauría de una pulsión primaria de rechazo», sino las capacidades o incapacidades de una comunidad que produce, antes que otra cosa, figuras de lo sensible y no «aleaciones temibles» fogueadas por las elites dominantes o las lógicas del Estado. Aquello que Rossellini encuadra es la capacidad o la incapacidad sensible de las gentes, nunca la puerta abierta a los totalitarismos que modelan al Pueblo por los efectos emocionales del mito<sup>251</sup>.

La emoción al final del trayecto del tranvía que experimenta Irene no dice «yo» sino que pone a su cuerpo fuera de sí. Creemos que la emoción no es del orden del «yo» sino del acontecimiento<sup>252</sup>, porque pone en crisis el sentido de la representación como hipóstasis de la pura, simple e inmediata verdad empírica<sup>253</sup>. Es difícil captar un acon-

---

250 Cf. Jacques Rancière, «Diez tesis sobre la política», en: *Política, policía, democracia*, Santiago de Chile, LOM, 2006, pp. 65-69;

251 Cf. Jacques Rancière, «El inhallable populismo», en: AAVV, *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, pp. 119-124

252 Cf. Gilles Deleuze, «La pintura inflama la escritura», en: *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas 1975-1995*, Valencia, Pretextos, 2007, pp. 169-173. Ver: Georges Didi-Huberman, «La emoción no dice `yo´. Diez fragmentos sobre la libertad estética», en: AAVV, *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, pp. 39-67

253 Cf. Gilles Deleuze, «Vigésimoprimer serie, del acontecimiento», en: *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 157-161

tecimiento, pero es éste el que atraviesa al sujeto y lo pone en movimiento más allá de su conciencia. Nunca es la primera persona la que aprehende sus efectos para realizar una acción. El sujeto atravesado por el acontecimiento está tomado por la intensidad de una tercera persona que desvía la mirada de la fábula de la identidad por el extravío del cuerpo en el mundo, producido por una experiencia perceptiva que lo desorienta. La experiencia de Irene abierta al acontecimiento no representa, y por ello no está fundada en la racionalidad misma, sino en el naufragio del espectador que ya no encuentra en el gesto la dialéctica entre emoción y sentido. La escena de Rossellini comentada por Rancière abre a nuestro juicio la incertidumbre ontológica, en la tensión entre autonomía y heteronomía, que foguea en la experiencia de Irene la irresoluble emoción entre estupor y proyecto. El acontecimiento afectivo o patético se presenta a la mirada como lo informe que excede a la forma más que como la identidad que la conforma.

### **Dilemas por el arte de encuadrar: el Pueblo unitario o los pueblos resistentes**

El encuadre es antes que nada un espacio de sentido estético y político. Entendemos que cualquier espacio de circulación de sentido es un espacio común hecho de rostros y gestos que declaran, donde se juega el reparto de lo sensible y los desacuerdos por este reparto. Agregamos que en el sentido no hay lugar para uno solo, porque éste es en sí mismo un tensor de multiplicidades. El sentido para la interpretación, como tensor entre las multiplicidades y el uno sólo, nunca resulta cerrado sobre sí, sino que recomienza en cada acto singular expresivo y no se consume en ninguno<sup>254</sup>. Por ello el encuadre como espacio de sentido y tensor de multiplicidades es el lugar estético/político en cuanto tal. De este modo el encuadre es el lugar del «ser-conjunto» como espacio común de sentido. Reconocemos que el conjunto no puede restringirse al simple «ser-con» sino que hace la apuesta común por lo numeroso y lo no considerado como tal. Sin embargo, no puede

---

254 Cf. Jean-Luc Nancy, «El sentido del mundo», en: *El sentido del mundo*, Buenos Aires, La marca, 2003, pp. 13-16; Gilles Deleuze, «Cuadro y plano, encuadre y guión técnico», en: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 27-49

eliminar todas las cualidades que no son enumerables. Lo anónimo y lo excluido del conjunto insisten como el acontecimiento afectivo que modifica el lazo social que constituye lo propio de cualquier conjunto.

Para nosotros la cuestión estética y política no consiste en reconstruir las condiciones de una evidencia –«el pueblo es un cuadro en el que se ha encerrado a muchos» –, ni en reconstruir las condiciones de un sacrificio –«el cuadro es el lugar de una conversión de unas cualidades sensibles en causas morales»–, sino el espacio en el que unas cualidades sensibles se han autonomizado y unos desdoblamientos de la percepción se han producido en los encadenamientos de los hábitos y creencias perceptivas que las ligan al conjunto orgánico para justificar las causas y efectos del lazo social. El encuadre es el espacio estético y político donde lo común ha sido desanudado o todavía insiste sin anudar manteniendo abierto un espacio de sentido que las causas y las verdades no reabsorben plenamente. Tal configuración del espacio no sería el equivalente de un mito o de una ficción estética/política sino de una presencia por venir aún sin identificar con alguna verdad vinculada a algún origen o con alguna causa teleológica. Por esta razón entendemos el encuadre como el espacio/tiempo de una lógica de la sensación en el que el «ser-conjunto» mantiene la autonomía de sus rasgos y direcciones antes de que sus fuerzas activas sean conducidas a alguna verdad o causa del «ser-en-común». No creemos posible que una unidad última reúna las multiplicidades en el encuadre dotándolas de una identidad orgánica sin fisuras.

En buena parte del documental político argentino prevalece una unidad teológico-política como dimensión del sentido que busca la dimensión sustantiva y formal de las identidades estables. Si salimos de esta unidad, el encuadre no puede reducirse a un «ser-en-conjunto» dado por la cantidad de los muchos, sino que expresaría las cualidades liberadas de su reducción empírico-orgánica. Las multiplicidades autónomas y soberanas plantean la liberación de cualidades bajo la forma de rostros y gestos, de afecciones y percepciones que no responden a ninguna reducción a la unidad. Creemos imprescindible llevar hasta su límite la deconstrucción de la esencia y de la existencia metafísica en tanto lugar del sentido en el acto de encuadrar. Recordamos

las lúcidas y peligrosas palabras de Carl Schmitt enunciadas en su *Teología política* «la imagen metafísica que una edad se hace del mundo tiene la misma estructura que su organización política»<sup>255</sup>. Entonces, la organización estética y política del encuadre requiere poner en escena la constitución de su autonomía expresiva y de su punto de vista como escisión fundamental. En la autonomía y el desdoblamiento que escapa a la unidad forzada se abre el lazo social a lo aún por anudar y a los pueblos escindidos como portadores del rostro y gesto de cualidades por venir. En «lo aún por anudar» y en «lo aún por venir» es donde percibimos la apertura y circulación del sentido más allá de las causas y verdades históricas.

**Del rostro. El documental entre la tipología y lo indescifrable**<sup>256</sup>. Aquello que define a la singularidad de las décadas del sesenta y setenta es una inmensa liberación y descarga de energías sociales en el momento de ampliación del capitalismo a escala global. La emergencia social de fuerzas no consideradas ni teorizadas toma la escena, ven la luz y reclaman su derecho colectivo, imponiendo el peso de un cuerpo, la vibración de lo silenciado y el impulso aleatorio del instante. Las fuerzas étnicas, las minorías, los regionalismos son la potencia excedentaria del capitalismo tardío<sup>257</sup>. Es el tiempo donde el Tercer Mundo hizo estallar lo que no había sido mirado, lo expulsado de la escena, los cuerpos bajo el sello de una relación con la realidad de su tiempo y con la liberación del tiempo. Cuerpos que anticipan nuestra batalla contra la desaparición como imágenes inmateriales o puros fantasmas visuales. Más allá de la dificultad para nombrar al documental, sujeto a una definición variable en la historia del cine, éste se presentó como la única pretensión ontológica de captar los restos del mundo, de registrar y fabricar un pueblo no considerado y por venir que indica que el cinematógrafo es puesta en escena, registro y captación de una realidad bajo las formas del accidente, de lo aleatorio y del aconteci-

255 Cf. Carl Schmitt, *Teología política*, Madrid, Trotta, 2009

256 Cf. Adrián Cangí, «El rostro en el documental como drama político», en: Josefina Sartori y Silvina Rival (ed.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería, 2007, pp. 35-50

257 Cf. Frederic Jameson, *Periodizar los sesenta*, Córdoba, Alción, 1997.

miento. El cine documental es aquel que valora la realidad del referente, su testimonio encarnado en el mundo y la fabricación del pueblo por una poética del encuadre. El documental político de los sesenta y setenta reclama el registro de un aquí y ahora histórico intransferible a otras realidades aunque ideológicamente comparable porque revela una alteridad radical, opaca e intranquilizadora.

El grano de lo real y el testimonio de una experiencia rebelde al cálculo de las narraciones, privilegia las formas colectivas y sus representaciones que llamamos «realidad» a cualquier alianza entre espectáculo y mercadería. El cuerpo presente, como potencia excedentaria del Tercer Mundo, se opone a las imágenes liberadas de todo referente que proyectarán las décadas del sesenta y setenta como aquellas que también lograron el desarrollo de lo visual en sí mismo. El drama político alcanza su expresión radical en el documental para revelar nuevas prácticas culturales compuestas por los emergentes sujetos de la historia de la emancipación que hacen surgir el ritmo y la dinámica de sus voces. Rostros, gestos y voces colectivas que conquistan el derecho a la palabra para decir sin mediaciones. Voces que trazan un nuevo semblante atravesado por dos cuestiones: la autodeterminación política como proceso de la autoconciencia en movimiento en la liberación de los sometidos y el reclamo cultural de identidades locales no valoradas más allá de los registros orales. Voces que se unen a rostros y a gestos para expresar la causa ausente del movimiento de la historia. El formato testimonial asegurará el encuentro irrevocable entre cuerpo, mundo y cinematógrafo para hacer emerger los gestos como la pretendida verdad construida y expuesta en la sincronía entre acción y registro.

Entre 1956 y 1974, entre *Tire dié* de Birri y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* de Gleyzer, se traza un arco donde el documental político argentino alcanza una incidencia poética y una pretensión pedagógica en el drama nacional. La práctica del documental político, centrado en las décadas del sesenta y setenta, posee la ambición de expresar una proposición política a través de ideas-cine y sostiene una tensión entre imagen e idea atravesada por la búsqueda de valores de verdad. Se trata de un cine cuya fuerza emerge de una creencia en las prácticas

de representación, a través de las cuales las ideas-cine debaten, en la imagen, algo distinta de sí misma. El núcleo de las preocupaciones de este cine gira sobre el problema de la identidad nacional y continental, en torno a la representación del pueblo. Los autores avanzan obsesionados por el vértigo de una ausencia de identidad que se constituye como tal, porque con relación a ésta, ronda el fantasma y el terror de fuerzas capaces de absorber la autonomía del ser nacional. La posible ausencia de identidad fue percibida como el peligro de los abismos, como una parálisis a ser superada en el orden de las acciones y como una inercia de las subjetividades a ser vencida en su fascinación por fuerzas y formas exteriores. Tal vértigo fue pensado como imagen funesta que acarrea la destrucción de las prácticas colectivas que avanzan sin posibilidad de escoger. La reacción frente a este posible engullimiento es la problematización en distintos niveles acerca de si resulta un imperativo o no representar la identidad del pueblo. Birri, Solanas, Getino, Vallejo, Gleyzer, entre otros, realizan un cine que exige la plenitud del mundo representado comprometido con las prácticas de vida locales de las cuales emerge el rostro y el gesto del lugar. Buscan de distintos modos la presencia del pueblo oprimido, como indicio y promesa de que las formas de sojuzgamiento se articularían a través de las imágenes en una fuerza centrípeta, para provocar la conciencia y los actos hacia una voluntad general soberana.

El cine del documental político de las décadas del sesenta y setenta busca en el rostro local del pueblo un campo de batalla, una tensión trágica entre lo indescifrable de lo real y el lenguaje de la representación propio del cinematógrafo. Alcanzar lo real a través del rostro, como indicio concentrado de la lucha de clases por vías de la representación, conduce a este cine a un dilema ontológico. El dilema consiste en que el semblante como indicio político queda reducido a un tipo o carácter de clase oculto en el código genérico que reprime la potencia real irrepresentable de las violencias del rostro oprimido. La tensión irresoluble entre representación de una tipología genérica del pueblo y la presencia irrepresentable que pasa por el rostro de la afección o las fuerzas pulsionales que lo atraviesan, convoca todo el cuestionamiento de cómo representar lo irrepresentable. El drama político de

las décadas del sesenta y setenta encuentra en el documental una búsqueda ética y política de la representación que apuesta al poder del rostro como referente, albergando en sus poéticas ideológicas toda una voluntad de intervención y transformación de la realidad. Cine que abandona la garantía de la posesión del mundo a través de un tipo de producción ficcional, para volver indiscernible documento y ficción y aventurarse en la búsqueda de verdades por el registro en la dinámica de los hechos históricos locales, en el contexto de un espíritu revolucionario que reclama bucear en la propia identidad nacional: en la de los gestos y rostros escindidos.

Dos problemas atraviesan al documental político de los sesenta y setenta. Primero: el rostro funciona como una tensión entre la evocación de la intencionalidad política sostenida en el tipo o carácter que se abre hacia la trascendencia social y la ética de la apariencia traumática de una fisonomía singular, local, ininteligible e intraducible que desmantela las formas abstractas capitalistas productoras de significación y subjetivación como rostro tipo o modelo de lo social sojuzgado. Segundo: en el rostro se juega el problema de lo real como trauma, como forma incompleta de lo real en su representación. Éste oscila entre ser el indicio de un carácter ligado a la acción, o la potencia y cualidad afectiva indecible, o la fuerza pulsional irrepresentable, o inclusive, todas a la vez. La búsqueda que el documental realiza del rostro singular de los inundados santafecinos en Birri, de los trashumanes de la zafra tucumana en Vallejo o de las luchas políticas en las fábricas suburbanas en Glayzer confirma que el primer plano del rostro está atravesado de intencionalidad y responsabilidad para con el otro. La cámara busca en el rostro lo que humanamente se abre como signo de una responsabilidad total. Ocupa así el lugar ético-político de testigo implicado en la escena. Este abrirse en el registro hacia el otro, no reduce el rostro a una función individuante, socializante o relacional. El afecto no actualizado en la acción o la pulsión no representable sigue siendo el resto resistente en el interior de las imágenes con las que la acción transformadora del documental político tiene que convivir.

Solanas y Getino sacan partido ideológico amplificando por montaje las potencias o cualidades del rostro. En cambio, en Birri, Vallejo o Glayzer el semblante se encuentra en una posición ambigua. Los rostros de la barriada santafecina, el rostro del viejo Realeso el de las luchas políticas en el INSUD funcionan tanto actualizando un carácter propio del tipo social como desbordados de rasgos y contornos afectivos o fuerzas pulsionales que descomponen su férrea intencionalidad<sup>258</sup>. Debemos admitir que la desnudez traumática del primer plano en el documental político puede resultar indecible o ininteligible, es decir, inapresable por los intereses ideológicos de la acción o por los intereses pedagógicos del saber. El documental de observación ha sido más propenso a integrar la afección indecible a la acción intencional o pedagógica. El documental ideológico se apropia con conciencia orgánica de toda cualidad o potencia indecible de la afección para conducirla a los intereses políticos buscados. Si bien la conciencia intencional, la responsabilidad para con el otro y la crítica radical a las formas de alienación de la imagen-mercancía son la base del ícono-rostro del documental político de los sesenta y setenta, resulta preciso reconocer que siempre se apeló a éste como enlace entre parcialidad y condiciones espacio-temporales. El rostro como enlace envía a sentimientos, pasiones y emociones encarnados en caracteres direccionados por una conciencia plena de determinación y acción. Digamos que la posible unidad de la acción está atravesada por la del rostro de la afección y de la pulsión, que es lábil y no cesa de oscilar imprimiendo en la pantalla una vida espiritual no psicológica ajena a la intencionalidad y a toda forma de la voluntad.

El recorrido obligado por los hitos fílmicos documentales de las décadas del sesenta y setenta nos enfrenta a la tensión entre ideas-cine y el modo en el que es tratado el problema del rostro. Las ideas-cine se juegan en una tensa oposición entre el llamado documental de observación y el documental ideológico. Birri produce en *Tire dié* una obser-

---

258 Cf. Béla Balázs, «El primer plano», en: *El hombre visible o la cultura del cine*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2001, pp. 57-69; Gilles Deleuze, «La imagen-afección: rostro y primer plano» y «Del afecto a la acción: la imagen-pulsión», en: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, op. cit., pp. 131-150; 179-201

vación con pretensión de objetividad en las imágenes para presentar e interrogara los pobladores del Salado como contra-información a los planteos gubernamentales de la provincia. La cámara se somete a la localidad de los rostros, espera de la «imagen- hecho»<sup>259</sup> un grano real en la fotogenia de la toma, unido al recurso de unas voces, evitando la unificación totalizadora por montaje de los registros episódicos de las entrevistas. Si toda la potencia del rostro depende de la unificación entre rostro y habla, entre rostro y discurso –porque el rostro parlante es el único lugar de la comunidad que se abre a lo político en la lucha por la verdad–, éste separado de la voz, pone en crisis la unidad de registro en la escena.

El dar a conocer la realidad por parte de Birri y la *Escuela documental de Santa Fe*, en la encuesta social, no estuvo exenta de efectos de corrección de las tomas para otorgar a las entrevistas mayor realismo. El doblaje, resultado de las deficiencias técnicas, es realizado por actores y se produce superpuesto a las voces de los habitantes de la barriada y de los ruidos del medio social. Este tipo de intervención separaba el compuesto audiovisual para volverlo a presentar afectando el núcleo mismo del registro directo como utopía del realismo y de la poderosa lógica de época: la de devolver la voz sin mediación a la gente que no cuenta o a los «sin voz». Birri era consciente de que la puesta en escena transformaba el acontecimiento, sin embargo, su idea de encuesta filmada intentaba reducir la presencia de la cámara para que ésta presentara los gestos y rostros de la barriada sin perder su condición mediadora. Esta tensión consciente entre transparencia e impresión mediadora inclinaba la balanza hacia la fascinación por alcanzar lo real a través de la toma. Por momentos, ésta parece no permitir que lo real emerja en forma indirecta a través de los signos impuestos por la cámara. El documental de observación abre la década con una voluntad de revelar lo real, aunque éste fuera amorfo y anodino, pero la violencia captada por las formas imaginarias de los procedimientos irrumpe como un conflicto que estalla en la imagen y entre la imagen y el sonido.

---

259 Cf. André Bazin, «Ontología de la imagen fotográfica» y «Defensa de Rossellini», en: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999, pp. 23-33; 381-391

El rostro para Birri, trasciende a la cara en sí misma, es la cara en su desnudez que conforma la tipología genérica del rostro oprimido. Sin embargo, algo incomunicable palpita como fondo del contorno expresivo y comunicativo del rostro unido a la voz. Ese sustrato que escapa a la identidad genérica del tipo ideológicamente construido atrapa las búsquedas de la cámara. Algo se autonomiza como rasgos de desinterés en algunos entrevistados que parecen no otorgar mayor valor al registro. Incluso algunos contornos de los rostros de los niños que juegan a la espera del paso del tren, resultan opacos a la presencia de la cámara. Se dirá que es por el temor propio de la opresión y la marginalidad, o tal vez, por el desinterés señalado, aunque el bullicio del plano parece igualar a los rostros llenos de admiración o deseo. Cuando se multiplican los puntos de vista, como en la escena del ferrocarril, desde el interior de los vagones y desde los niños corriendo montados alternadamente, se agiganta la diferenciación social y se oponen tipos ideológicamente en conflicto.

El documental de observación se confunde con el documental ideológico en esta escena, donde el montaje acerca la propuesta de Birri a la del grupo *Cine Liberación*. A la dimensión del registro de Birri se opone la manipulación estratégica, crítica y pretendidamente dialéctica de las imágenes documentales, de archivo o publicitarias de *La hora de los hornos* (1966-68). Resulta un ejemplo contundente el uso que Solanas y Getino realizan de la imagen del niño de *Tire dié* que corre paralelo al tren en un montaje con la ciudad de Buenos Aires, donde el contraplano con el mismo ángulo con el que el niño mira a los pasajeros del tren en el film de origen se transforma en la ciudad bajo la mirada infantil. Solanas y Getino radicalizan la idea de que el rostro no coincide con la cara sino que se trata de oponer dos regímenes de apariencia enfrentados a través de la presencia de los rostros: el del niño pobre y el de la ciudad poderosa. En esa oposición-exposición se da el lugar de lo político con la que el grupo *Cine Liberación* aspira a transformar el mundo más que a interpretarlo.

Esta secuencia de imágenes resulta ser un ejemplo del impacto explicativo, pedagógico y totalizador del film en su voluntad de exposición mitopoética de la opresión que intenta encausar la conciencia

hacia la acción civil. Solanas y Getino utilizan las propiedades de la imagen-afección, sus potencias y cualidades para conducir las por montaje a una intencionalidad política que opera con la manipulación de los materiales primarios. El documental ideológico busca amplificar por montaje las posibles cualidades o potencias indecibles de los rostros. Un ejemplo de este uso es el trabajo realizado sobre las declaraciones de Mujica Láinez como modelo del intelectual neocolonial. Cada juego de miradas, cada movimiento displicente del escritor es unificado en una unidad de desinterés por los problemas nacionales del pueblo. Acompaña a la imagen una pedagógica voz en *off* que saca partido de lo indecible en el rostro para conducirlo a un funcionamiento de clase.

*La hora de los hornos* elabora una conciencia crítica y una política sentimental siguiendo una forma episódica-fragmentaria que va del montaje intelectual al efecto reactivo emocional buscando la adhesión ideológica. El abandono de la puesta en escena resulta coherente con la idea de que el neocolonialismo se ha arraigado en las formas espaciales y en las prácticas de vida en la escena cultural. No se trata de documentar lo social observándolo, sino recreándolo con autonomía cinematográfica y distancia del registro. Sólo la violencia efectiva puede producir una transformación en el régimen de la apariencia. Solanas y Getino reconstruyen el semblante de una Argentina dominada, con una visión totalizadora de las causas de la humillación y sus responsables, ofreciendo una tesis histórica del rostro local en el contexto latinoamericano y en el movimiento de liberación del Tercer Mundo.

*El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971-72) de Vallejo, elabora a través de una historia familiar en el contexto de la zafra tucumana, una noción de registro combinada con la tesis ideológica que aspira a una transformación. El rostro del viejo Reales perfora la dimensión de la historia porque algo pasa por éste, irreductible a cualquier narratividad. El film reconstruye escenas ficcionalizadas como la de la violación por parte de Mariano, hijo policía del viejo Reales. Una cámara con conciencia de los procedimientos que ha perdido la inocencia, interviene en la plenitud del artificio para reconstruir el documento. El

rostro del viejo Reales expresa la fuerza de aquello que escapa a la representación y Vallejo decide registrarlo minuciosamente. Elabora algunos planos en los que el viejo Reales hablando al comienzo del film, con su voz singular, balbucea sobre el contorno reflejante de un rostro-paisaje de piel cuarteada, gastada por la edad y la zafra, o el rostro envuelto en micro-movimientos de ira contra la policía que usurpa su casa buscando a uno de sus hijos, o el rostro-pasión frente a la tumba de su mujer. A esta elaboración de un rostro que actualiza cualidades y potencias en acciones determinadas se suman algunos primeros planos que podrían pensarse como síntesis de estas décadas. Las manos del niño desgranando maíz fortalece la idea de que éstas funcionan como un equivalente de rostro donde los micromovimientos de expresión se dirigen hacia una síntesis localizada de la miseria, o el plano del curandero ejecutando mágicos rituales donde los micromovimientos se integran con el medio espacial. La tensión en el rostro entre mimesis consciente y distanciamiento es el gesto de una transformación histórica<sup>260</sup>.

Para Vallejo la voz de los pobladores es la marca sonora de la verdad, como la del viejo Reales que trae a la presencia un mundo que se extiende más allá de las fronteras visuales. Si en Birri la pretensión ontológica del registro buscaba en el rostro la verdad en la visualidad, en Vallejo, el rostro parlante se transforma en una presencia sonora etnológica. Dos formas distintas de participación en aquello que se documenta: una intentando borrar los rastros de la cámara para naturalizar el registro, la otra activando la tensión entre aquello que escapa a la representación y aquello que la produce. La forma en la que Vallejo trabaja el documento se asemeja a la del grupo *Cine de Base* en la que Gleyzer investiga en el documental etnológico. Allí donde Solanas y Getino oponen la conciencia crítica en el montaje para la transformación del semblante argentino, Vallejo integra el registro no naturalizado del rostro local con la voluntad de intervención en las escenas para realizar una escritura de lo real. El mixto entre registro y cons-

---

260 Cf. Gilles Deleuze, «La imagen-afección: cualidades, potencias, espacios cualesquiera», en: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, op. cit., pp. 151-177

trucción alcanza en Vallejo la expresión que proyectará las décadas hacia el futuro del cine argentino.

Para Gleyzer adquiere valor todo lo imprevisible del acontecimiento en el choque entre registro conciente y construcción ideológica. La trama secreta de los intereses políticos decanta en las prácticas de poder que contienen la traición a la clase social de pertenencia entre la representación social y los intereses institucionales. El punto de vista y la puesta en escena orientan en *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* el drama ideológico de las luchas por el poder y expone el rostro del testimonio, sujeto a los intereses, que oscila entre el tipo y lo indescifrable al borde de una constante falsación o ficción estratégica. Tanto la imagen propia del espacio del documento como las inscripciones de las leyendas sociales callejeras actúan como un equivalente de rostro integrando al film en la materialidad espacial de una interrelación colectiva. Todo indica que genéricamente el tipo «patronal», «militante», «obrero» o «burócrata» adquiere rasgos de rostrificación que juegan su verdad en la elección política de las luchas sindicales. Conciencia, verdad y traición son rostrificados siempre con relación a la intencionalidad de la acción.

Las búsquedas de estas poéticas se dirigen al rostro invisible de la Argentina para volverlo presente como el semblante político de lo reprimido. De la encuesta filmada en *Tire dié* pasando por el apunte ideológico en *El camino hacia la muerte del viejo Reales* a la crónica biográfica en *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, el rostro violenta las apariencias porque dice desde su condición social explícita, en la contingencia de la localidad, los gestos de una resistencia ante la dominación. El documental político buscará indagar en los gestos perdidos de una parte de la sociedad para volverlos presentes y descifrables, asumiendo incluso lo indescifrable en el movimiento unificado e indiscernible de la potencia y el acto, de la contingencia y de la necesidad. Los gestos y el rostro se convierten en destino para unos hombres, mujeres y niños que afirman lo que de ellos se ha sustraído de la historia. La presencia del testigo en el documental perfora el largo privilegio del individuo liberal burgués, quien ordenaba los límites del mundo en función de una clasificación de la apariencia desde su propia razón, para man-

tener durante décadas la sólida posesión de sus símbolos. Serán los gestos y los rostros de los condenados de la tierra, los que para Birri, Solanas, Getino, Vallejo o Gleyzer expresen el resto resistente de realidad, portador del exceso, que interfiere en las prácticas estabilizadas del lenguaje simbólico. En principio, porque los gestos son la reserva de la memoria histórica silenciada y el rostro indica un mundo mas cerca de la noción de trauma (como un evento que resiste a la representación) que de la noción de mimesis.

Las formas terriblemente reales, anodinas y amorfas<sup>261</sup>, apelan al realismo que en el cine es el de los cuerpos filmados y su condición de alcanzar la presencia por mediación de un artificio, donde la verdad del testimonio tendrá que aceptar como posibilidad un dispositivo que al expresar lo ilusorio también lo hace con lo real y al poner en escena ficcionaliza mientras testimonia un grado de verdad<sup>262</sup>. En esto radica la potencia del documental, que pretendió alcanzar en los gestos y los rostros de una generación la representación plena de un mundo en la que entrevemos una suerte de cuerpos expuestos que revelan su martirio. Es decir, testimonian lo real como trauma, como forma incompleta de lo real en su representación<sup>263</sup>. Las formas expresivas de este cine no imitan, sino que utilizan el registro como manifestación de lo real y producen un trabajo de estilo –en el encuadre, en el montaje, en la puesta en escena, en el compuesto audiovisual–, en el que las imágenes y los sonidos marcados por lo real, se resisten a la simbolización sin abandonar lo imaginario. Los rostros y los gestos son el testimonio portador del trauma, que funciona como una perforación en la apariencia y como una herida en la retina que no cierra. Birri convoca unos rostros y unos gestos ligados a la cuenca del Salado, a la condición de los inundados y a unas prácticas de vida que se desarrollan en torno a los restos de la ciudad: la basura y la limosna; Vallejo recupera unos rostros: los de la familia Reales que despliegan en el padre y

---

261 Cf. Clément Rosset, *Lo real*, Valencia, Pretextos, 2004; *El principio de crueldad*, Valencia, Pretextos, 1994; *Fantasmagorías seguidas de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, Madrid, Abada, 2008

262 Cf. Jean-Louis, Comolli *Filmar para ver*, Buenos Aires, Simurg, 2002.

263 Márcio Seligmann-Silva, «O testemunho: entre a Ficção e o 'real'», en: *História, Memória, Literatura*, Campinas, Unicamp, 2003, pp.375-391.

sus hijos los detalles de la determinación de una vida en la zafra tucumana; Gleyzer indaga en el obrero enfermo del INSUD, en la traición de las luchas gremiales y en las marcas del plomo como condicionante de una vida. Lo terrible cotidiano del cuerpo embarrado de la miseria santafesina, del cuerpo resquebrajado de la explotación tucumana y del cuerpo enfermo en manos de la traición sindical, definen la característica dominante del gesto, que antes que nada, asume y soporta su condición. Ese asumir y soportar hace de la imagen el dominio de un gesto ético y político<sup>264</sup>.

El gesto en el documental vuelve visible al ser en un medio del hombre que excede la narrativa. Gestos del mundo empírico caído que adquieren ante la cámara un poderoso valor negativo, con la capacidad para exhortar desde la propia existencia, la distribución y organización de la totalidad de lo que es. Gestos que unidos al rostro revelan la apariencia del testigo, como el lugar donde comienza la lucha por la verdad de una comunidad, lucha política por una apariencia revelada y por una verdad histórica. Rostro que antes que palabra es afecto o carácter en su verdad. Rostro del niño sin dientes con su cabellera rubia y su torso desnudo, corriendo con su mano extendida al costado del tren, en contraste con los rostros de la disimulación o de la mueca de los pasajeros; rostro del viejo Reales marcado al igual que el de sus hijos por los detalles de unas prácticas de vida rural al borde de la miseria y la explotación; rostros de los testigos manipulados por la traición sindical y la intoxicación de la vida en el Insud. Rostros que interpelan e interrumpen lo que no puede ser plenamente contenido en formas retóricas. Las representaciones del documental político están definidas a través de la presencia del rostro, por un grado de autenticidad indicativa entre imagen y aquello que la imagen presenta. Hay un resto en los rostros que impugna, algo fortuito e inexplicable que se mantiene ingobernable dentro de un régimen textual y enunciativo. Ese exceso puede ser definido como aquello que no puede sumarse a ningún sistema narrativo, por ello escapa a su control y a su exposición. Se trata del movimiento de lo viviente subsumido que

---

264 Cf. Giorgio Agamben, «Notas sobre el gesto», en: *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Valencia, Pretextos, 2000, pp. 47-56

aparece en el registro fuera de la red simbólica lanzada para capturarlo y pacificarlo<sup>265</sup>.

Comparece en estos films el rostro de la historia, el rostro del drama político como referente del testimonio, que vive fuera del texto que intenta contenerlo. La historia es el movimiento que excede cualquier sistema y el rostro es el indicio referencial de su verdad en movimiento. Se trata de una fuerza que se abre al otro como último límite ético, emocional y demostrativo del movimiento de la historia y del padecer de los cuerpos. Si el rostro excede porque expone su apariencia desnuda, la que se dirige hacia el último límite del puro valor-afecto o hacia la del encuentro con el otro. El rostro siempre nos enfrenta a una inestabilidad de la que no se podrá extraer sin forzamientos, consecuencias dialécticas o momentos de síntesis. Birri lo intuye cuando dice: «las falsas antinomias, los esquemas mentales que hemos heredado, la forma lógico-hegeliana de nuestro pensamiento... está muy bien que nos manejemos con todo eso, pero en algún momento hay que romperlo y sustituirlo porque la realidad no se entiende así, no se corresponde con nada de eso» (...) «Lo que quería era descubrir el rostro invisible de la Argentina. Invisible no porque no se pudiera ver, sino porque no se quería ver»<sup>266</sup>.

El documental político revela en la mostración del rostro un acto ético, que presenta la violencia en acto como excedencia del ser, no una simple excepcionalidad sino una ejemplaridad, donde la universal dominación se ha encarnado en singularidades locales. En las imágenes de absoluto dramatismo de los films citados se expresa en el rostro la comunidad sin nombre ni identidad que reivindica su derecho a la apariencia y secretamente su metamorfosis. Tal vez descubramos que la pasión del espectador consiste en ver rostros en la multitud para recorrerlos en su muda verdad. Estos rostros nos interrogan sobre los padeceres de una condición social que reclama justicia y transformación. A través de la apariencia, los gestos y los rostros, han conse-

---

265 Cf. Bill Nichols, «Fiel a la realidad, la retórica y lo que la excede», en: *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997, pp.181-217.

266 Cf. Fernando Birri, *Entrevista*, en: A.A.V.V., *60-90. Cine Argentino independiente*, Buenos Aires, Malba, 2003, pp.66-83.

guido en la escena exponer un propósito reivindicatorio, un propósito político-sentimental: el que esos cuerpos anónimos de una multitud sin nombre encuentren un lugar en las imágenes para su rescate, también para su redención y su reminiscencia. El documental político de los sesenta y setenta es el resultado de una doble afirmación. Esta supone un distanciamiento de los procesos productivos industriales y una voluntad filosófica de alcanzar con las imágenes una mostración y transformación de los hechos de la vida social. Ese alcanzar llega en la mitad del siglo –como dice Godard– con la conciencia de una historia del dispositivo cinematográfico y con la voluntad deliberada de producir efectos de realidad. Al extremar la conciencia sobre los medios y al buscar indagar en los gestos y los rostros se abren saberes acerca de las prácticas sociales argentinas, que tanto Birri, Solanas, Getino, Vallejo y Gleyzer, entenderán como parte de una tradición popular y realista con distintos modos de comprensión de la noción de documento histórico. Estas diferentes concepciones son el resultado de una transformación crítica del cine moderno que introdujo en el hacer una reflexión sobre el dispositivo y una conciencia sobre la construcción, producción y circulación de la sensación y el sentido.

«Al otro lado del estrecho, un poco apartado del río y de la carretera general, al final de la línea de transportes urbanos vive otro pueblo, a menos que sea simplemente el pueblo»<sup>267</sup>. Así comienza el prólogo a *Breves viajes al país del pueblo*, en el que Rancière busca encontrar los rostros y gestos olvidados. Cerramos nuestro texto con el excedente de un acontecimiento que se expresa con esos rostros y gestos soberanos. Exponer los pueblos entre lo común y lo singular pone en juego los modos de construcción de la representación en los límites inmanentes de una producción ilimitada del sentido. Nos interesa señalar que la declaración y el gesto soberanos ponen en escena la exudación de la representación en *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* de Raymundo Gleyzer y en *Los Totos* de Marcelos Céspedes, porque registran el exceso que los pueblos ejercen en el espacio común de la cultura. En este espacio, se da el momento decisivo de exposición de lo común, donde se

---

267 Cf. Jacques Rancière, *Breves viajes al país del pueblo*, op. cit., p. 7

instala la crítica o expresión que confirma lo que excede a la cultura. La resistencia obrera en Gleyzer y el exceso carnavalesco en Céspedes muestran parcelas de humanidad donde sólo hay expresión de la soberanía popular, como cultura de los pueblos, en la singularidad de aquellos que se dan sin cálculo y por eso se presentan inapropiables a los bienes de la cultura y a cualquier otra apropiación particular. Sólo el fin soberano se vuelve expresión por fuera de la utilidad material en el proceso inacabado de su presentación como rostros y gestos de lo ilimitado en la finitud de una vida. Más allá del sentido común que define a los lugares comunes y de la moral que orienta el buen sentido de los gestos, hay posibilidad de percibir algo que excede al encuadre en la consumación de los cuerpos como «parte maldita» porque lo común se expone en la figura humana de la declaración del trabajador del INSUD de Gleyzer o en el baile carnavalesco como trance de la comunidad registrada por Céspedes.

Donde el *logos* es obligado a la alteridad singular y finita, se abren las miradas y las voces, los rostros y los gestos que ponen en juego la cuestión del reparto de lo sensible en una comunidad que ha perdido la comunión que la reunía y de la que apenas resta la evidencia de unas existencias que se exponen en la declaración política o en el gesto festivo. Sin embargo la comunidad no se reduce a la organización que subsume ni a la experiencia de la fusión entre los cuerpos, habrá que verla aparecer sin jerarquía ni fusión en la continuidad entre los cuerpos y en la proximidad con el registro compareciendo en el plano cinematográfico ante nuestra mirada. Una y otra vez comprobamos que su proximidad acusa la separación que nos separa en la continuidad. Lo que aparece es «singularmente plural» y «pluralmente singular», lo que deshace toda identidad sustantiva para dejarnos frente a la transitividad de lo que aparece en un mundo de existencia, donde lo que perdura son los modos de una vida que insisten en el entre-lugar como el íntimo lugar del enfrentamiento<sup>268</sup>.

---

268 Cf. Georges Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, Barcelona, Paidós/ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1996; Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena, 2002; Jean-Luc Nancy, *La comunidad desobrada*, Madrid, Arena, 2001; *La comunidad enfrentada*, Buenos Aires, La cebra, 2007; *Ser singular-plural*, Madrid,

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Medios sin fin*, Valencia, Pretextos, 2000.
- Artaud, Antonin, «El rostro humano», en: *Tsé Tsé* n° 12, Bs. As., 2003.
- Aumont, Jacques, «Image, visage, passage», en: R. Bellour y otros, *Passages de l'image*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1990.
- , *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Balázs, Béla, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, G.G., 1978.
- , *El hombre visible o la cultura del cine*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2001
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Bataille, Georges, *Lo que entiendo por soberanía*, Barcelona, Paidós/ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1996
- Baudinet, Marie-José – Schlatter Christian (comps.), *Du visage*, P.U. de Lille, 1985.
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999.
- Bazin, Philippe, «Vissages découvertes», en: *Clichés*, n° 57, julio de 1989.
- Berger, John, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza, 1997.
- Birri, Fernando, *Entrevista*, en A.A.V.V., *60-90. Cine Argentino independiente*, Bs. As., Malba, 2003.
- , *La escuela documental de Santa Fe*, Santa Fe, Documento, 1964.
- Blanchot, Maurice, *La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena, 2002
- Bobin, Christian, *L'autre Visage*, ed. Lettres Vives, 1991.
- Comolli, Jean-Louis, *Filmar para ver*, Bs.As., Simurg, 2002.
- , *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología*, Buenos Aires, Manantial, 2010
- Courtine, Jean-Jacques – Haroche, Claudine, *Histoire du visage*, Paris, Rivages, 1998.
- Cyrulnik, Boris (comp.), *Le visage. Sens et contrasens*, Paris, ESHEL, 1988.
- Daney, Serge, *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1985.

---

Arena, 2006; Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014, pp. 95-146

- , *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.
- , *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989
- , *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena, 2002.
- , *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas 1975-1995*, Valencia, Pretextos, 2007
- Didi-Huberman, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014
- Ekman, Paul, «Facial Signs: Facts, Fantasies and Possibilities», en: Thomas Sebeok (comp.), *Sight, sound and sense*, Indiana, Indiana University Press, 1978.
- Godard, Jean-Luc, *Histoire(s) du Cinéma*, Paris, Gaumont-Gallimard, 1998.
- Gombrich, Ernst H., «La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte», en: *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza, 1993.
- Jameson, Frederic, *Periodizar los sesenta*, Córdoba, Alción, 1997.
- Lévinas, Emmanuel, «El rostro y la exterioridad», en: *Totalidad e infinito*, Salamanca, Sígueme, 1997.
- , *Ética e infinito*, Madrid, Visor, 1991.
- Lévi-Strauss, Claude, *La vía de las máscaras*, México, S. XXI, 1989.
- Magli, Patrizia «El rostro y el alma», en: Feher, Michelle, Naddaff, Ramona y Tazi, Nadia, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, vol. 2., Madrid, Taurus, 1990.
- Mestman, Mariano, «La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación», en: A.A.V.V., *Actas VIII Congreso de la Asociación Española de historiadores del cine*, Madrid, 2001.
- Monteagudo, Luciano, *Fernando Solanas*, Buenos Aires, CEAL, 1993.
- Nancy, Jean-Luc, *El sentido del mundo*, Buenos Aires, La marca, 2003
- , *La comunidad desobrada*, Madrid, Arena, 2001
- , *La comunidad enfrentada*, Buenos Aires, La cebra, 2007
- , *Ser singular-plural*, Madrid, Arena, 2006
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Peña, Fernando – Vallina, Carlos, *El cine quema. Raymundo Glayzer*, Buenos Aires, ed. de la Flor, 2000.

- Rancière, Jacques, *Breves viajes al país del pueblo*, Buenos Aires, Nueva visión, 1991
- , *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, LOM, 2009
- Rosset, Clément, *Lo real*, Valencia, Pretextos, 2004
- , *El principio de crueldad*, Valencia, Pretextos, 1994
- , *Fantasmagorías seguidas de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, Madrid, Abada, 2008
- Sartora, Josefina y Rival, Silvina (ed.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería, 2007
- Schmitt, Carl, *Teología política*, Madrid, Trotta, 2009
- Seligmann-Silva, Márcio (comp.), *História, Memória, Literatura*, Campinas, Uicamp, 2003.
- Simmel, Georg, «La significación estética del rostro», en: *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1986.
- Vallejo, Gerardo, *Un camino hacia el cine*, Buenos Aires, El Cid, 1984.

---

# El gesto en el documental político argentino

LUCRECIA PIATTELLI

*«Si alguna vez un cuerpo fue imaginario e inencontrable y al mismo tiempo infinitamente real, es el caso del pueblo.»*

Alberto Laiseca

## **Del gesto. El documental en los bordes de la representación**

Para revisar las exudaciones políticas de la representación, abordamos una escena capital del documental de Gleyzer *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*. Profundizando en lo dicho, la película testimonia el conflicto en la huelga obrera de la fábrica INSUD que presenta la dramática situación que viven los trabajadores enfermos de saturnismo, provocado por el contenido de plomo en la sangre. Esta enfermedad no sólo mata a los trabajadores de la fábrica sino también a sus familias intoxicándolas a través de su ropa contaminada. Los obreros se organizan para reclamar mejoras en las condiciones laborales, por medio de actos y gestos de resistencia. Son los duros años de Isabel Martínez de Perón y López Rega. En marzo de 1974 los trabajadores marchan al Congreso exigiendo mejoras. Los acompaña el militante y diputado nacional Dr. Rodolfo Ortega Peña que será asesinado por la organización paramilitar Triple A en agosto del mismo año. Tomamos esta escena por su valor documental del momento histórico y por sus características formales que nos permiten abordar la noción del «pueblo» como el íntimo lugar del enfrentamiento a partir de los procedimientos expresivos cinematográficos.

Comienza hablando una voz asincrónica con respecto a la imagen. Vemos en plano americano el cuerpo de un hombre en mangas de camisa que entra en cuadro de espaldas a la cámara. Se trata de un trabajador de la empresa INSUD –aquel que asume la defensa y representación frente al envenenamiento de sus compañeros– con una voz que desde el comienzo parece dislocada. Se trata de una subjetividad torturada por una gramática de movimientos y gestos, donde las palabras no llegan a tiempo para sostener la unidad del cuerpo, debido a la fuerza instintiva que lo impulsa a gritar y movilizarse. Percibimos el esfuerzo de Gleyzer por contener al cuerpo en escena, excedido por los enunciados de la muerte que resultan imposibles de encuadrar, como si la situación discursiva planteada por la cámara necesitara, sin conseguirlo, estabilizar a este cuerpo que exuda una potencia desgarrada. El malestar del hombre trae desde el fuera de campo un movimiento que parece ciego y de escasa estrategia de comunicación gestual desde un punto de vista convencional a pesar de que, paradójicamente, expresa una gran movilidad dramática. El cuerpo es tomado por una fuerza patética que no dice «yo» sino «nosotros», desarmándose por la emoción. En su libro *En los Confines del Cuerpo*<sup>269</sup>, Rella afirma que la muerte habita el cuerpo, y esto es posible en la imagen de Gleyzer porque el cuerpo del trabajador se sostiene inestable entre esos otros cuerpos espectrales, bamboleándose hasta sus límites: sentimiento y movimiento inestables que cuestionan la unidad del ritmo corporal del hábito. De profusa gestualidad e inabarcable expresión vital, el cuerpo le imprime a la cámara un desfase propio de la puesta en escena ligado al reclamo sindical. Lo intransmisible de la experiencia se evidencia en el modo en que la cámara queda desbordada por la singularidad de la expresión del cuerpo de la protesta. Capta y expone un resto vital de una imagen del pueblo en el lugar del exceso y en la intimidad del enfrentamiento. Pero la voz del militante se quiebra y su cuerpo se desmorona. Balbucea un grito de furia que se deshace en tropiezos y en la sensación de un gesto inútil –y por ello radicalmente soberano que grita lo ilimitado en la finitud de una vida–, aun-

---

269 Cf. Franco Rella, *En los confines del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004

que impotente frente a una lucha desigual. Una intensidad estalla en la escena y desborda el encuadre: una conciencia del agotamiento físico, de que ya no es capaz de trabajar porque su cuerpo, como el de sus compañeros –muchos de ellos ya muertos– está enfermo, no sólo de saturnismo sino de dolor y frustración.

La cámara de Gleyzer no logra dar el estatuto de organicidad e identidad al encuadre para sostener una lógica política de organización jerárquica. Lo busca en la verticalidad de un movimiento y reencuadra intentando alinear su rostro a la cúpula de un edificio que emerge como fondo. La centralidad del cuerpo se descentra de la composición vibrando hacia el fuera de campo. La cámara en mano se acomoda y busca una imagen en contrapicado, mientras el cuerpo se contornea, y no responde a la búsqueda del hombre de la cámara. El militante se transforma en un nudo de vitalidad, en una fantasmagoría espectral. Su voz enuncia: «porque nosotros –al trabajador–, ahí, no lo atajan paredes, ni ametralladoras, ni tanques, porque nosotros estamos para defender, como argentinos y como argentinos vamos a hacer todo lo que esté a nuestro alcance, compañeros... y por lo tanto, es que vamos a seguir adelante, la barrera... no hay barrera para el trabajador, no hay barrera para pedir lo que a nosotros no hace falta... nosotros estamos enfermos, no podemos trabajar, prácticamente somos hombres inútiles, ¿hombres inútiles por qué?, porque a la empresa, a los monopolios lo único que les interesa es hacerse más ricos, más ricos cada vez a costa de nuestra vida... y nuestra vida la vamos a dar sí, vamos a dar nuestra vida pero reclamando lo que tenemos que reclamar, haciendo justicia y la justicia ¿cómo la vamos a hacer? Movilizándonos para ir a golpear las puertas –y hacer todo lo que tenga que hacer–, y nada más, gracias...»

El remolino potente de las palabras se mezcla con el cuerpo contorneante de una irritada intensidad que se expone al exponerse. Las imágenes como jirones actualizan lo que difiere de una realidad no orgánica ni identitaria. ¿Qué es este cuerpo parlante que toma el registro sino un resto virtual de multiplicidades? Multiplicidades variables y espectrales. Se trata por fin de una figura donada a un ritmo de gestos y movimientos en un fondo desenfocado. El pueblo hecho de restos excedentarios parece no poder ajustarse ni comprimirse a un

encuadre. Podríamos visualizar tres momentos en el film de Gleyzer: la inquietud que se vislumbra en el planteo de los trabajadores y sus estrategias de representación, las manifestaciones que los llevan al movimiento y un final abierto que no hace más que exhibir una crisis, donde no hay desenlace posible sino magnitudes que testimonian las tendencias de una conciencia abierta por el acontecimiento.

Diremos entonces que hay cuerpos que no se ajustan a los regímenes de representación y que desfiguran lo previsible. Cuerpos como gestos suspendidos en los que la desfiguración como anomalía primera de lo sensible nunca será abolida ni reprimida<sup>270</sup>. En el documental político argentino hay cuerpos como éste que abren los límites del encuadre porque lo fuerzan a ir hacia el fuera de campo. Se trata de instantes donde «la imagen quema» y cuestiona los bordes de lo visible para reclamar lo que está sin ser visto. De forma tal que actualiza esa potencia virtual en la medida en que se desplaza de cualquier centralidad y jerarquía de la imagen. El encuadre de Gleyzer es tomado por el trance: descompone el eje vertical para captar el cuerpo y la palabra que abre el sentido. No habrá un ojo sino muchos y los mismos estarán descentrados en el clamor de esta expresión vital. Desde el borde del encuadre las miradas exhortan que «ver» es «ver más» aunque sepamos que siempre en la imagen vemos de menos: ver más es ver algo de aquello que se mantiene al margen de la posibilidad de ser visto. Diremos entonces que hay otros cuerpos en los confines, hay otros que no están y que también buscan ser visibilizados en la continuidad de lo «singularmente plural» y de lo «pluralmente singular». La política de estas imágenes nos interpela desde las nociones mismas del género.

No se trata de mostrar la realidad ya que lo que pone en evidencia Gleyzer es que lo único posible de ser enunciado es que hay otras existencias, que el conflicto como movimiento tiene existencia, que los muertos existen y que el encuadre puede dar cuenta de un pueblo desaparecido que configura los márgenes invisibles de la imagen. Resuenan en nosotros las palabras de Bonitzer, «parece imposible filmar sin planos, desde que hay encuadre hay delimitación de un

---

270 Cf. Jean-Louis Comolli, *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología*, Buenos Aires, Manantial, 2010

campo y (al menos) un plano. Todo film parece componerse y descomponerse en una serie de planos, y el plano, que es algo diferente de una imagen, es así como lo que da a cada imagen su unidad diferencial»<sup>271</sup>. Podemos leer el encuadre como todo aquello que encierra lo visible para delimitar lo que no es visible, la imagen que falta en el dispositivo de representación es al fin, la que fuerza la pregunta: ¿el pueblo es un encuadre? Porque existe esa pregunta, existe aquella respuesta de los cineastas que no creen en la realidad sino en la imagen, entonces abrimos el encuadre a la imagen y es allí donde el pueblo falta. Proponemos pensar el plano como la conciencia de la imagen que falta.

Aquí ya no se trata de la oposición entre pueblo y anti-pueblo, aquí no insiste esa cara de la antinomia por la organicidad. En la actualización de una memoria el encuadre abre un intervalo como bloque de movimiento-duración desde el cual es posible pensar la visualidad de otros pueblos, de otras expresiones que fisuran la integridad del conjunto porque son excluidas y exceden a los cuadros políticos organizados. No se trata de masas sojuzgadas, sino de pueblos que prometen un porvenir de resistencia y que fuerzan espectralmente a la visualidad, como un llamado a un pueblo que no existe todavía<sup>272</sup> y a un pueblo excedente que está siendo invisibilizado en acto. El encuadre no subsume la identidad del cuerpo del trabajador, sino que expresa las cualidades impensadas de una imagen que se vislumbra en las ruinas de toda representación política.

Resulta imprescindible entonces pensar el cuerpo en el borde entre la variación y la dispersión. Nos detendremos en los procedimientos cinematográficos entre el encuadre y el plano en algunas secuencias del documental *Los Totos* de Marcelo Céspedes de 1983. Se trata de una película que testimonia las vivencias de una comunidad en un asentamiento de casas precarias del norte del conurbano bonaerense en la ribera del Río de la Plata. La película muestra las carencias económicas

---

271 Cf. Pascal Bonitzer, *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007, p. 11

272 Cf. Gilles Deleuze, «¿Qué es el acto de creación?», en: *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas 1975-1995*, op. cit., p. 289

y de atención sanitaria que dan cuenta de una pobreza estructural que padece el colectivo de familias que lo habitan, pero a la vez, también revela una comunidad de niños que habita un mundo posible donde crecer, en la multiplicación de experiencias cotidianas, o como en la secuencia final, en la potencia festiva del pueblo en un baile liberador.

El encuadre oscila entre realidad y posibilidad en el registro. Es viable este umbral en la medida en que hay un nivel de las imágenes que abordan la explicación y comprensión del contexto dando cuenta de cuál es el modo en que vive la población, y otro nivel que aborda la descripción de situaciones en planos que podrían ser de transición o dispersión, donde se abre la circulación de la sensación y del sentido por la expresión. No es la información del registro aquello que puede producir la conmoción, tampoco es el procedimiento formal donde la posibilidad del mundo se expresa sensiblemente, sino que es la relación con la experiencia que se busca plasmar como imagen de una proximidad con lo no visto y lo no considerado. Parafraseando a Godard, en *Los Totos* una imagen justa es justamente una imagen de lo posible que exhibe lo inacabado abiertas a la consumación por el trance. Lo político de estas imágenes consiste en abrir una pregunta sobre los modos de habitar, las formas de ser del sujeto colectivo y las posibilidades de encarnar un cuerpo sensible a pesar de las condiciones de existencia.

La narración audiovisual comienza con una cámara en movimiento paralela a la calle principal que nuclea las casas. La cámara dispuesta sobre un auto recorre en un paneo los frentes de las casas mientras es alcanzada por un grupo de niños que corren hasta pasar por delante, como si se tratase de una carrera, una ráfaga que el encuadre busca contener. El relato de quienes representan instituciones como la iglesia, la escuela o la asistencia social del Estado se enuncia desde un lenguaje técnico planteado desde estrategias de comunicación pretendidamente «objetivas y neutras». Sin embargo, en el nivel de las potencias afectivas el relato se desplaza por otros caminos más singulares, donde *Los Totos* se vuelve un paisaje, una envolvente que una cámara libre crea a través del plano para abrir la percepción a la secuencia final, volviendo a retomar el plano inicial. Pareciera que, entre uno y otro momento hay variaciones en los cuerpos de los pro-

tagonistas. En una y otra situación, la cámara va buscando liberarse de las representaciones para configurar modificaciones sobre los cuerpos que registra, y que hará extensivo a lo largo del relato hasta llegar a profundizar cambios de la mirada en el trance final de la potencia festiva de los cuerpos. Esos cuerpos que son vistos desde múltiples ojos, que no pasean ante la cámara, -porque el dispositivo no tiene intención de desaparecer ocultando su mediación- sino que se hace presente entre los cuerpos que se configuran en la imagen como pasaje, como imagen del pasaje mirando a cámara en la producción de un entre-lugar.

Las tomas de la comparsa de la secuencia final reinventan una doble posibilidad: expresar las potencias sensibles y habilitar la pregunta sobre aquello que se puede representar sobre el fondo de lo irrepresentable. Para Céspedes, sentir el ritmo es ingresar en lo común y el movimiento como modo de liberación de toda representación. Ya no hay pobres sino gente no contada ni considerada de cuerpos exuberantes que se muestran voluptuosamente en el trance del baile. Esta apertura ensayística del documental etnográfico nos interroga sobre la posibilidad de la imagen para dar existencia al pueblo. La escena de la comparsa abre un camino de expresión sensible que la libera de las lógicas del género y de la representación sin las pretendidas mediaciones pedagógicas respecto de lo que vemos.

Para la bailarina Marie Bardet hay dos ideas en torno a la representación, por un lado lo sensible y por el otro el movimiento. Desde una concepción que parte de la filosofía de Deleuze, la representación opera por mediación intrínseca en su centro, a través del pivote identitario, que nunca moviliza la «profunda conciencia sensible». Es así que «en efecto el movimiento crea y es creado en una coexistencia, una pluralidad, una superposición de puntos de vista, de momentos. Así, el movimiento deforma necesariamente, moviendo, movilizándolo, y forzando el movimiento. Para la danza el carácter dinámico de los cuerpos en movimiento da y toma forma, al reencontrar sin cesar su propia deformación. Corporeidades movientes (se) captan por

su inmediatez, se agencian en el medio, y por allí mismo fuerzan la representación.»<sup>273</sup>.

¿Podría pensarse el documental político desde el movimiento descentrante de toda lógica de un centro identitario?, «¿desde una fuerza que pasa por la multiplicación [multiplicidad] de puntos de vista?»<sup>274</sup>. El abordaje que cuestiona el encuadre por el movimiento del plano intenta pensar esta posibilidad y abre un camino sintiente de la experiencia desde el cuerpo encarnado en lógicas descentradas. Entonces, lo centrado sería esa línea primera de orientaciones pedagógicas respecto de una sensibilidad colectiva que busca consumir un enfoque único entre el origen y la teleología de los cuerpos que responden a una identidad sustantiva.

Todo camino unívoco de reflexión cierra la fuerza de la herida sintiente como percepción transformadora de un estado de cosas vivido. En el gesto, en los cuerpos que corren, en el ritmo abierto de sus bailes hay otra forma de hacer el movimiento. Ensayar sobre el género documental político es pensar estos fragmentos argentinos desde una concepción de la obra abierta que abandona el dominio de la representación para devenir registro vivo de la experiencia. En estos abordajes puede percibirse que el documental es una apertura imposible de escribirse de antemano como obra, ¿cómo anticipar resultados de expresiones, de gestos de aquello que aún no ha sido y no ha pasado, de observaciones que no han sucedido? La escritura del documental está allí en la edición final, donde se avizora la forma y la expresión sensible de lo venidero tramado con los gestos de lo viviente que insisten en no desaparecer como forma de vida.

El final de *Los Totos* presenta una forma abierta, un movimiento hecho del movimiento mismo que absorbe las variaciones de su deformación, que fabrica efectos de sensación, afectos y nuevos cuerpos que habitan esa comunidad reinventándose a sí misma y poniendo en crisis los enunciados primeros, descriptivos de identidades monolíticas. El rostro de Hugo, el mayor de los ocho hermanos, en quien se centra la narrativa del film, se abre brillante hasta desaparecer en la

---

273 Cf. Marie Bardet, *Pensar con Mover*, Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 222

274 *Ibidem*, p. 223

luz que lo quema en una sobreexposición fotográfica, como gesto que asume y soporta el trance en la perseverancia de una forma de vida.

## **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio, *Medios sin fin*, Valencia, Pretextos, 2000.
- Bardet, Marie, *Pensar con Mover*, Buenos Aires, Cactus, 2012.
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999.
- Berger, John, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza, 1997.
- Bonitzer, Pascal, *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007.
- Comolli, Jean-Louis, *Filmar para ver*, Buenos Aires, Simurg, 2002.
- , *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología*, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- Daney, Serge, *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1985.
- , *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.
- , *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena, 2002.
- , *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- Didi-Huberman, Georges, «La emoción no dice `yo´. Diez fragmentos sobre la libertad estética», en: AAVV, *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.
- , *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014.
- Godard, Jean-Luc, *Histoire(s) du Cinéma*, Paris, Gaumont-Gallimard, 1998.
- Farocki, Harun, *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014.
- Jameson, Frederic, *Periodizar los sesenta*, Córdoba, Alción, 1997.
- Mestman, Mariano, «La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación», en: A.A.V.V., *Actas VIII Congreso de la Asociación Española de historiadores del cine*, Madrid, 2001.
- Mestman, Mariano y Mirta Varela (coord.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 2013.
- Monteagudo, Luciano, *Fernando Solanas*, Buenos Aires, CEAL, 1993.

- Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Peña, Fernando – Vallina, Carlos, *El cine quema. Raymundo Glayzer*, Buenos Aires, ed. de la Flor, 2000.
- Rancière, Jacques, *Breves viajes al país del pueblo*, Buenos Aires, Nueva visión, 1991.
- , *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, LOM, 2009.
- Rella, Franco, *En los confines del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.
- Romero, Hugo, *Juan Carlos Romero Tipógrafo*, Buenos Aires, Blog-Arte, 2012.
- Sartora, Josefina y Rival, Silvina (ed.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería, 2007.
- Vallejo, Gerardo, *Un camino hacia el cine*, Buenos Aires, El Cid, 1984.
- Vertov, Dziga, *Memorias de un cineasta bolchevique*, Salamanca, Capitan Swing, 2011.

---

# Poéticas del margen. Fantasmas urbanos y laberintos rurales en Cao Guimarães

ANA AMADO<sup>275\*</sup>

- I -

La particularidad del cine documental (subdivisión genérica de las películas que acepto muy condicionalmente) es explorar incontables formas del retrato, tendencia que en sus variantes más éticas o de expresión decididamente política apuntan a perfilar, por medio de una serie de rasgos individuales, una necesidad colectiva. O a describir el contexto histórico y cultural donde se inscriben los personajes, que en la mejor tradición del documental político suelen ser los «otros»: los que desafían las normas, los destinados a la deriva social, los explotados, en suma, los condenados a los márgenes del capitalismo. Este núcleo central se sustenta con una peculiar estética en las películas del cineasta y artista plástico brasileño Cao Guimaraes -al igual que en la de notables artistas *mineiros*: Arthur Omar, Karim Ainouz, Petra Costa, Humberto Mauro, entre otros-, ya sea en sus documentales o ficciones. En todas, la invención formal que Guimaraes exhibe para exponer a los indigentes, a los seres a la deriva en la sociedad, a los solitarios, encuentra su intensidad y equivalencia en las mismas singulares formas que sus personajes emplean en la sobrevivencia cotidiana. Esa conexión, esa relación básica entre forma y materia narrada que conforma el cimiento de un arte político, se deja entre-

---

275 \* Una primera versión de este artículo se publicó en *Imágenes y realismos en América latina*, de Miguel Caballero, Luz Rodríguez Carranza y Christina Soto van der Plas (eds.), con el título «Realismo precarios. Materia plástica y energía sonora en Cao Guimaraes»

ver a partir de algunos reconocibles rasgos visuales y/o temáticos que entretejen la narrativa de Guimaraes, cuyo refinamiento evidente no concede a formalismos estetizantes ni a deferencias miserabilistas.

Guimaraes nos introduce en el movimiento incesante, que en primer lugar es el continuo trajín de los personajes por emplazamientos urbanos y en las marchas nómades e imparables de seres errantes en la intemperie de inabarcables paisajes rurales, con las carreteras como heterotopías comunes, pero nunca compartidas. Y todos ellos, además del lugar donde se inscriben, o sea, en los márgenes de la sociedad, sometidos al deseo permanente de «otro lugar», buscando una utopía cuyo alcance parece depender de la fuerza de sus propios cuerpos.

Por otro lado, está el aislamiento intrépido como opción de protagonistas que afrontan la soledad con ademán desenvuelto, sin reconocer límites a su independencia del mundo tanto de parte de los vagabundos o anacoretas del Brasil profundo, como de los pequeños seres, que sustraen su modesta humanidad del compás frenético del ajetreo cotidiano de las masas en la gran ciudad para seguir su propia cadencia. Didi-Huberman considera las elecciones de la soledad –incluidas las soledades místicas como muestra Guimaraes en *A alma do osso* (2004) –, como actos de resistencia social inherentes a ciertas artes del vivir de gente común<sup>276</sup>. En un caso o en el otro, es la palabra la que acerca algunas briznas de sentido a sus elecciones, sobre su pasado o su destino. Dar la voz a esas voces inaudibles que se disputan su lugar en la imagen o colisionan con ella es otro de los rasgos formales recurrentes en Guimaraes, que complejiza y desordena esa necesaria alianza entre imagen y sonido. Las palabras de los vagabundos se descerrajan turbulentas en su aceleración, para nada irritables sino expresivas no acerca de los motivos, sino de las consecuencias de una desposesión radical. En las carreteras o en la calles urbanas, el silencio reemplaza las palabras que terminan engullidas por los sonidos asordados de motores y vagones, o esparciéndose hasta su disolución.

---

276 Cf. Georges Didí-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014, p. 82

En pintura, la catástrofe históricamente está asociada a violencias de la naturaleza en formas de avalanchas, tifones o aterradoras tempestades marinas imaginadas por los grandes nombres del romanticismo pictórico del siglo XIX como un modo de expresión de movimientos sísmicos del alma. La *idea* de catástrofe puede a su vez vincularse en lo pictórico con escenarios donde las cosas se desploman, objetos de lo más variados caen sin encontrar relación entre sí o puntos de apoyo que los estabilicen –de los paisajes y retratos de Cézanne y Van Gogh a los puntos diseminados de Klee o a los cuerpos deformados de Bacon, entre los notabilísimos–, movimientos que ocupan todo el espacio del cuadro bajo la norma de la inestabilidad o el desequilibrio generalizado en el encuadre. En su seminario dedicado a la pintura, Deleuze se refiere a estas dos tendencias y sus efectos, para reconocer a continuación que hay sin embargo opciones para exponer la realidad en sus desórdenes o en alguna de sus anomalías no muy definidas o abarcables en sus manifestaciones –sean éstas personales o colectivas–, que no muestran espacios necesariamente oscilantes, sino que recurren a una perspectiva simétrica en la composición de sus imágenes. Se trata de un «sublime geométrico», dice Deleuze citando a Kant, o de un «sublime geológico», tomando un término de Cézanne<sup>277</sup>.

Estas descripciones aluden al cuadro pictórico pero pueden atribuirse también a las formas de composición en el encuadre fílmico, que centralmente incluye imágenes en movimiento más ruido, por lo que usualmente se les atribuye una mayor proximidad con la realidad (o lo que suele designarse como realidad). Es de Perogrullo admitir que sólo con su capacidad para duplicarla, el cine llevaría una supuesta ventaja para evocar un «realismo integral». Con todo, tanto en el cuadro fílmico como en el pictórico, el espacio representado es el resultado de una misma operación: el recorte del universo de lo dado desde un punto de vista (literal) que determina su composición. Optar

---

277 Clément Rosset por su parte analiza los diversos procedimientos con los que las mejores obras cinematográficas construyen lo fantástico, o lo «extra-normal», con elementos de la normalidad cotidiana, o con aquellos «rasgos de lo mismo del que es la alteración». Cf. Clément Rosset, *El objeto singular*, México, Sexto Piso, 2007, pp. 64-65; y Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007, p. 23 y p. 32

en ese recorte por la simetría, asociada en general con la tradición de la rigidez perspectiva que reparte medidas y proporciones en el cuadro, asoma en principio como un recurso paradójico cuando se trata de hacer emerger lo corriente pero a la vez lo más extraño que anida en lo cotidiano. Esta peculiar forma de inscribir en el encuadre el rigor de las disposiciones geométricas conviviendo con ciertas derivas «geológicas» de las figuras en el plano, describe una de las claves de la estética de Guimarães –artista plástico devenido cineasta desde fines de los ochenta– con la que explora la distribución visual de la realidad. Las rutas y caminos se pierden en el horizonte, las dimensiones (mínimas o colosales) de un espacio interior o de un paisaje, las líneas y sus direcciones, las formas, texturas y colores, los movimientos, sus ritmos y duraciones, organizan materiales plásticos que en combinación o alternancia con peculiares dispositivos sonoros hacen visible en el cine de Guimarães un mundo de energías o vibraciones absolutamente singulares organizadas en ese punto en que la belleza aparece siempre como un velo a través del cual se presiente el caos, la miseria detrás de la aparente armonía, el desajuste de las maquinarias económicas y políticas

– III –

La simetría como concepción del espacio para encuadrar figuras y paisajes en sus más variadas escalas, aliada a la disposición específica de la banda sonora, resulta en una apariencia en la que el orden y la homogeneidad perceptiva son la norma, pero también como elementos de reconstrucción paradójica de lo cotidiano en sus costados ásperos o simplemente extraños. Es un recurso repetido en sus documentales, y también en su último largometraje de ficción (*O Homem das Multidões*)<sup>278</sup>. En una secuencia de éste, en el centro mismo del encuadre el protagonista, un maquinista del metro y de trenes suburbanos, al final de su jornada de trabajo marcha en medio de una muchedum-

---

278 *O Homem das Multidões* (2013). Dirección y guión: Cao Guimarães, Marcelo Gomes; Intérpretes: Paulo André, Silvia Lourenço; Música: O Grivo.

bre compacta por las calles de Belo Horizonte rodeado de un silencio que se percibe irreal y casi abstracto dado el sobrecargado contexto. La combinación de multitud y la evidencia de una subjetividad aislada de la contigüidad inevitable con esos cuerpos callejeros por medio de su cancelación sonora, informa sobre la soledad irreductible a cualquier contacto o intercambio del personaje, entreverado con un prójimo que satura el espacio hasta la asfixia y compone una escena al borde del terror, o de lo fantástico. Este apartamento se presenta no como rebelión o inútil defección de lo colectivo, sino como efecto de una desorientación o de una incertidumbre. En todo caso, pura percepción de la amenaza más que de la catástrofe, o de su inminencia como experiencia subjetiva confirmada en la secuencia siguiente con una composición idéntica pero invertida, que objetivamente lo exhibe en el mismo trayecto nocturno, ahora único ser viviente por calles nocturnas y desiertas. La simetría sistemática de los exteriores o los de las escaleras, rieles y espacios visuales del interior de estaciones se acrecienta con el formato cuadrado de pantalla (1:33, distintivo del cine de los años treinta), casi vertical, sin profundidad, neutralizadas hacia tonos grises o blancos hasta confundirse con las imágenes de los monitores que en número alucinante cubren las paredes de control del tráfico de trenes en la gigantesca y superpoblada estación central. A diferencia de lo que sucede con los personajes anónimos del cine documental de Guimarães, el protagonista de esta ficción es identificado por un nombre. Juvenal es conductor de metro en Belo Horizonte y apenas sale de su mutismo para hablar con Margo, una compañera de tareas a cargo del control del flujo de trenes que como él vive en un estado de voluntario aislamiento. Ambos son individuos solitarios en medio de la masa urbana, de cuyo movimiento y energía se autoexcluyen, opción que el encuadre y la disposición espacial acentúan formalmente como sesgo de la percepción tanto de los personajes sobre el mundo que los rodea como la del espectador sobre su circulación urbana. Así, Juvenal es antes una «figura» que deviene personaje aunque solo accedemos a él por el campo de sus acciones, reducidas a dos velocidades: ya sea la de sus desplazamientos por las calles atestadas o vacías de su ciudad, o ya sea por la que imprime a su máquina en el

recorrido veloz por túneles interminables, sus movimientos silenciosos parecen guiados por una decisión, algún tipo de mandato interior. O como respuesta a fuerzas exteriores que se perciben intimidantes, la multitud misma se avista como una amenaza. Como lo sugiere el cuento homónimo de Edgar Allan Poe (del que esta película toma el esqueleto como un guión de sus climas, sonidos incluidos) la multitud no se compone de energías que provoquen suplicio, ni son horribles, sólo aparecen como invencibles en su amenaza virtual, en su fuerza de aplastamiento.

Escrito en 1840, el cuento de Poe testimonia a su modo (semi fantástico) la vida en la metrópoli del siglo XIX, en el nacimiento de la modernidad. La gran ventana de un café sirve de mirador mientras la multitud se desplaza. La calle rebosa de gente muy animada durante el día, con corrientes compactas de transeúntes que crecen hacia la tarde, «mar tumultuoso de cabezas humanas», cuyas ropas delatan la clase social a la que pertenecen: «comerciantes, abogados, rentistas, hombres de negocios, clase media en general, todos ocupados en sus propios negocios, jóvenes empleados de casas florecientes, chaquetas ajustadas, botines brillantes [...] los altos empleados de firmas sólidas resultaban inconfundibles [...]». El de Poe es un narrador de ojo entrenado para moverse entre la multitud clasificando: «...a medida que la noche se hace más profunda cambia el carácter de la multitud [...] pasteleros, recaderos, cargadores de carbón, barreneros, organilleros, domadores de monos, vendedores de canciones, artistas andrajosos y artistas cansados de todas clases [...]. Y todo ese turbión moviéndose en medio de un recinto ensordecedor y de una desordenada vivacidad, que irritaba el oído con sus discordancias y producía una sensación dolorosa en los ojos.»<sup>279</sup>

La diferencia entre el personaje de Poe, que mira y describe entre desdeñoso y aterrado desde el interior de un hotel y Juvenal, es que éste sale, se sumerge en la multitud con la mirada sin dirección precisa y encerrado en su radical mutismo. Además, Cao Guimarães otorga un sentido inverso al camino sonoro que literariamente traza Poe desde

---

279 *El hombre de la multitud*, de Edgar Allan Poe. Traducción de Julio Cortázar en [http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/poe/el\\_hombre\\_de\\_la\\_multitud.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/poe/el_hombre_de_la_multitud.htm)

el oído («irritado por las discordancias») a los ojos, para acentuar el efecto contradictorio del vacío sonoro generado en torno de las multitudes en calles atestadas. El efecto de esa supresión es muy elocuente a su manera, al mostrar en sus repeticiones una organización singular y una dirección que pareciera imperiosa.

- IV -

Desde el inicio de su actividad, a fines de los años noventa, el cine de Cao Guimarães está a mitad de camino entre el cine y otras artes, con vínculos y/o desencuentros entre dispositivos, soportes, lenguajes y relatos. Fuente de las artes plásticas en sus primeros cortometrajes, también una alianza del arte y el documental que habilita acercar la noción de lo bello –o del ennoblecimiento por la belleza– a los datos de lo real en relación con espacios, personajes y situaciones marcados por alguna forma de precariedad o de pobreza. Los procedimientos y a la vez la cuestión ética que subyace a la belleza estetizada a través del cuerpo y de la voz de los marginales, los humildes, excluidos o indignos, cuya inscripción en imágenes pareciera garantizar de entrada un suplemento de realidad, o de compromiso con determinada realidad social, es sostenida menos por la mostración taxativa de las imágenes que por el vínculo de correspondencia o de potencia desigual entre lo visual y lo sonoro.<sup>280</sup>

En una obra en la que lo visual se construye en equivalencia con lo acústico, es fundamental el rol del universo sonoro de O Grivo, asociación que se extiende de la primera a la última de sus películas<sup>281</sup>.

---

280 En Argentina hay autores cuya obra encuentra algún equivalente con la de Guimarães en esta específica dimensión expresiva, entre ellos Lucrecia Martel –cuyo cine se apoya en una especificidad sonora en el mismo nivel de lo visual– y a la inversa en Lisandro Alonso y en el teatro de Federico León, ambos en sus estilos respectivos.

281 Formado por Marcos Moreira y Nelson Soares, de Belo Horizonte (Minas Gerais) como Guimarães, O Grivo trabaja desde inicios de los noventa en la creación de instrumentos musicales con máquinas y los objetos más diversos. «Cambiarra» se llama en Brasil a una acción de improvisación y también a la generación de objetos de arte con materiales de desecho, de construcción barata y la utilización de tecnologías precarias activadas por sistemas mecánicos y eléctricos que exploran la parte física del sonido y sus procedencias más dispares. O Grivo construye de esta manera lo que ellos llaman

En el encadenamiento de imágenes y sonidos se produce un efecto sinestésico –como define Bazin<sup>282</sup> al montaje que va «del oído al ojo» en el cine moderno– en el que lo hablado, lo sonoro y lo musical determinan una dislocación de los distintos niveles perceptivos. Pero no a raíz de una disimetría entre lo óptico y lo sonoro tejido por las imágenes de Guimarães y los efectos auditivos de O Grivo sino por un procedimiento contrario, por la conjunción de recursos con los que ambos lenguajes logran subvertir todo naturalismo.

Los tres documentales que integran la «Trilogía de la soledad» asumen en proporciones cambiantes rasgos de distintos lenguajes y formatos. Cada uno de ellos asume una porción de «arte» en respectivas variaciones de la semejanza como base de imágenes fieles al mundo, al mismo tiempo atento a moderar distancias estetizantes que afecten la reunión del arte con un sentido social.

La palabra en el cine, tiene una sustancia fónica que compromete el cuerpo y desafía al ojo desde la precisión del oído sujeto a variaciones e intensidades de planos sonoros compuestos por voces, sonidos o música. Para rubricar la fuerza de esta intervención y de su potencial disyuntivo antes que la mera sincronización audiovisual, Julio Ramos realiza una comparación atinada entre sujetos que de distinto modo se ven expuestos al sobresalto del oído o al alboroto de voces<sup>283</sup>. Dice Ramos: «cuando se juntan, ante el acontecimiento o la seducción de las voces, la agudeza nueva del ojo con la precisión del oído, se socava el control del poder sobre las visiones» sobre la imaginación misma; se fractura el horizonte de la verosimilitud audiovisual y se borrona

«esculturas sonoras», que se activan por medios mecánicos y eléctricos. A modo de primitivos y sencillos autómatas de apariencia doméstica y casera, sus composiciones son variaciones que surgen de la improvisación-repetición, inspiradas en los sonidos del mundo. En Argentina, una asociación semejante a la de Guimarães y O Grivo es sostenida en teatro por la dupla de Zypce –compositor, *luthier* e intérprete de extraordinaria creatividad sonora a partir de los elementos mecánicos y eléctricos más heterogéneos–, con el actor y dramaturgo Rafael Spregelburd, en las obras *Apátridas* (2009) y *Spam* (2013).

282 Cf. André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999

283 En este sentido equipara la conmoción alarmada de Benjamin en sus paseos por las calles de Nápoles ante el alboroto de las vocinglería chillona que percibe, expuesto al riesgo de los sujetos «demasiado abiertos» (como Odiseo ante el canto de sirenas, por caso) a una conexión corporal con el mundo establecida por el sonido). Cf. Julio Ramos, «Descarga acústica», en: *Papel Máquina* n.º4, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2010, p. 50

la división del trabajo que separa y estratifica los órganos sensoriales, «cuerpo» y «mente», o «cuerpo» y «alma» del sujeto<sup>284</sup>.

En *A alma do osso* (2004), primera película de la serie, revela la existencia de un viejo y silencioso ermitaño –su silencio tratado en tanto estado de excepción del habla y como efecto estético– similar al que Guimarães repetirá en la austera materialidad de la ficción de *O Homem das Multidões*. Describe la solitaria existencia de Dominginhos, un ermitaño de 72 años que vive dentro de una cueva en una montaña. Si cabe una comparación, esta película es en varios aspectos semejante a *La libertad* (2001) de Lisandro Alonso, compuesta de largos silencios, con una cámara testigo imperturbable de las actividades diarias de su protagonista: hachar árboles, comer, limpiar, dormir. Pero sobre todo por la relación de su personaje con la naturaleza y el valor del tiempo que destina a explorar e inscribir esa relación en imágenes. Igual que para Misael en la película de Alonso, el silencio es el compañero inseparable del ermitaño de *A alma do osso*, el modo normal del paso del tiempo en una cotidianidad de soledad radical. El mutismo del ermitaño se compeadece con su cuerpo entrenado en la quietud o en la impasibilidad, a diferencia de los vagabundos de los cuales Guimarães se ocupará en los siguientes títulos de la trilogía, que hacen del desplazamiento un arte. En la segunda mitad del film, Guimarães expone a Dominginhos frente a su imagen filmada. Es parco aunque exacto en alguna reflexión o comentario, pero su efecto más potente es que la escena establece por sí misma la diferencia o la distancia entre la función de registro y la de la invención, la de la imaginación de quien se supone es objeto de esa acción.

El dispositivo de *Acidente* (2006) es en cambio más poético y a la vez más conceptual. Guimarães –junto a Pablo Lobato– instala en este caso como guía las palabras: un poema con veinte nombres de ciudades de Minas Gerais elegidos al azar en Internet determina la sonoridad y el ritmo de lo visual, abierto a lo inesperado y lo espontáneo, lo impredecible y lo accidental de la realidad. La película lleva dos líneas de narración: una que explica el juego con el poema y otra con el registro

---

284 Ibid.

de eventos y peripecias de lo más variados ligados a la vida cotidiana de cada lugar.

- v -

En *Andarilho* (2006), Guimarães construye otra versión de la errancia y convierte en personajes a tres vagabundos solitarios que se desplazan por horizontes escenográficos, de paisajes imponentes. Todos establecen relaciones muy personales con los elementos, de alguna manera atravesados por marcas de una cultura regional condensada en objetos, espacios y lugares transitorios del noreste de Minas Gerais. Uno de esos *linyeras* pertenece al linaje de los locos locuaces: como el vagabundo urbano de *El padre mío* con cuya habla alucinada la escritora chilena Diamela Eltit construyó singulares imágenes literarias acerca de las huellas de la violencia pinochetista en los años de la transición chilena. Y para continuar con las comparaciones en el cine, como los anarquistas transhumantes de la pampa criolla en *¡Que vivan los crotos!* de Ana Poliak (Argentina, 1990), o la Vanda de Pedro Costa (*No quarto de Vanda*, Portugal, 2000), que no es loca pero sí locuaz, con el motor del paco, en su etapa de Fontainhas; también como los chinos descolocados o dislocados por el avance de la monumental Garganta del Diablo en *Naturaleza muerta* de Jia Zhangke (China, 2006). Locuaces en la explicación de sus razones, en fin, como el mánager de los desocupados devenidos actores de la Villa 21 de Buenos Aires en *Estrellas*, de Federico León (Argentina, 2007). En la extendida patria cinematográfica, hay signos que refuerzan semejanzas en obras de autores y orígenes culturales diversos. Si una de las circunstancias de la modernidad aplicaba un común rasero estético a las producciones artísticas nacidas en occidente, hoy estos valores se miden con criterios ajenos a las coordenadas geográficas y se establecen conexiones impensadas entre las imágenes y los relatos de países y regiones situados en las antípodas del globo pero en la misma sintonía estilística en cuanto a procedimientos representativos y a las coordenadas culturales que revelan en lo visual y lo narrativo.

Cuando la chilena Diamela Eltit recoge en un particular intento de narrativa testimonial la palabra dislocada y errática de un vagabundo en *El padre mío* (1989), su operación confunde y excede el género al que pretende adscribirse. El habla esquizofrénica transcrita literalmente, con una búsqueda estética de esa habla en sí misma o como metáfora de la crisis de una nación, es analizada por Nelly Richards como un «des-arreglo», como una «des-clasificación» del corpus canonizado como referencia del género testimonial literario latinoamericano<sup>285</sup>.

En *¡Que vivan los crotos!*, Poliak registra, por su parte, discursos que desbordan el régimen del documental hacia la ficción, sin que ese pasaje restituya la realidad como orden o como referencia. Orientadas a la reconstitución de trayectos en el sentido geográfico del término y, en menor medida, biográfico, esas hablas superpuestas reconstruyen el recuerdo en plena indeterminación, ligado a un mosaico de sensaciones en las fronteras del sentido. La marca de la voz, su literalidad como fuente del habla «viva» y presente, convierten al flujo sonoro en marca de verdad y autenticidad de las imágenes. Espacio y tiempo de la memoria visual y sonora: la oralidad retiene (y reclama) a la vez al ojo y a la escucha. El atributo de «propiedad privada» que la palabra recupera en lo fílmico por el hecho de estar ligada a un cuerpo se afianza o se neutraliza según el criterio con que se organice la materia visual y sonora que el cine tiene a su disposición. En el caso de Poliak, acentúa la autonomía de cada espacio, el de las imágenes y el de los sonidos. Los tonos y ritmos sucesivos establecen la comparación del repertorio sonoro, según se trate de una confesión, de un diálogo, de un breve ejercicio de ficción o de los silencios que a veces preceden o siguen a las palabras. Las imágenes no acompañan ese registro de voces, al contrario, la pantalla en negro las deja sin otra localización o consistencia que la propia. El vínculo íntimo entre sonido y sentido, tejido con esa pátina que Barthes llama «el grano de la voz», aparece precisamente con la evidencia de esa disyunción.

---

285 Cf. Nelly Richards, «Bordes, diseminación, postmodernismo: una metáfora latinoamericana de fin de siglo», en: Ludmer, Josefina (comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 240-248

«La voz está sometida al destino del cuerpo», dice Pascal Bonitzer al referirse a la relación que mantiene con los personajes en el espacio de la diégesis, sean o no visibles en la pantalla<sup>286</sup>. Pero en Guimarães el cuerpo es un soporte siempre visible de las voces, aun cuando los personajes, como sucede en *Andarilho*, monologan.<sup>287</sup> Hablan desde el presente, pocas veces interrumpen su marcha para hablar y, cuando marchan, sus figuras se minimizan hasta rozar la desaparición en espacios ilimitados, donde sus cuerpos parecen diluirse junto con el paisaje; o, por el contrario, se acercan hasta recortarlos en el plano donde se deslizan sutilmente los temores del cuerpo sometido por las inclemencias del tiempo o por la presión de la soledad del paisaje. En lugar de una cohesión imaginaria, la estrategia del contrapunto visual/sonoro establece una verdadera dispersión topográfica entre los cuerpos, los nombres, los lugares y los paisajes evocados. Viento, sol que ilumina hasta decantar en alucinaciones de la forma: Guimarães no se priva de la belleza paisajística, pero no por la bella imagen, sino por la cualidad fantasmagórica del espacio que el montaje entrecorta con insertos de pompas de jabón, de insectos o de matas de arbustos, de extraño efecto fosforescente, arrastradas por el viento. El espacio, ampuloso en su apertura, modifica bruscamente su escala con el detalle de un bicho posándose en el suelo, simple langosta de pronto amenazante y monstruosa por la desproporción que asume en el plano, aparición extraordinaria que modifica la percepción de lo mostrado y altera las velocidades del cuadro hasta entonces calmo y bucólico.

En su crítica al film *Sin techo ni ley* (Francia, 1985), en el que Agnes Varda busca resolver el enigma de una joven vagabunda que es encontrada en una zanja muerta a causa del frío, Serge Daney recuerda que en los años sesenta «el personaje del marginal era un buen tema para un guión»<sup>288</sup>. En su papel de víctima de la sociedad, reanimador de

---

286 Cf. Pascal Bonitzer, «Les silences de la Voix», en: *Cahiers du Cinéma*, n° 256, feb-mar. 1975, pp. 22-31

287 En este caso, voz y cuerpo son representados simultáneamente y la voz, lejos de ser una extensión del cuerpo, manifiesta su «alineamiento interior». Cf. Mary Ann Doanne, «A Voz no Cinema: a Articulação de Corpo e espaço», en: Xavier Ismail (comp.), *A experiência do Cinema*, San Pablo, Graal, 1991, pp. 457-475

288 Cf. Serge Daney, *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004, p. 258

utopías o revelador de contradicciones, el marginal tenía para Daney algo de antihéroe simpáticamente positivo. «Bastaba con seguirlo para arrojar una mirada al sesgo a la ‘sociedad’, que en su caída libre, como la de una estrella fugaz, iluminaba»<sup>289</sup>, recuerda el francés, a mediados de la década de los ochenta, con algo de nostalgia por el fin de esa figura.

En la primera década del siglo, la poética de Guimarães, aún desde la naturaleza híbrida de su objeto a medio camino entre lo abstracto y lo concreto, no declina en un acercamiento al pasado o en un ejercicio de memoria por intermediación de sus personajes. Pero en su investigación sobre los márgenes en el presente y los procedimientos para representarlos retrata a sus figuras menos como víctimas que como antihéroes invulnerables de la periferia del capitalismo.

- VI -

El discurso «logorreico» del primer vagabundo de *Andarilho* tiene una función- imagen además de cualidad sonora. Su habla interminable tiene una orientación casi metafísica en su afán de simbolizar mundo -sus objetos, sus espacios- y se da el lujo de la abstracción permanente cuando formula peculiares reflexiones. Habla de la muerte («es peor, pero quizás mejor que la muerte que sería la vida»), de la fuerza del mal («que está en el cielo y no nos deja escapar a nuestros destinos»), de los efectos de la religión («la Trinidad Santa está armada para matar»). Cuenta, también, sobre la aceptación resignada de su destino. Hay jirones de la Biblia, de los diarios, de otros exterminios, pausas y poses de mentira, conciencia pícara del propio simulacro, frases comerciales, pura crisis del lenguaje en el que la memoria se presenta en retroceso o infectada, y entonces parece caer el andamio de las ideologías. Esa presencia parlante es lo que proyecta un plus de realidad en *Andarilho*. O, mejor dicho, verdaderamente la compone. Referencias y perspectivas a la vez individuales y colectivas que responden a una de-

---

289 Ibid.

terminada situación en el espacio y en el tiempo como una manera de habitar, de ocupar el lugar y la geografía, de responder a un emplazamiento o una distribución implícitas en un proceso que pone en evidencia los cuerpos, las apariencias, las figuras comunitarias de lo local y de lo regional, organizando el acontecimiento sonoro en acuerdo o en colisión con lo visual en las formas de representación de la pobreza o de la necesidad.

¿Cómo lograr tensión dramática entre esos personajes exhibidos en sus figuras, es decir, como presencias sostenidas en la violenta exterioridad a la que se ven reducidas? Este edificio visual tiene un cimiento lingüístico sin principio ni fin. El barroco pasa a la lengua y es la palabra sin orden –eterno presente en la repetición– la que toma el comando, o al menos la que disputa y a menudo gana protagonismo. La palabra delirante le permite a Guimarães poner en evidencia su sentido vacilante, o de bordes metafísicos si se quiere, hasta hacerla percibir como parte consustancial y entonces rigurosamente realista, que se abisma en lo real de esta escena marginal.

Planos frontales y medios, alternados sin transición con encuadres muy abiertos en los que los cuerpos desaparecen en el escenario descomunal del paisaje. El encuadre a gran escala es imponente, tan ilimitado que pareciera no tener resto ni escondrijos, incluyendo dentro de ese acontecimiento visual la humanidad móvil de sus vagabundos y de sus cuerpos ornamentos. La escena monumental de la naturaleza incorpora las texturas de caminos asfaltados tan interminables como simétricos u otras de un pictorialismo extremo por momentos, donde los caminos se vuelven líquidos bajo el sol brutal del Brasil nordestino y engullen parcial o totalmente las siluetas anónimas de los trashumantes. Estas visiones explícitamente objetivas se transforman y ganan una extraña subjetividad hasta conseguir un carácter alucinatorio. Pero antes que una idea de proporción física y sobre todo de una tentación naturalista con su énfasis pictórico, esos largos planos fijos se convierten en grandes bloques de espacio-tiempo<sup>290</sup> en los

---

290 Cf. Consuelo Lins, «Tiempo y dispositivo en las películas de Cao Guimarães». En: Laferla, Jorge (comp.). *Artes y Medios audiovisuales. Un estado de situación*, Buenos Aires, Aurelia Rivera, 2007, pp. 330-334

que el paisaje deviene en sí mismo una percepción amenazante. En el Bar Real –nombre que resume artificio y metáfora, rasgo de sobresignificación de lo documental hasta su pliegue ficcional– la cámara se acerca al cuerpo del vagabundo: detalles del pelo, de su rostro y el dato visual de una fecha garabateada y pronunciada antes verbalmente, 1981, y con cuya repetición gráfica en el plano asoma un perfil, un drama, una historia. La Historia, quizá, en algún punto indiscernible donde lo personal se topa con lo colectivo.

La lógica paranoica subyace en el discurso tanto como en los movimientos o acciones de estos personajes que testimonian un mundo perdido (el mundo del intercambio, de la mercadería, sugerido por cada uno de ellos a su manera) y añaden argumentos y conceden legitimidad ética a planos bellos preparados para contenerlos. La atribución de esos planos es compartida, según describe Consuelo Lins: «Como si las imágenes capturadas por el punto de vista del director, adquirieran gradualmente la visión del personaje hasta no pertenecer ni a uno ni a otro, transformando a la vez la experiencia misma del espectador.»<sup>291</sup>. La luz estallante ilumina un paisaje lujoso en su simetría, incluida la humanidad expuesta a los materiales de la naturaleza. Autofetichizados, vaciados y errantes en la cultura, mostrados como puro negativo en las rutas, como vibraciones frágiles en medio de paisajes atravesados por pesados camiones, los personajes están montados para la instantaneidad de la mirada y al mismo tiempo para el olvido de ojos de espectadores quienes a su vez, como describe Rancière en referencia al cine de Pedro Costa cuando filma en claroscuros rembrandtianos los míseros interiores donde vive Vanda Duarte, «están dispuestos a devorarlo todo y a disolverlo todo también»<sup>292</sup>. La duda permanece, en cuanto a qué hay detrás de ese permiso a ser exhibidos para aquellos que se saben fuera de la producción económica y cuentan sólo con su apariencia. Cómo enlazar la idea de que están allí dispuestos para obtener la mirada del otro, de los otros y que todo ese barroquismo visual y sonoro encubriría la necesidad de

---

291 Ibidem p. 330

292 Cf. Jacques Rancière, «Política de Pedro Costa», en: *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012, pp. 127-141

ser mirados, hasta admirados en la diferencia límite tras la cual se habían organizado.

– VII –

La dramaturgia de Guimarães consiste en exhibir la convivencia de la doble exterioridad que conforman su versión del mundo, la del mundo real (un espacio interminable en su fulgor y autosuficiente en su propia belleza y en sus formas, lo que suele describirse como el esplendor del mundo o de la naturaleza) y promover que desde allí emerjan estas otras exterioridades construidas desde la acumulación del desecho y desde la disposición, para articular «corporalidades barrocas, con una carnalidad atravesada por arrugas y costuras de una suciedad asentada»<sup>293</sup>. Las pertenencias que cargan en sacos, bolsas, cajas, paquetes y carritos (elementos escenográficos de su apariencia) son el símil de la propiedad individual, y el testimonio vago de la existencia efectiva de un pasado.

La secuencia de imágenes no busca ser explicada, no tienen relación con un supuesto afuera de Minas, o de Brasil mismo, sino que los cuerpos de los pobres, de los marginales en ruta y los territorios que transitan existen en tanto realidad política y ética. A falta de intriga o encadenamientos dramáticos en sus películas Guimarães se inclina por el registro del gesto humano: el gesto en situaciones quizá no extremas, sino en aquellas que se sobrellevan con un esfuerzo –empobrecimiento material en sus vagabundos, ascetismo extremo en el hombre de la multitud urbana–, donde se pone cotidianamente en juego el cuerpo y la voluntad de vivir sin nada o con muy poco. Las personas que lo logran en sus documentales son reales, aunque elevadas a la categoría de arquetipos que transitan casi fantasmales en los márgenes del capitalismo, sea en su versión urbana o en las laberínticos trayectos rurales. De hecho, están apartados de las relaciones económicas que conforman el sistema. Como excedentes, forman parte de

---

293 Cf. Georges Didi-Huberman, «Volver sensible / Hacer sensible». En: AAVV, *¿Que es un pueblo?*, Buenos Aires: Eterna cadencia, 2014, pp. 69-100

una masa indiferenciada, pero Guimarães los aísla, se detiene en cada uno, sigue los gestos de una supervivencia organizada, un cierto orden de los objetos en la «arquitectura de harapos»<sup>294</sup>. Acciones y gestos similares a los de Juvenal, de *O Homem das Multições*, quien no es pobre, pero sí está igualmente solo en su departamento con una mesa, una silla y un solo vaso, o en su cabina de trenes que atraviesan túneles con la misma silenciosa velocidad que su cuerpo caminando por calles atestadas entre decenas de miles de semejantes.

Estos materiales sobre distintas legalidades de la pobreza alientan debates políticos donde siempre anida una sospecha ética. Para Didi-Huberman, los pobres y excluidos siempre contaron con cronistas, historiadores o retratistas y hay cada vez más estudiosos, investigadores y artistas dedicados a la «poética de los pueblos humildes»<sup>295</sup>. Su posición es semejante a la de Rancière cuando, al referirse al trabajo documental de Pedro Costa en *No quarto do Vanda*, defiende la posibilidad ética de una poética de la pobreza. Y subraya sus conexiones dialécticas, igual que para la tarea crítica que las acompaña<sup>296</sup>.

La relación de Guimarães con los oprimidos es ética, gestual, poética. Si bien en su cine hay voces de la pobreza y cuerpos de indigentes, se trata de una pobreza transformada en experiencia, traducida en las acciones y gestos repetitivos de los *linyeras* o del patetismo de los seres solos en la ciudad avanzando de manera firme, casi imperiosa como si tuvieran una dirección precisa, pura inminencia antes que catástrofe, cierta urgencia encerrada en la clave secreta de un destino.

---

294 Ibid.

295 Ibidem 262

296 Cf. Jacques Rancière, «Política de Pedro Costa», en: *Las distancias del cine*, op. cit., p. 128

## Bibliografía

- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999
- Blümlinger, Christa, «Leer entre las imágenes», en: *La forma que piensa. Tentativas en torno del cine. ensayo*, Navarra, Gobierno de Navarra, 2007.
- Bonitzer, Pascal, «Les Silences de la Voix», en: *Cahiers du Cinema* 256 (febrero-marzo 1975), 1975.
- Daney, Serge, *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.
- Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires, Cactus, 2007.
- Didi-Huberman, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014
- , «Volver sensible / Hacer sensible». En: AAVV, *¿Que es un pueblo?*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2014.
- Doanne, Mary Ann, «A Voz no Cinema: a Articulação de corpo e espaço», en: Xavier, Ismail (comp.), *A experiencia do Cinema*, San Pablo, Graal, 1991.
- Eltit, Diamela, *El padre mío*, Santiago de Chile, F. Zegers, 1989.
- Laferla, Jorge (ed.), *Artes y Medios audiovisuales. Un estado de situación*, Buenos Aires, Aurelia Rivera, 2007
- Lins, Consuelo, «Tiempo y dispositivo en las películas de Cao Guimarães», en: Laferla, Jorge (comp.). *Artes y Medios audiovisuales. Un estado de situación*, Buenos Aires, Aurelia Rivera, 2007,
- Ludmer, Josefina (ed.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.
- Ramos, Julio, «Descarga acústica», en: *Metales pesados* 4 (primer semestre), 2010
- Rancière, Jacques, «Política de Pedro Costa», en: *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012.
- Richards, Nelly, «Bordes, diseminación, postmodernismo: una metáfora latinoamericana de fin de siglo», en: Ludmer, Josefina (comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.
- Rosset, Clément, *El objeto singular*, México, Sexto Piso, 2007.
- Xavier, Ismail (ed.), *A experiencia do Cinema*, San Pablo, Graal, 1991.

III

CONTEMPORANEIDAD DE LA IMAGEN  
DEL PENSAMIENTO DEL PUEBLO



MICAËL



---

# Hegemonía: Gramsci, Togliatti, Laclau

TONI NEGRI

El discurso de Laclau representa para mí una variante neo-kantiana de lo que se podría definir como socialismo post-soviético. Ya en la época de la II Internacional el enfoque neo-kantiano funcionó como aproximación crítica en relación al marxismo: el marxismo no era considerado el enemigo, sino que la aproximación crítica, más bien, intentó sujetarlo y, en cierto modo, neutralizarlo. El ataque estaba dirigido contra el realismo político y la ontología de la lucha de clases. La mediación epistemológica consistía, entonces, en ese uso y abuso del trascendentalismo kantiano. *Mutatis mutandis*, esto es lo que me parece también, si nos situamos en época post-soviética, la línea de pensamiento de Laclau, considerada en su movimiento. Permítanme ser claro, aquí no se discute el revisionismo en general, a veces útil, a veces insoportable. Se discute el esfuerzo teórico y político de Laclau, en la época post-soviética, para confrontarlo con la contemporaneidad.

Partamos de un primer punto. La multitud caracteriza a las sociedades contemporáneas –nos dice Laclau–, pero la multitud no conoce determinaciones ontológicas y, mucho menos –hoy– reglas que puedan presidir su composición. Sólo desde el exterior (acorde con su naturaleza) será posible recomponer la multitud. Es la operación kantiana del intelecto que se enfrenta con la «cosa en sí», irreconocible de otra manera que bajo el sello de la «forma». La operación es la de la síntesis trascendental.

¿Es posible y deseable que subjetividades sociales heterogéneas se organicen espontáneamente a sí mismas o deben, en cambio, ser

organizadas? La pregunta es insistente y está en la base del criticismo. A esta cuestión Laclau responde que hoy no existe ningún actor social *para sí*, «clase universal» (como era definida marxianamente la clase obrera) y ningún sujeto producto de la espontaneidad social, de una *self-organization*, podría siquiera reclamar hegemonía. Entonces, el marxismo clásico había operado una simplificación de la lucha social de clase bajo el capitalismo y había construido un sujeto, un actor de la emancipación, en el que coincidían autonomía y centralidad. Pero en la actualidad es precisamente ese terreno el que se descompone. Se impone, en cambio, un terreno compuesto de heterogeneidad: solo una construcción política puede hoy moverse en este espacio de no homogeneidad social (cuando se entiende por «homogeneidad» tanto aquello que se debería presuponer como cuando se limita a la constatación de lo que existe: en ambos casos la homogeneidad desaparece). He aquí lo que la teoría laclauniana de la hegemonía se propone abordar. Ésta no niega que haya momentos de autonomía auto-organizada ni subjetividades fuertes que surjan del momento histórico: descubre entre estas figuras subjetivas una «tensión» –e incluso piensa que ellas deberían ser «puestas en tensión». Laclau considera esta tensión «constitutiva».

Es la imaginación trascendental en acción. Laclau –me parece– considera que el contexto político se presenta como un Jano de dos caras y sitúa la tensión entre estas dos caras, como si se tratase de espacio y de lugar, como tejido y trama, que cada construcción de poder debe recorrer y trascender, resolver y determinar. Nace, así, la hegemonía/poder.

Segundo punto. Debe quedar claro que la inmanencia, la autonomía y la pluralidad constitutiva de la multitud no sólo son incapaces de construir poder, sino que representan verdaderos obstáculos para la constitución de cualquier escena política. Por este motivo, prosigue Laclau, si la sociedad fuese totalmente heterogénea, la acción política requeriría que las singularidades fuesen capaces de desarrollar, sobre un plano de inmanencia, un proceso de «articulación» con el fin de estructurar aquella tensión a la que referí brevemente y definir, entre las singularidades, las relaciones políticas. Pero ¿son éstas capaces?

La respuesta de Laclau es negativa. Y esta negación reenvía a un motor trascendental. La articulación es situada, así, sin alternativa posible, sobre un terreno formal, entendiendo bien que «forma» no significa en este caso «algo vacío», sino más bien «envoltorio constitutivo». A fin de que sea posible una articulación de la multitud, Laclau insiste en el hecho de que debe surgir una instancia hegemónica por encima del simple plano de inmanencia –una instancia hegemónica que sea capaz de dirigir el proceso y que funcione como centro de identificación de todas las singularidades. «No existe hegemonía sin la construcción de una identidad popular a partir de la pluralidad de demandas democráticas».

Si el contexto social se configura a partir de una multitud des-homogénea, es necesario establecer una fuerza de articulación entre las diferentes partes de esta deshomogeneidad para garantizar su propia integración. La insistencia en la auto-organización o la remisión a sujetos preconstituidos no deben eliminar ni olvidar la necesidad de crear temas comunes y lenguajes homogeneizantes que circulan a través de las diferentes organizaciones locales. Tal articulación/mediación no puede en ningún caso repetir los viejos modelos de las «fuertes» organizaciones tradicionales (partido, iglesia, corporaciones, etc.). Esta articulación/mediación debe ser abordada, sobre todo, a partir de la noción de «significante vacío». Ya habíamos precisado que «significante vacío» no significa aquí formas vacías de unidad dogmáticamente ligadas a un significado preciso, significa más bien «envoltorio constitutivo». No estamos más sobre el terreno kantiano de la estética o de la analítica, sino sobre el de la imaginación trascendental.

Hay un momento en el que Laclau, desde un enfoque diferente, vuelve a proponer el tema del significante «flotante» y «vacío» frente a la heterogeneidad de lo social en términos muy potentes –yo diría, si no fuera un forzamiento, ontológicamente productivo. Cuando Laclau aborda el tema de la «articulación» de diversas luchas sociales, ese momento (ya caracterizado en *Hegemonía y estrategia socialista*, en 1985) es un modelo de «antagonismo constitutivo» –casi un doble poder «débil» que, surgiendo del conflicto y la disgregación, sobre una frontera «radical», constituye de conjunto una síntesis entre los viejos derechos de

la soberanía y los derechos democráticos de autogobierno. Lo subrayaron bien Mezzadra y Neilson en *La frontera como método* (Duke University Press, 2013). Acercándose a la idea de una dialéctica de contrapoderes en conflicto, Laclau interpretaba entonces un primer pasaje, mejor, una primera emergencia, de un sentir común de los militantes socialistas, implicados en la crisis de la izquierda, desde los años '70, que se negaban a ver su caída a un ritmo implacable. En esa condición, dada la insuficiencia de instrumentos dialécticos, se volvía necesario reconstruir «un pueblo», producir la unidad: esto será reconocido por Laclau como acto político «por antonomasia». En 1985 se pregunta, con fuerza y rebelándose contra un amplio consenso, si la apertura de lo social a lo político era más que una «estructura discursiva», una «práctica de articulaciones» que constituye y organiza las relaciones sociales. Pero este punto de vista será pronto invertido. Cito a Laclau: «En las sociedades industriales avanzadas se individualiza una asimetría fundamental entre la proliferación creciente de las diferencias –un excedente de significado de lo «social»– y las dificultades que enfrenta cualquier discurso que intenta fijar estas diferencias como momentos de una estructura estable de articulaciones». Entonces, es necesario distanciarse de la noción misma de sociedad como una «totalidad autodefinida» en la que lo social se fija a sí mismo. Por lo general, se identifican «puntos nodales» que producen sentidos y direcciones parciales y le permitan cobrar forma a éstas o a aquellas formaciones de lo social. Se tratará cada vez más, por lo tanto, de rechazar toda solución dialéctica propuesta por conceptos como «mediación» o «determinación». «La política emerge como problema de las condiciones trascendentales del juego entre articulaciones y equivalencias que se constituyen en lo social. La identidad de las fuerzas en lucha está sujeta a mutaciones constantes y exige un incesante proceso de redefinición».

El equilibrio de esta articulación es, sin embargo, difícil de determinar. Se expone a dos peligros. Al primero lo llamaría «deriva de la demanda» o, mejor, deriva de la inconclusividad del encuentro de los equivalentes. Véase –veinte años después de *Hegemonía*–, *La razón*

*populista*, de 2005. Allí el discurso comienza otra vez con una inmersión en lo social, construyéndose alrededor de estímulos, de *conatus* multitudinarios que impulsan hacia lo político. «Ahora –escribe Laclau– la unidad más pequeña de la que partiremos corresponde a la categoría de demanda social». Por supuesto, esta demanda, por un lado, empuja hacia la profundización de las lógicas de formación de la identidad; por el otro, abre al antagonismo. El problema ahora deviene el siguiente: ¿cómo transformar la competición, el antagonismo dislocado y en continua proliferación, en un antagonismo visible y dualista? La «cadena de equivalencias», ¿no se agota en una proliferación de la que se desconoce el final? El mismo Laclau parece tomar conciencia de esto: «la especificidad de la equivalencia es la destrucción de significado a través de su misma proliferación». Este indefinido de las potencias de la inmanencia pone en riesgo (y ciertamente amenaza) la construcción trascendental del significante.

La segunda dificultad está directamente relacionada a la consolidación definitiva del equilibrio tal y cual se presenta en el concepto de «hegemonía».

Un pequeño paréntesis a propósito de esto. El concepto de hegemonía en Laclau se construye con referencia a Gramsci. Pero las cosas no son así de simples. Peter D. Thomas nota que Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, en *Hegemonía y estrategia socialista*, de 1985, sustituyen el dispositivo político de la hegemonía –tal como era definido por la tradición leninista– por un concepto discursivo, completamente formal. Estamos, según Thomas, en una fase de reflexión teórica del «eurocomunismo» que se desarrolla bajo la forma de un gramscismo «blando» y que señala el pasaje de una política radical a una democrática post-marxista. Más allá de si se está de acuerdo o no con el punto de vista de Peter Thomas, es necesario recordar aquí, en todo caso, que el pensamiento de Gramsci se organiza desde una posición marxista y leninista en la que la dictadura se presenta no como comando totalitario, sino precisamente como hegemonía; es decir, como la construcción orgánica de un poder constituyente revolucionario. No se puede negar que la referencia a Gramsci de Laclau es, en este sentido, más

bien débil, búsqueda retórica de una supuesta herencia más que verdadera filiación ontológica. El concepto de hegemonía en Gramsci (de la práctica turinesa de los Consejos a la teoría del nuevo Príncipe) se construye sobre la lucha de clases, mantiene una «solidez» materialista y produce un dispositivo de poder de los trabajadores en sentido comunista. El concepto gramsciano de hegemonía no puede, en ningún caso, reinterpretarse bajo la modalidad teorizada por Norberto Bobbio, es decir, como un producto superestructural de la «sociedad civil», donde sociedad civil es un concepto reducido a la acepción hegeliana.

Además, lo que resulta extraño aquí es cómo en Laclau el concepto de hegemonía –al que ya se le sustrajo la potencia gramsciana– puede ser referido a las políticas del Partido Comunista de Togliatti: en este punto, el equilibrio entre autonomía de base de los movimientos y Partido, como significante por momentos «flotante» –pero ciertamente nunca «vacío»– podía aún orientarse hacia la izquierda, dado que el Partido se encontraba anclado a las políticas soviéticas. De esta manera, el eje de las abscisas hegemonía/sociedad y las coordenadas izquierda/derecha podían mantenerse en equilibrio debido a la imposibilidad del «significado» de volverse Estado –Yalta lo impedía. Repito: en Togliatti, en el comunismo italiano, lo «nacional-popular» pudo ser interpretado por izquierda (con los límites que, de todos modos, tenía toda acción opuesta a la lucha de clases) sólo porque el Partido Comunista no podía acceder al poder y hasta tanto y en cuanto, transformándose, accediera. Aquí, paradójicamente, el concepto de hegemonía se convierte en concepto de «centralidad» política.

En resumen: la figura y la función de la hegemonía de Laclau nos parece equivocadas: en lugar de analizar cómo funciona el capitalismo establecen cómo nos gustaría que funcionase una sociedad política que no conoce el capitalismo, o la confunden con una necesidad. Creo que se puede decir lo mismo para «pueblo»: brecha en el bloque hegemónico que Laclau llama «significante vacío», el pueblo representa la ocupación del Estado por parte de un grupo capaz de determinar una nueva universalidad, pero esto no es del todo claro. Parece más bien que, por un lado, el pueblo es una deriva causada por la lucha de dis-

tintas facciones y que, por otro, termina por representarse como una nueva cristalización de identidades políticas.

Por ello es que, en la filosofía de Laclau, el significante vacío representa una abstracción estructuralista que pierde de vista un hecho sin duda central: que lo que considera vacío es producto de un «éxodo» y no de una modificación estructural (como bien lo analiza Bruno Cava, un activista brasileño que estudió bien a Laclau). «Si hay algo hoy del todo evidente cuando se consideran las actuales formas de la política, es el distanciamiento del «pueblo» de las funciones de participación que le fueron consignadas en el derecho público moderno. El significante vacío se vacía aún más en la situación actual; no muerde la multitud, sino que es fagocitado por fuertes poderes que no tienen nada que ver con el pueblo, la nación y todas las bellas palabras de la política de la modernidad. En cuanto a los movimientos, viven en la consistencia de una «universalidad concreta» que tiene la función de suturar y articular los significantes: sin embargo, su potencia reside en la multitud, que es un concepto de clase».

Otra consecuencia. Es claro, entonces, que el pensamiento de Laclau se sitúa en una especie de era post-ideológica, donde la lucha de clases cede su lugar central a diversas y múltiples identidades (que se pueden investir según varias declinaciones). Pero me parece que este pensamiento no puede conducir a nada específico o, más bien, que conduce a un resultado nulo en el marco de las coordenadas a las que hicimos referencia anteriormente: el eje de abscisas hegemonía/sociedad y el eje de ordenadas derecha/izquierda. Esta mutación que des-ontologiza los sujetos, en este sistema de coordenadas, podría muy bien registrarse sobre singularidades que colaboran de manera transversal y construir así, sobre un plano maquínico (para decirlo con Deleuze-Guattari), las variadas máquinas de guerra sociales diversas. «Máquinas de guerra» que no serían en ningún caso efecto de la urgencia de consolidar los contornos de una «hegemonía» o de una «nación». La mutación puede representarse, entonces, como una ilusión. Nuevamente debemos preguntarnos si el «significante vacío», sometido a estas tensiones, además de ser reducido a una figura «centrista» de la organización del poder, no sufre otra deriva: la de inmovilizar el

proceso político debido a que su dinamismo, desplazado hacia el centro, es ahora incapaz de producir potencia. La síntesis trascendental, en este caso, está totalmente privada de movimiento.

De este modo llegamos aquí a un último y crucial punto: la concreción históricamente determinada de la forma trascendental.

El significante vacío opera en el terreno nacional. Para Laclau, no se puede aceptar un discurso cosmopolítico, ni siquiera como horizonte. Luego de haber eliminado todo otro punto de apoyo, el poder tiene necesidad, para tener una consistencia real, de la identidad nacional. Incluso en la globalización, cuando el poder del Estado nación declina, el concepto de Estado-nación no puede ser, sin embargo, abandonado. Abandonarlo no significa solo situarse sobre un terreno poco realista, sino sobre todo, peligroso. Sin la unidad nacional, la expansión horizontal de la protesta social y la verticalidad de una relación con el sistema político serían imposibles. E insiste Laclau, la experiencia de América Latina en los años '90/00 demuestra ampliamente esta condición.

Por el contrario, nos parece que el movimiento progresista que sacudió a América Latina en el veinteno que cabalga sobre los dos últimos siglos estuvo fuertemente comprometido con la superación, «hacia afuera», de un ámbito nacional en el que, uno a uno, los Estados se doblegaron bajo el dominio norteamericano y sus valores imperialistas; y «hacia adentro» de América Latina, donde la horizontalidad de los movimientos se puso a prueba a gran escala, a veces anticipando y a veces siguiendo un nuevo espíritu continental que animó a los gobiernos populares y les permitió superar cualquier chovinismo –reaccionario tanto en la tradición latinoamericana como en la europea. Pero el nacionalismo de Laclau, es necesario reconocerlo, no puede soslayarse. Data del comienzo de su obra. En *Política e ideología en la teoría marxista*, de 1977, en contra de Althusser, ya sostiene que la clase obrera tiene una irreductible especificidad nacional. Y resalta la experiencia del peronismo que «tuvo un éxito innegable en la constitución de un lenguaje democrático-popular unificado a nivel nacional».

Con esta opción nacionalista, según Stuart Hall, la posición discursiva de Laclau corre el riesgo nuevamente de perder toda referencia a

la práctica el material y a las condiciones históricas de la lucha de clases: su potencia es neutralizada, por así decirlo, en referencia al contexto nacional. No se puede considerar a la sociedad como un campo discursivo completamente abierto y, sobre esto, fijar la hegemonía política en un horizonte nacional-popular: esta operación no puede producir un asalto a Fort Apache por parte de las otras fuerzas sociales en juego, como sucedió en Argentina. Consecuencia: el esquema laclauiano muestra también aquí que solo es capaz de disponerse como figura «centrista» de gobierno. No puede sino ofrecerse —tal como lo hace— como un positivismo de la soberanía ejercida por una autoridad centralmente eficaz. Es, de hecho, una trascendencia formal la que materialmente pone y justifica el poder.

Y aún hay que destacar que en el último Laclau la trascendencia del comando deja de representarse en términos estrictamente nacionales y en nombre de un centralismo estatal demasiado aparatoso. Se puede ver, incluso, cierto distanciamiento de la concepción original hobbesiana que veía el poder con capacidad de formar el pueblo. Y, no obstante, emerge de pronto una paradoja: si en efecto la trascendencia del comando, la tentación hobbesiana se atenúa —porque siempre existirán, en la contemporaneidad, irregularidades crecientes del poder en las relaciones sociales—, incluso esta «imposibilidad trascendental» de nuevo se concretiza en la obra de Laclau, no buscada pero encontrada, no construida sino impuesta por la mecánica misma del trascendentalismo. En lugar de la síntesis de la multitud, el enfoque trascendental, para fundar lo político, verá compactarse cada vez más, en la emergencia del «pueblo», un significante «pleno». ¿Pasaje de criticismo a una concepción definitivamente entregada al idealismo objetivo?

Lo que podemos concluir es que, si Laclau demuestra de forma brillante que el pueblo no es una formación espontánea ni natural, sino que es constituido por mecanismos representativos que traducen la pluralidad y heterogeneidad de las singularidades en unidad; y si esta unidad, a través de la identificación con un líder, un grupo dominante y, en algunos casos, con un ideal, se convierte en realidad, esta visión parece aún tributaria, a pesar de todo, de una idea «aristocrática», en

lugar de democrática, que repite las declinaciones más profundas y continuas de la historia moderna del estado. Quizás aquí realmente hay una confirmación de un pasaje del criticismo al idealismo objetivo. La centralidad, para Laclau, de la función de los intelectuales y de la comunicación en la organización política es expresiva de esta desviación. Es completamente superado, de este modo, el concepto gramsciano de «intelectual orgánico», dado que se asume una función autónoma del intelectual como una fuerza auxiliar en la construcción de hegemonía –¿o de *leadership*? Es exactamente eso lo que Laclau se negó a hacer durante toda su vida como militante democrático y socialista – démosle por ello un caluroso reconocimiento. Y, entonces, ¿por qué esta unidad de la «autonomía de lo político» y del *leadership* intelectual?

Para concluir digamos que este cuerpo a cuerpo con el pensamiento de Laclau se fue repitiendo en los últimos veinte años. Lo digo con franqueza, como se lo dije a él directamente: creo que su pensamiento, la misma concepción de populismo, son el producto de una reflexión, más que sobre el poder, sobre el concepto de transición, y del poder en la transición en diferentes periodos de su organización. El populismo de Laclau es la invención de una forma móvil de mediación, de *la* y *en* la transición de los regímenes políticos –sobre todo, pero no sólo, de los sudamericanos. Una forma que yo aún considero débil, no conceptualmente sino por la realidad que registra, porque aquel «vacío» que él asume como problema, a menudo no es un vacío que llenar, sino un abismo en el que es probable que se caiga. Y esta debilidad se acentúa en Laclau por el hecho de que, al negarse a abrir una indagación ontológica y después de dar sentido a la emergencia de lo nuevo, incluso admitiendo que la *governance* de una transición no puede ser constituyente, esta constitución incierta acaba paradójicamente por repetir modelos de la modernidad. En particular, rechaza toda tensión emancipatoria. Al aceptar situarse en la tensión entre espontaneidad y organización, pero borrando las dimensiones materiales de la lucha de clases, Laclau termina regresando a algunos aspectos muy problemáticos del derecho público

europeo. Por ejemplo: cuestionando el tema de los movimientos sociales, Carl Schmitt define su figura mediante el reconocimiento de que estos constituyen la trama de la composición popular del Estado –*reconocimiento de arriba a abajo* que politiza la sociedad a fin de construir una identidad nacional. O, por otro lado, la definición schmittiana del lugar de la representación política como «presencia de una ausencia»; ausencia a llenar si se quiere que el Estado exista, presencia a vaciar si se quiere que el Estado se sitúe por encima de las partes, *super partes*. ¿Hasta qué punto el «significante vacío» repite el modelo schmittiano de representación? Pero lo que estamos subrayando son interferencias impropias –seguramente, para Laclau, simples instrumentos recuperables de los archivos del derecho público europeo. Porque –y esto es lo que creo– la importancia o, más bien, la grandeza del pensamiento de Laclau no consiste tanto en resolver la cuestión del significativo político vacío, o por el contrario (visto desde la derecha), en la negativa a confiar en la lucha de clases y el conflicto social para llenarlo. Consiste más bien en haber vivido dentro de ese problema. Esa cosa flotante que vislumbró delante de sí, aquel *truc*, aquella *machin* que no era el viejo modelo de Estado, el Estado moderno, sino una cosa nueva. Hay una tensión constituyente que se extiende sobre el terreno de la crisis del estado democrático de la modernidad. No se trata de descubrir que ese Estado que teníamos se agotó, sino de construir otro. Inventarse un nuevo para una transición radicalmente democrática. Que el criticismo se exalte en su significado originario, no como eje de construcción trascendental del Estado, sino como un investimento problemático de su crisis.

Si se me permite este pequeño apéndice, quisiera concluir señalando algunos trastornos brutales de la enseñanza de Laclau. Cuando, por ejemplo, se impone un techo a los movimientos reales, no como si el techo, sino como si la medida fuese el problema: es lo que sucede a menudo en el actual debate español. O cuando, en nombre de Laclau, se remite –para purificar la sucia vitalidad del movimiento– a la imagen del viejo Partido Comunista Italiano como modelo de escucha y dirección de la palabra del pueblo, como es cada vez más frecuente, un

poco en todos lados, en la izquierda europea y latinoamericana. Y en miles de otros casos que, incluso con las distorsiones que sufre, evidencian la extraordinaria vitalidad del pensamiento de Ernesto.

Maison de l'Amérique Latine, París, 27 de Mayo de 2015

Traducción de Verónica Gago y Diego Picotto<sup>297</sup>

---

297 Publicado originalmente en el blog Lobo Suelto  
(<http://anarquiacoronada.blogspot.com.ar/>)

---

# Eder Sader: de derrota en derrota hasta la organización

GIUSEPPE COCCO Y BRUNO CAVA

## I – «El pueblo es un despolitizado»

En *Alegorías del Subdesarrollo*<sup>298</sup>, Ismail Xavier señala en el film *Terra em transe* (Tierra en Transe, 1967) una crítica feroz al estilo de militancia de una generación. En el tercer largo de Glauber Rocha, Paulo Martins es un intelectual presionado entre la lucha armada y la capitulación de la izquierda contra el golpe de Estado. En medio de los impases y dilemas, el personaje delira vacilantemente entre Porfírio Diaz, la figura de la derecha de pulso firme sin miedo de imponer la violencia, y Vieira, el caudillo populista, vacilante, inepto para asumir la responsabilidad de conducir el conflicto en la hora crucial. El film fue lanzado en un escenario crítico de agitación política y cultural generalizada, en la primera fase de la dictadura militar, en un período efervescente en que las fuerzas de izquierda rediscutían métodos, formas y modos de organización –en la militancia, en el teatro, en las artes plásticas, en el cine. En *Terra em transe*, Paulo Martins busca sintetizar poesía y política, y su drama es también el drama de una generación de militantes que vivió intensamente las luchas y movilizaciones, que sintió en la piel la impotencia punzante para resistir al golpe y a la progresiva brutalidad del régimen que le siguió.

El film hace una provocación dolorosa. En la escena más polémica, un operario es convocado para hablar en nombre del pueblo en el comicio electoral de Vieira. Sara le dice: «El pueblo es Jerônimo, ¡habla Jerônimo!» Uno de los correligionarios dispara para lo alto, el murmullo del fondo cesa y el silencio baja en la multitud. Jerônimo, operario

---

298 Cf. Ismail Xavier, *Alegorias do Subdesenvolvimento; Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*, San Pablo, Cosac Naif, 2012.

y sindicalista, es instado a ocupar el «lugar de habla» que, en aquel teatro representativo de la izquierda, corresponde al pueblo. Jerônimo vacila, no se siente confortable. Es alentado: «No tenga miedo, hijo, usted es el pueblo». Se instala una gran expectativa, el plano cierra en zoom, pero, cuando Jerônimo comienza a narrar sobre pobreza, crisis, lucha de clase, del segundo plano salta Paulo Martins para taparle la boca, mirar directamente para la cámara y, poseído, lanzar una provocación al público: «Este es el pueblo ¡Un imbécil! ¡Un analfabeto! ¡Un despolitizado ¡¿Ya pensaron a Jerônimo en el poder ?!». En ese momento, otro personaje, visiblemente más pobre, negro, protesta que en verdad él es el pueblo. El teatro se deshace, toda la escena se vuelve contra él y lo mata. Digna de las performances agresivas del Teatro Oficina, Glauber provoca directamente al público implicado. La secuencia como un todo está repleta de sentidos alegóricos, está saturada de elementos del teatro didáctico brechtiano y del montaje vertical eisensteiniano<sup>299</sup>.

Lo que importa destacar, en este pasaje, es la severa provocación al imaginario de lo que significaba hacer militancia de izquierda en los años 1960.

No por nada, *Terra em transe*, ha sido condenada por los públicos de la izquierda, además de desencadenar la larga jornada de proscripción de Glauber Rocha en estos medios. Porque no hay en el film sacrificios edificantes por los pobres, llamados grandilocuentes a la guerrilla, jornadas épicas redentoras de toma del poder. Xavier sintetiza: «El dato contundente es la derrota de Paulo Martins, héroe arrogante que torna difícil la empatía sincera, incómodo representante de la cultura política de una izquierda nacionalista que se juzgó próxima del poder de los años 60<sup>300</sup>.» Paulo ya es un personaje que, embriagado en su egocentrismo agónico, desafía el modelo de austeridad, racionalidad y disciplina partidaria esperado de los militantes en el imaginario «nacional-popular» -tan en boga en la UNE<sup>301</sup> y en los Centros de Cultura

---

299 Remitimos al libro referenciado de Ismail Xavier para una discusión más abarcativa sobre estilo y estética.

300 Ibid. p. 63

301 União Nacional de Estudantes

Popular (CPC)- y que, en *Terra em transe*, aparece encarnado en Sara, la voz de la razón, la dedicada militante del partido. Glauber no coloca nada en su lugar. El film interroga ásperamente a la platea, al modo de Brecht, sin ofrecer salida. Al poeta-político perdido en su verborragia delirante resta apenas la derrota, la soledad y el desespero –con todavía más desaliento cuando presente en su trayectoria militante una extraña afinidad con el opresor y mayor enemigo, la derecha aristocrática, autoritaria y anticomunista representada por Porfirio Diaz (Paulo Autran).

El pueblo, en *Terra em transe*, es una pasta amorfa, un palco indistinto, una jalea general de alegrías, fiestas, músicas y lamentos. Los representantes del pueblo que circulan en la escena son figuras apenas planas, a veces ridiculizadas por los demás personajes o entonces dignas de pena. La progresión de la narrativa los desconsidera completamente como fuerza organizada, sugiriendo que son una mera masa de mano de obra, escenario para los negocios deshonestos a la izquierda o a la derecha. Eldorado, metáfora de la instancia narrativa para el Brasil de 1967, aparece como un gran espejismo entre el mar y la montaña, tristes trópicos condenados a los engaños de los poderosos. En el drama barroco, los militantes se entregan inexorablemente cuando se enfrentan con el golpe y la reacción de la derecha. Glauber no perdona a nadie de la paradoja de que el golpe de 1865 no fue resistido a la altura, aunque hubiese tantas organizaciones, movimientos y referencias disponibles a la izquierda, en medio de un escenario global de movilización de la juventud, estudiantil, proletaria. Paulo Martins, exasperado entre la nación pre-política y las elites golpistas, es un intelectual completamente trascendente a las fuerzas históricas que invoca y de las que precisaría para intervenir con eficacia. Le resta escuchar a Jerônimo para después decepcionarse con él, el operario pobre y padre de familia, alzado a sindicalista y luego erigido a la figura redentora –sin embargo, postiza- para una generación de dedicados militantes. «Lo que incomoda en *Terra em transe* es el trazo de omnipotencia presente en la idea que el intelectual hace su intervención en la sociedad, su papel de «mayor consejero»<sup>302</sup>. El pueblo

---

302 Ibid. p. 64

consciente no emerge en escena y Paulo Martins muere irredento. «No identificado con un arte pedagógica de concientización, Glauber no da treguas a todo un modelo de militancia<sup>303</sup>.» Obra de impase, sin resolución, alegoría de la derrota.

#### **vi -La tentativa tropicalista de desplazar lo nacional-popular**

En *Verdade tropical*<sup>304</sup> (Verdad Tropical), libro autobiográfico, Caetano Veloso se incluye entre aquellos espectadores jóvenes de *Terra em transe* que, al ver el film de Glauber, sintieron un estrépito. Para él fue un momento de transformación positiva. El músico imputa al cineasta un papel provocador del movimiento tropicalista (también llamado Tropicália), en los tiempos de 1967, en el cual Caetano participaría y se tornaría porta-voz extraoficial. En especial, Caetano se refiere a la secuencia del silenciamiento de Jerônimo, que él vivió como la «muerte del populismo»<sup>305</sup> En la autobiografía, él explica que el momento traumático post-64, en vez de profundizarlo en un terrorismo paralizante, abrió las puertas para una revolución radical. Caetano absorbió provocación para llevar hasta el fin la provocación glauberiana. La *Tropicália*, en parte, sería la respuesta consecuente a las falencias y dificultades de los métodos de la izquierda *cepecista*<sup>306</sup> y nacional-popular, confiada en los ideales iluministas y progresistas de la concientización y de la construcción racional del socialismo que sus militantes tenían por misión difundir. Para sintetizar la relación entre Tropicália y esta concepción de militantes izquierdistas, el tropicalista recusaría la creencia en la razón esclarecida de las clases medias intelectualizadas y, en llave *oswaldiana*, buscará lo popular en otro lugar y en otras coordenadas. Lo popular es encontrado en medio de las tensiones y contradicciones de la expansión del mercado mundial, de la cultura de masas y de la generalización del consumo. Fue una tentativa no tanto por reutilizar íconos y símbolos que ya circulaban ampliamente en escala local y

---

303 Loc. cit.

304 Cf. Caetano Veloso, *Verdade tropical*, San Pablo, Companhia das letras, 1997.

305 Ibid. p. 68

306 Grupo de intelectuales de izquierda miembros del CPC-UNE (Centro Popular de Cultura, asociado a la União Nacional de Estudantes).

global, sino para compactar contenidos y «metabolizar» (expresión del propio Caetano) un nuevo Brasil. Ese metabolismo no se orienta más a descubrir como los colonizadores, sino en reconocer el vigor que existe a partir del «error» de los colonizados, y errar mejor. El Brasil del subdesarrollo creativo, de las raíces africanas e indígenas, del *iê-iê-iê* pop mezclado con la musicalidad regional, de mensaje político reparado por la antropofagia.

En la década de 1950, la bossa nova exprimió la síntesis de la felicidad desinhibida de los grandes centros urbanos en el período entre dictaduras (1946-64) y de las izquierdas intelectualizadas y hasta ambientadas, con la sonoridad, temas y ritmos populares de elaboración más accesibles. Si la bossa nova exprime el vigor democrático y la movilidad social creciente de la década anterior, en la década de 1960 el tropicalismo se orienta por resistir a la dictadura en sus varias fases, en un contexto de expansión del mercado y paralización de las luchas sociales<sup>307</sup>. Caetano explica<sup>308</sup> que el tropicalismo no pretendió romper con la posición de izquierda ni desapegarse totalmente de lo nacional-popular. El tropicalismo se opuso antes a las adhesiones automáticas, certezas ideológicas, tics y trucos de una izquierda que, en la derrota, se tornaba cada vez más autofágica y dogmática. Una izquierda que hacía *tabla rasa* de la realidad inmediata y de sus impulsos en nombre de un remoto esquema revolucionario. En una coyuntura cada vez más asfixiante, *Tropicalia* intentaba oxigenar formas y métodos de actuación, al mismo tiempo en que problematizaba las fronteras entre local/global, intelectual/masa, izquierda/derecha.

Mientras *Terra em transe* ahonda la discusión de las resistencias en un pantano de aporías, el tropicalismo anunciaba nuevas posibilidades.

### III - La ambigüedad y limitación de Tropicalia

En 1975, ya en el final de los años más brutales de la represión social y política, el crítico marxista Rovertó Schwarz hizo una amarga

---

307 Cf. Christopher Dunn, *Brutality garden: Tropicalia and the emergence of a Brazilian counter-culture*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.

308 Cf. Caetano Veloso, op. cit. pp. 70-76

recapitulación de las dificultades, dilemas y parálisis del contexto post-golpe. Para él, el golpe significó la preparación del terreno para el avance del imperialismo norteamericano, integrando definitivamente a Brasil en los circuitos de explotación y división internacionales del trabajo. Si, por un lado, la modernización capitalista activa las fuerzas más avanzadas de la técnica, por otro, es obligada a servirse de los elementos más arcaicos, a fin de reforzar la jerarquización de la que el régimen capitalista depende. Por eso, la globalización capitalista paradójicamente corresponde al refuerzo de las formas tradicionales y locales de poder, bien como aquella «ideología burguesa más antigua, centrada en el individuo, en la unidad familiar y en sus tradiciones»<sup>309</sup>. Tal coexistencia entre moderno y arcaico es sistematizada por la estructura de poder capitalista que se profundiza después de 1964, subordinando las demás experiencias, y eliminando aquellas que no se pueden subordinar. Es el proceso histórico en el que el arcaísmo pasa de obstáculo a residuo, entonces reorganizado en la nueva maquinaria de explotación y opresión. En esa lógica, aparece el *tropicalismo*: «demarcando una nueva situación intelectual, artística y de clase»<sup>310</sup>. El tropicalismo se abastece de los arcaísmos para, bajo la inspiración «ultramoderna» (pero podría haberse dicho «posmoderna»), construir una alegoría insuficiente de Brasil. En ella están contenidas la contradicción y la paradoja del desarrollo capitalista en los años 1960, en la figura del «disparate». Las fuerzas productivas son movilizadas para alegorizar las relaciones de producción.

El crítico literario problematiza las limitaciones del tropicalismo. Le otorga la indecisión y la ambigüedad entre la ruptura y la recuperación. ¿No sería la irreverencia, en el fondo, un valor comercial tan de moda cuanto conformista para la nueva juventud globalizada, modernizada, delante de aquel provincianismo del viejo Brasil? Schwarz distingue la sátira provocativa y la irreverencia moral de lo que sería un gesto «políticamente correcto»<sup>311</sup>. Al yuxtaponer arcaico y mo-

---

309 Cf. Roberto Schwarz, *O Pai de Família e outros estudos*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1975. p. 73.

310 Ibid. p. 74

311 Ibid. p. 75

dero –yuxtaposición cristalizada políticamente por el golpe- en una nueva sensibilidad, Tropicália no estaría sirviendo a la crítica y a la denuncia de esa opresión, pero sí a su ornamentación según los patrones despojados de un nuevo gusto y su subsecuente mercantilización. De ahí que, para Schwarz, la contribución del tropicalismo a la izquierda consiste apenas en la capacidad de alegoría, la capacidad de exponer la «materia expresiva y situada» de aquellos años difíciles para la izquierda. Eso es, exponer con aspereza las historias sordas, indecorosas, la derrota en su condensación alegórica. Refiriéndose al trabajo musical de Caetano y Gil, bien como al film *Terra em Transe*, el crítico pondera: «La imagen *tropicalista* encierra el pasado en la forma de males activos o que se pueden resucitar, y sugiere que son nuestro destino, razón por la cual no nos cansamos de mirarla»<sup>312</sup>.

Quince años después de la publicación de la autobiografía de Caetano (o sea, en 2012), Roberto Schwars hizo una nueva intervención pública alrededor del movimiento tropicalista, al reseñar *Verdade tropical*<sup>313</sup>. Distanciado de los años 1979, cuando todas las tentativas parecían bloqueadas por la represión y la fuerza subversiva del tropicalismo tenía una supervivencia silenciosa en las diversas manifestaciones de la contracultura, en este momento Schwarz retomaba su evaluación política para pincelarla con nuevas tintas. El crítico esquematiza los dos sentidos de «lo popular». Lo *antigo*, más apegado a lo «nacional-popular» *cepecista*, también más conectado a la literatura de formación del pueblo brasileiro, y que deja ver un pueblo en proceso de formación y desarrollo, en lucha contra los arcaísmos de una colonización abortiva: semi-analfabetismo, miseria, exclusión social y derechos precarios. Y otra acepción, el popular *moderno* o modernizado, refiriéndose a aquel pueblo integrado en el mercado de masas bajo los efectos de las industrias culturales globalizadas, en la cristalización que la dictadura garantizó entre arcaísmos e integración modernizadora en el mercado mundial. Nuevamente, Schwarz apunta la ambigüedad de la trayectoria tropicalista, salpicada a lo largo de

---

312 Ibid. p. 78

313 Cf. Roberto Schwarz, «*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*», en: *Martinha versus Lucrecia. Ensaíos e entrevistas*. San Pablo: Companhia das Letras, 2012

la narrativa autocomplaciente de Caetano Veloso. Si, por un lado, Caetano sustenta el «sentimiento muy vivo de los conflictos», por otro coexiste en sus expresiones un «deseo acrítico de conciliación». Que abarcará incluso la dictadura, parte inseparable de la tragicomedia brasilera, que el crítico marxista no puede aceptar y no deja de denunciar con su prosa característica.

#### **iv – Nuevamente, la derrota**

En la reseña a *Verdade Tropical* (Verdad Tropical), Schwartz se prolonga especialmente en el pasaje en que Caetano habla directamente del impacto catalizador causado por *Terra em transe*, en 1967. El crítico reconoce a Glauber como fuente de la inquietud de la Tropicália, en su relación enardecida con la izquierda de lo «nacional-popular» (o por lo menos, de su figuración dentro del *enjeu* crítico de los tropicalistas). En la visión de Schwarz, el personaje Paulo Martins sintetiza la ambigüedad del intelectual que se coloca al servicio de las masas en cuanto, trágicamente, no las considera preparadas para la revolución. La famosa secuencia del silenciamiento de Jerônimo actúa como «un desahogo histórico, que en el paso siguiente lleva a la aventura de la lucha armada sin apoyo social (...) un compendio de sacrilegios, sátira dolorosa de las certezas ideológicas del período.»<sup>314</sup> En vez de acentuar el desconcierto y la negatividad de esta «sátira dolorosa» de los ideales de izquierda, que Schwarz identifica en el propósito brechtiano-glauberiano (y en eso distinto de la Tropicália), él se va a espantar «con el tono eufórico» con que Caetano pretende lidiar con el estrépito de *Terra em transe*. En otras palabras, Caetano arrollaría el grado de complejidad de las aporías y dificultades vividas por la izquierda, en el mar de impotencias gritadas por Paulo Martins, Sara, Vieira y los demás personajes izquierdistas de *Eldorado*. La Tropicália simplemente daría un paso al frente para inaugurar lo «absolutamente nuevo» sin abrazar la negatividad del momento histórico, y ahí se desentendería de llevar adelante la tradición de los oprimidos mismo en la derrota. En vez de tomar en serio el arduo desafío de autoexamen y reconstrucción que

---

<sup>314</sup> Ibid. p. 55

Glauber presentaba a la izquierda irresuelta, en toda su dimensión histórica post-golpe, Caetano prefiere transitar el camino fácil de la liberación. Y así termina por favorecer la «recomposición ideológica» en un momento en que el régimen buscaba conciliarse con alguna especie de producción cultural y de arte atractiva. O sea, Caetano prefiere favorecer una superación ilusoria dejando para atrás las luchas dolorosas y sus militantes, simplemente descartados delante de la novedad que suscitaría, casi por decreto, el espejismo de lo «nacional-popular» y de la izquierda de Eldorado.

Schwartz lee la «muerte del populismo» que Caetano vislumbra en *Tierra en transe* como una liberación. El músico estaría decretando el divorcio de la izquierda, al mismo tiempo que condena la creencia mesiánica en las fuerzas populares. Las opciones de Caetano y de la Tropicália, para el crítico marxista, significan una tomada de posición en la lucha de clases, justo la posición de una burguesía modernizante del punto de vista técnico y económico, sin embargo retrógrada en cuanto proyecto de emancipación y movilización popular. La Tropicália, más que por enfrentar la derrota en su necesaria negatividad, se inclinaría para el lado de los victoriosos a título de positividad alineada a las corrientes del mercado mundial y sus industrias culturales. La liberalización tropicalista se opone a las luchas de liberación. Libertad conformada a las nuevas condiciones de clase propias del desarrollo capitalista; capitulación de la izquierda, de los intelectuales, de las artes. Schwarz reserva, sin embargo, que no considera a Caetano un mero conformista –pero sí alguien *ambiguo*. Le reconoce la simpatía declarada por las guerrillas del Che y Marighela, y remite a su irreverencia e iconoclastia al campo de la moral, que tiene allí su contenido político, pero no *propiamente* político.

La crítica de Schwarz a Caetano, no obstante, desvía la perspectiva. Es preciso asumir esa crítica con un grano de sal. A lo largo de *Verdade tropical*, él mismo afirma estar en consonancia con las luchas contra la desigualdad. Y si se opone al «populismo», no está desvinculándose de las energías de transformación indispensables a la acción política. El «populismo», en el caso, se refiere a la figura específica –quizás caricaturizada– de un «nacional-popular» capaz de concienti-

zar e iluminista, apuntado en el *cepecismo*, en la pedagogía del oprimido de un Paulo Freire o del Teatro Arena, en el centralismo de mejor partido (del tipo PCB), en la idea de izquierdista líder (generalmente hombre, blanco, intelectualizado) de las luchas populares, preparado para servir de mesías blanco. En ese sentido, no es posible concordar con Schwarz y apuntar en *Verdade tropical* un ánimo de auto-absolución. Cada movimiento siguió sus rumbos haciendo apuestas y disparando prácticas y matrices discursivas como pudo, en un medio extremadamente desgarrado. La lucha conductual, la expansión del horizonte para la cuestión de la sexualidad, del consumo de la raza, también es lucha política, y está recibiendo las luchas generosas que, en aquel momento, se expandían por el mundo, en el ciclo de 1968. La *Tropicália* en su fuerza creadora sirvió antes de propuesta de cualificación de la resistencia, de renovación de formas y métodos, que el mero descarte de aquellos que estarían en el camino errado, con modelos fallidos de militancia. La ambigüedad es también ambivalencia, porque la mutación de las fuerzas productivas sugiere también una nueva configuración de esquemas, categorías y conceptos. En vez de lo «nacional-popular» que romantiza el pueblo en su camino de formación de la nación brasilera, el pueblo integrado a los circuitos de la cultura pop, de la industria del consumo, en fin, del kitsch.

Sin embargo, si Schwarz extrapola la crítica al tropicalismo cuanto su crítica a lo «nacional-popular» a partir de *Terra em transe*, es más exacto cuanto al achatamiento que la *Tropicália* hace de la izquierda «nacional-popular». El tropicalismo parece dirigirse de una izquierda nivelada y homogénea de socialistas bien pensantes que «nunca discutían temas como sexo y raza, elegancia y gusto, amor o forma»<sup>315</sup>, en una nivelación inexistente en el propio film de Glauber, que compone un mosaico de izquierdistas. Al pretenderse «izquierda de la izquierda», el tropicalismo rompe la capacidad de relación con quien podría construir líneas de renovación y ampliación de horizontes. En ese canon, Schwarz va al punto: «La caracterización de la izquierda como un bloque macizo, antidemocrático en política y retrógrado en

---

315 Ibid. p. 60

estética no corresponde a la realidad»<sup>316</sup>. Por otro lado, como inmediata respuesta, los tropicalistas fueron prontamente despreciados como «*cabeludos alienados*», desertores de la lucha de clases, lo que inauguró una larga tradición de desdén bajo el rótulo de izquierda festiva (entredicho que también tomó Glauber, jamás perdonado por *Terra em transe*). Sin embargo, el hecho es que los militantes más apegados a lo «nacional-popular» no estaban necesariamente alienados, bien como las experimentaciones del tropicalismo tenían el propósito de resistir a la dictadura en condiciones menos sofocantes.

El resto fue historia de la derrota final. En el comienzo de la década siguiente, estaba claro como todos habían perdido. Confinada drásticamente después del AI-5, la izquierda comprometida se sumergió de una vez en la lucha armada, en sus varios frentes, pero sin conquistar las bases sociales populares que ansiaba y precisaba. Fue diezmada. El tropicalismo, por su parte, tampoco resistió a los primeros cercos, multiplicándose los exilios y el aislamiento. Si sobrevivió, fue como impulso anti-burgués y antiautoritario, transmitiéndose a la fase más hermética y exasperada de la contracultura de los años 1870. En 1967-68, habían convergido tantas influencias políticas y culturales derivadas de la movilización de las fuerzas productivas de las décadas anteriores, que para mediados de los años 1970 la escena militante era de desolación.

### **v – Eder Sader más allá de lo nacional-popular, más allá de la simple provocación**

A lo largo de los años 1970 la opción de la lucha armada fue anulada por la dictadura, en cuanto varios de los ejes de la contracultura atravesaron la década de manera fragmentada y relativamente aislada. En ese momento de cerramiento definitivo del régimen, en que la negatividad daba el tono de análisis marxistas (cuando por otra parte Schwarz se establece como crítico), es que Eder Sader va a investigar la apertura de un horizonte nuevo. Y va a hacer eso con una investigación de nuevo tipo, una investigación militante implicada en las aperturas posi-

---

316 Ibid. p. 62

bles de otras luchas. De estas aperturas, Eder describe la emergencia de sujetos y sus procesos. No se aferra a las totalizaciones y fórmulas de lo nacional-popular de los años 1950-60. Si, por un lado, era verdad que la fantástica agitación política de aquellas décadas había sido llamada a la fuerza, haciendo tierra arrasada de la izquierda tradicional; por otro, un tipo de agitación diversa comenzó a expresarse y ser percibido, para más allá de los lugares y tiempos de aquel modelo de militancia. En parte, tal agitación confirmó el diagnóstico tropicalista que el pueblo no era imbécil, aunque sí lo era la imagen que se hacía de él por cierta izquierda profesional, sus esquematismos y sus esperanzas bruscas. Y que, sí, era posible reconfigurar lo «popular» según las nuevas coordenadas de expansión del mercado mundial, de las migraciones a las grandes ciudades y sus transformaciones, y de la crisis del crecimiento económico. Porque números impactantes del PBI no correspondían a la disminución de la desigualdad, mientras que cualquier activismo era inmediatamente criminalizado, generando una presión cada vez más insostenible sobre el plano institucional. Eder investigará en las brechas en que se constituyen los flujos de alta presión, fugando por los poros de un régimen que intenta a todo costo colmar las grietas delante de la escalada de la crisis política y económica.

*Quando novos personagens entram em cena*<sup>317</sup> (Cuando nuevos personajes entraron en escena) fue un libro de descripción cuidadosa, en la implicación investigativa y en la síntesis precaria de ese nuevo ciclo de luchas en el límite de la derrota de la izquierda y del surgimiento de otros horizontes y brechas. Libro de superación de los impases, de salida del dilema entre una izquierda debilitada en la lucha armada y sus lecturas de la derrota, y la «izquierda de la izquierda» que, optando por el camino de la crítica de las artes, también fue perseguida y anulada. Eder Sader realiza la desidia antropofágica a la periferia de San Pablo y al movimiento sindicalista de San Bernardo, a fin de vivir los procesos de auto-constitución de movimientos sociales de nuevo tipo. Hace eso sin renunciar al primado de la lucha de clases como motor de la historia: él recombina el marxismo con las prácticas y métodos que

---

317 Cf. Eder Sader, *Quando novos personagens entram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-80)*, San Pablo, Paz e Terra, 1988.

se presentaban en la materialidad. Más que trabajo de sustitución, se da una revitalización del marxismo de lucha que irá a decantar en el que sería el discurso de la izquierda para las décadas siguientes. Por lo tanto, el autor no parte de diagnósticos omnicomprendivos sobre el estado de la lucha global, vista de encima y de lejos. No tiene cualquier pretensión de listar las contradicciones o formular estrategias de gran escala, para conocer la clase en proceso, que es capaz de autococonocimiento y autoproducción. De ahí optar metodológicamente por el acompañamiento de cerca de la aparición de movimientos, en el caso, en el Gran San Pablo del período entre 1971 y 1980. Este período cubre, a groso modo, el auge de la dictadura en cuanto aniquilamiento de las oposiciones y discurso apologético del crecimiento económico, así como la inflexión y el comienzo de la lenta agonía, de la crisis que los movimientos y luchas sociales irán a acelerar a partir de la mitad de la década del 70.

Eder Sader está situado, así, en un momento de *recomposición de clase*<sup>318</sup>, para sondear las fuerzas vivas de su tiempo donde suceden. Ese gesto trae su grado de desapego en relación a aquellos más presos al diagnóstico del trabajo del negativo, como Schwarz. Es un gesto que va a penetrar por la positividad, por los espacios y tiempos en que suceden nuevas producciones discursivas y prácticas colectivas. Solamente de ahí, de la co-investigación<sup>319</sup> implicada en los movimientos, el autor arriesgará, en un movimiento de retorno, líneas más extensas sobre la coyuntura histórica y política. El trabajo teórico de Eder asume por enfoque la «emergencia fragmentaria de los movimientos» y sus «formas singulares de expresión»<sup>320</sup>, ya recusando desde el principio cualquier meta-esquema estructural. La investigación se hace sobre la franja de construcción de identidades singulares de luchas en el momento en que se expresan.

318 Al respecto, invito al esquema autonomista-operista de la composición, descomposición y recomposición de clase, sintentizado por el militante marxista argentino Cesar Altamira en *Os marxismos do novo século*. Traducción de Leonora Corsini, Río de Janeiro, Record, 2008, pp. 21-86.

319 Sobre la co-investigación como método de intervención teórico-militante, relacionado con la investigación-acción y a las cartografías afectivas, consultar el dossier en la Revista Lugar Comum n.º 39, en.-abr. 2013, Universidade Nômada, 2013.

320 *Ibid.* p. 198

La investigación se desdobra en tres planos paralelos, todos alrededor de la ciudad de San Pablo: el club de madres de la periferia sur, el nuevo sindicalismo de ABC y el movimiento de la salud de la zona este.

A partir de la co-investigación en el club de madres de la periferia sur de San Pablo, Sader registra la auto-organización en relación a los espacios institucionales. Tal auto-organización sucede directamente del territorio, por los propios habitantes, que pasan a elaborar colectivamente la experiencia de las dificultades, violencias, amenazas y oportunidades. De este encuentro, sucesivamente cualificado con discusiones y formulaciones propias, la rutina opresiva pasa a ser enfrentada directamente. Sader apunta como emerge ahí un espacio propiamente femenino de autoafirmación y dignidad, en la medida en que se reconoció la doble jornada de las mujeres, una doble explotación/subordinación por la organización del trabajo. Está bien distante del modelo de militancia que va de la concientización de clase a las vanguardias revolucionarias. La lucha, aquí, es la propia clase en movimiento. Ganan autonomía sujetos sociales más allá del proletariado tradicional, bien como se da una polarización en el interior de la vida cotidiana, englobando la cuestión del patriarcado.

El segundo eje de co-investigación se concentró en el surgimiento del «nuevo sindicalismo» en las áreas altamente industrializadas de San Pablo, específicamente, alrededor de la industria metalúrgica de San Bernardo del Campo. El nuevo sindicalismo se constituyó como respuesta al cerramiento de los canales de reivindicación y organización proletaria en el período de la dictadura. En el comienzo de los años 1970, el sindicato se encontraba incorporando la estrategia de comando sobre el trabajo. Sader apunta como, entre sí, los trabajadores ya podían ver el sindicato como un enemigo de clase: lugar de pacto privilegiado de los patrones, de vigilancia y hasta de denuncias<sup>321</sup>. La alternativa al sindicato no se dio solamente en el sentido de apuntarle la traición. Se constituyó en paralelo un movimiento de auto-organización que se diferenció también en términos de métodos e instancias de decisión. La percepción prevalente del nuevo sindicalismo era la de

---

321 Ibid. p. 232.

que los operarios podrían asumir sus propias luchas, con énfasis en la necesidad de auto-organización y acción autónoma en relación al poder del sindicato. Tal orientación repercutió también en la extensión y profundización de la pauta, que no se resumía apenas a la lucha por el salario y condiciones del lugar de trabajo. Las condiciones de trabajo son entendidas de manera más envolventes, que no podían ser más representadas por la estructura inmovilista existente. «En la falta de un partido y de una estrategia confiable, ellos también estimulaban toda lucha en la fábrica en la perspectiva de constitución de grupos autónomos»<sup>322</sup>. Con eso, los procesos de constitución del sujeto político del nuevo sindicalismo están anclados en las condiciones de vida de los trabajadores, por su parte directamente ligados a la vida en los barrios operarios, al transporte, a las expectativas de los migrantes que, de otras regiones del país, venían a prestar fuerza de trabajo al «milagro económico». Aunque el «nuevo sindicalismo» nunca dejó de asociarse, todavía de modo tangencial, a la institucionalidad disponible, él habitó continuamente la tensión entre el esfuerzo colectivo por la autonomía y las tentativas de recuperación por el poder patronal. Esa tensión creció hasta alcanzar niveles explosivos en el final de la década, cuando la potencia de la auto-organización comenzó a amenazar globalmente el control sobre la fuerza de trabajo. De ahí se formará el frente autónomo de Oposición Social Metalúrgica y las huelgas salvajes de 1978-79.

El tercer sujeto investigado por Eder Sader fue el movimiento de la salud de la zona este de San Pablo. Quebrando la lógica asistencialista que hasta entonces preveía en la relación entre los trabajadores de la salud y la población, las comisiones de salud pasaron a involucrarse directamente en los barrios y comunidades. La lógica asistencialista dio lugar a la reivindicatoria, en que las personas son incentivadas a asumir su protagonismo, inclusive para participar del acceso y de la gestión de la salud en sus áreas. Sader acompaña la organización de asambleas y caravanas reivindicatorias, que objetivaban formular demandas y llevarlas al poder público, una especie de *cahiers*

---

322 Ibid. p. 249.

*de doléances* (libro de quejas). Se reforzaba, así, la sensación de protagonismo, en un ciclo virtuoso que incentivaba la profundización de la autonomía y de la lucha. En el caso del movimiento de la salud, Sader apunta la cualificación de las demandas bajo la óptica del *cuidado* (en el que contribuyen, por la gran participación, las mujeres), así como la indivisibilidad entre la autonomía y la institucionalidad de los servicios públicos existentes. La co-investigación avanza sobre aspectos cualitativos, y comienza a recoger los elementos de transformación de la clase en un régimen capitalista de trabajo en mutación. Tal insumo teórico será de inestimable valía para la elaboración del plan estratégico de confluencia de varios movimientos en sus expresiones singulares y formas organizativas propias, pocos años después.

En los tres casos, la investigación de Sader se libera de cualquier pretensión de enunciar un único sujeto, mucho menos en definir la forma más avanzada (vanguardia), según alguna lectura unificadora o totalizadora de la coyuntura política e histórica. Los trabajadores son capaces de elaborar la verdad del sufrimiento de clase que experimentan individual y colectivamente, y son capaces de articular las resistencias en los múltiples planos. Luchas sociales, así, son inmediatamente políticas, porque expanden el límite de lo que sea considerado político, para incluir en las demandas la vida cotidiana, las jornadas fuera de la fábrica, la cuestión de la mujer. En el trabajo de co-investigación de Sader, lo político no nace propiamente de alguna contradicción sistémica, incrustado en alguna contradicción fundamental entre capital y trabajo -trabajo del negativo tradicionalmente unificado por el partido y sus vanguardias intelectualizadas (bajo la especie gramsciana del «intelecto colectivo del partido»)- pero sí por una red de antagonismos que se disemina y se constituye en la multiplicidad de las formas vivientes, sus resistencias, sus afirmaciones de propósito. La noción de lucha de clase está así ampliada, comprendiendo múltiples esferas de polarización en la cotidianeidad del trabajo.

La nueva configuración histórica implica formas diferenciadas, singulares, de expresión y convivencia. Se expande, también, la propia noción de trabajo, para abarcar, por ejemplo, la doble jornada de las mujeres, inclusive cualitativamente: la óptica del cuidado (en salud

de las madres de la periferia), los lazos de fraternidad y de ayuda mutua. El antagonismo reaparece, pero se da en la constitución de los sujetos, de manera implicada en la vida social. Sader se refiere, sí, a la lucha de clases, tanto más fuerte cuanto mayores las capacidad de organizar, solicitar, construir. Lo que permite al cientista social marxista reelaborar la definición de movimiento social: «modalidad particular de elaboración de las experiencias vividas por los trabajadores». El verbo «elaborar», ahí, destaca el carácter constructivo y acumulativo de un movimiento convertido a la lucha.

Llamado autonomista por su método, Eder contorneó cualquier elogio deslumbrado de la autonomía y de la auto-organización, como un fin en sí mismo. *Quando novos personagens entram em cena* es un ejemplo vivo del balance necesario entre movimiento e institución, entre organización y acción orientada a resultados, para contornear los vicios del movimientismo y del procesismo. Los movimientos no pueden convertirse en caricaturas de sí mismos. En los tres ejes tratados en el libro, Eder resalta la presión capilar ejercida acumulativamente sobre la esfera de representación como un desdoblamiento de las acciones. Los dos momentos, autonomía e institución, aparecen en constante tensión, lo que también tiene un lado constructivo y retro-alimentador. No sucede una resolución o salida fácil en ningún caso, sea como ruptura separada de las condiciones de existencia de la lucha, sea como recuperación por el poder constituido como cooptación. En el polo de la autonomía, subsiste una continua desconfianza delante de la institucionalización, vista como traicionera, *pelega*<sup>323</sup> o simplemente representante de la dictadura. El foco de los grupos se orienta por la capacidad permanente de respuesta y movilización, a fin de asegurar la autonomía delante de las recomposiciones intentadas por el poder constituido. Este deseo de autonomía, con todo, se depara con el riesgo de aislamiento, bien como de la disolución por la presión represiva -riesgo especialmente incidente en el caso del nuevo sindicalismo en San Bernardo. Todavía que «privilegien acciones directas, intermitentes, mutables ágiles como inestables», se procura conjurar

---

323 Expresión en portugués utilizada para referir a aquellas organizaciones sindicales que tienen una tendencia conciliadora con la patronal y/o el Estado

la tentación del *foquismo*, es decir, recaer en organizaciones cerradas, despegadas de la experiencia cotidiana, cuya vanguardia prematura (vanguardismo) confiere un valor desmedido a las acciones intempestivas, distendiendo la confrontación al máximo sin preocuparse con el «crecimiento horizontal de la lucha de clases». En otras palabras, el foquismo vencido por la dictadura con la disminución de la lucha armada. El problema de aislacionistas y foquistas es que sucumben a los principios radicales de maneras que no son radicales o suficientes. La experiencia de la explotación y opresión implicada en la vida productiva es el lugar preferencial para la emergencia de la clase como lucha<sup>324</sup>.

Por eso, en los casos estudiados, el deseo de autonomía convive bien con la aspiración por reconocimiento institucional. El club de las madres reivindica y presiona por la formulación de políticas para las periferias, las comisiones de salud buscan la mejoría y democratización de los servicios públicos, y el nuevo sindicalismo busca transformar y revalorizar el papel del sindicato. Eder explica:

Una particularidad notable del Sindicato de los Metalúrgicos de San Bernardo residió en su capacidad de asimilar y estimular las múltiples y difusas formas de resistencia operaria que ocurrían en las empresas. Esas acciones surgían al margen del sindicato y sus agentes miraban el sindicato con mucha desconfianza. Pero terminaron viendo en él un medio eficaz para la defensa de sus intereses<sup>325</sup>.

La tensión entre autonomía e institución, en el umbral de los años 1980, se resuelve por el alargamiento de representación política, con el reconocimiento de la legitimidad de las nuevas organizaciones y sujetos. Se da la incorporación gradual de las formas y métodos en la dinámica institucional, lo que por su parte conduce a nuevos problemas y nuevas contradicciones. La crisis de la dictadura no fue solamente económica. Fue, sobre todo, política, perceptible en la distancia entre los mecanismos instituidos y las formas de vida social, de donde irrumpieron luchas gradualmente más organizadas y eficaces. La transición fue, antes, una radical transformación de la configuración de

324 Por todos, ver Tronti, Mario. *Operai e capitale*. Roma: DeriveApprodi, 2006 (1966)

325 Ibid. p. 288

clase, y la co-investigación emprendida por Eder Sader no sólo capta esta fuerza real creciente, sino también a la de su contribución práctica, realimentando la lucha de conocimiento implicado. Muchas veces la necesidad de acción, la urgencia de las demandas impide una idea general sobre su significado, y es ahí que la teoría desdoblada puede matizar las preguntas y prolongar las líneas de confluencia.

## **VI – Conclusión: ¿qué hacer?**

Sin aspiración de esquematizar, este artículo pretendió presentar sucintamente momentos específicos de la problematización alrededor de los tipos de la izquierda brasilera, en las condiciones confinadas de la dictadura. De la provocación dolorosa de Glauber Rocha e irreverente de los tropicalistas, de los impases y ambigüedades descritos por Schwarz, hasta la formulación constructiva y renovadora de Eder Sader, no hubo camino lineal. La marcha de las luchas sociales sucedió tortuosamente, muchas veces por saltos, retrocesos, vacilaciones. Las energías de transformación se derramaron por los cursos disponibles, en el elevo del desarrollo capitalista y de las formas de poder y opresión que lo conforman. En ese terreno accidentado, Sader prefiere la multiplicidad de luchas a la unificación de lo «nacional-popular». A las narrativas progresistas de la formación de Brasil que supera el atraso de los arcaísmos, Eder Sader ofrece más narrativas concretas de la autoformación de los movimientos de lucha, para quien «Brasil» sólo es una abstracción y, a menudo sólo otro nombre opresor.

Glauber condensó la alegoría de la derrota y gritó por respuestas. Caetano y la Tropicália respondieron en la dirección de mayor cobertura de la lucha, la de ser trabajada dentro y contra las fuerzas del mercado de consumo en un alcance más aireado de choque (la sexualidad, la globalización, los medios masivos, la politización del arte en otros términos). Schwarz apuntó correctamente la persistencia del impase, las ambigüedades del tropicalismo y la incapacidad de renovación de los modelos de militancia. Eder Sader trajo aire fresco, expresión mayor de un método cuya novedad transcurrió de la novedad surgida de los movimientos. Movimientos *nuevos*. Lo «nuevo» reunía las bases materiales y las fuerzas vivas de subjetividad que le faltaban

a la Tropicália, que nunca consiguió dejar de ser un movimiento de vanguardia. Materialidad también necesaria para comprobar líneas de organización y proto-institucionalidad que no aparecían en la «masa amorfa» de la que lo «nacional-popular» era imagen. Sin las determinaciones materiales de la clase, de su existencia incrustada en la esfera de trabajo, no es posible llenar el antagonismo –que se torna espejismo, indeterminado. Sólo la fuerza organizativa real, descrita desde sus procesos de auto-constitución y autoproducción, puede reunir las energías dispersas de transformación en el sentido de la constitución y del antagonismo. Después de eso, de esta tendencia expresa del interior de los antagonismos reales en su momento constructivo, se circunscriben los problemas de la relación con la institucionalidad y representación. El plano de análisis, como se ve, es bien más inmanente que los modelos de militancia del tipo *cepcista* o tropicalista.

La enseñanza de Sader sobrepasa la simple orientación por implicarse en los procesos de subjetividad, en busca de la «horizontalidad de clase», de la constitución de nuevos movimientos. Es también enfrentar la tensión entre los circuitos de representación y el desarrollo de la autonomía, es decir, enfrentar el problema de absorción, del agotamiento, del desgaste de las luchas, de la autofagia de las organizaciones. Y es ahí donde la sofisticada reflexión marxista de Schwarz vacila: la recuperación por el mercado o por la dictadura nunca es total, en la medida en que depende de la capacidad de gestionar los procesos y luchas sociales de los que depende, porque están atados al mundo del trabajo, a la vida productiva. El foco de la negatividad pierde de vista que el desarrollo de las fuerzas productivas se da mediante nuevas expresiones de clase, que pasan a demandar, organizar antagonizar. Crítica sin positividad constituyente pierde de vista la capacidad de reapropiación de la institucionalidad, de su transformación.

Y es ahí que la enseñanza de Eder Sader es tan actual. En aquella época de Eder cuando hoy, actúan formas específicas de control social, represión política, captura por el mercado e instancias de explotación del trabajo. A todo momento, los movimientos se constituyen debatiéndose con este mundo de determinaciones. Cambian también las expresiones singulares de las luchas sociales, las coordenadas de

la clase, las determinaciones de los antagonismos, las confluencias estratégicas –posibles y tendenciales. En esta década de 2010, se presencia un ciclo de luchas por Brasil, con la emergencia de nuevísimos personajes que todavía debe ser cuidadosamente co-investigados. En este momento de enriquecimiento de experiencias, la tarea no es sólo conocerlas. Sino implicarse en ellas para reinventar las formas, métodos y discursos, como Eder hizo en la periferia de San Pablo. Tanto en cuanto a los aspectos auto-organizativos, a la constitución de nuevos movimientos, campañas y acciones; cuanto en la relación con la institucionalidad, las brechas, posibilidades de reinención, riesgos de captura o agotamiento.

Con Eder y los nuevos movimientos, se camina de los impases a las formas concretas de la transición, del diagnóstico de la derrota a la recomposición de la clase, de la elaboración de sufrimientos y resistencias a la fuerza organizativa real, de la sensación de impotencia a la co-investigación generosa. Las tareas están a lo largo de ese camino.

Traducción de Lucila D’Urso

## **Bibliografia:**

- Altamira, Cesar, *Os marxismos do novo século*. Tradução de Leonora Corsini, Rio de Janeiro, Record, 2008.
- Avelar, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.
- Dunn, Christopher. *Brutality garden: Tropicalia and the emergence of a Brazilian counterculture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.
- Garcia, Marco Aurélio, «São Bernardo: A (auto)construção de um movimento operário», en: *Desvios*, n. 1, p. 10-27, nov. 1982.
- Sader, Eder, *Quando novos personagens entram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-80)*, São Paulo, Paz e Terra, 1988.
- Santos, Regina Bega dos, *Movimentos sociais urbanos*, São Paulo, Editora UNESP, 2008.
- Schwarz, Roberto, *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.
- , «As ideias fora do lugar», en: *Ao vencedor as batatas; forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, São Paulo, Duas Cidades, 1977. p. 11-31.
- . *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*, en: *Martinha versus Lucrecia. Ensaios e entrevistas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- Veloso, Caetano, *Verdade tropical*, São Paulo, Companhia das letras, 1997.
- Tronti, Mario, *Operai e capitale*, Roma, DeriveApprodi, 2006 [1966].
- Xavier, Ismail, *Alegorias do Subdesenvolvimento; Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*, 2a ed. São Paulo, Cosac Naif, 2012.

## **Revistas:**

- Lugar Comum* n.º 39, jan.-abr. 2013, Universidade Nômade, 2013. Dossiê «Copesquisa».
- Disponível em <http://uninomade.net/lugarcomum/39/>

---

# El país del Ave Fénix

CHRISTIAN FERRER<sup>326</sup>

- I -

Argentina es un país autodestructivo. Quizás sea lo más cierto que pueda decirse de nosotros con pocas palabras claras. No nos faltan fuerzas ni riquezas, el suelo es fértil, hay amplio territorio, nuestra historia es joven, los recursos abundan. Otras naciones han tenido que remar hacia adelante desembarazándose de lastres más pesados y superando desventajas mayores, y por eso mismo suelen anteponer vallas de contención al capricho de zapatear sobre el abismo. En cambio, los argentinos parecemos estar poseídos por el genio del estropicio. Esa es nuestra «diferencia», es decir el ámbito de destino. Todo lo que construimos con esfuerzo y amor termina arrojado a holocaustos de ocasión, que aquí nunca han escaseado, o bien abandonado a su ruina. Luego, es preciso recomenzar. No es que seamos seres dañinos por naturaleza o excesivamente imprudentes, más bien vivimos hechizados por los componentes contradictorios de nuestra historia y entonces nos cuesta mucho la unidad de propósitos. Además, acarreamos el signo de acontecimientos impiadosos y no tan distantes a los que no sabemos cómo confrontar y que permanecen activos bajo la superficie de los días.

---

326 Este texto fue escrito en mayo de 2010, en ocasión del Bicentenario argentino, bajo el título «Phönixland. Anmerkungen zum historischen Werdegang der Argentinier für Deutsche Leser, die sich für das Schicksal ferner Länder interessieren», en Nueva Sociedad Sonderheft, 2010. Argentinien auf der Couch. Träume und Traumata einer verunsicherten Nation. El autor revisó dicha versión y la retocó con el título «El país del Ave Fénix» (Cf. Adrián Cangi y Ariel Pennisi (ed.), Dilemas políticos 2001-2011, Buenos Aires, Quadrata e Instituto Pensamiento y Políticas Públicas, 2012, pp. 29-40)

Tantos han sido los sobresaltos y las encalladuras sucedidas durante nuestra corta historia que acabamos por habituarnos a su reincidencia, sin que se nos figurasen una amenaza, mucho menos una advertencia que no por incumplida deja de ser menos funesta. Así que, por lo general, fingíamos que la tierra no temblaba bajo los pies hasta que ya era demasiado tarde. Esos eran los instantes en que nuestra natural preferencia por la improvisación se nos aparecía, por una vez, como deficiencia, aunque no nos desentendíamos de ella, pues siempre hemos confiado en el arte del repentismo como mejor tabla de salvación. Por momentos parece como si nos complaciera destripar nuestras posibilidades tal como lo hacen los niños con sus juguetes, sin malicia, pero con metódica determinación, y no por eso éramos exceptuados de padecer las consecuencias. Cada tantos años, en forma cíclica, este país se desmadra y termina pagando su libra de carne a la Historia, que es una usurera.

No tenemos por hábito, una vez pasada la conmoción, entrar en razones, de modo que ante cada reiteración reaccionamos de la misma manera, como recién caídos del catre, todavía empapados de resaca, inventariando los estragos dejados por la fiesta que se nos fue de cauce, sintiéndonos apenas responsables de la enormidad de lo sucedido y sin dejar de quejarnos como lunáticos, del país, no de nosotros mismos. Ya a comienzos de este milenio –año 2001– saltamos por los aires una vez más, de paso echando por la borda al presidente en ejercicio y al sistema monetario entero, y pareció, esa vez, que el golpe nos iba a repercutir en toda la línea, puesto que la caída arrastraba consigo las andaderas económicas, políticas y psicológicas acostumbradas. Fue una época en que dábamos vueltas y vueltas, por calles y plazas, desconcertados como derviches fuera de órbita. Pero cuando todo parecía perdido, cuando escorábamos hacia una última convulsión que nos dejaría varados entre las rocas y reducidos a las pocas fuerzas que nos quedaran, sucedió que el sol se puso a sonreír, que el cereal maduraba, como siempre, y que había viento a favor. Argentina se reestablecía rearticulándose al mercado mundial de alimentos y la única moraleja que se sacó en limpio de aquel estropicio fue la de que no es tan fácil hundirnos. Ni siquiera le agradecemos lo suficiente al dios de

la buena suerte, que también la tenemos, y a veces en demasía. Nos podría haber ido mucho peor.

- II -

El país ha celebrado doscientos años de vida independiente, iniciada con un adiós jacobino espetado en 1810 a la Casa de Borbón, reinante en España, pero lo cierto es que en la memoria colectiva los primeros cien –el siglo XIX– suelen trasapelarse entre figuritas escolares de indios, gauchos, próceres e inmigrantes, siendo éstos últimos los únicos que adquieren algún sentido para los argentinos de la actualidad. Las otras tres figuras –los indígenas, «habitantes del desierto» ya eliminados; los gauchos, domesticados por el alambre de púa; y los héroes, que expulsaron al último virrey en tanto se entreveraban en duraderas y ensañadas luchas fratricidas–, todos ellos retroceden en el tiempo como fantasmas de épocas de las que hemos podido prescindir por el simple expedientes de anteponerles bastidores y telones pintados. Hoy nos parecen más literarios que verdaderos y hay que buscarlos tras bambalinas.

Los países se fundan, y también se reinventan. Así sucedió con Argentina, que acogió un colosal movimiento de gentes –se contaban por millones–, europeos la mayoría, portadores de poca o ninguna fortuna, y las más de la veces casi analfabetos. Venían detrás de una esperanza, o de un espejismo, en fuga del hambre, el estancamiento o la persecución, pero dispuestos a luchar. Y a fin de cuentas se puede decir que lo lograron, que pudieron cantar victoria. Sus descendientes prosperaron y estudiaron y hasta rebasaron las líneas de contención con que las castas acomodadas de la Argentina criolla habían pretendido mantenerlos a raya. Y además casi todos confraternizaron, con dificultades, pero lo hicieron, y eso que habían llegado de todas partes, puesto que este país es consecuencia de una orgía de naciones, sin olvidar el componente indígena y la ya algo diluida pigmentación africana, que también están en el genoma de la población actual.

Fueron tantos los que se «mudaron de casa» –tal es el significado de origen de la palabra migrar– que en algunas provincias casi empata-

ban el número de nativos. En muchos lugares incluso predominaban y se los llamaba «gringos». Desde entonces, Argentina fue otra. Fue más «europea», o así parecía serlo. Eso, Argentina, *se la creyó*, en detrimento de la verdad y de la evidente supervivencia de los componentes latinoamericanos en su matriz cultural, pero esto último fue ocultado, porque era una realidad vergonzante a la que nadie quería ver y a la que se creía sólo existente tras las fronteras con los países vecinos, a los que se juzgaba atrasados e incultos, cuando no bárbaros. Lo cierto es que a lo largo del siglo XX vivieron en el país millones de personas que no eran argentinos pero que fueron haciéndose argentinos. Como se suele decir, «se integraron», y de a poco fueron discerniendo y sopesando las reglas y las jerarquías de los dueños locales de la tierra. Muchas veces las transgredieron, y no pocas para imitar algunos de sus consumos y privilegios.

Si bien la «aristocracia de las vacas», que se ocupaba de los asuntos del Estado como si fuera una prerrogativa, proyectó y construyó un país con instituciones, valores y cultura «a la europea», el resultado no fue mimético, sino, más bien, desenfocado, quizás porque la deriva subsiguiente se hizo imprevisible y opuesta a lo esperado. Al revés que en la mayor parte de Latinoamérica, aquí los estancieros y las personas de doble apellido, es decir los amos de las cosas, tuvieron que ir cediendo terreno. Desde la época del Centenario y en apenas cincuenta años, tres banderías, algo distintas entre sí, lograron congregarse a pobres, asalariados y excluidos en organizaciones de protesta y socorro mutuo a las que templaron en la lucha social en nombre de una serie de derechos rehusados que al fin fueron conseguidos, no sin encono, agitación de almas, y sangre. Esas luchas fueron orientadas, sucesivamente, por anarquistas, radicales y peronistas.

En primer lugar, los anarquistas, fundadores de gremios por oficio y difusores de ideas «maximalistas». Eran particularmente fuertes en Buenos Aires y Rosario aún cuando nunca llegaron a ser demasiados. En todo caso, fueron los suficientes. Es claro que se hicieron notar y que por un tiempo gozaron de credibilidad entre trabajadores, autodidactas y librepensadores. De la nada levantaron sindicatos, ateneos, bibliotecas «de ideas» y periódicos que incitaban a la emancipación.

Dejaron tras de sí un estilo de ánimo autárquico que los sobrevivió y que de vez en cuando reaparece en el ámbito de las disconformidades públicas no menos que, de manera algo transmutada, en la personalidad del argentino, siempre tendiente a destacarse como ser singular y no como uno más de la colmena. Por cierto, las conquistas sociales que tuvieron a los anarquistas en situaciones de protagonismo requirieron de pugnas intensas, pues era gente que no negociaba con el Estado argentino, al que no reconocían y al que llamaban «gobierno provisorio de la nación».

Una segunda serie de equidades ciudadanas afianzadoras de los fueros plebeyos, aunque insuficientes, se asentaron en la década de 1920 con la llegada al poder de los gobiernos de la Unión Cívica Radical, por lo general laicos y moderados, aunque cabe recordar que en esa época las ideas programáticas de Hipólito Yrigoyen, su caudillo, eran consideradas «populistas». No por nada a sus adeptos se les llamaba «la chusma». Así lo hacía la gente «de nariz parada». Estos fueron los años en que una espesura hostil de ideas y de facciones se asentó en un espacio público soliviantado por liberales y nacionalistas, tradicionalistas y modernistas, obreristas jacobinos y partidarios de gobiernos de orden. Son querellas que alcanzaron cotas de enardecimiento y muerte, y que no están apaciguadas del todo: se renuevan adecuándose a nuevos contextos. Lo cierto es que el Partido Radical, expresión anímica y doctrinaria de las clases medias emergentes, que parecía haber salido victorioso de su combate contra las elites tradicionales, creía estar destinado a orientar a la nación en los muchos años por venir. No sucedió así. Un golpe de estado, en 1930, lo dejó desbaratado y dividido, y estropeado el vínculo con los votantes.

A mitad del siglo XX irrumpe en escena el general Juan Domingo Perón junto a multitudes innumerables y lo hace a la manera de los mitos que se afincan de súbito y fuertemente en los sentimientos de la población y trastocan la historia política de un pueblo. Metamorfosis mediante –el peronismo es plástico y recombinante–, esto continúa vigente hasta el día de hoy. Si el peronismo parece inextinguible es porque no ha sido solamente un estilo de llevar las riendas del Estado o un modo de compaginar clientela electoral y política asistencial, sino,

primordialmente, un emisor de mensajes de redención y felicidad. Eso fue su fuerte: divulgar un sueño estereofónico y en technicolor para los desarraigados y los desesperanzados que hasta entonces miraban el banquete de la vida desde fuera del enrejado. Lo expresó inmejorablemente en la ciudad de Córdoba un dirigente de la Confederación General del Trabajo en un discurso dado en 1951: «Hoy, con Perón, el obrero come bien y bebe mejor, y todavía le sobran pesos para una cana al aire». Es un programa político muy convincente. Se comprenderá que sus seguidores hayan sido legión.

Es difícil explicar qué cosa es el peronismo y cuál es la razón de su largo influjo sobre la imaginación política argentina. En su tiempo – la década de 1950– se le endilgaron diversos sambenitos que a su vez suponen matrices de comprensión: brote sudamericano del totalitarismo europeo, gobierno encaramado sobre energías atávicas de masas engañadas, reaparición imprevista de caudillismos premodernos supuestamente superados, régimen liberticida que sedujo el alma del arrabal por medio del pan y el circo, festichola en la cual nadie paga entrada y todos reciben una porción de maná del cielo. Al conjunto de estos desprecios se los suele compendiar en la palabra «populismo». Pero, a la distancia, el peronismo comparece ante la historia menos como fascismo de entrecasa que como jacobinismo caprichoso conducido con gestos bonapartistas, y muy capaz de revolver en una misma coctelera a izquierda, derecha y centro hasta dejarlos mareados. Otros partidos políticos toman la forma organizativa del triángulo escalonado, o la del círculo autogestionado, o la del vértice de un faro para las masas, pero el peronismo es distinto: se parece a un mandala, al cual se entra o se sale por cualquiera de sus lados.

Aunque se recuerda a Perón por facilitar la mayor transferencia de ingresos hacia las clases populares, su legado histórico es otro: haber presidido, más allá de su voluntad, sobre una revolución cultural plebeya. De allí en más la formación del gusto y los valores dominantes dejó de ser un privilegio de las clases altas. Un nuevo respeto cundió entre obreros, lumpenes y peones de campo, el del jubileo concedido a los «bárbaros» hasta entonces repudiados. Tamaña movilización de energías populares no quedó sin respuesta por parte de sus contrin-

cantes, instaurándose así un campo de lidia en el que por años y años se han ido aglutinando discordias, odios y necedades, repartidas en partes alícuotas entre todos los protagonistas del drama. Esos males se acrecentaban cuando el «partido militar», que a lo largo de medio siglo se constituyó en un actor político en sí mismo, se le ocurría ocupar el estrado por medio de la fuerza. Con respecto a esto –la chirinada, el cuartelazo, el golpe de estado, la cacería, la tortura y la masacre– no fuimos una excepción, sino la regla latinoamericana.

Después de setenta años la estatura histórica del peronismo parece haber superado en relevancia a la de sus enemigos, sea que se considere al líder de ese partido un estadista o bien un castigo de dios. La cultura peronista, fructífera y poderosa, introdujo un elemento de desorden fértil en la vida política del país, un disturbio para el que nadie encontró nunca alguna paz, quizás porque Perón fue algo más que un jefe aunque algo menos que un dios: un chamán de la más alta escuela. Sin embargo, las energías desatadas a su alrededor se le volvieron, a fin de cuentas, incontrolables, tal cual le sucedió al Dr. Frankenstein con su criatura y al mismísimo Creador con las suyas. Y la misma desventura les sucedió a quienes, golpe de estado mediante, creyeron que el general Perón, popularmente apodado «el macho», había sido eyaculado de la historia argentina para siempre. Lo que siguió a 1955 fue medio siglo de enfrentamientos, prohibiciones, «empates catastróficos», asesinatos políticos, imposiciones por la fuerza y una inacabable noche de San Bartolomé. De modo que Perón, apodo de un momento auspicioso de la historia nacional, también es el nombre de un trauma.

– III –

Los hombres que hacia la mitad del siglo XIX comenzaron a dar forma de nación a los antiguos territorios del Virreinato del Río de la Plata se encontraron con una maraña de problemas, anudados en torno a la tradición absolutista en cuestiones de administración gubernamental, de cepa hispánica, y a la enorme carencia de conocimientos

modernos, resultado del varietal católico. De modo que se buscaron soluciones dinámicas: la puesta en marcha de un ensamblaje que fusionaba la escuela con el respeto por la autoridad con la vía férrea con el fraude electoral con el tratado de libre comercio con aires señoriales de superioridad con el puerto de gran calado y con fábricas, silos y frigoríficos, amén de una cornucopia de obras públicas, y todo ello inaugurado con remisiones al orden y al progreso, que eran lemas europeos de incumbencia mundial. Había que civilizarse —era la divisa—, y aceleradamente. Pero nadie avanza tanto sin terminar tironeando de la propia sombra. Tampoco los países. No se pensó por entonces que la alfabetización mecánica podía culminar en aprendizaje funcional y desangelado; que la confianza excesiva en la tierra ubérrima que nos tocó en suerte resultaba ser, a la larga, engañosa y desacertada; y que alrededor de la máquina, de por sí principio de orden, seguirían brotando las semillas de la incivildad, que desde siempre engordan la tripa de la historia nacional.

Justamente, en la mente de los forjadores del país, se robustecía la convicción de disociar la civilización de la barbarie, es decir la partición en sí misma, pero no dejaba de ser una guillotina conceptual que abreviaba taxativamente la complejidad de los opuestos, los cuales, y al igual que sucede con el ying y el yang o con la razón y los sentimientos, tendieron a encastrarse más asiduamente de lo que se repelieron. También el progreso puede ser una condena si la máquina no es desembalada en el contexto de un jardín sino en junglas donde ha de lucharse por la existencia y cuando sus costos se revelan, al final del proceso, cuantiosos, en particular si el ensañamiento recae sobre la naturaleza, que en Argentina siempre rebalsó por los cuatro costados. Nada de esto se tuvo en cuenta en su momento, porque el modelo industrial parecía el único camino de desarrollo viable y deseable, porque cualquier otra alternativa sonaba imposible, «de avanzada», o bien tenía el sabor de las épocas que ya nadie añoraba, y porque, en definitiva, a los errores de los antepasados siempre los pagan los que están al final de la fila. En esos tiempos, el engarce de Argentina al mundo dependió de haber hecho la mejor síntesis posible entre la actualización del parque tecnológico instalado, la especialización en

productos agropecuarios, y la imitación o parodia de proyectos culturales que afuera se elaboraban mejor. Igual que ahora.

Sin embargo, más importante que el proyecto «civilizatorio» en sí mismo era el hecho de que Argentina había sido soñada como una nación grande, no meramente gorda. Un hombre primordial de la historia nacional –cruza entre hombre de letras y hombre de acción, nada inhabitual en el siglo XIX– como Domingo Faustino Sarmiento fue menos necesario como adalid de la civilización que como visionario. Este presidente nuestro daba saltos portentosos al pasado para salir eyectado hacia el futuro: vislumbraba al esplendor de Venecia transferido al delta del Tigre, donde nace el río de la Plata, y pronosticaba que el ancho río Paraná y su red hidrográfica subsidiaria serían para nosotros lo que el río Nilo fue para los antiguos egipcios. Eran antecedentes de rango mitológico. Venecia fue la máxima potencia comercial y naval de su época en tanto el caudaloso río de la tierra de los faraones fue el cíclico fertilizador de los sembradíos próximos a sus riberas. Sarmiento soñaba en grande, y no sólo él, se diría que la alucinación venturosa fue una característica de aquella generación de hombres públicos, incluso de la siguiente, a los que tampoco les tembló la mano al poner la firma en decretos de evicción de indios, gauchos y protestones. Pero más adelante los argentinos comenzamos a arrostrar tantas dificultades que de a poco fuimos dejando de soñar. Nuestros ambiciosos ideales, entre los que no faltó algún que otro delirio de grandeza, fueron reemplazados por ilusiones, de por sí simulaciones de esperanzas, y luego llegó el tiempo en que tuvimos que acostumbrarnos a los malos sueños, incluso a las pesadillas.

La utopía de un país moderno, potente, superior, más europeo aún que la propia Europa (a veces las falsificaciones superan al original), no se realizó, aunque tampoco fue repudiado sino dejado en estado de propulsión inerte, inconcluso, hasta que fue rebalsado por el estilo de vida del mundo «globalizado» como antes por el «modo norteamericano de vivir». El fruto de ese fracaso ha sido el simulacro paródico, que no consigue reflejarse ni en el espejo del primer mundo ni en el de los vecinos de Sudamérica, de quienes, por otra parte, nunca hemos estado tan cerca como en estos últimos años. Ese proyecto «de civiliza-

ción» no se frustró únicamente por causa de las recurrentes dictaduras militares que hicieron tan reconocible al cono sur entre las décadas de 1960 y 1980 (el viejo mundo también ha tenido lo suyo y eso en la escala de lo horrible y lo espeluznante). Menos aún porque las castas de dirigentes políticos se dedicaran de lleno a horadar los cimientos de la cosa pública, como hacen los autófalos, esos animales que se alimentan de sí mismos. Ni tan siquiera porque de entrada haya sido una quimera intentar transplantar «flores mecánicas» a un desierto. Es el contexto de implantación el que determina el vigor y el rumbo del injerto. Además, el mundo cambia –sus modas, sus modelos, sus polos de poder– y no siempre a los países les es dado avizorar cuál será la dirección del viento, especialmente si sopla desde el hemisferio norte. Cien años atrás era Inglaterra nuestro mejor postor, luego lo sería Estados Unidos, y hoy es China el nuevo postulante. Da igual: todo avance realizado en una competencia donde desde siempre hay jugadores mejor posicionados y con mayores recursos presupone el retroceso eventual. Y es entonces cuando los sueños postergados engendran monstruos, cuanto menos dilemas indecibles que el tiempo transforma en culpas tan sólo por déficit de resolución.

Como un derivado de las malas experiencias del último siglo, hayan sido desengaños políticos, desbarajustes económicos, o picos de violencia y furia, la personalidad de la nación no ha salido indemne. Ahora expresa una mayor inclinación a reducir su proverbial grandilocuencia a un calce más asequible y también a tomar mayor conciencia de la cercanía de la frontera latinoamericana, a la que ahorita mismo condescendemos a asemejarnos un poco, aunque no por eso dejamos de pasar vista a postales del primer mundo. Después de todo, éste es un país en el cual el ascenso social no era solamente una promesa imposible de verificar sino una certeza de nacimiento. Pero eso fue antes de que ingresáramos a la edad del desquicio y de la vacilación. Ha llegado el momento de adecuarnos a nuestras posibilidades. Eso exige de un realismo que no solemos cultivar y de concordia por parte de la dirigencia política, muy desinteresada en ello, puesto que el país le queda grande. Entonces, avanzaremos como siempre lo hicimos, a base de

marchas y contramarchas, que es el ritmo de los insatisfechos y de los indecisos con respecto al próximo paso a dar.

Pero nuestros problemas –nuestras injusticias– siguen ahí, sin desertarnos y sin solución a la vista. Y no se trata de nimiedades, comenzando por la relación constitutiva entre Estado e intereses de grupo, que en Argentina formatea lo político en desmedro de lo social; siguiendo por la disimetría de poder y recursos, de larga prosapia, existente entre Buenos Aires, y por extensión la zona pampeana, y las provincias del interior, que no es cancelada por la actual extensión de la frontera del cultivo de la soja, de por sí peligrosa para todo país que pretenda respaldarse en monoproducidos; y culminando con nuestra mala costumbre de otorgar premios y castigos a quienes menos se merecen lo uno y lo otro. Seguramente todos los países del mundo están familiarizados, de un modo u otro, con este tipo de rompecabezas, pero Argentina lo está en grado superlativo. Parece que nos fuera más fácil desarmarlos que empalmarlos, pues cada vez que hemos intentado actuar sobre los problemas lo hemos hecho con energía inoportuna, zigzagueando entre el titubeo excesivo y el golpe de timón, consiguiéndose como resultado algo muy distinto a lo que se procuraba. Sean los giros en ciento ochenta grados en las políticas económicas, sea el hábito de arrasar con lo construido por el predecesor a cuenta de la devastación que ya está preparando el siguiente, sea la alegre predisposición por la ilegalidad y la picaresca que se alberga en el corazoncito y conducta de cada connacional, o sean las confusiones emocionales causadas por ambiciosos planes que no nos sabemos perdonar al llegar el final de ciclo, todos ellos terminan misteriosamente siendo temas imposibles de resolver por medio de la sagacidad política, la purga espiritual o una mejor organización comunitaria. Ocurre que esos problemas están colonizados por nuestras patologías y caprichos, sin los cuales este país no sería lo que es.

Y bien, hechas las sumas y restas, las cuentas dan un resultado impreciso, por no decir contrariado. No sabemos aún si nuestra odisea nos llevará a buen puerto, si estamos destinados al fiasco, doblemente sonoro por causa de las jactancias «europeístas» de las que solíamos abusar, o si todavía se nos concederá la oportunidad de hacer algo que

los de afuera o los posteriores puedan juzgar memorable. Pero ahora mismo ya no tenemos más crédito para hacer consultas a la adivina. Dependemos de la intuición, el azar y el talento. No sería la primera vez, ya antes hemos podido sobrevivirnos a nosotros mismos, que es la prueba más difícil, como desde siempre lo ha sabido el ave fénix, nuestro emblema de fuego.

---

# La ruptura de la cadena del terror

LEÓN ROZITCHNER

Lo que hizo el genocidio fue destruir el tejido social para imponer, por el terror, una única forma de sociabilidad. En la medida en que no se podía actuar sin poner en riesgo la vida, lo único que pudo aparecer sobre los escombros de este terror fue el mercado económico neoliberal, que exige la dispersión de los sujetos y reduce los lazos humanos a las categorías de comprador y vendedor.

Pero la subjetividad aterrorizada de la sociedad argentina fue diseminada, separada y aniquilada por su propia aceptación. El poder, hay que decirlo, necesitó que el sujeto realizara la operación por medio de la cual él mismo se produjera como sujeto aterrorizado y cómplice para evadirse del peligro. «Por algo será», decían para justificarse, porque subjetivamente adhirieron a esa realidad y se complacían en ella; sobre todo cuando, con el menemismo, esa realidad atomizada comenzó a darle satisfacciones, colmando sus deseos mediante el rito solitario del consumo. Aunque el país se conducía hacia el abismo.

Pero pareciera que con el 19 y 20 eso que nos mantenía separados se hubiera roto. De repente, se dio algo diferente: romper la costra, salir afuera, encontrarse con el otro, reconocerse en el común sufrimiento y poder así activar los poderes del propio cuerpo en la medida en que empezábamos a sentir que podíamos construir un cuerpo común poderoso. Porque los encuentros colectivos son, precisamente, momentos en los que la presencia corporal del otro me da la fuerza necesaria para que yo pueda romper en mí mismo la marca que me dejó el terror, al mismo tiempo que con la mía ayudo al otro para que lo haga. Estamos viendo cómo se hace visible y emerge en la realidad social la

expresión de una ruptura de un proceso inconsciente y subterráneo que antes nos limitaba.

En ese sentido algo ha comenzado: reconocer que tenemos el poder de incidir sobre las fuerzas que sentíamos inexpugnables. Por primera vez hubo un corte que transforma la subjetividad sometida y comienza a reconocer su propio poder cuando está inserto en un colectivo unificado por los mismos objetivos. Lo que emergió fue la posibilidad de vencer ese terror subjetivo y, por lo tanto, recrear la posibilidad de un poder social renovado.

Esto no quiere decir que todo cambió. No tengamos la fantasía de que ya está hecho. Este es un proceso que requiere tiempo porque los miedos y las coerciones a vencer son muy profundos y la realidad de la amenaza represiva es muy intensa. El desafío es poder ejercer una estrategia que nos lleve pacífica y democráticamente a multiplicar nuestra capacidad de resistencia, tras haber descubierto el poder de los grandes conglomerados colectivos ciudadanos.

Este contrapoder extendido corre el riesgo de irse restringiendo si su movimiento queda ligado a cierta rapidez y celeridad que algunos sectores de izquierda, impacientes, exigen. Porque no hay subjetividad si no hay un colectivo que la produzca y la transforme en un tiempo cuya duración sólo la experiencia puede darnos. Hay que decir lo siguiente: cuidado con las categorías instantáneas, abstractas, puramente voluntaristas de la izquierda. El fenómeno de la creatividad social tiene una complejidad mayor que aquella que las fórmulas teóricas le asignan.

La izquierda debe aprender del hecho de que ella no pudo hacer lo que otros espontáneamente hicieron al crear nuevas formas de organización antes impensadas. Porque es evidente que lo que sucedió el 19 y 20 no es un producto de la izquierda, sino una experiencia convergente de gente antes separada y distante de sus propuestas. No se trata de pedirle a la izquierda que de un paso atrás, sino que acompañe y que empiece a aprender de nuevo en la escuela de los hechos rompiendo los esquematismos congelados en el pasado.

Hay pensamientos, por ejemplo, que intentan explicar las nuevas subjetividades resistentes como una continuidad inmodificada de la

estrategia política de los años setenta. Pero lo que pasa hoy es radicalmente diferente, como estrategia, de lo emprendido en el pasado. Hay que aprender que las cosas han cambiado, y por lo tanto se trata de continuar elaborando críticamente el pasado de ellos en el ahora nuestro. La única forma de hacerlos presentes es comprender que lo que hicieron tuvo un carácter heroico, pero que a su vez marca los límites, porque fracasó, de una estrategia política que hoy debe ser modificada.



---

# Problemas y desafíos

HORACIO GONZÁLEZ

Las jornadas del 19 y 20 pueden verse desde el ángulo de un visible ausentamiento de las banderas políticas conocidas. Me parece que por primera vez en muchos años hubo una expresión popular que, a diferencia de lo sucedido en las últimas décadas, no contó con una cadena visible de menciones constituidas previamente, sino que se podría afirmar que se compuso en esos días y en esa oportunidad. Desde luego, la discusión sobre lo espontáneo y lo determinado podría servirnos aquí para calibrar las porciones de cada cosa. Pero me temo que ese es el debate en el que encallaron las izquierdas del siglo veinte, a pesar de que espíritus tan complejos, diversos e imaginativos como el de Rosa Luxemburgo o Gramsci dejaron fuertes huellas en esa discusión.

Para salir un poco de ese debate, en el que apenas podríamos poner una teja más en alguno de esos campos, decimos «ausencia de banderas políticas», para comenzar a pensar desde una sustracción, desde lo que se sustrae y lo que va reapareciendo a medida que enhebramos las piezas de lo que se presenta. Por eso la idea de multitud no me parece despreciable, en cuanto refiera a la constitución de una forma de pensamiento social que reclama sus cuerpos, su movilización, su conocimiento de la ciudad. ¿Pero cómo lo hace? Precisamente por sustracción. La multitud, creo, está enclavada en el lugar de un pensamiento ya existente al que le va restando consistencia y fijeza.

En ese sentido multitud y pueblo pueden ser pensados para sacarle al pueblo las capas de fijeza que tenía, y no para contraponer la multitud a un espacio de inmediatez antiestatal. Multitud sería entonces un modo de pensar una acción colectiva en presente y que reactiva lo

popular, o más precisamente, una categoría de la acción en tiempo presente.

La noche del 20 yo recorrí quince cuadras hasta Plaza de Mayo desde mi casa y veía cómo iban apareciendo niveles de conciencia a medida que uno se acercaba. La descripción es muy importante porque fue un día muy innovador, con mucha originalidad, dada por el hecho de que todos los acontecimientos señalaban al horizonte de la conciencia: ¿qué puedo hacer yo ahora, hasta dónde puedo llegar? Y todo eso dramatizado en el territorio. La idea de multitud como sustracción de algo que está cristalizado y que hay que reactivar nos permite también utilizar partes significativas e importantes de una teoría de la conciencia que por momentos parecía desacreditada.

La inexistencia de banderas, esa noche, no se puede considerar una carencia, al contrario, formaba parte de un descubrimiento interesante: que se pudieran tomar temas de los partidos de izquierda y de la movilización social de los últimos años y llenar la plaza a la madrugada, en circunstancias de excepcionalidad, por el horario, por el estado de sitio. Pero esos temas estaban en estado de sustracción. Se les habían sustraído a las formaciones más fijas y estables de la política y estaban a disposición del común. Y esos temas involucrados que terminaban en el grito «Argentina, Argentina» querían significar con eso la existencia del común pensante colectivo, no la reintroducción de un concepto excluyente de la política bajo especie nacionalista.

La cacerola es un elemento confuso, ambiguo, como el propio nombre Argentina. Me pareció que era una invitación a pensar todos esos temas sin achicarlos o circunscribirlos a los pensamientos políticos que venían desarrollándose. Hay que ver hasta qué punto la izquierda acepta considerarse como «cacerolera», porque implica cargar con el pequeño ahorrista, con el «quiero mis dólares». Este es un debate sobre el cuadro de intereses que se admiten como válidos para un momento de transformación. ¿Los intereses son siempre particularistas, los intereses que superan el horizonte individual son los válidos, los intereses personales más crudos son transformables en otra cosa, los intereses se presentan de un modo inediatista y deben ser superados

con intereses universalistas, o cada interés individualista ya contiene la cifra de su propia negación?

El debate tiene que ver con el hecho de que para un sector de la izquierda el 19 y el 20 se trató de un anuncio de lo que iba a venir en la Argentina. Si uno ve la manifestación del 19, que termina con gases lacrimógenos, como un momento que va a dar lugar a un paso de conciencia superior, entonces, lo que ocurrió el 20, con sus mártires, no puede ser inferior. ¿Pero el 19 es minusválido respecto al 20? Me da la impresión de que los dos días tienen formas de conciencia avanzada, y no necesariamente el día del enfrentamiento violento tiene un nivel más avanzado que el anterior. No sé si son dos momentos complementarios en los que uno se sitúa como la parte iluminadora y aventajada del resto o sin ser diferentes, son dos momentos que exhiben iguales derechos para presentarse como formas de conciencia legítimas que adquiere el colectivo que se pronuncia.

Porque el 19 fue una situación muy interesante, de una violencia y una fuerza enorme, que no precisaba ser la del chico que rompía la vitrina del banco. Por ejemplo, estaba la Casa Rosada oscura y de allí no salía nadie. Faltaba que un peronista ortodoxo dijera «cuándo sale el general», o por lo menos el ministro, pero no salía ni podía salir nadie: esa era la situación original y más grave. Pero esa gravedad era lo más interesante, porque era un llamado a una autocomprensión de la multitud. A falta de esa voz aglutinadora, que por otra parte nadie pedía, estaba el grito de «Argentina, Argentina», que parecía el de una cancha de fútbol cuando juega la selección nacional, incluso porque hubo muchas personas con la camiseta de la selección. La otra pregunta era: ¿cuándo terminaba eso? ¿cuánto tiempo uno debía quedarse allí?

Los gases lacrimógenos vinieron porque daba la sensación de que no había forma de finalizar. Ese hecho para la Policía Federal Argentina era demasiada violencia. Que a las dos o tres de la mañana la gente siguiera ahí, sin hacer nada, sin que hubiera salida. Entonces, fue un momento que tuvo una violencia enorme como tensión política. Los gases venían a romper esa nada inspiradora, donde lo único que se vio fue un chico subiendo al alto mástil de la plaza con una bandera entre sus dientes, como en esas competencias del palo enjabonado, poniendo en estado de cuidado a la muchedumbre que le pedía

que baje de allí. Los gases vinieron luego de que el chico, que concitó la atención de toda la plaza, bajara.

Evidentemente, el hecho de que tampoco hubiera carteles le daba un aspecto sobrecogedor. Fue una noche formidable, nunca viví una noche así, porque no había nada que contuviera la expansión de la multitud, salvo la Casa Rosada, la Policía, el grito de Argentina. Es decir, abstracciones que estaban en el lugar que suplía a lo que la multitud le faltaba, esbozar sus palabras que la proyectara en el tiempo, más allá del rechazo a la presente situación. Para ese rechazo, sólo bastaba la originalidad del modo de aglutinarse y la obviedad de la postulación de su condición genérica, argentina.

Esa noche uno se encontraba con conocidos que ya no eran conocidos, porque no se sabía cómo era que estaba uno allí, yo mismo no era enteramente un conocido para mí mismo. Yo tenía una cacerola, pero me daba un poco de vergüenza golpearla, porque para mí, como para tantos otros, era el recuerdo de Chile. La cacerola estaba asociada a la caída de Allende, y me costó un poco, pero por alguna razón la agarré. Es como si hubiera dicho: «bueno, me parece que esto vale la pena». Caminando hacia Plaza de Mayo había algunos comercios abiertos que bajaban sus cortinas. Había que decirles: «miren que esto no es el saqueo, ustedes tendrían que venir también». Pero en realidad se trataba de algo que dialogaba con el saqueo. Tenía la fuerza del saqueo, pero aún no encontraba el secreto de su impulso constructivo. Era como colocar la fuerza del saqueo en otros términos. No se trataba de lo contrario al saqueo, sino de su colocación en otro espacio de la ciudad pero tornado en polis, es decir, en promesa colectiva de democracia en acto.

Me acuerdo que después escuché una descripción de (el periodista televisivo) Gustavo Silvestre, que no es precisamente lo más adecuado para orientarse políticamente, porque tiene la rara cualidad de captar toda la obviedad del momento y decirla como resumen personal que vacía el conocimiento en su punto admisible. Pero dijo algo interesante porque hizo como una fenomenología. Las personas fueron a la vereda de su casa a ver qué pasaba y estuvieron ahí un largo tiempo, después fueron a la esquina donde se quedaron otro rato, y después

fueron a la plaza. Es decir, en ese relato había un reconocimiento de un terreno nuevo, y eso yo lo vi, y no solo lo vi, sino que fue mi caso. Por primera vez un analista político trivial de la televisión registra mi caso perfectamente. Fui a la vereda, estuve un rato y no sabía qué hacer, ya éramos varios. Fui a la esquina, ya éramos muchos más y fuimos para la plaza. Eran escalones o planos de conciencia medidos en metros de calle.

Nadie podía decir «yo inicié esto», y en el bar Británico, días después, se discutía: «yo te vi a vos y empecé». Fue una cadena casi sin origen. Alguien me dijo que había dejado en su casa el televisor prendido porque pensaba bajar a la calle un rato y volver enseguida. Cuando volvió horas después el televisor seguía encendido, esperando impaciente a su dueño. Ese fue también mi caso. Todos estos elementos de la cotidianeidad microdoméstica me parecieron muy interesantes. Es decir, la espontaneidad es interesante porque tiene estos soportes, no porque fuera una especie de gran corriente cuya expresión no se puede detectar nunca. Lo interesante son estas pequeñas quebraduras respecto a una rutina que podría haber sido de otro modo. Lo espontáneo no se da contra lo articulado, sino que se presenta como algo que había estado siempre pero precisaba una instancia diferenciada de visibilización. De ahí que una fenomenología de la manera en que se da ese presente no me parezca inútil o anacrónica.

La Plaza de Mayo es un lugar que tiene una constancia que debe ser analizada. Como así también los intentos de quemar el Cabildo de los sucesivos cacerolazos. Es cierto que no se trataba de militantes, eran más bien una suerte de «malos escolares» que estaban respondiendo a una aburrida lección sobre el 25 de Mayo. Pero a los que estaban subidos al Cabildo en medio de llamaradas que venían del pavimento la gente les pedía «que se bajen», con lo que terminaban por constituirse en una especie de voz de la responsabilidad colectiva. Puede ser llamada una Plaza de Mayo post y pre foucaultiana, que aún postula un pensamiento colectivo momentáneo pero de gran operatividad sobre los hechos. Porque, de alguna manera, cuando hablamos de Plaza de Mayo, de pueblo, de nación, estamos hablando de un discurso que ha sido quebrado como espacio de recepción de grandes movilizaciones.

Son escenificaciones sobre el poder que restituyen la idea de unidad visible del poder pero hacen de los símbolos una cuestión disciplinaria a descifrar. Por eso digo que están antes y después de Foucault, en la medida en que debemos preguntarnos qué nuevos textos atienden mejor todo lo ocurrido.

Los barrios, las horas de llegada, el uso de la noche, son elementos nuevos que obligan a retomar nuestro tema de pensar la Argentina basándose en esa experiencia de lo cotidiano organizado sobre los íconos rutinarios de la ciudad. Hay que pensar conceptos nuevos pues lo cotidiano superpuesto a lo extracotidiano del modo en que se interpretan el día, la noche y los símbolos supone una fuerte originalidad y la promesa de una nueva condensación de estos elementos. Quizás no existe experiencia del pueblo argentino a la cual uno pueda remitirse para que, interrogándola, nos resuelva el dilema actual. En ese sentido, me parece que lo que hoy «es», es lo que aún está por decirse de lo que hicimos. Me da la impresión de que apelando a esta idea de la práctica colectiva, no imaginamos que la movilización iba a desembocar necesariamente allí, ni que iba a surgir una manera de la violencia que no es la tradicional insurrección.

Yo veo que esto evoca textos, y que también tiene que servir para interrogarlos, porque sin ellos no vamos a ningún lado. También veo que hay textos de la historia argentina que se pueden deshistorizar, para volver a ponerles una nueva carga, engarzarlos de otro modo en lo que está pasando. Incluso desde el punto de vista de la eficacia de la movilización, los textos argentinos son muy interesantes. Los gritos unánimes son gritos escolares. Uno puede decir que son niveles de conciencia inferior, puede ser, pero son los más fuertes. Son gritos que se escuchan en los estadios. Los gritos unánimes son en relación a la propiedad y a la nación, y adoptan una forma conservadora. Es el pensamiento establecido, un pensamiento fuerte de la identidad, con relación al banco y a mi capital educativo, mi capital escolar, que es un capital llamado «argentino» precisamente porque está allí aparentemente desde el comienzo, y resistente a toda interrogación crítica. Es como haber ido al banco y no depositar nada, sino que te depositen. Y están todas las estampas escolares, la Plaza de Mayo, la Pirámide,

la Catedral. Somos los «capitalistas» de esas estampitas escolares y es lógico que en la movilización se presenten en estado puro, lo que no exige que ese sea el paso necesario para su reelaboración crítica.

«Que se vayan todos» es otro de los dilemas, porque la gran relevancia de ese enunciado es que no tiene objeto. Es lo más drástico que hay y nadie puede adjudicárselo. Como es una estricta creación colectiva, el problema es si merece o no que lo pasemos a un estado de literalidad. Quizás no haya que hacerlo, porque si se lo hiciera, la discusión política que sobrevendría sería menos interesante que el estado de balance histórico en que nos pone esa consigna. Yo no me animé a decir «que se vayan todos», por la prudencia argentina, por haber visto otros capítulos subsiguientes de la historia argentina cuando estos momentos fuertes se realizan en todo su esplendor. Pero estaba sobrecogido por la literalidad, hubiera debido aceptar su estado de alegoría para entregarme a él. Al revés, hay personas que lo cantan teniendo en mente su conclusión real, y allí imaginan una solución revolucionaria inmediatezista que puede ser fundamental, pero su precio es que rompe el nivel de cesura e inspiración colectiva del que se vayan todos. Entonces, cuando se lo dice frente a la Corte de Justicia, allí sí parece adquirir su objeto: los miembros de la Corte, efectivamente, que se vayan. Me parece que es un reclamo democrático muy profundo que seguramente abre nuevos temas.

Pero no puede confundirse con una ingenua obcecación como en el caso de algunos assembleístas de las asambleas populares que dicen «que se vayan todos, quedamos nosotros». Ahí es donde pierde la forma drástica, angustiosa y abismal que tiene. Porque si quedan sólo algunas asambleas lo que se está haciendo es quitándole esa enorme fuerza alegórica que tiene la consigna. Sartre diría: es fundamental pero abstracta. Le falta una singularidad. Con la corte la tiene, pero entiendo que el «que se vayan todos» contiene un proyecto fundador enorme, porque todos estamos obligados a buscar objetos incesantemente. Llenarlo de inmediatez, paradójicamente, consiste en quitarle efectividad. Porque es válido sólo como una forma de mirar toda la escena, de plantear una fuerza nueva sobre ella, y retener su resolución. Yo lo veo interesante así: que se vayan todos, pero hay un gobierno, es

decir que lo estamos mirando. Y no sólo desde las formas de control o vigilancia, sino desde el anuncio de nuevas formas de la historia.

La potencia retenida de esta consigna no necesita una izquierda que diga algo fácil: «que se vayan todos y queda la asamblea». Ahí se instituiría, finalmente, otro gobierno, uno no alcanzado por los efectos generalizados del «que se vayan todos». ¿Pero qué gobierno sería ese que no estaría alcanzado por las generales de esa ley? Pagaría un fuerte precio por su literalidad al hacerse acreedor de la misma crítica que él mismo impulsaría. Lo que esto plantea nuevamente es el origen de la política, de la fuerza política. Por eso no podemos despreciar ninguno de los temas que han surgido, porque los grandes temas de la política necesitan grandes textos, que comienzan por ser gritos callejeros o formas de desplazamiento de las personas por la geografía de la ciudad. Al mismo tiempo, tenemos que tener cierta valentía para discutir con formas insuficientes o rutinarias de resolución de la singular potencialidad que tienen estas fuerzas fundamentales, que permanecen en un estado de signo, de insinuación, y que a veces, en vez de pedirnos el pasaje hacia la organicidad literal o que seamos «concretos», como a veces alguna izquierda se apresura en considerar, nos está reclamando pensar que lo efectivo podría ser mantenernos en estado de alegoría creadora, de disposición activa a través de símbolos que el colectivo va reelaborando constantemente.

El grito de diciembre implicó el ingreso de los –hasta entonces– espectadores en la obra. Pero este ingreso, con todo lo traumático que es de por sí para los actores (que en ese momento mismo dejan de serlo), se agrava frente a la interrupción del guión que esta invasión de la escena produce. De hecho, este ingreso desbarata todas las posibilidades internas de la obra. El nuevo protagonismo se niega a sostener las condiciones que hacen posible la representación.

A quienes disfrutan del teatro les quedan tres opciones. La primera es la más inmediata. El público puede rechazar este acto imprevisible que a sus ojos aniquila toda posibilidad teatral. Si toda obra tiene como condición esencial la escisión entre actores y público, si esta separación otorga al teatro su espacialidad y su dinámica específica, entonces el público puede desconocer los hechos y exigir que cada

quien vuelva a su butaca, para seguir disfrutando y simular que nada pasó. El teatro sería así una puesta con dos autores. Uno, el explícito; el responsable de la obra, de las escenas tal como aparecen frente a nosotros. Otro, invisible, que asigna los roles pertinentes: unos a la butaca, otros al escenario.

Segunda opción: lamentarse por el fracaso de la representación. La constatación de que el juego tiende a arruinarse, que ya no hay cómo mantener al público en sus asientos, nos habla del fracaso del autor invisible, que no sabe considerar al teatro sin la separación característica. Existe una tercera posición. Es posible arruinarle los planes al autor de la obra y forzar la indistinción entre público y actores, sin destruir la posibilidad de un sentido teatral (sin autor). Pero ya no habrá una obra y un autor, es decir, la historia no será reducida a una sala de teatro, sino que cada quien deberá hallar un sentido a su propio drama, a su propia tragedia, a su propia comedia. A diferencia de la posición tradicional, el sentido ya no se derivará de una coherencia a priori dada por el autor, sino que se abrirá como un devenir a recorrer.

Sin embargo, la labor simultánea de actuar e interpretar es compleja y nos condena a no encontrar un significado permanente a los hechos, incluso a los propios. La indistinción entre escenario y butacas instituye una espacialidad única, pero infinitamente diversa.

*Los textos de León Rozitchner y Horacio González pertenecen a 19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social, publicado por el Colectivo Situaciones en abril de 2002. Se trata de materiales surgidos de una serie de conversaciones mantenidas entre el Colectivo y distintos actores (militantes, intelectuales, movimientos y otros). Incluye reflexiones y planteos activistas en torno a las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001, y al modo en que las luchas anteriores (en la década de los '70 y en la posdictadura) son leídas a partir de esa irrupción, así como diversas hipótesis sobre nuevas formas de intervención político-sociales. El libro completo en pdf: <http://tintalimon.com.ar/libro/19-y-20>*



# EPÍLOGO

---





---

**De arieles sin historia que  
vuelan por el aire,  
de Calibanes insurgentes que se  
niegan a morir o a matar,  
de mujeres silenciadas que toman  
la palabra y de pueblos  
que irrumpen sin ser ilustres  
ni ilustrados.**

ALEJANDRA GONZÁLEZ

Apolo y Dioniso, Caín y Abel o Gog y Magog no logran explicar en tanto hipotéticos principios el despliegue de una conciencia, ni la sucesión cronometrada de la historia burguesa. Pero funcionan como matriz conceptual para prácticas políticas. Es así que ciertos nombres propios nos interpelan: Ariel y Calibán. La riqueza de esas nominaciones radica en su proliferación metonímica y en su capacidad de sustitución metafórica. Desde nuestro lugar de enunciación, daremos cuenta de algunas de las instancias de esa multiplicidad en que los Calibanes abundan y se desplazan los arieles que acompañaron las transformaciones en Nuestra América.

Ariel y Calibán son dos de los personajes de la tragicomedia<sup>327</sup> colonial de Shakespeare: *The tempest*. Cuando esa tempestad se hace americana, caribeña, surera, brasuca, latina se produce otro meta-

---

<sup>327</sup> Una reflexión mucho más vasta implicaría pensar las nociones de tragedia o de comedia e incluso el híbrido tragicomedia.

bolismo climático. El relato europeo narra los avatares de un Sabio Hechicero despojado de su trono legítimo por la traición de su propio hermano (Caín y Abel finalmente reconciliados), que es arrojado a las Islas Afortunadas -o tal vez Desafortunadas desde su arribo-, con los pocos pertrechos que un humanista isabelino le provee en su destierro. Despojará del cetro de la Isla a la bruja Sycorax (si el saber es femenino, es brujería, como todas bien sabemos) para lograr el dominio del territorio, y sobre el Silencio Primordial de lo femenino, se desarrollará el relato. Calibán hijo de la bruja, solo encontrará su imagen en los ojos del Maestro, en los que verá un cuerpo monstruoso, voraz y balbuceante. Y Ariel, prisionero primero de la Reina del lugar que extrañamente, también es una exilada pero de Argelia, será liberado por el Amo para transformarlo en su propio sirviente con la promesa de una libertad futura.

Este Próspero, cuya prosperidad consiste en riqueza de trucos para dominar hombres reducidos a condición de bestias de trabajo, o a ilusos esperanzados en un porvenir de autonomía a costa de hundirse en un presente de sometimiento y obediencia, lleva consigo sus fuentes inagotables de saber, y su silenciosa hija como pieza de intercambio. ¿Final feliz para una comedia trágica? Próspero recuperará su reino y renunciará a la magia, su hija será entregada en matrimonio al hijo de su antiguo enemigo, los hermanos serán unidos, Calibán seguirá esclavo porque merece su condición monstruosa, Ariel nunca se liberará porque la división entre los que saben y los que no, es independiente de la cantidad de conocimientos y relativo al lugar ocupado en el dispositivo de saber/poder.

Los pensantes de las Islas Desafortunadas tomarán la senda de Ariel o el camino de Calibán. Una larga tradición dará cuenta de la disputa entre los intelectuales de Nuestra América. ¿Qué posición elegir? ¿Seguir al Genio del aire y aprender del Maestro todas sus artes, para finalmente lograr la libertad, cuando el Amo tome examen y decida que se completó el proceso pedagógico/civilizadorio? ¿O serán Calibanes que se rebelarán contra el despotismo del colonizador y encontrarán en sus ardides solo trampas para despojarlos de la tierra y sus riquezas y someterlos como fuerza de trabajo? De todos los Calibanes y arieles,

elegiremos solo dos. Y recuperamos a Sycorax que finalmente enuncia palabra. Tres géneros diversos, en sus tiempos, en sus perspectivas. El ensayo, la dramaturgia, el poema que además vehiculizan posiciones enunciativas distintas y combinan retóricas dispares. El primero es la raíz de los arielismos, al que se considera el primer ensayo de la tradición latinoamericana, el Ariel de José Rodó. El segundo es la primera versión teatral anticolonial de la obra shakespereana, *Una tempestad* de Aimée Césaire, el poeta de Martinica, una de las Antillas francesas en América, que reivindica a Calibán desde una óptica anticolonial y antiimperialista. Por último, una ensayista, poeta chicana: Gabriela Anzaldúa que encontrará aún en ese Calibán rebelde las huellas coloniales del patriarcado y hablará desde la femineidad silenciada.

### **De arieles sin historia que vuelan por el aire**

En 1900, el uruguayo José Rodó<sup>328</sup> toma la figura de Ariel y escribe un ensayo, esa peculiar forma del manifiesto emancipatorio. Su escritura, perteneciente a la tradición del modernismo, comparte con Rubén Darío<sup>329</sup>, la misma visión del arielismo alado. Si el Ariel de la *Tempestad* era un genio del aire, un ser casi descorporizado, el de Rodó irá más allá aún: estará ligado a los más altos valores de la espiritualidad, entendida como la oposición a las bajas pasiones de los cuerpos, ajeno a intereses, humores, instintos y fiebres varias impropias de la frialdad de la razón, elevado hacia las cumbres de las aspiraciones humanas que lo ponen en contacto con lo divino. Pero además del personaje conceptual, nuestro ensayista se reapropia de la misma escena del drama. Próspero que, en la tragicomedia colonial de Shakespeare es el Pedagogo, actúa también aquí como el maestro que impulsa a la juventud al cumplimiento de su condición esencial. Esa juventud ávida de conocer lo que es bueno, y a quien se le confía el destino del conjunto, se aparta de los intereses mezquinos, del materialismo bajo de las muchedumbres acéfalas que se niegan a ser educadas por el Amo. Pero esta escena magisterial se ubica también en relación a otro hipertexto: «A los estudiantes» de un personaje que aparece muy frecuen-

---

328 Cf. José Enrique Rodó, *Ariel*, Cátedra, Col. Letras Hispánicas, Madrid, 2000.

329 Rubén Darío escribe el poema *Triunfo de Calibán* en...

temente citado en el ensayo, Ernest Renán<sup>330</sup>. Este es un prototípico personaje del siglo XIX. Del catolicismo ortodoxo, se deslizará hacia un liberalismo ilustrado, del rechazo rotundo del pueblo a su aceptación en la medida en que se someta a las tutelas mediadas por la corte de sabios. Rodó leerá el Calibán de Renán y sus Discursos... entre los que se cuenta ¿Qué es una nación?. Y seguramente también la tragedia *Calibán, continuación de La Tempestad*.

Pero es el discurso pronunciado el 15 de mayo de 1886, el que sirve directamente a Rodó que se dirige con casi las mismas palabras a esa juventud. «Felices los jóvenes» dice Renán, a quienes aconseja. «Trabajad sin cesar y a pesar de ello, divertíos, no dejéis nunca que os gane la fatiga». Además de la escena del viejo Próspero sabio dirigiéndose a los jóvenes, en quienes ve el futuro, y en el tono de un sermón laico Renan dice: «La juventud es el descubrimiento de un horizonte inmenso, que es la Vida». Rodó coincide además con el Jesús de Renán. No se trata de un penitente, ni de un sacrificado. Es un espíritu aéreo de una moral alegre, trabajadora que disfruta de los placeres de la vida, inclinado hacia el cielo, e inspirado en el espíritu de las primeras comunidades cristianas y «su felicidad candorosa». Se trata de huir de la «severidad de los estoicos y de la decrepitud de los mundanos». Una vez más Rodó cita en su Ariel: «Y Renán recordando a propósito de las civilizaciones desequilibradas y parciales, que el fin de la criatura humano no es ni puede ser exclusivamente saber, ni sentir, ni imaginar, sino ser real y enteramente humanas, define el ideal de perfección al que debe encaminar sus energías como la posibilidad de ofrecer en un tipo individual un cuadro abreviado de la especie»<sup>331</sup>. Estética peculiar la del arielismo: la belleza está alejada de todo dolorismo, al

---

330 Ernesto Renán nació en 1823 en la ciudad bretona de Treguie. Recibe una formación religiosa que finalmente abandona para dedicarse al «espíritu positivo». Es profesor de lenguas, escribe una vida de Jesús, inserta en la Historia de los orígenes cristianos, en la serie de las que se escriben en el siglo XIX, como Sarmiento y Hegel, tomando al Jesús histórico como ejemplo de moralidad, y no en su dimensión trascendental. También escribe una *Historia del Pueblo de Israel*, traducciones de la Biblia. En 1878 ingresa a la Academia Francesa y desde 1883 administra el Colegio de Francia. Fallece en París en 1892. Escribe su famoso ensayo *¿Qué es una nación? Y la tragedia Calibán, continuación de La Tempestad*.

331 Cf. José Rodó, *Ariel*, pág 7.

que repudia, incluso en el ámbito religioso. Citará nuevamente Rodó a Renán cuando mencione que «la poesía del precepto es más importante que su verdad»<sup>332</sup> ya que «La originalidad de la obra de Jesús no está en la acepción literal de su doctrina (que puede reconstituirse entera en el talmud)... sino en haber hecho sensible con su prédica, la poesía del precepto, es decir, su belleza íntima». Belleza desligada de la moral y de la política, de toda práctica pública, para constituirse en un criterio privado, ligado al gusto refinado de una cultura que ha repudiado su barbarie. Por eso, cuando Rodó considera a Renán «el más amable de entre los maestros del espíritu moderno» (15) y recomienda «Leed a Renán aquellos de vosotros que ignoréis todavía y habréis de amarle como yo», encuentra apoyo para su hipótesis de que el arielismo consiste en «la consideración estética y desinteresada de la vida» en oposición al «desborde del espíritu de utilidad presente en este siglo.» ¿Se puede plantear entonces una posición antiimperialista en *Ariel*, cuando lo que ve en Estados Unidos es un materialismo ligado al interés? El verdadero peligro para nuestro Rodó, lector de Renán, es la democracia como entronización de Calibán. *El triunfo de Calibán* que también deplora Rubén Darío, es la democracia materialista de las sociedades vulgares características del espíritu sajón utilitarista y burdo. Concluye Rodó y el arielismo en pleno se articula: «Toda igualdad de condiciones es en el orden de las sociedades como toda homogeneidad en el de la Naturaleza, un equilibrio inestable. ...Y lo afirmativo de la democracia y su gloria consistirán en suscitar, por eficaces estímulos, en su seno, la revelación y el dominio de las verdaderas superioridades humanas». Continúa en su crítica a las masas ignorantes: «El presuroso crecimiento de nuestras democracias por la incesante agregación de una enorme multitud cosmopolita, por la afluencia inmigratoria, que se incorpora a un núcleo aún débil para verificar un activo trabajo de asimilación y encauzar el torrente humano con los medios que ofrecen la solidez secular de la estructura social, el orden político seguro y los elementos de una cultura que ya ha arraigado íntimamente, no se expone en el porvenir a los peligros de la degeneración democrática,

---

332 Cf. José Rodó, *Ariel*, *op.cit.* p. 12.

que ahoga bajo la fuerza ciega del número toda noción de calidad, que desvanece en la conciencia de las sociedades todo justo sentimiento del orden, y que, librando la ordenación jerárquica a la torpeza del acaso, conduce forzosamente a hacer triunfar las más injustificadas e innobles de la supremacía. . . . La multitud la masa anónima no es nada por sí misma. La multitud será un instrumento de barbarie o de civilización según carezca o no del coeficiente de una alta dirección moral.»<sup>333</sup> Arielismo ortodoxo. «La civilización de un pueblo adquiere su carácter, no de las manifestaciones de prosperidad de su grandeza material, sino de las superiores maneras de pensar y de sentir que dentro de ella son posibles...»<sup>334</sup>

Finalmente la crítica de la realidad democrática toma formas severas en esta generación tributaria del aristocratismo sabio de Renán y de Taine, siempre presente en el arielismo de modo más o menos solapado. La crítica a la igualdad de derechos está en la base de esta consideración de la superioridad intelectual. Otra vez la reivindicación del rey filósofo que ahora es un científico desinteresado, cuya racionalidad debe conducir a las masas feminizadas por su adhesión espontánea a las pasiones. «Dios no ha querido que todos viviesen del mismo grado la vida del espíritu». Arielismo que alimentará decenas de Sarmientos y de Euclides Da Cunha, incluso cuando en sus contradicciones queden oscuramente fascinados por el Facundo o por el Conseilleiro. Así, la selección espiritual se realizará poniendo la mirada en el futuro, y no dando cuenta de las condiciones materiales por las cuales esa multitud de inmigrantes no recibe ninguna educación, que por otro lado solo tendría como objetivo hacerlos conscientes de su inferioridad intelectual y de la necesidad de su sujeción política.

¿Antiimperalismo en Ariel? En cierta lectura sí, pero es el espíritu francés contra el anglosajón filtrado en la perspectiva de la sangre bretona y celta de Renán lo que luce más en la pluma de Rodó. Calibán es pensado como Estados Unidos de América, el elemento utilitarista, materialista, abocado al trabajo burdo, que ha tomado del puritanismo los peores elementos, dejando de lado el espíritu idealista. Pero

---

333 Cf. José Rodó, *Ariel*, *op.cit.*, p. 16.

334 Cf. José Rodó, *Ariel*, *op.cit.*, p. 17.

ese antiimperialismo convive con la idea de una civilización universal de la que América sería heredera en los valores de una juventud que no recupera la tierra, ni los ab-origenes.

¿Qué será el arielismo entonces? Una posición enunciativa clara: el espíritu desligado de la tierra, que reniega de un pasado territorial, para elevarse con sus alas en el aire olímpico de la cultura universal, del progreso civilizatorio y que pugna por desligarse de todo aquello que lo involucre con el cuerpo, racionalista según un concepto de la razón donde ella se muestra impoluta, no atravesada por intereses, ni por la carne de la opresión. Por eso se apela a la juventud, como lo porvenir, en el pasado solo hay atraso. Y Próspero sigue siendo el amo y maestro. Entre los libros de Prospero, falta el de la historia.

Para olvidar a Rodó, leamos a Mariátegui. La diferencia consistirá en que para salir de la juvenilia de Ariel, es necesario reemplazar el ideal por el mito revolucionario, nos dirá este marxista poco ortodoxo. En el Perú de los años veinte conviven dos ideales: el arielista y el católico. Mariátegui rechaza ambos. Propone el mito de la revolución social que invierte al mundo (otra vez la figura de la inversión que utiliza Marx en la introducción a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel) logrando que la disolución de la religión y la teología logren transformar el signo de la política y el derecho.

«No vale la idea perfecta, absoluta, abstracta, indiferente a los hechos, a la realidad cambiante y móvil; vale la idea germinal, concreta, dialéctica, operante, rica en potencial y capaz de movimiento [...] Es ridículo hablar todavía del contraste entre una América sajona materialista y una América latina idealista, entre una Roma rubia y una Grecia pálida. Todos estos son tópicos irremisiblemente desacreditados. El mito de Rodó no obra ya -no ha obrado nunca- útil y fecundamente sobre las almas. Descartemos, inexorablemente, todas estas caricaturas y simulacros de ideologías y hagamos las cuentas, seria y francamente, con la realidad [...] El materialismo socialista encierra todas las posibilidades de ascensión espiritual, ética y filosófica. Y

nunca nos sentimos más rabiosa y eficaz y religiosamente idealistas que al asentar bien la idea y los pies en la materia»<sup>335</sup>.

¿Sustituir el ideal por el mito? Si, dirá Mariátegui en un artículo de enero de 1925 *El hombre y el mito*. «El hombre, como la filosofía lo define, es un animal metafísico. No se vive fecundamente sin una concepción metafísica de la vida. El mito mueve al hombre en la historia. Sin mito la existencia del hombre no tiene ningún sentido histórico. La historia la hacen los hombres poseídos e iluminados por una creencia superior, por una esperanza super-humana»

Pero ¿se puede olvidar completamente a Rodó por la operación propuesta por Mariátegui de sustituir el ideal por el mito revolucionario? ¿No será el mito un ideal que veremos envejecer con el paso del tiempo? ¿No se tratará, en realidad de un perpetuo trabajo de desarielización? ¿Cómo no «desaparecer» a los sujetos de la escena política convirtiéndolos en educandos, en menores, en ágrafos, en pobres, en objetos de los programas sociales, o de las investigaciones universitarias, como no duplicar la marginación económica y social, a través de su conversión en objetos a ser transformados por un ojo que opera desde fuera del campo, como vanguardia, dirigencia, científicos sociales, o paternalismos diversos? ¿Cómo lograr una escritura que no sea tributaria del imperio? Combatir el arielismo es renunciar a toda pedagogía, a la ciudad letrada, al lugar del intelectual en la política, a la teoría de la representación, a la conducción de las acciones. ¿Renunciar al arielismo será también desidealizar los ideales, y desmitificar los mitos, y finalmente disolver el sentido de la historia, y al sujeto que le da forma al tiempo?

### **De Calibanes insurgentes que se niegan a morir o a matar**

Según Hannah Arendt, el teatro es el arte político por excelencia, se transpone en arte la esfera pública de la vida humana. «Es el único arte cuyo solo tema es el hombre en su relación con los demás»<sup>336</sup> y que permite la revelación de un agente en la medida en que interactuar con otros desmantela el yo imaginario. Agreguemos, hay un espacio

335 Cf. José Mariátegui, *Amauta*. Segunda época. Perú. 1928.

336 Cf. Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 211.

(escénico) donde se ubica a actores y coro, delimitación de los ámbitos sagrado/profano, narración de una temporalidad, construcción de una cadena de argumentos. Y en planteos como el de Artaud podríamos dar cuenta de la crisis del concepto de representación en el teatro contemporáneo; no se trata de mimesis de algo dado, sino de acontecimiento de aparición de un conflicto, de una política de los cuerpos, la organización en un tiempo, y la ruptura de todo contrato de separación entre ficcional y no ficcional. Si el teatro no es para hacer la buena digestión, sino que pone en movimiento el mundo, lo interrumpe, lo distorsiona y lo hace girar en otro sentido, proporciona una experiencia de la que podemos también hacer palabra. Cuando Aimée Cesáire<sup>337</sup> toma el texto de *La Tempestad*, se reapropia de él, haciendo un uso de los vacíos que siempre permean la escritura dramática. Tal vez si Shakespeare es un clásico como dice Elliot, es porque se lo puede visitar y reapropiar, dando cuenta de otras formas de escribir en los bordes de lo ya escrito, que nunca es sustancia inmóvil. No es esta una semiosis infinita, ni una hermenéutica sin fin. Algo de lo real hace límite a las posibles interpretaciones. Escritura que puntúa los significantes deteniendo el devenir de las lecturas e iniciando otra serie. Y así se produce el hecho político de la reescritura de un texto. Son los cuerpos, el dolor, el sufrimiento y la humillación de Calibán lo que hace frontera y no puede terminar de decirse, lo imposible de representar que no cesa de pulsar. En la versión de Césaire se toca algo de eso irrepresentable que aparece en las palabras dolientes. Si el Calibán de Rodó es el monstruo corpóreo, materialista, utilitarista de Estados Unidos, Césaire leerá en clave anticolonial esta vez. Y no solo acentuará la diferencia de clase, sino también de raza dando cuenta de la estructura sometedor/sometido en el vínculo entre colonizador y colonizado.

«CALIBÁN: Uhruru

PRÓSPERO: ¿Que dices?

CALIBÁN: ¡Uhuru!

---

337 Cf. Aimée Cesàire, *Una tempestad*, Buenos Aires, El octavo loco, 2011.

PRÓSPERO: Otra vez una oleada de tu lenguaje bárbaro. Ya te dije que eso no me gusta... Veo que andás gracioso como siempre, ¡simio maldito! ¿Cómo se puede ser tan feo?

CALIBÁN: ¡Vos me considerás feo, pero vos a mí no me parecés nada lindo! Con tu nariz ganchuda, ¡sos un viejo buitro! ¡Un viejo buitro de cuello pelado!

PRÓSPERO: Dado que manejas tan bien la invectiva, podrías por lo menos agradecerme el haberte enseñado a hablar. ¡Un bárbaro! ¡Una bestia bruta que yo eduqué, formé, que yo saqué de la animalidad que todavía se manifiesta todo el tiempo!

CALIBÁN: Nada de eso es verdad. No me enseñaste nada de nada. Salvo, por supuesto a chapurrear tu lengua para comprender tus órdenes: cortar madera, lavar los platos, pescar, plantar legumbres, porque sos demasiado haragán para hacerlo. En cuanto a tu ciencia, ¿alguna vez me la enseñaste? ¡Bien que te la guardaste! Tu ciencia te la guardás egoístamente para vos solo, encerrado en esos libros gordos que están ahí.

PRÓSPERO: ¿Qué serías vos sin mí?

CALIBÁN: Sin vos, sencillamente ¡el rey! ¡El rey de la isla! El rey de mi isla, a la que tengo derecho por Sycorax, mi madre.»<sup>338</sup>

Calibán ha perdido su lengua convertida en idioma bárbaro, su cuerpo animalizado sólo útil en tanto fuerza de trabajo, su sexualidad situada sólo como intento de violación hacia Miranda, su isla como territorio conquistado, su madre ahora bruja silenciada. Aún, sin embargo, tiene fuerza para oponerse al amo y reclamar su libertad ... Esta versión conserva todavía la estructura dramática de la *Tempestad* shakespeariana, agregando un personaje como el de Shangó el dios diablo negro, y la conversión de Ariel en un esclavo mulato y de Calibán en un esclavo negro. Pero aún cuando el personaje monstruoso toma la palabra y hace temblar al amo, falta aún el momento de derribar todos los mitos sobre los que se construyen todavía los personajes. El Calibán Project de Marcos Azevedo toma sólo esta figura y construye un largo

---

338 Cf. Aimée Cesàire, *Una tempestad*, Buenos Aires, El octavo loco., 2011, p. 63

monólogo donde yuxtapone calibanismo y antropofagia. Así su personaje mastica y devora toda la tradición contenida en *The tempest*: Calibán recita a Montaigne quien aparece en fragmentos de la obra shakespereana, y termina comiendo el libro que devora con sus ojos y su boca, pero mastica también las imágenes de los salvajes caníbales descritos por toda la fantasmagoría europea proyectada en los aborígenes americanos, traga a Staden, a Lery pero también a Césaire, habla con la lengua del amo, con otras inventadas y con la materna violada y velada por las lenguas hegemónicas. Versión brasilera que desmiente el mito del buen salvaje, que se entiende a sí mismo como un ejercicio antropofágico y evidencia las contradicciones del colonizado. Se articula sobre su identidad nómada: siempre hay uno aún más excluido: sin tierra, sin cuerpo, sin sexo definido, sin proletariado triunfante. Luego de los grandes relatos, Calibán se dice de muchas maneras: Calibanismo sin principio de identidad, que avanza a fuerza de negaciones, y que multiplica las exclusiones, violando así las lógicas del pensamiento metafísico. Que se prolonga en todas las prácticas culturales de Occidente cuyo sentido es precisamente constituir al Otro como diferencia radical, poniéndole un «made in Europe» a las esencias inmutables. La noción de imperio en Said permite entender el fenómeno del colonialismo como concomitante a la sustancialización de valores universales que se consolidan en el mismo momento en que se grafican en cartografías siniestras las fronteras entre barbarie y civilización, entre seres superiores e instrumentos vivos para la explotación de la naturaleza. El Calibán de Azevedo se encuentra con las marcas de su desarraigo. No es solo que la posmodernidad ya ha dejado caer los grandes relatos, sino que hay uno que subsiste al modo de memoria impuesta. En América la conquista operó como desarraigo y un continente ( las Islas Afortunadas) fue despoblado no sólo de sus habitantes, sino de su pasado. Ahora Calibán debe comunicarse con sus camaradas de clase en la lengua del imperio y desnaturalizar un tiempo que ya no le pertenece. Si el futuro es una incógnita, para las pieles negras detrás de las máscaras blancas también lo es el pasado. Así, Calibán no es solo lo excluido, sino lo que está por debajo de la posibilidad. ¿Cómo hace para independizarse del imperialismo

y a la vez inventarse un pasado del que se lo desarraigó? Este Calibán brasuca se traga literalmente los mitos que la Madre Europa ha proyectado en su cuerpo. Este Calibán radicalizado se entrega a la práctica antropofágica como un modo de disolución de toda identidad en la masticación sin orden ni concierto de los libros de Próspero junto con las especies americanas desconocidas en las taxonomías de von Humboldt. Resistencia como escritura del viaje de retorno, búsqueda de la inscripción de la lengua materna para elaborar la memoria de las historias marginales, suprimidas u olvidadas. Sin la utopía de una nación precolonial, sino con la elaboración de una política que ha renunciado a los dioses.

Si ya no se puede apelar a la inocencia del colonizado, es porque tampoco puede sostenerse una identidad sustancial en medio de la caída de los grandes relatos modernos. Calibán se psicoanaliza, se afilia a un gremio, participa de movimientos populistas, se cambia de sexo, es políglota, le rinde culto a la pachamama en medio de un ritual new age. Vuelto antropófago mastica cuidadosamente el proyecto moderno y se hace tupinambá, mientras se pregunta tupi or not tupi, en una parodia que le devuelve el cuerpo marcado por el capitalismo transnacional. El dolorido Calibán de Césaire no puede sostener sin oscilaciones su discurso reivindicatorio en el campo discursivo latinoamericano. Parece demasiado machista o heterosexual (¿o disfraza su homosexualidad reprimida?) No hay nación ni raza que lo alojen enteramente y el pueblo no quiere sostenerse en los programas que lo encierran en identidades de clase y prefiere carnavalear y disfrazarse de otro, siempre otro, en el espacio amenazado de la comunidad. No es que la revolución hatiana o cubana hayan fracasado, sino que la noción misma de revolución se ha vuelto tramposa: pide cada vez más muertos y Calibán quiere renunciar a la lógica sacrificial.

El Calibán de Marcos Azevedo algunas veces se niega a degollar a Próspero, otras lo mata en sueños. Pero en todo caso, pone su cuerpo en el espacio comunitario donde se ubica entre espectadores cercanos que tendrán que soportar su sudor, su saliva y la desnudez y el frío de su propia posición en un espaciocomún del que no puede huir. Somos un cuerpo calibanesco atravesado por discursos que nos hacen consis-

tir y otros que nos tornan inconsistentes. Por eso, la antropofagia, el gran tropo americano que nace en los Diarios de Colón con los furiosos cahíbes, los tupinambá, las imágenes de Lery, de Tevet, el modernismo de Oswald de Andrade, el tropicalismo de Caetano Veloso, todo ello se sintetiza en esa figura que habla mezclando el portuñol de las fronteras, el spanglish de las tierras tragadas mexicanas, el inglés de Shakespeare, el francés de Montaigne, y devora todas los debates sobre la vigencia de su propio nombre en un ritual que solo puede terminar en vómito. Este Calibán que ya no es una identidad maciza, sino un entramado textual, un hecho de palabras, y discursos, no jerarquizados, yuxtapuestos, contradictorios, insustanciales, pone sin embargo en acto no el mestizaje tranquilizador de la conciliación de los contrarios que permitirá una cultura integrada, retornando al mejor de los arielismos, sino un juego de identificaciones diaspóricas, disolventes de toda dentidad. Un Calibán que juega a ser antropófago, que se disfraz de monstruo, que es bello y horrendo, que vomita y ocupa un espacio que no es el de los textos, que recoge el mito latinoamericano del antropófago para asustarse a sí mismo, y se horroriza de la crueldad infinita de Próspero. No hay democracia ni utopía revolucionaria que nos salve, ríe Calibán que nunca esperó como Ariel la libertad en el futuro, sino que vive su sufrimiento de cuerpo presente. Rechaza nombre, lengua, enseñanzas del amo, y tampoco mata. ¿Porque es piadoso? ¿Porque asimiló las enseñanzas tan evangélicamente derramadas sobre él? ¿O simplemente porque ese Calibán solitario que en el espacio común afeitada a Próspero teme hacer saltar sangre verdadera sobre la falda de las atribuladas damas y los incómodos señores que conforman el público de esa actuación imposible? No se trata de naciones, estados, razas, colonias, o sexos. El Calibán postmoderno de Azevedo es un fuera de sí, pura diáspora, excentricidad, carne sin centro. Llagas de Job, festín de los cuerpos vampirizados por el capitalismo. Embarazado de Miranda, Calibán recuerda su nacimiento en el Estado Novo: política de exterminio campesino, explotación racial de la negritud, ¿qué negrismo podría combatir ese amasijo de esclavitud y contrabando del que nació el Brasil moderno? ¿Qué estética sin hambre erigida sobre la masacre de Antonio das Mortes, podría explicar el

canibalismo? Fuera de la historia porque no responde a su linealidad progresiva, dentro de ella porque da cuenta de sus crímenes, cuestiona todo sacrificio en aras de un más allá inalcanzable. Dialoga con Ariel enmudecido que vuela ya no como una ninfa, sino como una mosca sobre los excrementos. Su cuerpo solo se unifica por el dolor y no por la identidad sustancial de ninguna América derramada en sus venas.

Anacronismos de Tropicalia, alienación y extrañamiento, imposible incorporación completa del otro, juego de imágenes especulares, conciencia más misteriosa aún que las identificaciones inconscientes que hacen de Calibán lo uno y lo múltiple. Porque hay algo que atraviesa los calibanes y los arieles, y es la proliferación del capital que inscribe latigazos más o menos simbólicos sobre los cuerpos explotados. Es lo que el teatro puede ofrecer: Cuerpos presentes. Casi muertos, casi vivos, que no representan, ni hacen mimesis. Lo que ha perdido el Calibán de Azevedo es una historia progresiva y un espacio cerrado, y ha encarnado como cuerpo explotado desligado de la naturaleza en un mundo globalizado donde las colonias parecen prescindibles, el trabajo suena superfluo y el capital se sostiene en la ficción de que crece por sí mismo (¿o es la mano invisible?). El Calibán caníbal que no mata a Próspero es vampirizado por el amo que lo mantiene muerto en vida, porque aún necesita de su trabajo, deshumanizado y vuelto moneda en la pura abstracción del capitalismo financiero. Quizás los grandes relatos hayan terminado, pero ninguno de los cuerpos calibánicos ha dejado de sufrir... «Calibán no trabaja más», grita Azevedo! Pero Próspero obliga a Calibán a cavar su propia fosa (¿intertextos con las practicas nazis?), que mientras sigue trabajando se va volviendo más y más monstruoso, en la medida en que lo domina un hambre devorador que termina en el alucinado asesinato y banquete antropofágico a que es invitado el público para comer los restos nunca muertos del amo. Pero el vampiro viejo lo despierta y sigue reinando bajo formas nuevas y monstruosas. A Calibán solo le queda comer papel. Así convertido en intelectual a pura ingesta, surgen en su estómago los aleteos de Ariel, esa mosca que se ha posado sobre los excrementos del mundo capitalista. El caníbal ha sido devorado por el capital. Y ausente de sí, mira desde el exterior a la ciudad letrada, amenazándola

con su irracionalidad y resistiendo a los proyectos de modernización. El monstruo nacido de una madre argelina expulsada (¿por sus dotes de bruja, por su propaganda revolucionaria?) que llega al Caribe donde es silenciada por el europeo conquistador, decide renunciar a toda identidad nacional. Finalmente, un Calibán excéntrico y fuera de sí: habla en lengua ajena, muere sin dioses, se hace indefinidamente mestizo.

### **De mujeres silenciadas que toman la palabra**

Ya no arieles afrancesados combatiendo contra el materialismo de la turbamulta sajona o inmigrante, para modelarlas de acuerdo a un saber que funciona como anzuelo de una libertad política inalcanzable, ni aún calibanes furiosos reclamando en su lengua natal el derecho al propio cuerpo y la recuperación de su tierra. Ahora, desde las sombras, una, aún más oscura, viene del silencio. No es el efecto de la censura que no permite que la palabra pase, ni el de la represión que encubierta por otras voces filtra algún matiz distinto. Es la presencia del silencio primordial, desde el que emergen gritos estentóreos en lenguas imperiales o prudentes discursos pedagógicos. Silencio femenino de cuerpos que dan vida y no son reconocidos como nutrientes. Saber convertido en magia negra. Contacto con la tierra, degradado a cháchara doméstica de abuelas. Sexualidad reducida a libido voraz, insaciable y antropofágica. Golpes y violaciones resignificados como castigos merecidos o educación imprescindible. Deseo sometido a las leyes de intercambio patriarcales. Con la mudez de las obediencias, despojada de cuerpo, Sycorax no es más que el personaje marco que permite a Próspero realizar sus conquistas, a Ariel aprender sus saberes, e incluso a Calibán rebelarse hasta alcanzar el lugar del héroe. La mujer no existe entera, como tampoco la verdad. Pero sí «es» en los trozos de cuerpos de Ciudad Juárez. El personaje silenciado de la tragedia de Shakespeare, la madre naturaleza, la sabiduría de la tierra, la continuidad vital de los seres vegetales, animales y humanos rota abruptamente por un silencio necesario para la voz hegemónica del saber poder de Próspero. Culminación de las paradojas fronterizas: La chicana no existe. Por mujer, por mestiza, por india, por mexicana,

por pobre, por campesina... Su silencio no es salud. Reducida a condición de nutriente, como la naturaleza concebida por el capitalismo, es expoliada como mecanismo de reproducción de bienes, de especie, de fuerza de trabajo. Silvia Federicci sitúa este punto de explotación sobrante, cuando habla de la caza de brujas como un elemento adicional no considerado en el período de la acumulación originaria: «En realidad, Sycorax, la bruja, no ha ingresado en la imaginación revolucionaria latinoamericana del mismo modo que Calibán. Esta permanece todavía invisible, tal y como ha sucedido durante mucho tiempo con la lucha de la mujer contra la colonización.»<sup>339</sup> «La caza de brujas no destruyó la resistencia de los colonizados. Debido, fundamentalmente, a la lucha de las mujeres, el vínculo de los indios americanos con la tierra, las religiones locales y la naturaleza sobrevivieron a la persecución, proporcionando una fuente de resistencia anticolonial y anticapitalista durante más de 500 años. Esto es extremadamente importante para nosotros en un momento de renovada conquista de los recursos y de las formas de existencia de las poblaciones indígenas; debemos repensar el modo en que los conquistadores batallaron para dominar a aquellos a quienes colonizaban y qué fue lo que permitió a estos últimos subvertir este plan contra la destrucción de su universo social y físico, creando una nueva realidad histórica».<sup>340</sup> Heroínas a condición de acompañar a los varones, ni siquiera forman parte del pueblo insurgente. Pueblo y niño son feminizados para degradarlos: portadores del desorden, irracionales, tumultuosos, violentos, maleables, sin convicciones, pasionales, demorarán su entrada en los libros de Historia que Próspero guarda celosamente en el *finis africae* o en la biblioteca de sus Desafortunadas Islas.

Una mujer está enterrada debajo de mí,  
Sepultada, por siglos supuesta muerta.  
Una mujer está enterrada debajo de mí,  
Oigo su suave murmullo,

---

339 Cf. Silvia Federicci, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010, p. 323.

340 Cf. Silvia Federicci, *op.cit.* p. 326.

*La escofina de su piel pergamino,  
Combatiendo los pliegues de su mortaja.  
Sus ojos por agujas picadas,  
Sus párpados, dos polillas aleteando*

Gloria Anzaldúa en un inclasificable texto, *Borderlands La Frontera, The New mestiza*<sup>341</sup>, nómade entre distintos géneros: ensayo, panfleto, poemario, da cuenta de ese silencio que atraviesa la condición femenina de América. Y la penetración viril del capitalismo que ensordecido en su gula -recordemos todas las metáforas góticas sobre el canibalismo capitalista- vuelve indescifrable a la tierra arrasada. Anzaldúa toma a la Malinche como emblema. ¿Mujer traicionera? ¿Víctima de la esclavitud? ¿Objeto de intercambio? ¿Traductora y mediadora? ¿Madre del mestizaje? El mito de la traductora de Cortés, entregada primero como obsequio, y luego devenida amante favorita y madre del primer mestizo, emblema de la traición, es reconsiderado por Anzaldúa. Ahora la piensa como una mujer de la frontera: habla náhuatl y azteca y luego aprende español, habita la frontera de las lenguas, las razas y las culturas. ¿Amante del exterminador o mujer que se hace cargo de su deseo? Anzaldúa reorganiza el mito, junto con la Virgen de Guadalupe y la Llorona (esa Medea americana) reconociendo los emblemas que permiten hacer una crítica de la cultura chicana.

*The wounding of the india-Mestiza. Estas carnes indias que despreciamos nosotros los mexicanos así como despreciamos condenamos a nuestra madre, Malinalí. Nos condenamos a nosotros mismos. Esta raza vencida, enemigo cuerpo*<sup>342</sup>.

Si la identidad se articula en las fronteras de la traición, o en un mestizaje que no se detiene en ningún lado, la conciencia de la new mestiza no puede dejar su condición nómade y anclarse en lugar ins-

---

341 Cf. Gloria Anzaldúa, *Borderlands. La Frontera. The new mestiza.*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1999

342 Cf. Gloria Anzaldúa. *op.cit.* p. 44.

titucional alguno. Razón por la que se comprende su perpetuo castigo. No se resigna a tomar la palabra en un solo sitio sino que lo hace en muchos, subvirtiendo toda moral ligada a valores puros y a mandatos patriarcales aceptados. La new mestiza en su nueva conciencia se identifica con la traidora en la medida en que habita las fronteras de una identidad diaspórica. Donde no se permite el deseo, elige la creación de formas expresivas, apareciendo con nuevas figuraciones en el espacio público político en su lengua spanglish que hace puente y divide. Donde hay destino, horada con dolor la imagen, y rodea el vacío de su identidad perdida inscribiendo las marcas de su deseo.

### **Y de pueblos que irrumpen sin ser ilustres ni ilustrados**

Si Ariel no es más que un intelectual colaboracionista, subsidiario del sistema colonial, en versiones más o menos evidentes, si solo podemos plantearnos el proceso de desarielización permanente como práctica política, si Calibán en tanto sujeto sustancial no puede quedar anclado en identidad alguna a riesgo de elevar a categoría homogénea una parte que finalmente representada en el Estado, la sociedad, la comunidad originaria o el gremio, se vuelve hegemónica y acaba volviendo todo intento democrático en dictadura de una parcialidad y a todo movimiento insurreccional en políticas de estado, ¿dónde queda Nuestra América y su pueblo que se niega a obedecer? Pueblo que no es persona jurídica, heterogéneo, indescifrable, implosivo, caníbal de sentidos, sin voluntad propia, ineducable. ¿Hay pueblo? ¿O no hay tal lugar? ¿Utopía, ideal, paraíso perdido? Desaparición del cuerpo popular, inorganicidad de lo social e irrepresentabilidad de lo político. Junto con el Pueblo-sustancia caen el liberalismo y los fascismos. No hay soberanía ni subjetivación ni relato de la nación que recubran lo real que no cesa de no escribirse. Ni la narración de los vencedores ni la de los vencidos permite atrapar lo inconmensurable en un concepto. Si el arielismo con su ideal pedagógico dejó la estela de una serie de tutores pedagógicos para un pueblo que se niega de modo sistemático a ser educado, y si el calibanismo culminó en un listado de héroes permeados por el arielismo en la medida en que se erigieron en representantes de las masas populares, ¿será el silencio de Sycorax una se-

ñal del encuentro con lo que se dice solo en la forma de lo no dicho? ¿Será que los pueblos no quieren modernizarse, ni educarse, ni ser representados, será que no tienen una voluntad definida, ni se dejan categorizar ni encerrar en religiones ni teorías? ¿Será que no quieren el progreso ni la racionalidad científica, ni la civilización cristiana, ni el desarrollo, ni la globalización? ¿Habrá que acabar con la figura del intelectual y su correlato, el pueblo? Aporía trágica de la tempestad. No hay reconciliación final. Sólo rupturas semánticas, momentos de quiebre, cambios de orientación, tomas de la palabra abruptas. Sycorax no quiere salir del silencio para que otro hable por ella/ello. Miranda reivindica su deseo por Calibán, no ha sido violada sino que lo sedujo. Con el monstruo llenan la isla de mestizos en un tiempo que se niega a ser moderno. Fines de una estética que no termina de acabar: la del tiempo y el espacio burgués. Rechazo del reparto pobretón de identidades. No se trata de ningún orden cada vez más inclusivo, sino de subversión de toda jerarquía. ¿Se puede escribir sobre el dolor de los otros? Cuando se habla en lugar de los oprimidos de siempre, ¿no se continúa con el arielismo bien intencionado? ¿un lascasianismo dudoso donde se reivindica al indígena, para animalizar al negro? Qué queda entonces ¿nacionalismos, lucha de clases, enfrentamientos de género, negrismos o indigenismos? ¿paternalismos decimonónicos, homogeneizaciones de derechas o izquierdas que sustancializan proletariados, pueblos o identidades sexuales para asegurarse un papel en la historia como líderes/patriarcas/educadores/conciencias revolucionarias o mártires sin sueldo? ¿Partes extra partes que se incluyen en una compositio imposible de intereses incompatibles, o identidades nómades que no se conjugan en ningún todo? ¿Hibridez, mestizaje, transculturalidad, poscolonialismo? En todo caso, las reapropiaciones de la Tempestad nos permiten vislumbrar los límites del arielismo y sus proyecciones, la fragilidad de las identidades populares o de sus representantes manifiestos en los canibalismos estereotipados, las divisiones binarias y reduccionistas de colonizadores y colonizados, opresores y oprimidos, varones y mujeres, los peligros de la enajenación de los cuerpos y las voces por las teorías de la representación de la palabra ajena. Condición traumática del pueblo que no termina de

decirse en sus palabras ni en sus gestos, que renuncia a las filiaciones y aparece como la verdad irrumpiendo en el saber. Transmigración de las demandas y revuelta de los cuerpos en el espacio siempre figurado de lo público. Más que el mito heroico del pueblo que nunca es lo suficientemente revolucionario para el intelectual que lo espera, ¿no se tratará de escuchar el ñam, ñam que desde el silencio y la exterioridad permanece como una alteridad inasible? Habitados por Sycorax, cuestionadas las instituciones del saber, y los estados populares, el horror del canibalismo voraz es quizás la imposibilidad de aceptar esa parte oscura que no se solidifica en ningún oprimido, que no obedece, que no se deja representar, que es puro dolor y herida, trauma sin duelo.

## **Bibliografía**

- Anzaldúa, Gloria, *Borderlands. La Frontera. The new mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1999
- Arendt, Hannah, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Cesàire, Aimée, *Una tempestad*, Buenos Aires, El octavo loco, 2011.
- Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.
- Mariátegui, José, *Amauta*, Segunda época, Perú, 1928.
- Rodó, José Enrique, *Ariel*, Cátedra, Col. Letras Hispánicas, Madrid, 2000.



---

# Lo popular

HOMERO MANZI<sup>343</sup>

«Alguna vez, alguien que sea dueño de fuerzas geniales, tendrá que realizar el ensayo de la influencia de lo popular en el destino de nuestra América, para, recién entonces poder tener nosotros la noción admirativa de lo que somos.

Esta pobre América que tenía su cultura y que estaba realizando tal vez en dorado fracaso, su propia historia, y a la que de pronto, iluminados almirantes, reyes ecuménicos, sabios cardenales, duros guerreros y empecinados catequistas ordenaron: ¡Cambia tu piel, viste esa ropa, ama a este Dios, danza esta música, vive esta historia!

Nuestra pobre América que comenzó a correr en una pista desconocida, detrás de metas ajenas y cargando quince siglos de desventajas.

Nuestra pobre América, que comenzó a tallar el cuerpo de Cristo cuando ya miles y miles de manos afiebradas por el arte y por la fe, habían perfeccionado la tarea en experiencias luminosas.

Nuestra pobre América, que comenzó a rezar cuando ya eran prehistoria los viejos testamentos y cuando los evangelios ya habían escrito su mensaje; cuando Homero había enhebrado su largo rosario de versos, y cuando el Dante había cumplido su divino viaje... Nuestra pobre América a la que parecía no corresponderle otro destino que el de la imitación irredenta (...)

¿Para qué nuestra música, nuestros dioses, nuestras telas, nuestra ciencia, nuestro vino?

---

343 \* Este texto fue publicado en la Revista Línea el 6 de mayo de 1948.

Todo lo que cruzaba el mar era mejor y, cuando no teníamos salvación, apareció lo popular para salvarnos.

Instituto del pueblo, creación del pueblo, tenacidad del pueblo. Lo popular no comparó lo malo con lo bueno. Hacía lo malo y cuando lo hacía, creaba el gusto necesario como para no rechazar su propia factura y, ciegamente, inconscientemente, estoicamente, prestó su aceptación a lo que venía de sí mismo y su repudio heroico a lo que venía desde lejos.

Mientras tanto lo antipopular, es decir lo oculto, es decir lo perfecto rechazando todo lo propio y aceptando todo lo ajeno, trataba esa esperanza de ser, que es el destino triunfador de América.

Por eso yo, ante ese drama de ser hombre del mundo, de ser hombre de América, de ser hombre argentino, me he impuesto la tarea de amar todo lo que nace del pueblo, todo lo que llega al pueblo, todo lo que escucha el pueblo»



