

# E S T E T I C A Y P O L I T I C A

A rriesgándome al anacronismo y a la reiteración, me gustaría abordar este tema a partir de un par de experiencias personales, no necesariamente compartidas por todos. Encuentro que tienen un denominador común: la *convicción* de que entre estética y política siempre hay un nexo, si bien la forma que éste adopta no es la de una relación fija, sino la de relaciones variables y cambiantes, según las teorías y las prácticas estéticas y políticas que se ponen en juego, con sus correspondientes actores sociales. Como se trata de unas pocas experiencias puntuales, este recorrido será discontinuo y parcial.

La primera de ellas se remonta a la mitad de los sesenta. Trabajábamos sobre la narrativa hispanoamericana de esos años, y en nuestros enfoques era muy vivo el peso de los debates sobre la estética del realismo.<sup>1</sup> En uno de los textos más renovadores de ese campo problemático, la *Crítica del gusto* de Galvano della Volpe, nos encontramos con una afirmación sobre Flaubert que decía más o menos así: “al agnóstico en política que fue Flaubert debemos el descubrimiento de uno de los rasgos más profundos de las costumbres burguesas: el vicio de la evasión romántica de la mujer ociosa... instructivo para el revolucionario socialista”.<sup>2</sup> No me interesa incurrir en la facilidad de escandalizarnos hoy ante esa exégesis de *Madame Bovary*, sino tratar de reconstruir cómo la leíamos entonces. Convencidos de que la gran literatura (*gran arte* y *arte verdadero*) eran expresiones frecuentes en nuestros discursos) debía revelar alguna verdad sobre la objetividad social, nos parecía una herramienta formidable: bien manejada, nos permitiría rescatar del cono de sombras al que solían ser arrojados por críticos y teóricos del realismo a muchos escritores que amábamos. Había verdades en Zola y en Maupassant, seguramente, pero también en Proust, en Joyce, en Kafka, en los narradores norteamericanos y en los nuevos latinoamericanos, y, por fin, en las experiencias vanguardistas: sólo era cuestión de encontrarlas. Ese hallazgo nos dejaba, con todo, numerosas preguntas pendientes. Algunas parecían entonces poco pertinentes: ¿no había implícita una cierta moralina en esa visión del trabajo? Las mujeres que trabajan, ¿no tienen ensoñaciones románticas? Y los hombres —que, si uno se atiene a la letra de este pasaje, parecería que *siempre* trabajan—, ¿tampoco las tendrían? ¿No se insinuaba en esa denuncia del “vicio de la evasión romántica...etc.” un nuevo “juicio a Mme. Bovary?” Discutíamos: Emma, trastornada por sus malas lecturas románticas, sale, como un Quijote del siglo XIX, a *poner en marcha* sus fantasías románticas en un mundo no romántico. Para ello busca amantes; pero los hombres que encuentra resultan como los molinos de viento de Don Quijote: no son gigantes. Son individuos mezquinos que no están a la altura de sus fantasías. Emma como heroína problemática, pero también trágica: ¿cómo no comparar la muerte razonable de

Don Quijote con el ominoso suicidio de Emma? Esto nos llevaba a otras cuestiones, ya más específicas: ¿por qué esa construcción de *Madame Bovary*, que empieza y termina con Emma sino con Charles, con su infancia, sus estudios y su primer matrimonio, y su pena y muerte al final? ¿Y qué decir de la suprema ironía de Flaubert, por la cual Charles, el marido, el más mediocre de los hombres que la rodean, termina como poseído por aquellas fantasías y realizando el acto romántico por excelencia, morir de amor por ella? De nada de esto daba cuenta la interpretación que nos ocupaba: ni de la complejidad de los procedimientos de *Madame Bovary* ni de la complejidad (y la irrisión) de las pasiones humanas, que son también materia de la gran literatura. Y con esta reja veíamos *La aventura* de Antonioni y leíamos *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf (donde por cierto no faltan mujeres ociosas). ¿Qué era esto? Era, por supuesto, nuestro intento de fundar el valor estético desde una estética que formaba parte de la teoría a la que adheríamos: el marxismo.<sup>3</sup>

En esa teoría encontrábamos además una exigencia: los artistas e intelectuales debíamos superar las formas del compromiso abstracto e insertarnos en las luchas revolucionarias del proletariado. Las condiciones políticas presionaban cada vez más para que esa exigencia se agudizara, y hacia fines de los sesenta estábamos convencidos de que la politización de la vanguardia —de la verdadera vanguardia, que vino a ser la expresión equivalente al *arte verdadero*— era un dato incontestable: la vanguardia estética formaba parte de la vanguardia política que orientaba la lucha por la revolución, y sólo estábamos dispuestos a reconocer como vanguardia a lo que se ajustara a ese canon. En ese contexto, *Operación masacre* de Rodolfo Walsh definió, para algunos de nosotros, el inicio de una nueva poética. ¿Qué significaba esto? Muchísimo: era, en primer lugar, un texto de denuncia, que implicaba los mismos riesgos de la acción política; cumplía una función que en esos momentos juzgábamos imprescindible: informar, o mejor, *contrainformar*, revelar lo que la prensa burguesa ocultaba; incorporaba técnicas de otros géneros; por su difusión en periódicos populares había tenido canales de circulación no habituales o alternativos, algo que también nos parecía necesario para eludir las trampas de la absorción que terminaban neutralizando a las vanguardias más revulsivas; y estaban sus variantes y agregados, que le conferían un carácter inestable, propio de la obra abierta y cuestionador de la fijeza sacralizante del arte tradicional.

Cuando ahora repaso ese momento no puedo dejar de notar en él una leve esquizofrenia: nos empapábamos de cuanta experiencia vanguardista se nos cruzara por el camino —desde el *Free Cinema* a los *happenings*—, leíamos con fruición a Henry James, citábamos permanentemente a Lewis Carroll (con preferencia *La caza del Snark*) y los finales de *Palmeras salvajes* (en la traducción de Borges) y, al mismo tiempo, proclamábamos a *Operación masacre* como modelo a desarrollar para el arte nacional. Había múltiples sustentos para esa “esquizofrenia”, y uno de ellos era nuestra participación activa en movimientos sociales, gremiales y políticos. Por lo tanto, pienso, no todo debe ser visto con ironía: de esa mezcla salió, en 1968, *Tucumán arde*, que en Rosario, por razones de seguridad, publicamos con una leyenda elocuente: *Primera biennial de arte de vanguardia*. Se la puede pensar a partir de *Operación masacre*: implicó riesgo, contrainformación, mezcla interdiscursiva, espacios no tradicionales, y, por culminación, un público no habitual que participó espontáneamente, inundando la CGT con carradas de provisiones para enviar a los desocupados de los ingenios cerrados en Tucumán. Y resultó una “operación masacre”, pero en otro sentido: la mayoría de los artistas plásticos que hicieron *Tucumán arde* dejaron, momentánea o definitivamente, de pintar. Se podría decir que este dato revela una de las formas más extremas que puede adoptar la relación entre estética y política, que consiste en la absorción

de la práctica estética por la función política. Pero aunque no se tratara sino de un caso extremo, da la tónica de un clima —sobre el cual, también hay que recordarlo, soplaban los vientos del mayo francés— sin cuyo reconocimiento resultarían poco comprensibles buena parte de las experiencias estéticas de esos años.<sup>4</sup>

¿Y ahora? ¿Cuál es la nueva forma, si es que la hay, de ese nexo siempre cambiante? No tengo respuesta, pero si pienso en la narrativa de los últimos años me llaman la atención dos rasgos que terminan siendo convergentes. Uno es, en medio de la diversidad de las poéticas, el predominio de aquellas que renuncian a la naturalización y a la transparencia, construyendo relatos elusivos y complejos, irónicos y fragmentarios. El otro, la interrogación casi obsesiva por la historia, sea la reciente o la más lejana. Se podrá argüir que esto último es una constante en la narrativa argentina desde *El matadero*, pero la novedad radicaría en que gran parte de los mejores textos actuales, escritos desde esa convergencia, son, a diferencia de los anteriores, más interrogativos que assertivos. Me parece haber ido leyendo en ellos lo que yo llamaría “transformaciones de la pregunta”. Primero, ¿qué historia es ésta?<sup>5</sup> Luego, ¿cómo narrar esta historia? ¿Cómo hacerse cargo del pasado? Y también, ¿cómo narrar la violencia o el exilio, la represión y la muerte?<sup>6</sup>

No estoy muy segura de que aquí resida, efectivamente, alguna clave. Sí estoy segura de lo que *no* desearía que a partir de esto se configurara: un eclecticismo blando donde todo vale, una perplejidad paralizante, un congelamiento en la repetición de lo reconocible; en suma, una renuncia a aquel tenso espíritu de exigencia crítica que animaba, a veces de modo salvaje, la afirmación del nexo entre vanguardia y revolución.

#### Notas

<sup>1</sup> Cuando uso la primera persona del plural estoy pensando en los grupos con que trabajé en Rosario, dentro y fuera de la Universidad, entre 1965 y 1975.

<sup>2</sup> La cita completa puede leerse en la pág. 226 de la edición española de Seix Barral (1966). Raúl Sciarreta la registra en un pasaje de su prólogo a *La crisis de la estética romántica* (Jorge Alvarez, 1964).

<sup>3</sup> Alrededor de este punto hubo en el debate una brillante intervención de Oscar Terán. Si no le entendí mal, señaló algo así como el discreto encanto de descubrir lo obvio, es decir aquello que nuestras lecturas anteriores encubrían: en este caso, que *Madame Bovary* es una novela de amor. Coincido con Terán en que nuestras viejas lecturas tenían puntos ciegos, pero por eso mismo no confío en que ahora acertemos más, y espero que futuras lecturas me descubran nuevos aspectos. Susana Zanetti, por su parte, observó que ver en *Madame Bovary* sólo una novela de amor sería tan reduccionista como lo de “el vicio romántico de la evasión... etc.”.

<sup>4</sup> Creo percibir que esta perspectiva no ha sido abandonada, lo cual no sería en absoluto criticable, si no fuera porque quienes permanecen fieles a ella tienden a proclamar que todo cambio es traición.

<sup>5</sup> Esa era la pregunta que reiteradamente se formulaba en *La vida entera*, de Juan Carlos Martini. Pero al hablar de estas “transformaciones de la pregunta”, pienso, por ejemplo, en las últimas novelas de Andrés Rivera y de David Viñas, en *El vuelo del tigre*, en *Hay cenizas en el viento* de Carlos Dámaso Martínez, en *Respiración artificial*, en *La casa y el viento*, en *El frutero de los ojos radiantes* de Nicolás Casullo, y también en *Ansay* de Martín Caparrós y en las dos últimas novelas de Juan José Saer.

<sup>6</sup> Desde la perspectiva del lector se plantea otra pregunta: ¿cómo leer? Porque hay también textos que reiteran soluciones formales anteriores o apelan a una mostración directa que cancela la función estética por el peso ominoso de lo real que se narra. Creo que allí reside, en parte, mi fuerte incomodidad frente a una novela como *Recuerdo de la muerte*, de Miguel Bonasso, cuyos pasos más “literarios” (algunos *raccontos* y descripciones, por ejemplo) parecen injertos en una masa de información que, como algunos tramos de *El diario del juicio*, impacta por la desnuda revelación del horror.