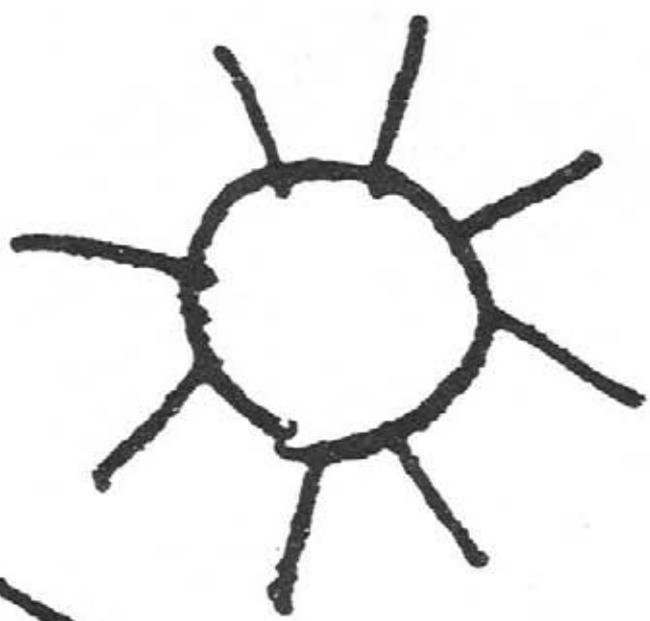


D

1943,



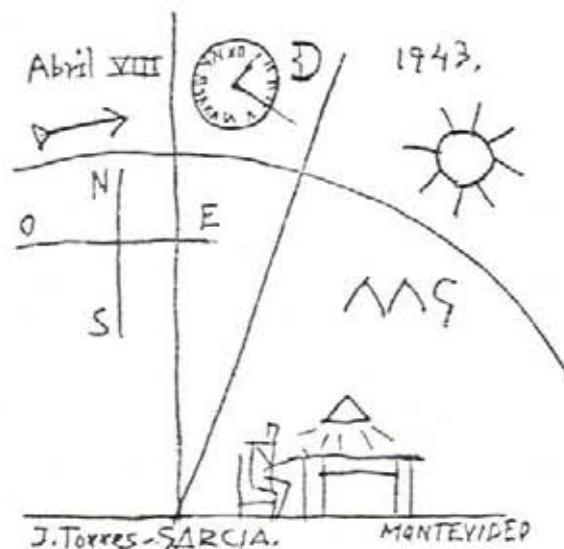
**PUNTO  
DE  
VISTA**

42 Revista de cultura  
Abril 1992

MS

**UTOPIAS** Política y modernidad: Grüner • Guariglia • Schmucler  
Art y Buenos Aires: Ballent • Sarlo • Gorelik • Silvestri  
Huysen: Gramuglio / Ozu: Filippelli / Lynch: Padis / Los años sesenta: Sigal • Terán

Este número está ilustrado con obras de Joaquín Torres García (Montevideo, 1874-1949).



42

Revista de cultura  
Año XV • Número 42  
Buenos Aires, abril de 1992

### Sumario

- 1 Eduardo Grüner, *La rama dorada y la hermandad de las hormigas*
- 5 Osvaldo Guariglia, *Utopía e Ilustración*
- 8 Héctor Schmucler, *Impedir la utopía*
- 11 Anahi Ballent, *Ciudad y utopía. La trama del hechizo*
- 15 Beatriz Sarlo, *Art: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada*
- 22 Adrián Gorelik y Graciela Silvestri, *El pasado como futuro. Una utopía reactiva en Buenos Aires*
- 27 María Teresa Gramuglio, *Un postmodernismo crítico*
- 34 Rafael Filippelli, *El peso del tiempo. Sobre Historia en Tokio de Yasujiro Ozu*
- 37 Marc-Olivier Padis, *El reflejo ciego. Sobre Corazón Salvaje de David Lynch*
- 42 Silvia Sigal y Oscar Terán, *Los intelectuales frente a la política*

**Consejo de dirección:**  
Carlos Altamirano  
José Aricó (1931-1991)  
Adrián Gorelik  
María Teresa Gramuglio  
Juan Carlos Portantiero  
Hilda Sabato  
Beatriz Sarlo  
Hugo Vezzetti

**Directora:**  
Beatriz Sarlo

**Diseño:**  
Estudio Vesc

**Suscripciones**  
**En Argentina:**  
15 \$ (tres números)  
**En el exterior:**  
Vía superficie: 25 \$ (seis números)  
Vía aérea: 30 \$ (seis números)

**Punto de Vista** recibe toda su correspondencia, giros y cheques a nombre de Beatriz Sarlo, Casilla de Correo 39, Sucursal 49, Buenos Aires, Argentina.

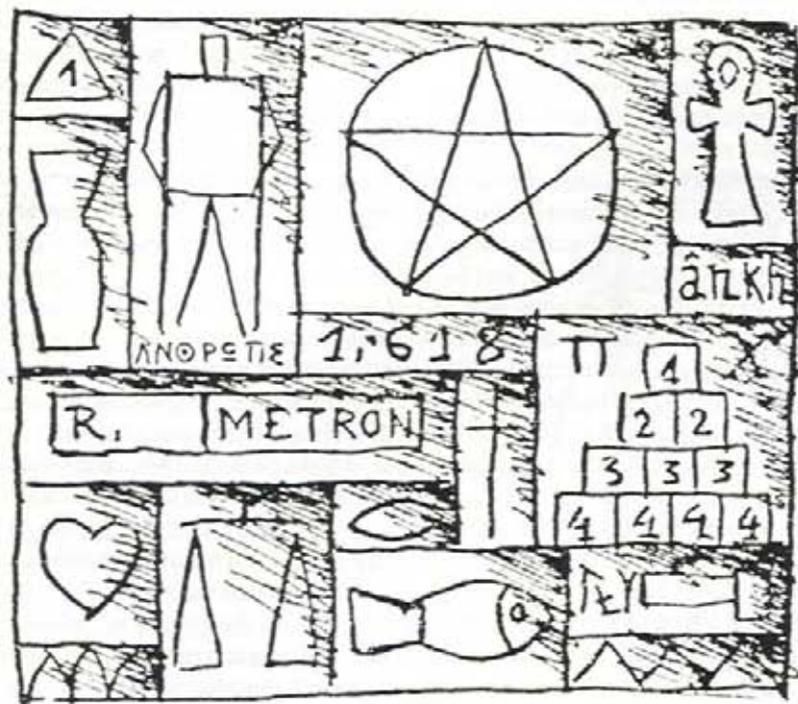
**Teléfono:** 953-1581

**Composición, armado e impresión:**  
Nuevo Offset, Viel 1444, Buenos Aires.

DE VISTA  
PUNTO

## La rama dorada y la hermandad de las hormigas

Eduardo Grüner



En su bellissimo libro *La rama dorada*—tratado antropológico que hoy puede ya ser considerado, borgianamente, un estimulante ejemplo de literatura fantástica—Frazer habla de la magia no tanto en términos de su eficacia simbólica (como lo haría Lévi-Strauss muchas décadas después), sino de su importancia en tanto creencia en el valor crítico de imaginar “mundos posibles”,

*Este texto, leído en la jornada Utopía y Ciudad. 1, realizada en el Club de Cultura Socialista, Buenos Aires, diciembre de 1991, es una reelaboración de la ponencia presentada en el coloquio “Visiones del Otro”, realizado en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario en octubre 1991.*

alternativas a una situación que merece ser impugnada. Por su parte, León Tolstói tuvo la mala idea de hablar de una “hermandad de hormigas” al referirse a las utópicas comunidades rurales que se proponía fundar. De más está decir que —operación ideológica de reducción mediante— terminó siendo la imagen tolstoiana la que prevaleció: la Utopía adquirió mala prensa, ya desde mucho antes de que el neoconservadurismo hegemónico la descalificara en aras del “pragmatismo”, porque evocaba en muchos el cuadro fantasmagórico de una cotidianidad bajo vigilancia, estrictamente planificada, de una vida cuadrículada que era sinónimo del tedio

que produce la satisfacción automática, cuando no de liso y llano totalitarismo. El pasaje de la belleza en permanente recreación de la rama dorada al bullir repetitivo e impersonal de las hormigas, sin embargo, tiene —como todo— una historia, en la cual el aspecto radicalmente crítico del presente ha quedado sepultado por esa imagen que hace de la certidumbre del futuro la tumba del deseo. Hay lugar, no obstante —debiera haberlo—, para rescatar ese otro desecho, el de una *diferencia*, y distinguirlo de la conformidad con lo “real” que proponen los propagandistas de la antiutopía, esos que esconden detrás de sus llamadas a la sensatez su verdadera vocación de hormigas.

Es un lugar común decir que a menudo se utiliza la metáfora de la guerra para hablar de las relaciones sexuales. Pero, ¿no suele ocurrir también al revés? ¿No se usa a veces la metáfora sexual para hablar, por ejemplo, de las relaciones internacionales? Actualmente estaríamos, se dice, en plena etapa genital de las “relaciones carnales”, superados definitivamente los trabajos preliminares de la seducción y la conquista. Se podría ver allí, supongo, algo así como el registro político de la imposibilidad de organizar el fantasma de la relación con el otro sexo, o simplemente con el Otro. No está de más recordar el nombre que la cultura occidental inventó, en el siglo XVI, para hablar de ese fantasma histórico: la Utopía. Y nunca mejor dicho que el Otro no está en ninguna parte, y es justamente por eso que sirve para constituirme a través de la *ficción*

que organiza su existencia. Hay que entender, cuando se dice "ficción", que esa manera de decir no pretende minimizar, por ejemplo, el horror del genocidio americano —ya que América es un continente inspirador de utopías por excelencia—: más bien queda subrayado, ese horror, por la aparente trivialidad connotada en el uso vulgar del término "ficción".

Pero la referencia a la relación amorosa —si es que se puede llamar así a la relación con el otro sexo, con el sexo Otro— apuntaba en otra dirección: la del *malentendido*, que califica tanto al equívoco del amor que nos constituye como sujetos descantados, como al co-

2



lombino error histórico que nos ha constituido como —¿osaremos decir el nombre?— *americanos*. Si Todorov tiene razón cuando dice que la conquista de América es el modelo propiamente  *europeo*  de constitución del Otro, no es menos cierto que esa constitución tiene, como si dijéramos, el estatuto de un lapsus interlingüístico: entre el almirante genovés y la reina castellana, en efecto, no hay en común más que la equivocación que un tal Vespucci vino a corregir luego con su nombre de pila. Ese malentendido, sin embargo, lejos de abrir el universo del sentido vino a cerrarlo: vino a *redondear*, literalmente, el mundo, a darle su unidad imagina-

ria bajo el techo del primer sistema histórico que puede llamarse en verdad universal, y que conocemos con el nombre de capitalismo.

Que la conquista de América haya sido una de las condiciones de posibilidad del desarrollo capitalista puede ser un (discutible) dato histórico. Que haya sido, además, el espacio privilegiado de la Utopía que sirvió para hacer la "autocrítica" (cuando no la catarsis) de aquel desarrollo, demuestra lo que dice Lacan cuando dice que no hay Otro del Otro: no hay "metalenguaje" capaz de sintetizar el hecho de que todo documento de civilización es también un documento de barbarie, para repetir una vez más la dramática advertencia de Benjamin. La Utopía, en ese sentido, es el género literario que da cuenta del carácter al mismo tiempo *inevitable e imposible* de la relación con el Otro. Y América es el nombre europeo de esa inevitabilidad, de esa imposibilidad.

El primero en percatarse de ello, significativamente, es el escritor inglés que acuña el término "utopía" en 1516, Tomás Moro. Desde entonces, el género no sólo se multiplica sino que se desdobra, se bifurca, arboresce: desde los relatos de los viajeros exóticos a la antropología de gabinete de fines del siglo XIX, desde los informes de los gobernadores coloniales a los estudios cepalinos sobre el desarrollo del Tercer Mundo, se podría trazar una genealogía y un mapa de agrupamiento de esos subgéneros bajo el rótulo de *la gran narrativa de la administración del Otro*. Pero, aunque nunca faltará un tributo a la eficacia de la ilusión retrospectiva —hay quien incluye a *La República* de Platón o a *La Ciudad de Dios* de San Agustín entre las utopías— lo cierto es que el género, como el error del "descubrimiento" que lo inspiró al menos en parte, siempre estuvo atado a la *modernidad* es decir al capitalismo en sus distintos momentos, a veces extrañamente sincronizados: el "estado ideal" de Moro, por ejemplo, con su cuidadosa planificación de la división del trabajo, anticipa esa racionalidad calculadora que Max Weber irá a buscar a la ética protestante, pero también la cuadrícula obsesiva de los falansterios del socialismo llamado, precisamente, utópico, o ciertas formas de la economía de interven-

ción del Estado de Bienestar, y quizá la sociedad de "administración total" de los pensadores de Frankfurt o la organización panóptica de Bentham tematizada por Foucault. La Insula Barataria de Cervantes expresa todavía la irrupción un poco ridícula del burgués advenedizo en los ensueños brumosos de la inmovilidad feudal; pero la isla de Robinson ya es el escenario del capitán de industria schumpeteriano, del individuo emprendedor capaz por sí solo de crear un mundo sobre la destrucción del anterior, y cuya épica sublime y sangrienta, como se sabe, cantó Marx en el *Manifiesto Comunista* (o, según Marshall Berman, Goethe en su *Fausto*).

Todos estos ejemplos —que aquí no tienen, justamente, otro valor que el de su "ejemplaridad"— sirven para mostrar que esta intrusión del Otro en el universo de lo Mismo no constituye tanto "un desgarrón en el orden de las cosas" (Foucault, otra vez), sino más bien —o, en todo caso, también— una nueva sutura que disimula la imposibilidad de *excluir*, lisa y llanamente, a la Otredad. Lo que para el propio Foucault representa la locura en tanto modo de aislamiento constitutivo de un Saber, de una nueva *episteme*, lo representa la Utopía de la alteridad para la constitución —en la historia de la teoría política— de un nuevo criterio de legitimidad para el capitalismo en ascenso: del hombre-lobo de Hobbes al buen salvaje de Rousseau, América es casi siempre el paradigma privilegiado del hipotético "estado de naturaleza" que la modernidad europea supuestamente ha superado mediante la racionalidad contractual (y cuando aparezca la más radical crítica del contractualismo, la de Hegel, América será expulsada de la Historia: los adversarios coincidirán, paradójicamente, en esta persistencia de asignarle un singular *sinlugar* al continente utópico). Allí, la lógica de la relación con el Otro es diferente a la que supone Todorov: América no es exactamente el modelo europeo de constitución del Otro, sino más bien, si se puede decir así, el "modelo Otro" de construcción de la nueva Europa. Quiero decir: la "otredad" es allí una *condición de posibilidad* de la constitución misma de la sociedad política (lo que, al menos para el Iluminismo, es sinónimo de civilización) y no única-

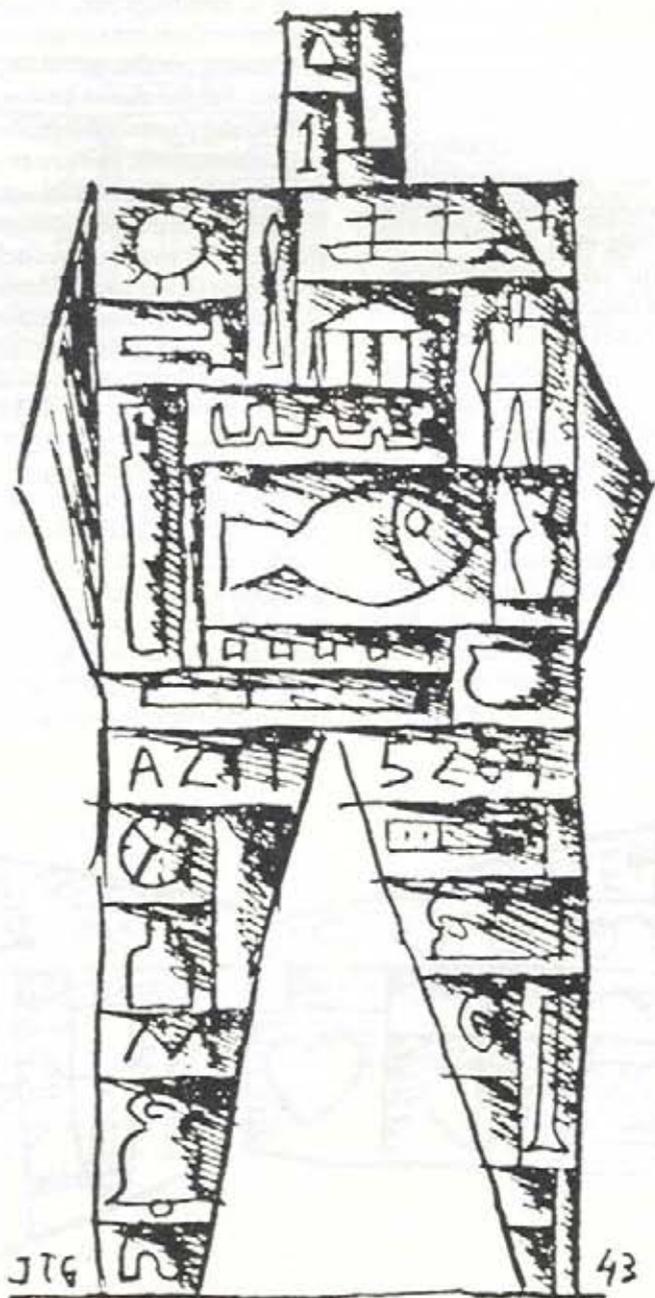
mente el objeto de un despojo, de un saqueo—aunque este sea el complemento “inevitable”—.

Esa condición de posibilidad, esa *especularidad*, hace que la relación con el Otro se construya, como en el remanido ejemplo de la banda de Moebius, en forma de una paradójica continuidad—y contigüidad— en la que el Otro y el Mismo son intercambiables en su perplejidad mutua. Nadie mejor que Montesquieu supo hacer la parodia de ese pase de magia: en sus *Cartas Persas*, el vértigo de la inversión utópica invierte también la posición de los espejos: el lugar de ninguna parte es París, el Otro son los franceses, la situación utópica es la vida cotidiana en la urbe occidental. O sea: el malentendido como recurso retórico es elevado a rango de argumentación política, un siglo más tarde, y sin dejar de aludir a Montesquieu, Baudelaire dirá que París es ese espacio utópico donde nadie entiende a nadie. “Por suerte”, agrega, “porque si los hombres se entendieran realmente, se matarían entre sí”. Vale decir: el Otro somos nosotros, pero finjimos que son ellos, porque con nosotros mismos sólo nos une el espanto: será por eso que nos queremos tanto.

Entonces, hay que corregir la proposición anterior, recorrer *toda* la banda de Moebius: si la utopía americana constituye a Europa, Europa constituye a América como utopía, o como mito. En la segunda mitad del siglo XIX, época sin utopías, Europa crea la ciencia del Otro, que se llama Antropología, y ella misma se transforma, casi de inmediato, en la metáfora occidental de un Otro “positivizado”: el Otro—más aún: la “otredad” como tal— recibe una existencia *material* que lo inserta en la cadena simbólica de las especies, cadena en la cual el único resquicio para lo imaginario es el *resto perdido* de un eslabón. Europa, en el siglo XIX, cree haber superado su estadio del espejo. El Otro deja de *hacer sentido* en términos de utopía, para empezar a *serlo* en términos de ciencia. Pero no hay que llamarse a engaño: la transformación en el orden del discurso permanece tributaria de un Discurso del Orden. En ninguna otra época europea había habido una proliferación tan grande de utopías como inmediatamente antes y después de

la Revolución Francesa. Entre los filósofos y escritores que anuncian el próximo advenimiento de la Sociedad Perfecta, se encuentran los que complementan la doctrina política con la “novela del Estado”: se trata de duplicar las ideas mediante imágenes, de trazar los planos de la *polis* ideal. Esta nueva Ciudad está regida por las leyes de una geometría simple y estricta. Su forma regular, cuadrangular o circular, hace posible una subdivisión en partes rigurosamente iguales o yuxtapuestas, o bien una prolija simetría de elementos periféricos dominados por un centro omnipotente. Así, las grandes nociones de igualdad según la Naturaleza o igualdad ante

la Ley—hijas de Rousseau y Montesquieu— encuentran su expresión por medio de la regla y el compás: “la geometría”, dice Starobinski, “es el lenguaje de la Razón en el universo de los signos”. De la Naturaleza como Ley a la Ley impuesta como Naturaleza: no en vano ha dicho Lévi-Strauss que Rousseau y Montesquieu son los verdaderos padres de la Etnología como ciencia. Si, en el siglo XIX, la utopía de lo “natural” pierde su consistencia imaginaria para devenir—en el sentido pleno del término— dominio científico, la utopía de la Ciudad Perfecta deviene planificación urbana. Con 1848 y la Comuna a la vista, las calles de París, esa ciudad donde



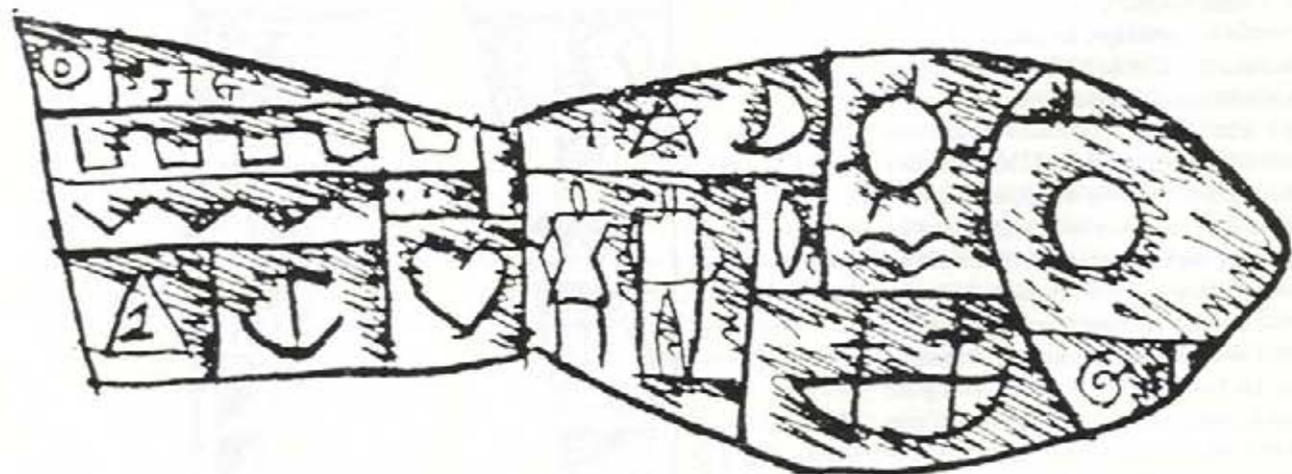
4 "nadie entiende a nadie", son remodeladas por Haussmann para facilitar la represión de futuros levantamientos obreros. En el pensamiento reaccionario de la época (desde el romanticismo de derecha a la oposición *Civilization/Kultur* que se proyecta en Weimar hasta el nazismo), hay una operación ideológica central que pasa por la *utopización* de la permanencia rural, del inmovilismo metafísico de la provincia natal (eso puede leerse incluso en Heidegger, y reconocerse en los efectos siniestros de la consigna "sangre y tierra"). La Ciudad, que hasta el siglo XVIII era el objeto privilegiado del espacio deseable —y deseante— de la Utopía, es ahora *demonizada* como el asiento de la corrupción, de la nueva "naturaleza salvaje" a conquistar (también, con otro sesgo, en el pensamiento positivista: el marginal, el loco, el revolucionario, son el *modo urbano* de "conductas desviadas" que producen ciencia: criminología, psiquiatría, etc.)

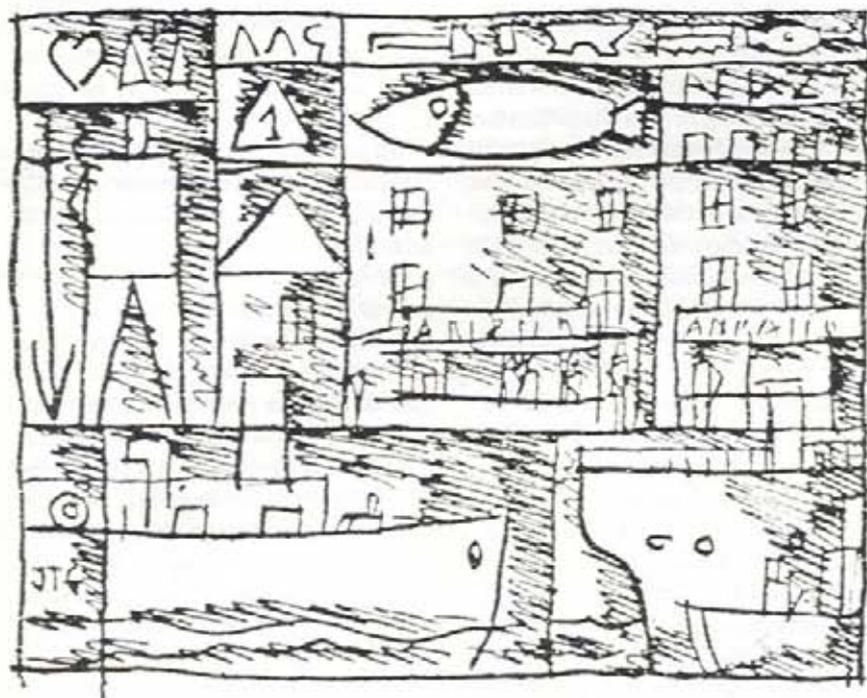
En efecto: una vez normalizada a través de la ciencia la relación imposible con el Otro externo, es necesario dar cuenta de esa otra alteridad interna que, al decir del innumerable barbudo de Treveris, adquiere una dimensión fantasmal que empieza a recorrer Europa. Terminó la era del estadio del espejo, sí, pero empieza la del retorno de lo reprimido: la literatura, por ejemplo, reinventa —ya entrado el siglo XX— el género utópico, pero ahora bajo su forma bien llamada *negativa* (bien llamada, digo: como el negativo fotográfico, que respetando las formas "revela" lo negro

en lo blanco): 1984 o *Un Mundo Feliz* —por citar los casos más famosos— denuncian la alteridad siniestra que surge del propio Orden occidental, teorizada sordamente por Weber o con mayor estridencia trágica por Adorno y Horkheimer. Pero, en este sentido, probablemente los paradigmas literarios de la primera mitad del siglo sean Kafka y Camus: ahora es el propio hombre occidental el que ocupa los roles antes reservados al Exótico, al extraño de extramuros: el Culpable (aunque no se sepa de qué) y el Extranjero (aunque no se sepa de dónde). El señor K y Meursault ilustran a la perfección la metáfora sartreana de la Mirada congelante que Occidente se autodirige para descubrir que su propia cultura era su *malestar*. Ahora sabemos, por fin, que el Otro era el Mismo. Faltaba dar un paso más para certificarlo, y se está dando ahora mismo: el derrumbe de un muro en una ciudad alemana es también el colapso no sólo del primer imaginario de utopía realizada en la historia, sino del último imaginario de una alteridad radical que Occidente alimentaba, no sin un cierto interés perverso, que le permitía justificar a los Guardianes que cuidaban al Imperio contra el accecho de los bárbaros. Duro despertar a una pesadilla *propia*, en la que se descubre que los Otros son otros, son nuestros: el Gran Espejo estalla, y sus fragmentos desgarran desde adentro mismo del cuerpo, mostrando las heridas de los "otritos" internos: se puede ser iraquí en Nueva York, africano en París, turco en Berlín, sudaca en Madrid. O argentino en el Gran Buenos Aires. Pero ya no se puede soñar

con la Gran Diferencia. Desde los multiplicados megáfonos del Poder se nos informa que las utopías (las "positivas", las "constructivas": de las otras, de las que no se puede hablar, es mejor callar) han fallecido, como es lógico, junto con la Historia. Se terminaron los grandes relatos, y es la hora de los chistes crispados de velorio. Las ciencias humanas, a su modo, sintomatizan esa condición irrisoria, y ya se escucha hablar de la Antropología "posmoderna", antropología "textual", que —haciéndose cargo de la muerte del Otro, pero negándose al trabajo del duelo— toma a su propio discurso como objeto: ¿no es ese patetismo la mejor manera de decir que aquélla imposibilidad de la relación con el Otro se ha vuelto *real*? ¿Que el fracaso del malentendido se ha vuelto triunfo del narcisismo y que, como lo espera Habermas y lo temía Baudelaire, estamos por fin condenados a *entendernos*?

Quizá. Pero si el precio que hay que pagar por esa "comprensión" universal es el de la desaparición de toda forma de pensamiento alternativo, de todo imaginario *político* (en el sentido amplio de una interpelación crítica a las reglas congeladas de la Polis universal), entonces debemos decir que estamos enfáticamente a favor del malentendido: al menos él permite reintroducir la dimensión del "conflicto de las interpretaciones" allí donde la moral al uso nos exige una tibia indiferencia, una reedición desapasionada de la hormandad de las hormigas comiéndose impiadosamente las hojas de la rama dorada.





J. P. Vernant, en *Mito y pensamiento entre los griegos*, pone como al primer inventor de utopías a un arquitecto, Hipodamo de Mileto, que por primera vez proyectó sobre la ciudad griega un modelo geométrico. Y lo que Vernant realmente analiza con originalidad y profundidad es la nueva noción del espacio que este modelo supone en la ciudad antigua. Supone un espacio que se ha unificado a partir de la pluralidad de los hogares y que ha tomado un centro,

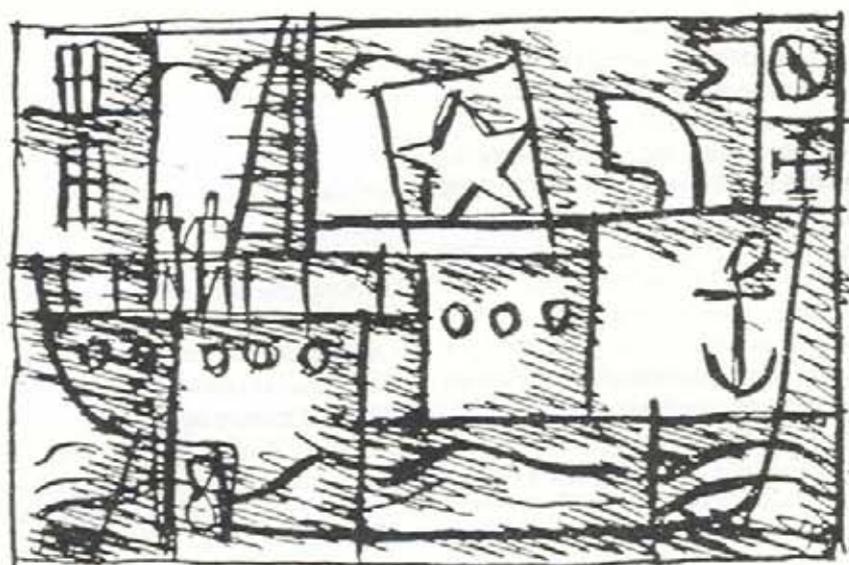
ha tornado homogéneo al espacio; es decir, éste ha perdido su carácter mítico. Dado que este espacio se puede manejar geométricamente, se puede realmente planificar sobre algo que hasta ese momento no había tenido el status de una concepción abstracta, como era la ciudad. Hipodamo de Mileto es criticado por Aristóteles en el segundo libro de la *Política* realmente como uno de los primeros utopistas, es decir, de los primeros que crearon la ciudad ideal.

La segunda, como ustedes saben, es la de Platón, y la de Platón tiene ya de alguna manera concretada en conexiones conceptuales este carácter de una creación que sigue los lineamientos del

ser ideal que es la geometría o, digamos, los números. El primero que crea realmente una estructura, pensada como estructura política para sobreponerla a la estructura real, es Platón, y el modelo de Platón es ya claramente geométrico: la idea justamente de los números como modelo de lo que es el ser. Este es el modelo antiguo de utopía, es decir, el modelo de algo que se crea como ciudad ideal y se impone sobre un soporte diametralmente distinto que, en realidad, nunca puede tocarse. Curiosamente, este mismo modelo se va a conservar hasta, en realidad, la utopía de Tomas Moro que, en términos generales, sigue manteniendo estas mismas características.

¿Qué es lo nuevo con la noción de utopía en la modernidad? Con la noción de utopía en la modernidad, y con esto me refiero fundamentalmente a la Ilustración, aparece algo que no está en toda la Antigüedad, y que es la noción de cambio en el tiempo. Y esto es realmente un cambio radical. Esta noción del cambio en el tiempo es sumamente curiosa porque, en el fondo, se da por primera vez como una noción teológica. Paul Ricoeur, en *Temps et récit*, que es en realidad un libro dedicado a la epistemología de la historia, comienza su análisis de la narratividad como estructura básica de la historia, como estructura básica de la epistemología histórica, con un análisis del concepto del tiempo en San Agustín. El concepto del tiempo en San Agustín tiene un interés especial porque, en realidad, es un análisis que concluye el libro de *Las confe-*

Este artículo es una desgrabación, revisada por el autor, de su intervención en la Jornada Utopía y ciudad, realizada en diciembre de 1991 en el Club de Cultura Socialista.



6

siones. Y el libro de *Las confesiones*, todo el libro, si ustedes lo han leído alguna vez por curiosidad, tiene por primera vez la estructura de una autobiografía, quiere decir de una narración narrada en primera persona que cuenta su vida interior y estructura la narración sobre la base de una vida interior, una vida interior que está dirigida al encuentro de la divinidad en el interior del alma. Y esta idea de la divinidad en el interior del alma, esto es, esta idea del ejercicio en el programa de la salvación, es la que introduce la idea del tiempo narrativo estrictamente como tiempo teológico, en el marco teológico. Esto es lo que por primera vez se da en la filosofía de la historia en la Ilustración: la idea de que la historia deviene, de que la historia es cambio, de que la historia es ruptura, de que la historia es progreso, es desa-

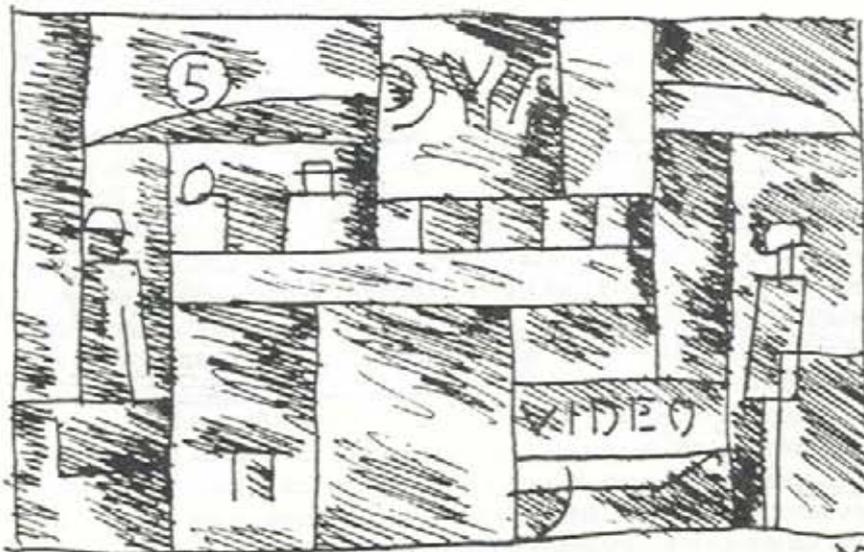
rollo hacia, es convergencia hacia un punto.

En la Ilustración se dan tres corrientes desde este punto de vista. Las tres curiosamente ligadas a un concepto clave, que ya no es Dios, ni es la salvación, sino que es la razón. La razón ha sustituido al modelo griego del ser, la razón es lo que se ha autoconstituido como modelo de la verdad del mundo, y a partir de la Ilustración la razón tiene que ser el modelo de la verdad de la historia. Y esto se da de tres modos distintos.

El modo probablemente más pedestre, pero en el fondo más efectivo, es el modelo que hoy llamaríamos instrumental, el modelo que desarrolla Francis Bacon de la razón puesta al servicio de las ciencias naturales, es decir, de las ciencias empíricas y cuyo cometido es dominar la naturaleza y extraerle beneficios, explotación. Este es el modelo

instrumental que derivará en la tecnología moderna, es decir, en la aplicación del conocimiento científico a la explotación de la naturaleza y que, en su maridaje con el capitalismo nacido en el siglo XVIII, dará, hacia mediados y fines del siglo XIX la última revolución industrial, lo que estamos de alguna manera todavía viviendo. Este modelo traba insisto consigo mismo la idea ingenua de que el progreso de las fuerzas materiales, quiere decir el mero cambio en el dominio de la naturaleza, es de por sí, o constituye de por sí la culminación del proceso del cambio de la historia. En el fondo este es Auguste Comte, porque Auguste Comte hace sustituir el curso histórico teológico por un discurso cuya culminación es justamente la ciencia; es decir, la edad de la ciencia es la edad de la manipulación de la naturaleza.

El otro modelo es el modelo, llámémosle, teológico. Es el modelo teológico que está unido en realidad al protestantismo, y a esta tensión especial del protestantismo que, por un lado, incorpora la idea de la predestinación (y por tanto de la carencia absoluta de certeza en la salvación) y, por otro lado, tiene que de alguna manera rescatar esta certeza en el mundo y, así, encontrar en los actos, es decir, en la realización de las obras, algún tipo de indicio de su futura salvación. Esta tensión, como ustedes saben, se hace insoportable. Al mismo tiempo apareció como modelo alternativo, fundamentalmente en Alemania, la idea del rescate de la naturaleza, la incorporación de la teología a una especie de panteísmo natural en el cual Dios se hacía hombre y se hacía mundo. Yo creo que donde aparece esto logrado con la mayor intensidad es en Hegel y, fundamentalmente, en la *Fenomenología del espíritu*. La conclusión de la *Fenomenología del espíritu* es que realmente, digamos, en la culminación que es el mundo moderno se han aunado espíritu y naturaleza y por tanto la historia ha llegado a su conclusión. En realidad, lo que Fukuyama ha hecho es una banalización de lo que Hegel había sostenido en el año 1806 y que está en la interpretación de Hegel de Kojève. Esta tradición teológica pone a la utopía, entonces, en esta especie de concordancia entre la naturaleza redi-



J.T.G.

35

viva y el espíritu naturalizado y, como ustedes saben, esta es la tradición que heredan los jóvenes hegelianos y entre ellos Marx. Marx es absolutamente deudor de esta tradición y realmente creo que hay una continuidad clara, como luego ha aparecido, entre los trabajos de su primera juventud, entre las afirmaciones de que el devenir mundo de la filosofía es devenir filosofía del mundo (que es otra expresión más de esta convicción, digamos así, de teología desalienada), y que se continúa con la idea de la praxis desalienada—que es una forma más de esta figura del reconocimiento de la autoconciencia que yo analicé en el artículo publicado en *Punto de Vista* sobre la obsolescencia de una figura del espíritu—, como el modelo de todos los enajenamientos que hemos visto luego.

Marx da lugar a una doble perspectiva. Por un lado, la que de alguna manera se contamina con la tradición del progreso de las fuerzas materiales y que espera en el desarrollo de las fuerzas materiales exclusivamente el cambio de la historia; es la famosa tradición economicista que se continúa en el materialismo. La otra tradición, la que rescata nuevamente el valor utópico de los primeros pensamientos de Marx, es la de la Escuela de Frankfurt, la primera Escuela de Frankfurt, y en especial la de Benjamin. Benjamin restituye todo el peso teológico de la utopía justamente introduciendo, en la noción de Marx, la noción del cambio a través de la fuerza mesiánica de la naturaleza, y restituyendo esta idea de que la utopía es un quiebre, es la aparición de lo nuevo. Creo que esto, digamos pese a todo el enorme atractivo que tiene como figura, esta vez ha quedado definitivamente obsoleto; es decir, realmente no podemos ver más esta idea de la historia que se va haciendo a espaldas de la realidad y que de pronto irrumpe como lo nuevo o, como decía Bloch, lo que no ha llegado aún; en el fondo es una continuidad de la vieja filosofía de la historia que ha perdido vigencia.

Con esto, ¿se terminó la utopía? Yo diría que no. Yo diría que hay una tercera línea de la cual aún no he hablado y de la que voy a hablar ahora brevemente, y es la que también proviene de la Ilustración y proviene de una divi-

sión interna en la misma concepción de la razón. La división interna en la concepción de la razón es que la razón tiene una estructura doble: por un lado está volcada hacia el mundo natural, el mundo de los hechos empíricos, el mundo que hay que estudiar mediante leyes generales, es decir un conocimiento sistematizado, estructurado y arquitectónicamente unificado en las ciencias naturales; pero, por otro lado, la razón tiene también este carácter de legislación para sí misma, esto es, el carácter normativo para todos aquellos entes dotados de razón, y que es el mundo del deber ser, de lo que hoy diríamos la cultura, el mundo de la política y de la ética. Fue Kant el que estableció esta división y la idea de la historia de Kant era realmente interesante, porque Kant anticipó todas las objeciones que, dos siglos después, Popper iba a hacer a la concepción ingenua materialista de la historia, como las leyes ineluctables de la historia, etcétera, en la *Miseria del historicismo*. Ya Kant, en los trabajos sobre historia universal señalaba que no hay modo de predecir la historia, porque predecir es predecir según leyes generales y no hay leyes generales de la historia posible. Por tanto, él mismo se preguntaba, ¿no tenemos modo de concebir un cambio en la historia?, y se respondía: sí, hay una posibilidad: la posibilidad es que determinados acontecimientos de la historia nos hagan pensar que este mundo noumenal, este mundo en última instancia de espíritu que son los hombres—y que es el reino de los fines de Kant—, de pronto emerja, se haga visible en la historia fáctica y muestre que efectivamente puede haber progreso.

Por supuesto que hay una dimensión religiosa en Kant que yo no voy a negar y que de alguna manera, hay que tener presente. Sin embargo, podemos decir que prácticamente desde los años sesenta en adelante estamos ante una alternativa: ante la idea de dar la espalda a toda utopía posible, de simplemente quedarnos con esta idea del relativismo total y de la negación total de toda la dimensión ética como una dimensión justificable en sí misma, como Foucault, por ejemplo; o la otra posibilidad, la de, de alguna manera, reincorporar el discurso ético, la idea del cambio posible

en la historia, la idea de tarea, en el ámbito de la facticidad, es decir, de articularlo en el ámbito de la facticidad, por supuesto ya no a la manera del viejo discurso marxista, no a la manera bolchevique, no a la manera de la primera Escuela de Frankfurt.

¿Cómo, entonces? Bueno, acá realmente creo que hay varias alternativas posibles. Una de ellas, sin duda, es la versión de la acción comunicativa de Habermas, en la cual pone el telos utópico en la misma comunicación, de modo tal que la saca del reino de los fines para ponerla en la constitución misma de la estructura social. La otra es la de Rawls, John Rawls, el filósofo norteamericano de una teoría de la justicia, que a su manera reconstruye nuevamente la teoría kantiana de la política justa sobre la base de una teoría que está hecha para un mundo en el cual no podemos ir más allá de nuestras certidumbres, puramente falibles, que se dan dentro de la vida cultural, histórica y política. Pero, lo que de alguna manera Rawls está mostrando es que si nosotros desechamos toda lectura inteligible de esa sociedad como una sociedad normada, que tiene principios universales de justicia y tiene principios que se han incorporado a esta tradición y que tienen, de alguna manera, implicaciones propias, como el concepto de persona y todos los conceptos que surgen de él; y si, al mismo tiempo, nosotros desechamos que una sociedad debe tener incorporados criterios de justicia distributiva, etcétera, entonces realmente no tenemos ninguna posibilidad de siquiera concebir lo que es la sociedad actual.

Realmente creo que, desde este punto de vista, tanto Habermas como Rawls han dado un nuevo giro a la noción de utopía. La noción de utopía está en nuestras propias categorías para comprendernos a nosotros mismos como miembros de una sociedad transparente a la razón.

## Impedir la utopía

Héctor Schmucler

8



Quiero comenzar estas notas fragmentarias anticipando algunas afirmaciones que van a hilvanar mi intervención. Apunto a decir que la utopía —la utopía a partir de Tomás Moro— es el resultado de la voluntad humana de desprenderse de toda trascendencia para constituir, construir, un mundo autocentrado en los propios hombres, y que aquí reside toda la tragedia de la utopía. Voy a postular también que, como sentenciaba Berdiaev, de lo que se

trata es de impedir la utopía, y no de realizarla. También voy a afirmar que estoy de acuerdo con el penetrante escritor ruso, pero no para plegarme a la moda posmoderna de renegar de la utopía sino, en las antípodas, para negar enfáticamente la superficialidad y la a-etici-dad de ese posmodernismo. Por último, y como consecuencia de los puntos anteriores, señalaré mi creencia en que no es deseable reivindicar ninguna forma de utopía y sí, curiosamente, alguna forma de la fe.

Casi como introducción, quiero compartir con ustedes algunas líneas del conocido prólogo que Kierkegaard escribe en *Temor y temblor*. Borges, en una

nota preliminar, dice que Kierkegaard ha sido considerado el fundador o, más precisamente, el padre del existencialismo, pero que “menos deseoso de publicidad que sus hijos, llevó una vida retirada y umbrátil”. Esto tiene que ver con lo que el presunto prologuista del texto de *Temor y temblor* —Johannes de Silentio, uno de los seudónimos de Kierkegaard— dice a manera de presentación de su libro. Me parece sorprendente la actualidad de ese escrito a mediados del siglo XIX. Dice Kierkegaard: “Nuestra época organiza una verdadera liquidación, tanto en el mundo de las ideas como en el mundo de los negocios. Todo se obtiene a precios tan irrisorios, que cabe preguntarse si al fin habrá compradores”. Y más adelante: “Cualquier profesor, maestro o estudiante, cualquier filósofo, profesional o aficionado, no se detiene en la duda radical, sino que va más lejos. Descartes no dudó en materia de fe, como él mismo lo repite varias veces: «no debemos presumir tanto que creamos que Dios nos haya querido hacer partícipes de sus resoluciones». Cito esto porque me parece que es clave para pensar la utopía. Como se sabe, Kierkegaard no ama a Descartes. Sin embargo reconoce esto que le sirve para su propio argumento. Sigue diciendo el prologuista, o sea Kierkegaard: “Aquello que los antiguos griegos, algo conocedores de filosofía, adoptaban como tarea de toda una vida, porque la práctica de una duda no se adquiere en pocos días o en pocas semanas, esta tarea, es la que sirve hoy como iniciación para todos. Nadie, en

*Este artículo es una desgrabación, revisada por el autor, de su intervención en la Jornada Utopía y ciudad, realizada en diciembre de 1991 en el Club de Cultura Socialista.*

nuestros días, se detiene en la fe, va más lejos. Antaño no sucedía lo mismo. Entonces la fe era una tarea asignada a la vida entera, pues se pensaba que la aptitud para creer no se adquiere en pocos días o en pocas semanas. (...) el término al cual arribaban esas figuras venerables es hoy el punto de partida de todos para ir más lejos". Luego ironiza refiriéndose a Hegel, otro de sus blancos predilectos: "El presente autor no es de ningún modo un filósofo. No ha comprendido el sistema, si es que hay uno y si está acabado. Para él escribir es un lujo. (...) No teme prever su destino en una época en que la pasión se borra de un trazo para beneficio de la ciencia. Una época en que el autor que aspira a ser leído debe tener la precaución de escribir un libro fácil de hojear durante la siesta (...) El autor prevé su suerte: pasará completamente inadvertido".

Me pareció pertinente la extensa cita porque tiene mucho que ver con los problemas que nos planteamos. Ya Beatriz Sarlo, en su fugaz presentación, aludió a "este término hoy tan desgastado", el de la utopía. Todo va más lejos. Hablar de la utopía en el sentido más tradicional parece inútil, anacrónico. ¿Quién puede pensar en utopías si se las entiende como eso que anuncia el programa de esta reunión, que empieza interrogando: "¿Cómo transformar la realidad social?" Esta pregunta que se hace el programa —y que aparece anacrónica para el pragmatismo reinante, porque hoy no se trata de transformar la realidad social sino de hacer lo que se debe hacer— nos pone justamente en el corazón de la creación utópica: la idea de que los hombres podemos transformar la realidad social mediante un acto de voluntad autocentrado. Es decir, mediante un acto por el cual los seres humanos decidimos una manera de constituirnos al margen de todo referente que nos trascienda a nosotros mismos. Yo creo que tal vez éste ha sido el sustento fundamental de la utopía: imaginar un mundo que obedece a una voluntad humana que, a su vez, es reflejo de la naturaleza misma de los hombres. Una naturaleza de los hombres, pero autodeterminada. En su excelente *Los imaginarios sociales*, Baczkó caracteriza la utopía como el acto de "soñar una sociedad perfectamente transpa-

rente cuyos principios fundadores se reencontraran en todos los detalles de la vida cotidiana de sus miembros. Una sociedad cuya representación fuera la imagen fiel, cuando no el simple reflejo de su realidad". Alcanzar esta sociedad es el tema constante de las utopías a lo largo de los siglos. Para que una sociedad tenga estos rasgos descriptos por Baczkó requiere que haya sido una creación rigurosamente humana, autocentrada en lo humano.

Yo voy a referirme a la utopía a partir de Tomás Moro, si bien se suelen describir como utópicas viejíssimas tradiciones y, fundamentalmente, algunos escritos de Platón (no sé bien si el Platón de *La república* o el Platón de los fragmentos de *La Atlántida*. Porque tal vez la verdadera vocación de describir una sociedad utópica esté en *La Atlántida*, de la cual han quedado sólo unos fragmentos. Yo creo, inclusive, que hay una lectura de *La Atlántida* a partir de *La nueva Atlántida*, la de Bacon, que esa sí fue una utopía). De todas maneras, en Platón había tal imbricación entre el mundo cósmico religioso y la realización de la sociedad, que yo lo dejaría a un lado momentáneamente para pensar que lo utópico, tal cual lo entendemos, como actuó en la sociedad, desde los comienzos de la modernidad hasta nuestros días, es aquello que nace en el momento de tensión de paso de la Edad Media al Renacimiento. Ese es el momento en que la utopía aparece, con el libro de Tomás Moro, *Utopía*, donde se habla de una isla, voluntariamente construida como

tal, para hacer posible una sociedad perfecta.

Digo que nace en esa tensión, de esa tensión, en la cual todavía se cree cumplir un designio divino cuando se imagina la construcción de una sociedad. Pero ya esa sociedad no está articulada en los valores de la religión, sino que expresa una voluntad de organización transparente de la sociedad —sin misterio— que permitiría a los hombres que la habitan alcanzar la felicidad. Esta idea creo que requiere ser subrayada: toda utopía pretende la felicidad de los seres humanos, toda utopía parte de la posibilidad de que los hombres inventen un sistema de organización tan perfecto que puedan suprimir el viejo conflicto de toda idea religiosa, que es la lucha entre el bien y el mal. Esta idea utópica, perfilada hacia comienzos del siglo XVI, sigue vigente hasta nuestros días. Porque creo —y esta es una propuesta que quiero enfatizar— no estamos ante el fin de la utopía: la idea posmoderna de eliminar todo fundamento, en realidad, consagra otra forma de utopía. Una utopía que —parafraseando el conocido trabajo de Vattimo— llamaría *utopía débil*, frente a las utopías fuertes del Renacimiento. Siempre está esa misma aspiración a una sociedad transparente, aunque se sostenga lo contrario. Más aún, creo que no sólo no estamos ante el final de la utopía, sino que estamos al comienzo. El mundo tecnológico que nos rodea y que nos conforma hace posible, tal vez por primera vez, constituir un mundo que se presume transparente. Un mundo don-



de todos tengan un lugar previsto. Al fin y al cabo, éste es uno de los presupuestos de la idea utópica: no sufrir por el futuro porque el futuro ya está delincado, porque el futuro ya es conocido. Toda utopía tiende a clausurar la angustia del futuro.

Ahora bien, si la utopía nace de la aspiración a construir un mundo autocentrado en la voluntad humana, también esta posibilidad da nacimiento a otro gran producto de la modernidad que es el intelectual. El pensador crítico. Ser crítico define al intelectual (hoy los intelectuales, y aquí vale la pena evocar el prólogo de *Temor y temblor* antes citado, tienden a ser técnicos, funcionarios, meros instrumentos de una realidad no sometida a crítica). El intelectual crítico burgués, digo, el que nace con la modernidad, también es producto de esta soberanía del pensar humano autocentrado. Aquí se produce una fuerte contradicción. El intelectual crítico puede existir con esta autonomía porque cree en la posibilidad de pensamiento autónomo producto de la voluntad humana; y también construye una sociedad producto de este espíritu crítico que prescinde (y ahí tal vez radique su tragedia) de algo que le sirva de fundamento fuera de sí mismo. La tragedia de la utopía es que inventa una naturaleza humana. Inventa esa naturaleza desde una ética. Guariglia en su intervención mencionó a dos pensadores de nuestra época que parecen darle una salida al aparente cataclismo de las utopías. Pero la gran pregunta queda en pie: ¿podemos construir una ética autofundada en lo humano? ¿Quién puede llegar a dirimir cuál es una ética que corresponda a los seres humanos? Este es el viejo problema de la filosofía. ¿Encuentra el hombre algún fundamento en algo que lo trascienda?, ¿o se autofunda? La razón pareció ser el fuerte sustituto de lo sagrado, de lo trascendente, para fundar esta autonomía humana. Si vemos los resultados, podríamos decir que, hasta ahora, ha sido una pura intención, destruida sistemáticamente por nuevas maneras de entender la razón.

Desde Tomás Moro hasta la utopía posmoderna hay una línea de continuidad que se expresa en la posibilidad de construir un mundo cuya existencia, cuyo funcionamiento, haga que los seres humanos vivan de una manera de-

terminada. Con una vida cotidiana determinada y con un espíritu determinado. Los seres humanos en una sociedad perfectamente ordenada, sin la angustia del futuro—eliminada la angustia de la muerte—podrían vivir en armonía, podrían vivir felices. Las utopías, los relatos utópicos—desde Moro hasta Skinner—nos hablan de sociedades rigurosamente condicionadas para superar ese límite absoluto que es el límite de la muerte. Para eliminar esa a veces insoportable tensión que impregna el espíritu humano: el conflicto permanente entre el bien y el mal. Toda utopía tiende a que el bien triunfe, a imaginar que el mundo puede existir con uno solo de estos elementos: el bien. El mal concebido como algo circunstancial, no constituyente de lo humano, y por lo tanto en algún momento eliminable.

Las primeras utopías crearon modelos que luego fueron retomados por los proyectos políticos. Pero este paso del modelo de sociedad que se realizaba por un acto inmediato de la voluntad humana al proyecto político que se propone como mediador, como camino para la realización utópica, significa un paso sustancial de la utopía espacial a la utopía temporal. La utopía rigurosamente espacial elimina la idea del tiempo. En Tomás Moro el tiempo deja de existir porque siempre es la repetición de lo mismo, una especie de ilusorio corte por el cual el futuro no existe porque el futuro ya está realizado. En el pasaje a la política, la utopía se vuelve el no-lugar, porque hay un no-tiempo. Visto positivamente, se trata de la realización de la utopía en un tiempo ideal, en un tiempo no existente. ¿Por qué pasa la utopía a la ucronía?: porque aparece la idea de historia. La utopía se instala en el tiempo cuando empieza a pensarse en que hay una historia que se realiza, que se cumple. La realización científica del socialismo—un tiempo que se cumple por voluntad humana—puso en evidencia hasta dónde puede llegar una sociedad que prescinde de toda forma de fundamento trascendente. El límite de la secularidad—la razón fundada en sí misma—se sitúa en un tiempo y un espacio inexistentes para los seres humanos. Donde los hombres dejan de serlo. La utopía del mercado como etapa final de la historia es otro de los rostros de esa

secularidad. La manera actual de un proyecto que se consume y que nos consume.

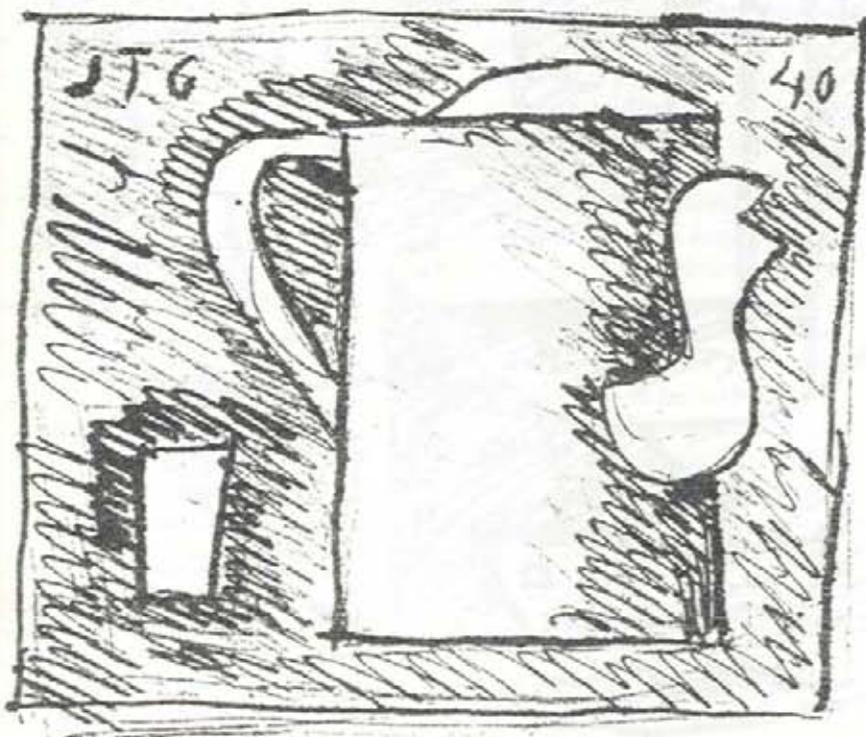
La novela *Nosotros*, del soviético Eugenio Zamiatin, escrita hacia los años 20, ponía en escena la utopía perfecta. Se descubría el obstáculo que impedía la realización plena de la razón: un centro de la fantasía alojado en el cerebro. Una imperfección de los seres humanos. La metáfora de Zamiatin es reconocible en casi toda la novelística que relata utopías realizadas: desde *1984* o *Un mundo feliz*, hasta mucho de la ciencia ficción contemporánea. En el libro de Zamiatin la ciencia, al descubrir ese "centro de la fantasía" logra su más acabado triunfo. La decisión es terminante y absoluta: a todo individuo que nace se le quita el "centro de la fantasía". Al no haber fantasía no hay riesgo de imaginar otro mundo sino la placidez del mundo en que se vive. Apoteosis del dominio humano. "Porque la razón debe vencer", dice la última línea de *Nosotros*. La realidad contemporánea bien puede ser imaginada como un capítulo de la pesadilla de Zamiatin.

Para terminar, quisiera redondear estos retazos de ideas que he expuesto. Si toda utopía es una construcción que predetermina las condiciones de nuestro futuro, implica pensar en una categoría de ser humano que algunos podemos no desear. Todo nos remite necesariamente a algo que se podría llamar una ontología, entendiendo simplemente por esto una idea de lo humano. Pero, ¿qué idea tenemos de lo humano? Y aquí es donde yo no puedo ser demasiado explícito ni demostrar nada. Cada uno puede decir que tiene una idea de lo humano y que—en última instancia—todas las ideas de lo humano son igualmente aceptables. Existe, sin embargo, un lugar de ruptura, de quiebre. Aquel donde hay que decidir si lo humano se autocentra, si no existe nada más que lo humano, o si lo humano existe como tal en la medida que acepta que vive en algo que lo trasciende: es decir, que lo humano es esencialmente el misterio de la trascendencia. Si fuera así, lo único que nos cabe es, como decía el prologuista de Kierkegaard, dedicar toda la vida a este saber, a este aprender a vivir el misterio de la trascendencia. Creo que, además, es también un camino posible para aproximarnos a la felicidad.

## Ciudad y utopía

### La trama del hechizo

Anahi Ballent



Este artículo fue presentado en la Jornada Utopía y ciudad, realizada en el Club de Cultura Socialista en diciembre de 1991, como introducción a *Buenos Aires II*, segundo video de una serie sobre Buenos Aires dirigida por Rafael Filippelli.

Si *Buenos Aires I* se preguntaba cómo hablar de Buenos Aires, de la Buenos Aires real y de la historia de su desarrollo, *Buenos Aires II*, en cambio, ha elegido transcurrir centralmente en una ciudad de ficciones: la ciudad descrita por Arlt en *El amor brujo*, la ciudad imaginada por su personaje Balder, y las Buenos Aires utópicas de los arquitectos modernistas, sobre todo Le Corbusier y Wladimiro Acosta. Ficciones reunidas por un mismo lugar y un mis-

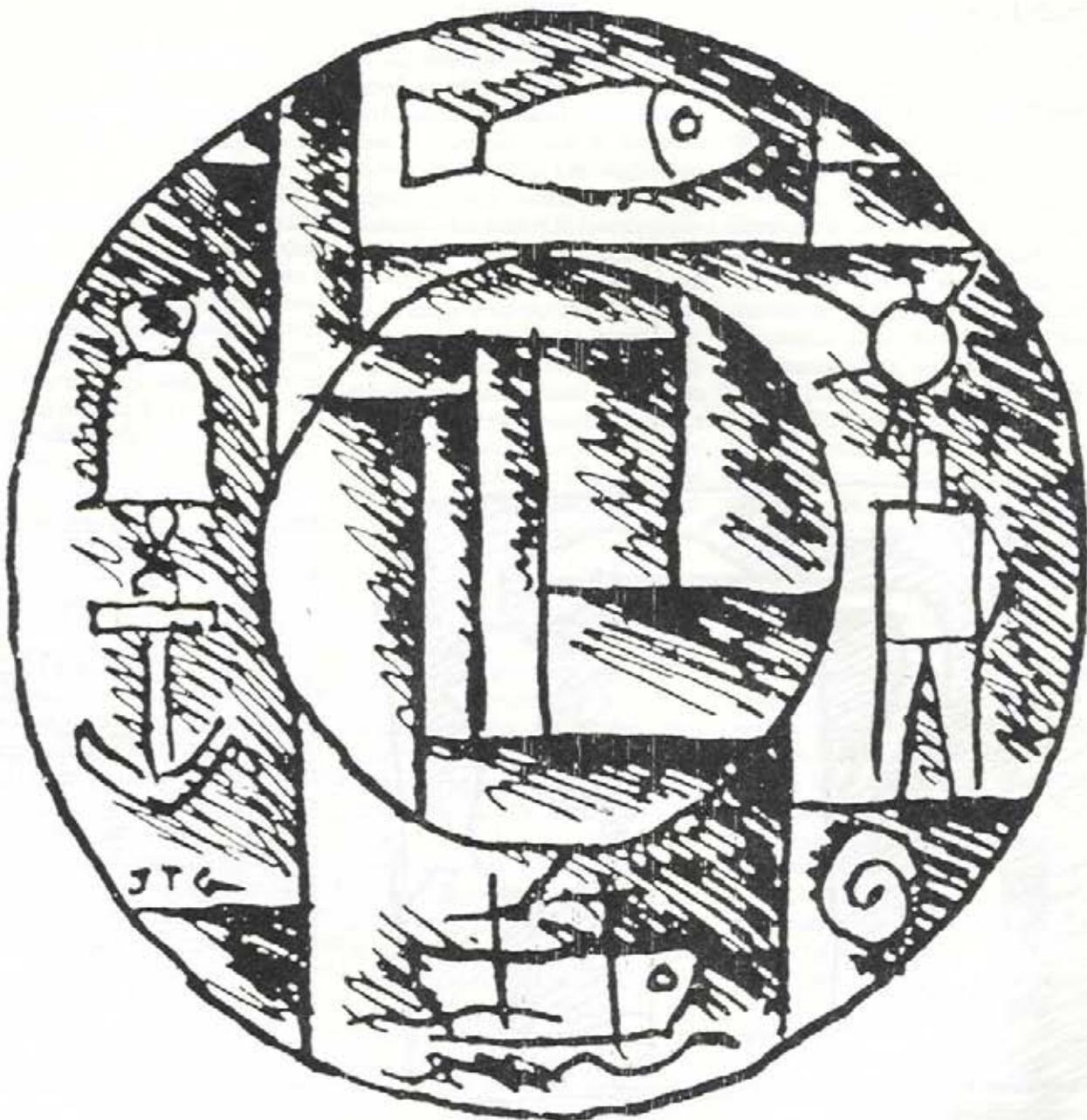
mo tiempo: los años 30. La figura de Balder, un ingeniero que sueña con una Buenos Aires de acero y cristal, es la sugerencia arltiana que le permite al video pensar este particular cruce entre literatura y utopías urbanas modernistas.

En los parlamentos con que el protagonista se refiere a Buenos Aires se han superpuesto, en realidad, fragmentos de textos de Le Corbusier y Acosta y, en menor medida, de otros arquitectos vanguardistas como Ludwig Hilberseimer

o Hannes Meyer. La carpeta de proyectos que Balder lleva durante toda la película, es también una colección de imágenes —una pequeña antología— de estos distintos autores.

La construcción de la figura de Balder como una mezcla de todos estos discursos parece, por un lado, un recurso del film para responder a la difícil pregunta de cómo mostrar o incorporar las ciudades proyectadas y sus imágenes. Pero también creo que está resolviendo el cruce entre un argumento que viene de la literatura y otros elementos que vienen, en cambio, de la historia. Sin embargo, la carpeta de Balder que emblematiza la identificación del personaje con estos arquitectos reales es sólo una de las formas en que la película plantea la cuestión, ya que voces en off informan sobre precisiones en torno al viaje de Le Corbusier o la llegada de Acosta, rompiendo y denunciando esta ficción. Balder es Le Corbusier sólo en cierto sentido. Se plantea así un juego permanente entre ficción y realidad, que contribuye a densificar la trama de discursos sobre la Buenos Aires de los 30 tejida por el video. En tal trama no se cruzan sólo ficción y utopía, ya que se incorporan también intervenciones concretas sobre la ciudad. Todas ellas hablan de otra Buenos Aires posible, de una ciudad concentrada, vertical, cuyas representaciones el video contrasta con su desarrollo real, que produjo una ciudad baja, extendida interminablemente a través del damero.

Las sugerencias que toma del argumento de *El amor brujo* son condensa-



das por el video en sus dos núcleos principales: la pasión de Balder por la joven Irene y su igualmente intensa pasión por la ciudad, por Buenos Aires. Si el amor entre Balder e Irene es una relación desafortunada, frustrada, cargada de equívocos, yo diría que —yendo más allá del film— la relación de estos arquitectos con la ciudad también lo es.

En primer lugar, por la obvia razón de que no pudieron lograr sus objetivos de transformar la ciudad existente. Este es un tema importante, porque la cuestión de la reforma urbana radical fue el punto más alto del debate que planteó el urbanismo moderno<sup>5</sup> y es en este tipo de proyectos donde se encuen-

tra la mayor riqueza de sus propuestas, sus aspectos más complejos y problemáticos. La ciudad existente era el lugar de confrontación con la arquitectura histórica, con el capital, con la cultura heredada y con las tradiciones de uso del espacio. En los casos que toma el video, las propuestas se dirigen al centro de la ciudad, esto es, al lugar donde esta confrontación se plantea de forma más intensa.

Sin embargo, las utopías modernistas han quedado en la memoria representadas por ciudades nuevas: Brasilia, Chandigarh, Ciudad Guyana. Este hecho nos indica un desfasaje entre proyecto y realizaciones, ya que los modernismos de

entreguerras proponían sus obras como instrumentos de reforma urbana a la vez que como ciudades futuras; situaban sus utopías en un tiempo y en un lugar concretos: el presente —aunque con perspectiva de futuro— en una ciudad precisa. En las ciudades nuevas, en cambio, la relación con el lugar significó vinculación con el paisaje antes que con la cultura; su tiempo sería por muchos años el futuro, hasta que la memoria de los hombres lentamente las incorporase, hasta que sus edificios envejecieran y cada una de ellas trazara su propia historia.

En segundo lugar, la otra forma que asumió el fracaso urbanístico de los

modernismos consistió en que sus intervenciones quedaron reducidas a emprendimientos parciales, a fragmentos de ciudad sin un peso suficiente para transformar la estructura urbana existente. Fragmentos que permanecen en la ciudad como recuerdos de una promesa incumplida.

Este es otro tema importante que propone la película, aunque lo indica como problema abierto más que lo desarrolla. En el video aparece insistentemente una imagen anacrónica, quebrando, horadando la trama de discursos de los años 30: la del conjunto habitacional Lugano I y II, obra de los años 60. Lugano es una de las formas en que la ciudad real aparece en la película, en medio de ciudades ficticias. Y emblematiza aquello que le va a suceder, en la ciudad real, a las utopías de los 30; Lugano puede ser pensada como la utopía realizada. Pero las condiciones de su realización difieren notablemente de las pensadas por los modernismos; la obra es llevada a cabo por el estado, no ya en base a la creación de un artista, sino a través de un equipo de proyecto de una oficina estatal, apartada de toda utopía política o social. No se localiza, además, en el centro de la ciudad, como habían pretendido Le Corbusier o Acosta, sino en la periferia.

En el film las imágenes de Lugano adquieren una singular belleza, en gran medida, creo, porque la mirada sobre los edificios atiende a los elementos que los propios modernismos valoraban, aquellos elementos en los que encontraban belleza: la gran escala, la perspectiva de conjunto —que supone una mirada lejana—, el juego que se establece entre la arquitectura, el verde y el cielo. Tal belleza no deja de ser una constatación paradójica en el caso de Lugano, ya que es uno de los conjuntos habitacionales más criticados como inhumano, como espacio imposible de habitar, crítica que se ha generalizado a los modos de habitar propuestos por los modernismos.

Tal vez por eso, este conjunto, que parece adaptarse más a ser filmado que vivido, exige algunas precisiones. Ante todo, recordar que entre los años 30 y los 60 media el nuevo orden político inaugurado por la posguerra, una etapa que en el urbanismo fue llamada “de

reconstrucción”. En tal momento, la *Arquitectura Moderna* se generaliza en las intervenciones estatales, con las características que se observan en Lugano de burocratización de proyectos y gran escala de emprendimientos. El derrotero de Le Corbusier es emblemático de lo que le ocurre a los modernismos en este nuevo momento: cuando su sueño se realiza, lo hace prescindiendo de él. Había pasado toda su vida profesional apelando a los estados —en general, al poder— para que comprendieran la necesidad de un urbanismo y una arquitectura modernas; sin embargo, los encargos que recibió para la reconstrucción en Francia fueron escasos.

Creo que nuevamente en este aspecto la relación entre modernismos radicales y ciudad se parece a la de Balder e Irene en la novela de Arlt, ya que en ambos casos el momento de la realización es a la vez el momento de la ruptura. Irene se entrega a Balder; en él, el hecho provoca insatisfacción, significa la confirmación de su sospecha y decide alejarse de ella. También la generación de maestros de la *Arquitectura Moderna*, pasada la posguerra, perdió sus expectativas iniciales en la relación con los gobiernos de las ciudades.

Y sobre estas cuestiones me gustaría plantear otros interrogantes. El primero es si en esta nueva etapa de desarrollos modernistas —la posguerra— quedó espacio para la utopía. A juzgar por las intenciones que pueden leerse en la obra, los proyectistas de Lugano responderían afirmativamente esta pregunta. En tal caso, una segunda cuestión que puede formularse es si la utopía es habitable; en otras palabras, cómo se conjugan utopía y vida cotidiana.

El video habla de Lugano como de uno de los momentos en que la ciudad se pensó distinta, recordando sus intenciones transformadoras. Y en tal sentido plantea una discusión con infinidad de discursos de la sociología urbana y de la crítica de arquitectura de los últimos años, que han querido ver en estas apuestas al cambio que fueron los conjuntos habitacionales modernos, uno de los grandes problemas de la ciudad presente. Esta discusión es importante para un discurso progresista sobre la ciudad, porque si se aceptan las intenciones transformadoras de estas propuestas, si

se las piensa en medio de la conflictiva relación entre estado y desarrollo urbano, la discusión sobre ellas se complejiza y las lecciones que de allí puedan recogerse también cambian radicalmente. Pero más allá de este giro en la discusión que está insinuado en el video, creo que sigue siendo lícito, pese a que diferenciamos los modernismos de los 30 de los de los 60, preguntarse qué cuestiones que estallan en los segundos se encontraban ya presentes en los primeros.

En tal sentido, creo que había en los 30 una relación ambigua entre utopía política y utopía urbana o, dicho de otra manera, entre técnica y política. Veamos el caso de Acosta, cuya obra se basa en la expectativa de un cambio político y social. En tanto su ciudad puede comenzar a construirse hoy y aquí, no plantea claramente cuál es el sujeto social capaz de llevar a cabo una reforma urbana con tales intenciones transformadoras en lo social. Parece estar muy cerca de la expresión de Le Corbusier, quien en 1923, planteaba: “Arquitectura o revolución. Se puede evitar la revolución”.

La pretensión generalizada entre los arquitectos modernistas de que la reforma urbana se constituyera en una forma de cambio social tendía a anular la política. Como idea, tal intención es una falacia evidente, en tanto parte de asignar a la arquitectura un poder del cual ella carece y, pensando desde la política, creo que podemos alegrarnos de que así haya sido. La crítica de arquitectura muchas veces ha insistido en el hecho de que la *Arquitectura Moderna* se mostró incapaz de cumplir con las transformaciones sociales que había prometido; creo que, en cambio, sería más útil reflexionar sobre el equívoco contenido en aquellas promesas iniciales.

Otro problema importante de las propuestas de los 30 que estalla crudamente cuando los estados emprenden la construcción masiva, es la relación entre arquitectura y cultura —hablo de cultura en un sentido abarcante, antropológico—. Tomo un ejemplo que me sugiere el video: Balder e Irene se conocen en la estación Retiro, en un viaje en tren a Tigre. Una situación típicamente metropolitana: el desplazamiento cotidiano entre el trabajo en el centro y la

residencia en la periferia. Pero, por otra parte, tengamos en cuenta que Balder hace suya en el film la propuesta de *city block* de Acosta, que pretende superponer trabajo y residencia en la ciudad con el fin de eliminar este tipo de traslados y la aglomeración de personas en las terminales de transporte. Relacionando estos dos datos, podríamos pensar que si la historia de Arlt hubiera tenido por escenario una ciudad como la imaginada por Balder, su encuentro con Irene debería haber sido distinto —y posiblemente hubiera tenido menos posibilidades de producirse—.

Más aun, toda la relación entre los personajes es un tipo de relación que sólo se entiende dentro del caos metropolitano: Balder es casado e Irene no lo sabe, porque se trata de una relación entre extraños, entre gente que no se conoce sino a través de los rasgos y de los datos que decide mostrar. Balder se oculta en el caos metropolitano, que es la condición de posibilidad de lo que considera su maravillosa aventura —y aventura en sentido alto, en un sentido vital— con Irene. Sin embargo, en su propuesta de ciudad utópica quiere eliminar el caos. Aquí, el video hace explícita una contradicción referida a la cultura urbana, al conjunto de conductas, gastos, movimientos, actitudes, posibilidades o inhibidas por la ciudad, que Balder no problematiza. Como ninguno de los modernistas radicales lo hacía.

Quienes en cambio se centraban sobre las transformaciones culturales de la ciudad moderna eran ciertos urbanistas o críticos de la ciudad ingleses o americanos, como Lewis Mumford. Pero justamente por eso se oponían a la radicalidad estética y funcional de los arquitectos de vanguardia. En la apuesta radical al cambio no quedaban espacios para viejos valores; los habitantes de las ciudades se adaptarían al cambio para vivir a la altura de los tiempos o perecerían.

Estoy planteando que los modernismos no problematizaban este aspecto; con ello no quiero decir que no fueran conscientes de su existencia. Volvamos al ejemplo que nos proporciona la película: Balder se oculta en la multitud; pero Irene también lo hace. La obsesión de Balder es la sospecha de que ella no

es virgen; la duda está fundada en que no conoce su pasado, en que no tiene otras referencias sobre ella más que las que le brinda la relación. Desde este punto de vista, la anulación del caos, como utopía de orden y transparencia, podría ser pensada como renuncia a la aventura en la ciudad, en pos de relaciones humanas auténticas, verdaderas, transparentes.

Otras ambigüedades del modernismo las encontramos en un sector de obras distinto del anterior, del cual el video también se ocupa. La Buenos Aires real vuelve a aparecer en la arquitectura racionalista, blanca, que en los años 30 comienza a marcar con fuerza la ciudad a través de las obras de una serie de figuras de la arquitectura local, que mantienen distintas relaciones con las grandes utopías como las de Acosta o Le Corbusier.

Así aparecen los usos concretos del modernismo, en figuras que no son ya marginales por vocación como Balder, sino personajes de la sociedad porteña. Figuras como Bustillo, para quien el modernismo es sólo un estilo más; figuras sólidas desde el punto de vista profesional, que lo abordan en forma decidida, aunque prescindiendo de toda utopía social —y cuya utopía urbana es difícil de precisar—, como Sánchez Lagos y de la Torre; pero también arquitectos como Alberto Prebisch, cuya utopía era de distinto signo que la de Acosta. Lo blanco no era para él signo de lo nuevo, del futuro, sino de un pasado que se deseaba actualizar: también había sido ordenada y simple la peque-

ña Buenos Aires de la colonia; también había sido blanca, lisa y austera, la arquitectura colonial. A diferencia de la arquitectura propuesta por Arlt, de vidrio y metal, —como la que también proponen Le Corbusier y Acosta— ésta es una arquitectura blanca, de muro. Opaca y no transparente, por cuestiones técnicas, pero también por elecciones culturales, por su necesidad de identificarse en cierto pasado, por apelar a una utopía de orden basada más en la homogeneidad que en la transparencia, resultó la arquitectura modernista efectivamente construida en Buenos Aires.

Cualquiera fuera el signo de las utopías, mirando al futuro o al pasado, su localización en la ciudad por parte de estos arquitectos —radicales o no— de los años 30, pone de manifiesto ciertas consideraciones sobre la utopía que me interesa destacar: ella era allí proyecto más que sueño, instrumento de reforma, acción en el presente tanto como construcción futura.



### Buenos Aires II / Ficha Técnica

**Dirección:** Rafael Filippelli

**Guión:** Adrián Gorelik, Beatriz Sarlo, Graciela Silvestri.

**Actuación:** Natalia Cano y Federico Monjeau

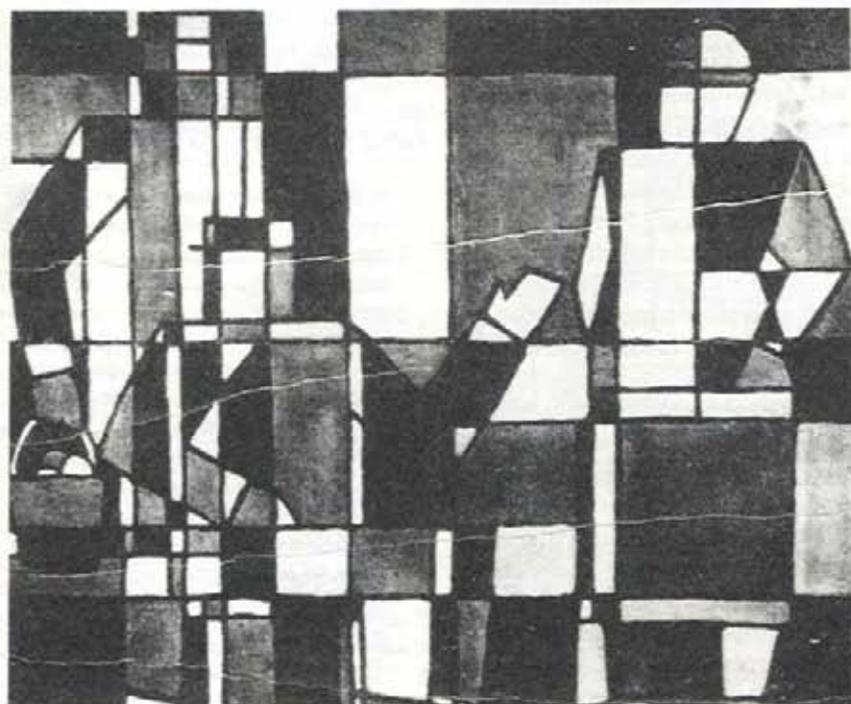
**Voz:** Marilyn Contardi

**Fotografía:** Carlos Essmann

**Sonido y montaje:** Raúl Beceyro y Cecilia Beceyro

**Producción:** Sergio Wolf

Editado en Taller del Sur, Colastiné Norte, 1991.



"Cada época exige su propia forma. Nuestra misión es la de dar a nuestro nuevo mundo una nueva forma con medios modernos. Pero nuestro conocimiento del pasado es una carga que pesa sobre nuestras espaldas: la afirmación indiscriminada de la edad presente presupone la despiadada negación del pasado."

Hannes Meyer<sup>1</sup>

### El vacío de la historia

¿Qué es posible ver? ¿Cómo se ve y por qué se ve lo que se dice ver? A fin de los años veinte y comienzos de los treinta, dos extranjeros, Le Corbusier y Wladimiro Acosta, y un argentino, Roberto Arlt, miran Buenos Aires. Para los tres la visión y la crítica son momentos inseparables porque, de maneras di-

ferentes, los tres elaboran sobre el presente un juicio que sólo termina de desplegarse en las hipótesis de futuro: la visión es programática en los dos arquitectos, Le Corbusier y Acosta, pero también en el mundo ficcional de las novelas arltianas. Y, como corresponde, el programa pone condiciones a una lógica de la mirada que jamás se desplaza con descuido sobre los objetos y los

espacios de una ciudad como Buenos Aires: mirada obsesiva una vez que ha puesto en foco lo que se quiere ver, pero también mirada que no pretende producir un inventario realista de lo visible.

Es verdad, las miradas de estos tres hombres ignoran el desplazamiento tranquilo por el espacio de la ciudad, conservan poco del ocio del flâneur o del viajero para ser miradas productivas de configuraciones estéticas o urbanas ideales. Ellas definen y, al mismo tiempo, surgen de un aparato óptico que clasifica las imágenes,<sup>2</sup> las organiza en un espacio intelectual que es distinto del espacio físico donde la ciudad empírica, descompuesta y recompuesta por las transformaciones que intervienen en ella desde fin de siglo, es el soporte sobre el que se imprime una ciudad imaginada, la ciudad futura: allí el presente será reparado por la imaginación urbana (en el caso de Arlt), la reconfiguración (en el de Le Corbusier), los nuevos edificios (en el de Acosta). De lo que se trata es de denunciar a Buenos Aires al mismo tiempo que se la percibe: en este sentido, la visión renuncia (en diversos grados) tanto a la neutralidad como a la aceptación reconciliada con el presente.

Le Corbusier, Acosta y Arlt comparten un rasgo: por motivos distintos, frente a Buenos Aires ninguno de ellos tiene el sentimiento de la nostalgia, porque ninguno de ellos acepta la historia de esta ciudad como un marco de condiciones<sup>3</sup> ni, mucho menos, como su límite. La ciudad no es vista en relación

con el pasado sino con la naturaleza o con la sociedad: son las promesas del paisaje o su olvido, las marcas de la sociedad o sus obstáculos, los puntos organizadores de la visión que encuadra a Buenos Aires. Y fundamentalmente, la imaginación del futuro para la que el presente es un borrador o un fondo escenográfico. Este vacío de historia coincide con una hipótesis europea sobre América: aquí están los pueblos jóvenes frente al viejo mundo fatigado; remite también a la situación indecisa de los argentinos nuevos, como lo es Arlt, para quienes la valorización del presente excluye la preocupación de traicionar una historia de la que no se forma

historia) con una imagen digna del pasado.

Frente a Buenos Aires, Le Corbusier, Acosta y Arlt son internacionales, porque miran la ciudad como un espacio que no los obliga a un reciclaje del pasado. En este punto se diferencian de las elites criollas, tanto de sus vertientes nacionalistas más tradicionales como de los núcleos vanguardistas o modernizadores, también preocupados por la relación entre historia y cultura. Para estos dos extranjeros y para el argentino sin linaje, no hay mito nacional que compita con la idea moderna ni lugar privilegiado en el pasado desde donde organizar la mirada sobre el presente.<sup>4</sup> Lo que ven en Buenos Aires tiene para ellos la provisoriedad de algo cuyo destino es el cambio; sólo la naturaleza, convertida en paisaje de la ciudad reformada se recupera tanto en los planteos de Le Corbusier, como, material y simbólicamente, en la búsqueda de la luz que mueve a Acosta. Ni siquiera la naturaleza, respondería Arlt cuya imaginación sólo es sensible a la iconografía de la modernidad (cinematográfica, fotográfica) donde la naturaleza también ha desaparecido.

Pero si el entusiasmo de la reforma mueve a los dos europeos, y la predestinación a lo nuevo impulsa a un argentino sin raíces, estas experiencias comparten con las experiencias de la modernidad europea y americana, el impulso de una transformación que debe encontrar su fundamento en ella misma. Ver el futuro sin pasado, pronosticar el futuro en el presente, implica una renuncia y una crítica: al tiempo que la renuncia corroe la posibilidad de una dirección histórica inscrita en lo que ya ha sucedido, la crítica no puede ser sólo explicativa sino programática. Ni Le Corbusier, ni Acosta, ni Arlt son historiadores de su presente: por el contrario, sólo el futuro les permite ver lo que ven en Buenos Aires. Le Corbusier ve el error; Acosta señala el funcionamiento caótico del espacio entregado al capitalismo; Arlt se siente al mismo tiempo fascinado y repelido por la ciudad que construye en sus ficciones, sobre la que imprime proféticamente imágenes de ciudades completamente modernas, en un montaje de lo que cree saber de América del Norte y lo que ge-

neraliza a partir de muy pocos datos empíricos de la Buenos Aires realmente existente.

## La angustia

Esta ausencia de fundamento, que caracteriza a la modernidad cuando los valores no encuentran en las tradiciones su legitimación o su origen, no permite ni justificar los rastros del pasado (como rastros aun equivocados de una tradición), ni reconocer que el presente se configura con una historia que puede ser juzgada errónea pero no abolida, porque esa historia es precisamente fundamento de lo existente. La pasión del futuro (pasión de revolucionarios, pero también de verdaderos reformistas) es exigente y dura porque sus razones exigen vivir con lo que todavía no es, sin la fuerza de lo que ya ha sido.

"Cómo entonces, osar decirles que Buenos Aires, capital sud del nuevo mundo, aglomeración gigantesca de energía insaciable, es una ciudad que está en el error, en la paradoja, una ciudad que no tiene espíritu nuevo, ni espíritu antiguo, pero simple y únicamente, una ciudad de 1870 a 1929, donde la forma actual será pasajera, donde la estructura es indefendible, excusable pero insostenible. [...] ¿La ciudad? ella es la suma de los cataclismos locales, ella es adición de cosas desapropiadas; ella es un equívoco. La tristeza pesa sobre ella... La ciudad se ha convertido súbitamente en gigantesca: tranvías, trenes de los suburbios, autobuses, subterráneos hacen una frenética mezcla cotidiana. Qué desgaste de energía, qué despilfarro, qué falta de sentido [...] Buenos Aires es la ciudad más inhumana que he conocido: verdaderamente, su corazón está martirizado. Recorrí como un alucinado durante semanas sus calles sin esperanzas. Sin embargo, ¿dónde se siente como aquí tal potencial energético, tal pujanza, la presión incansable y fuerte de un destino inevitable?"<sup>5</sup>

Las palabras salen de las conferencias de Le Corbusier, pronunciadas en 1929 frente al público distinguido de Amigos del Arte y los jóvenes estudiantes en la Facultad de Ciencias Exactas, pero su estilo parece copiado de un texto de Arlt. Extrañamente hay un tono común entre el europeo refinado y el



parte. Le Corbusier alude a la historia urbana de Buenos Aires tomándola como territorio de una metáfora más que como problema que debe ser resuelto urbanísticamente. Esa metáfora evoca el fuerte de la ciudad colonial y la levedad con que aparece en las famosas conferencias porteñas de 1929, indica precisamente que, en Buenos Aires, Le Corbusier no piensa que hay un problema histórico-urbanístico a resolver (como obviamente le presentan las viejas ciudades europeas). La referencia al fuerte colonial, en cambio, le permite reiterar la importancia del río y regalar a sus interlocutores locales (ellos sí bien preocupados por la

rioplatense brutal. La ciudad es vista como el escenario de una angustia que no es simplemente psicológica: hay algo filosófico, moral, fuertemente ideologizado en el juicio de Le Corbusier, demasiado cargado en la elección de las palabras y en la reiteración de las exclamaciones. Describe por el camino de la hipérbole y recurre a una especie de poética ficcional fuertemente apoyada en la primera persona. Como en el cine expresionista, la ciudad produce el deambular de la locura y captura con la angustia. Buenos Aires, exclama Le Corbusier, muestra las huellas de una modernización que aún no pudo encontrar su plan ni su estética.

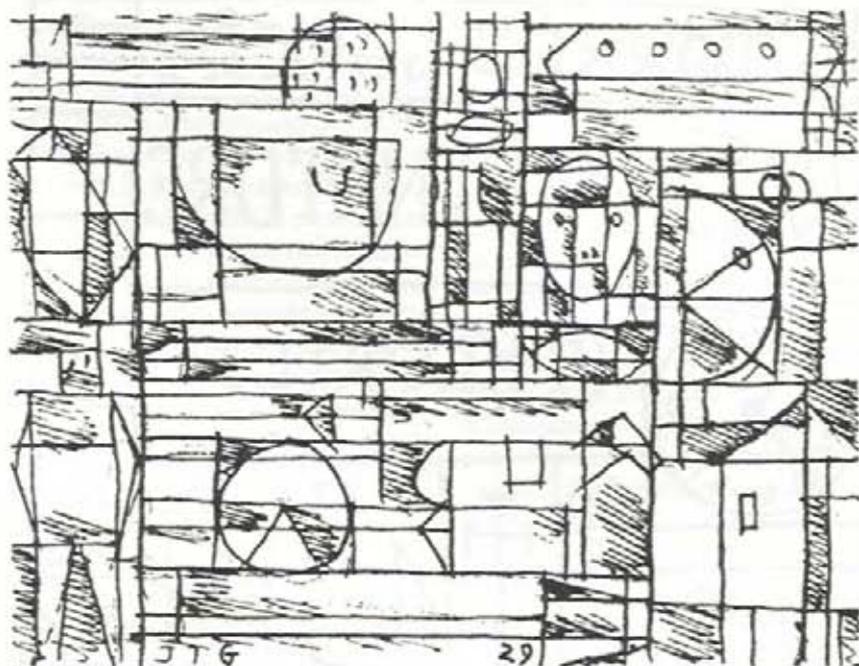
Cerrada al paisaje, que sería su destino (y con ello cumpliría su deber de ciudad en un continente que otros europeos juzgan en su potencia de naturaleza)<sup>6</sup>, Buenos Aires es un error cuya reparación Le Corbusier confía al gesto con el que traza una plataforma de torres sobre el río: la ciudad recupera el río, gira su eje hacia el río y la pampa queda como el *no man's land*, el *finis terrae* que no es límite sino simplemente espacio otro de lo urbano: un fondo. El movimiento hacia el río que propone Le Corbusier<sup>7</sup> tiene mucho de gesto de refundación y no sólo de proyecto para la ciudad; en la conferencias de 1929, verdaderamente, la propuesta de Le Corbusier no es un plan para Buenos Aires, sino una imagen de ciudad que reforma otra imagen de ciudad: la percibida como errónea es corregida plásticamente, con la positiva arbitrariedad de un gesto vanguardista.<sup>8</sup>

Durante las conferencias, Le Corbusier lo ilustra sobre un papel, "una hoja grande, papel azul oscuro en la mitad superior, ligeramente más claro abajo", y dramatiza el trazado de la plataforma ficcionalizando una vez más su llegada a Buenos Aires en barco, aproximándose al horizonte luminoso de la ciudad que, una vez que se entra en ella, pierde la perspectiva del río. Esta imagen plástica se corresponde, como movimiento estético, a la salida de la angustia que lo había encerrado durante días en Buenos Aires:

"En la ciudad de ustedes he sufrido como nunca. Un día exploté: '¡Había un mar cuando yo llegué! No he visto el cielo desde que estoy entre ustedes;

¡quiero ver el cielo!' Fuimos atravesando las vías y los galpones del puerto —un puerto inmenso pero que no se percibía por su singular emplazamiento— hacia la Costanera, el nuevo gran paseo a plomo sobre el río. Allí el cielo inmenso, el mar rosado del barro del Paraná... ¡Ah! ¡cómo se vive, cómo se respira, cómo se es dichoso, cómo sacude el torno pavoroso de vuestra ciudad inhumana! Una especie de santo entusiasmo me ha atrapado. He pensado: 'Haré cualquier cosa, pues siento algo'. El recuerdo de mi llegada—el horizonte insigne— y ese cielo y este mar animan en mí percepciones extensas y elevadas. Un ritmo constructor comenzaba a sacudir la amorfa realidad de vuestra ciudad amorfa".<sup>9</sup>

mítica que evoca su juicio: perder un mar. En el segundo momento (el de la angustia), la ciudad construida es la única escena, donde ha sufrido una mutilación respecto de la naturaleza que antes hegemonizaba el cuadro desde la perspectiva del viajero; incluso lo que a Le Corbusier le gusta verdaderamente de Buenos Aires (la avenida Alvear, Palermo), mezcla el placer que produce con la evocación del río invisible, sólo atisbado, entre profusos signos de admiración, desde las "terrazas y jardines suspendidos" del piso del arquitecto Vilar. La restauración es el tercer momento sintético (recuperación de la llegada por barco) que propone el diseño



Lo que se conserva como rastro en el impulso transformador es el sentido de la angustia frente a una ciudad inhumana que para Le Corbusier necesita de un movimiento de redención: una estética y una colocación frente al paisaje y no meramente un plan.

En verdad, Le Corbusier está contando una historia sobre Buenos Aires en tres movimientos: por el primero, el de llegada, la ciudad aparece como el paisaje urbano que posee el río, es río y no ciudad lo que aparece primero y las luces del perfil urbano son fondo del paisaje fluvial. La fuerza del río es tan incontestable que Le Corbusier lo designa como mar, confiado a la potencia

de las plataformas y las torres sobre el río así devuelto a la ciudad. De este modo concluye, en las conferencias del 29, la pequeña novela urbanística de una relación atormentada por la ausencia (este desenlace espectacular marcará las ideas para Buenos Aires del plan director de 1938).

Pero si esta es una conclusión (o más bien el comienzo de una línea de pensamiento sobre Buenos Aires), hasta ella se avanzó desde los corredores de la angustia: Buenos Aires podría ser magnífica, pero es hoy el lugar de la decepción porque esconde precisamente aquel río que la anuncia al viajero (turista elegante, inmigrante, o arquitecto

internacional). Pensar a Buenos Aires por lo que niega, por la desposesión de aquello que promete implica percibir su reforma a partir de la hipótesis de esta negación y también a partir del reconocimiento de que la ciudad es responsable de la angustia, cuyo objeto ausente es ese río oculto: Le Corbusier sólo ha podido volver a él, desde la ciudad, atravesando vías, puentes, doques, avenidas, barrios pobres, un caos comunicacional, comercial, portuario, habitacional, el horror de malos encuentros entre todos estos niveles de la vida urbana; o lo ha visto desde la torre privilegiada del arquitecto Vilar. El resto de la ciudad (excepto las casas construidas

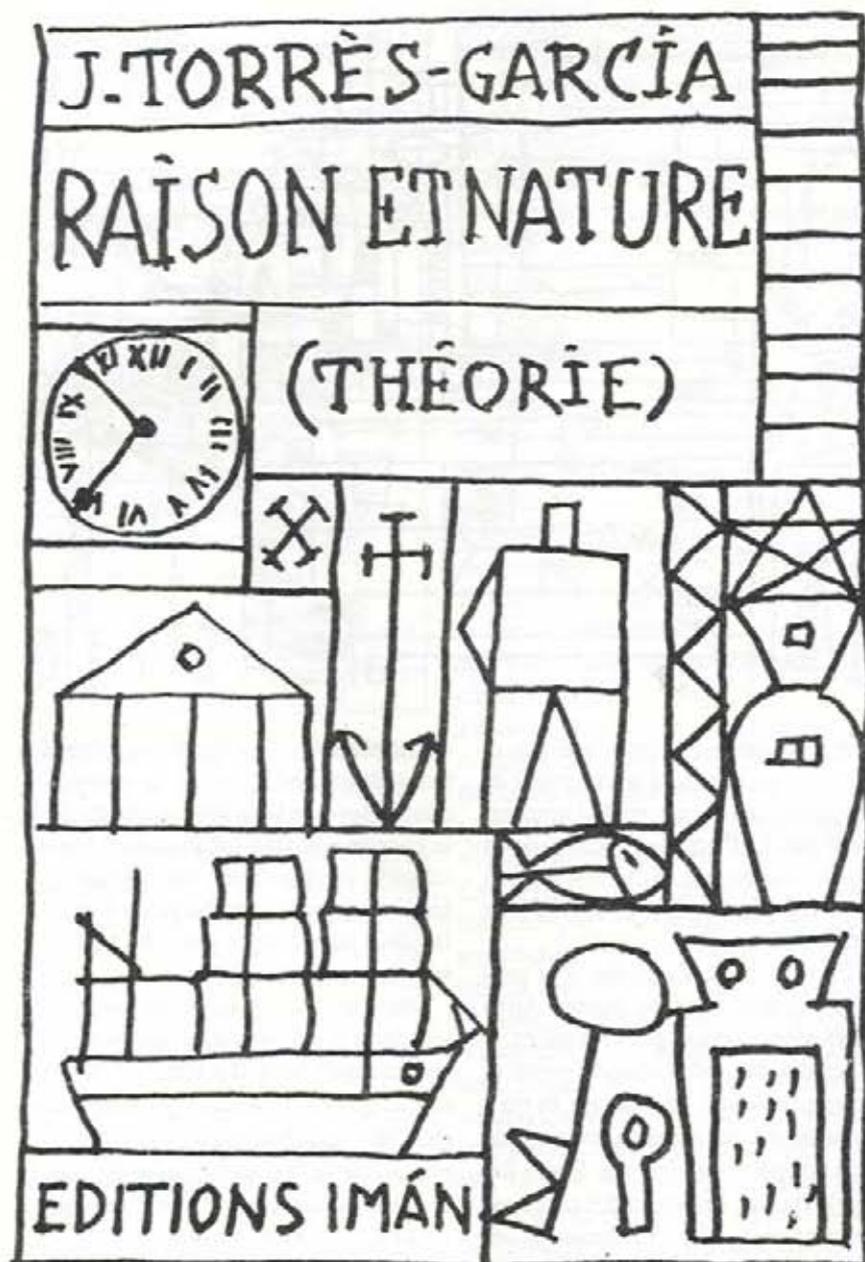
por los contratistas italianos que Le Corbusier estetiza también en un gesto de collage plástico que las recupera comparándolas con el disparate de los chalets a la inglesa) es el caos de una equivocación y una paradoja.

Junto a las cincuenta mil casitas levantadas por los seguramente humildes maestros italianos, donde Le Corbusier reconoce una tipología justa y armoniosa de formas bellas,<sup>10</sup> Arlt observa otra ciudad, desarticulada por la yuxtaposición sin plan: "Entre los edificios de planta baja, aislados, reptaban el espacio los de diez y quince pisos, rematados en poligonales torrecillas de pizarra, buidas de pararrayos". Casas de

renta a la francesa se incrustan en la ciudad baja, iluminada por los carteles de neón: un collage de lo efectivamente existente y de la ciudad futura que Balder, el protagonista bien arltiano de *El amor brujo*, profetiza: rascacielos como moles, que estaban lejos de definir, en 1930, el perfil urbano de Buenos Aires.<sup>11</sup> Arlt no busca la ciudad desde el río, sino que, a veces con horror y a veces fascinado, la percibe en otro movimiento: no llegando desde el este, por el río, y encontrando la masa de luz del centro en la lejanía, ni tampoco mirando hacia el este, desde el "rascacielito" de Palermo Chico, donde Vilar le presenta Buenos Aires a Le Corbusier, sino a toda velocidad del transporte moderno, en un tren que parte de Retiro hacia el norte y recorre una franja, la de la izquierda, donde se suceden las formas materiales de la estratificación urbana:

"El tren se movió, sus avances eran cada vez más rápidos en los enviones de aceleración, desaparecieron las calles oblicuas y comenzó la desolada zona de murallas sin revocar. Un gasógeno rojo recortaba el cielo con barandilla circular; aquella zona era una prolongación proletaria del arrabal miserable, agrupando casitas en torno a altas chimeneas de hierro con engrapadas escalerillas metálicas. El tren resbalaba rápidamente en los rieles y el paisaje, como las hojas de un libro volteadas apresuradamente, quedaba atrás. Unos tras otros, se sucedían los fondos de las casas con higueras copudas, y a lo largo de la alambrada, varios chicos corrían hacia una hoguera que cubría considerable extensión de tierra de una acre neblina de humo. Tras el edificio de una curtiembre con marcos de madera chapados de cuero, se arrastraba cenagoso el arroyo Medrano. A las calles pavimentadas de granito las substituyeron calzadas de asfalto y después franjas de tierra, y bruscamente dilatadas se ensancharon extensiones de campo verde. Tres torres altísimas formando triángulo recortaban lo azul con finos y piramidales bastidores metálicos".<sup>12</sup>

El horror de la ciudad vieja, pestilente, sucia, caótica, atravesada por los vahos de los conventillos, infatigablemente recorrida en el transporte a motor por todos los personajes de Arlt, se funde con una ciudad moderna más inventada que vista, algo que Buenos Aires será



pero no es todavía en 1930; como fantasma, a ella se sobreimpone una ciudad casi imaginaria, erizada de rascacielos y cuyo sonido es el jazz: Chicago más que Buenos Aires futura:

"Crestas puntiagudas de ciudades modernas, cemento, hierro, cristal, enturbian un momento la quietud de Erdosain. Pero él quiere escaparse de las prisiones de cemento, hierro y cristal, más cargadas que condensadores de cargas eléctricas. Las jazz-bands chillan y serruchan el aire de ozono de las grandes ciudades".<sup>13</sup>

Esta percepción de la modernidad como espacio de alta tensión, de desorden paroxístico (que tiene, como su doble estético e ideológico, el ideal modernista del espacio ordenado, el orden vacío y estético de las ciudades de papel), trae en el texto de Arlt la imagen no por reiterada menos significativa de la ciudad como prisión: nuevamente un espacio de la angustia. Arlt produce tres escenarios urbanos: el realista, donde la ciudad todavía está horadada por el vacío del campo, y, en el recorrido sur-norte, por la costa, el baldío alterna con los hitos de la transformación; el real-potencial donde Buenos Aires es más moderna de lo que lo era efectivamente, con más rascacielos y más coches y más luces de neón: el escenario del deseo urbano de lo que va a ser más que de lo que es; finalmente, la ciudad soñada a partir de la iconografía del cine y de las revistas: rascacielos de Chicago.

## Proyecto

En esos mismos años,<sup>14</sup> Wladimiro Acosta, un ruso que había pasado por la experiencia del expresionismo alemán y había diseñado los decorados del *Fausto* de Murnau, inventa un edificio, el city-block, que es casi idéntico al imaginado por Balder en *El amor brujo*:

"Este tipo de edificación divide horizontalmente la ciudad en dos zonas superpuestas: inferior, de trabajo; superior, de vivienda. El hombre que trabaja en el cuerpo inferior vive en el superior. Parte considerable del tránsito callejero es sustituida por comunicaciones verticales, con el consiguiente ahorro de tiempo y energía, y la desapa-

rición radical del tumulto de gentes y vehículos a la hora de apertura y cierre de los negocios".<sup>15</sup>

Buenos Aires está sometida, diagnóstica Acosta, a la fuerza de la tradición y del capitalismo que prevalecen sobre las (infinitas) posibilidades técnicas. En este conflicto, que bien puede ser considerado clásico, el anacronismo de la ciudad es punto de resistencia de la visión del reformista que, al mismo tiempo, señala el carácter utópico de una solución profunda en el marco de las sociedades capitalistas. Como sea, en la tensión entre proyecto posible y transformación social radical, la percepción de Acosta organiza datos urbanos que también están presentes en la de Arlt: esa ciudad de edificios de pisos mezclados caóticamente con las casas bajas, las calles estrechas taponadas por los autos detenidos, cañones angostos por los que los peatones se lanzan de la vereda intransitable a la calle peligrosa; la multitud, en fin, al caer la tarde, que no sólo es anónima sino agresiva, víctima, por otra parte, de la impureza del aire, del turbio humo de los vehículos, de la falta de luz provocada por un trazado urbano donde las nuevas casas se adaptan mal en sus dimensiones y orientación.<sup>16</sup> En suma, un caos donde la angustia parece el sentimiento que inevitablemente acompaña a la visión urbana.

El city-block es el invento arltiano de Acosta: frente al desorden oscuro y sucio, el orden racionalista de una vida regimentada por la tecnología y la arquitectura. El city-block de Acosta organiza las actividades y el tránsito por la ciudad contradiciendo la circulación tradicional a ras del suelo: vertical u horizontalmente, pero fuera del espacio desordenado de la calle, como los rascacielos en H de *El amor brujo*:

"Su proyecto [el de Balder] consistía en una red de rascacielos en forma de H, en cuyo tramo transversal se pudiera colgar los rieles de un tranvía aéreo."<sup>17</sup>

El city-block (rascacielos en cruz) y el rascacielo en H son un plantío contra la ciudad construida por la historia, desde las posibilidades abiertas por las nuevas tecnologías, que, en el marco económico y técnico de Buenos Aires, de-

sempeñaban una función futurística: es la ciencia ficción de la novela y la reforma urbana.<sup>18</sup> Pero Acosta, que ha llegado a América del Sur también en busca del sol,<sup>19</sup> rearma el esquema básico de su primer city-block: ya no se trabajará en los pisos bajos y se vivirá en los altos, sino que, para lograr la mejor iluminación en las viviendas, éstas formarán un sólo bloque orientado hacia el sol y el norte, cabecera de una T, cuyo cuerpo de oficinas mirará al sur, al este y al oeste. Finalmente, este proyecto, por cierto fabuloso para Buenos Aires, es perfeccionado en el siguiente que abandona una ciudad histórica cuyos límites a la transformación están impuestos por las manzanas de la traza colonial: los city-blocks integrales ya hablan de la ciudad del futuro y no de la incrustación del futuro en la ciudad presente.<sup>20</sup>

En la visión de Acosta, el rascacielos es la "extrema expresión arquitectónica del capitalismo"<sup>21</sup>, y el city-block, en cambio, anuncia en su disposición un ideal integrado de trabajo, ocio, producción y servicios, esfera privada y esfera pública, espacio construido y naturaleza, luz y protección del clima. La morfología del city-block es una ética urbana, tanto una lección de 'buena' organización social como respuesta a una demanda. Lo que el laberinto de la ciudad sugiere a la literatura: espacio de la mezcla que, por eso mismo, es venerado y terrible, disparador de la angustia y escenario de la fantasía, aparece disciplinado en la reforma de Acosta: Arlt y él reconocen una ciudad muy parecida, la perciben casi podría decirse desde las mismas calles, mirando la misma mezcla de edificios bajos y casas de pisos, el mismo curso trabajoso de los autos, la misma atmósfera en donde el sol es ocluido y donde pueden, como en las ficciones de Arlt, presentarse los olores acres del desecho urbano capitalista. Las fotos que incorpora Acosta en su libro son literalmente ilustrativas de un Buenos Aires arltiano: fotos en blanco y negro, fuertemente contrastadas, con el velo de la atmósfera venenosa de la gran ciudad, representaciones de "la vida puerca".

Sin embargo, el reformismo de Acosta se separa de la tensión estética que, por vías absolutamente diferentes, atraviesa el deseo urbano de Le Corbu-

sier y de Arlt. Hay un deseo de belleza libre que dirige la primera propuesta de Le Corbusier para Buenos Aires,<sup>22</sup> doblemente articulado con una idea sobre el paisaje para la ciudad y una síntesis, igualmente libre, de la imagen de ciudad desde el río: aquello que Buenos Aires debe ser, por un lado, para sus habitantes, por el otro para el viajero que la mira desde el punto de la llegada. En Arlt, la idea de la belleza ciudadana surge de una crítica a la rutinización visual de la pequeña burguesía (que, referida a todos los campos, es uno de los motivos básicos de *El amor brujo*) y de una fantasía cultural cuyos materiales provienen del cine y de la fotografía. Podría

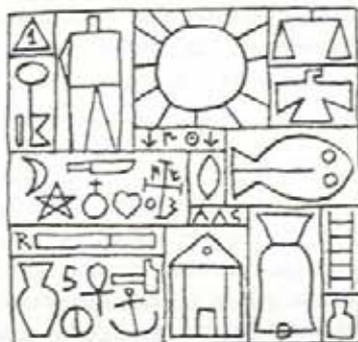
definirse como aquello que Arlt juzga que es la ciudad moderna. Por eso sus rascacielos en H son una versión delirantemente estética de nuevas tecnologías desconocidas en Buenos Aires:

"Había que sustituir las murallas de los altos edificios por finos muros de cobre, aluminio o cristal. Y entonces, en vez de calcular estructuras de acero para cargas de cinco mil toneladas, pesadas, babilónicas, perfeccionaría el tipo de rascacielo aguja, fino, espiritual, no cartaginés, como tendenciaban los arquitectos de esta ciudad sin personalidad. Sus compañeros se reían. ¿Cómo resolvería el problema del reflejo? Y si respondía que, de acuerdo con los estudios de la

óptica moderna, colocarían los cristales, de manera que los edificios fueran pirámides cuya superficie reprodujera la escala cromática del arco iris, las cargadas menudeaban..."<sup>23</sup>

Esta escenografía de ciencia ficción une las materias que obsesionan a Arlt con las formas que juzga propias de la modernidad: el cobre, el aluminio, los milagros posibles de una metalurgia que tiene mucho de alquimia y de ensueño inventor, y opone a la rutina profesional del ingeniero la imaginación del artista: ciudad espiritualizada materialmente por la reducción del peso de sus muros, ciudad espiritualizada por la luz refleja: un diseño donde el saber de

20



#### NOTAS

1. Debo a Adrián Gorelik y Graciela Silvestri este epígrafe y la discusión de muchas de las ideas que aparecen en este trabajo. De Gorelik es, casi textualmente, la frase con que más adelante se caracteriza el proyecto de Le Corbusier para Buenos Aires.
2. Sobre la visión son importantes las perspectivas abiertas por Paul Virilio, *La machine de vision*, París, Galilée, 1988.
3. Le Corbusier precisamente afirma: "No existe nada en Buenos Aires", excepto el error. *Le Corbusier en Buenos Aires; 1929*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 1979, p. 52. Sobre los proyectos de Le Corbusier referidos a la Argentina, véase: Pancho Liernur y Pablo Pschepiurca, "Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina 1929/1949", *Summa* N° 243, Buenos Aires, nov. 1989.
4. Sobre el peso de las mitologías nacionales en la formulación de proyectos de transformación y de utopías, véase el excelente ensayo de Bronislaw Baczko, "Utopía", incluido en su libro *Los imaginarios sociales; memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, col. Cultura y Sociedad, 1991. Véase también los trabajos de María Teresa Gramuglio sobre *Sur* y la figura de escritor en los años treinta, "El campo literario en la década del treinta: imágenes de escritor, proyectos literarios y espacios de legitimación", Informe de investigación (mimeo), CIUNR, 1991.

5. Las citas corresponden, respectivamente a: Le Corbusier, Primera conferencia en Amigos del Arte, 3 de octubre de 1929, en *op. cit.*, p. 19; p. 21; y Novena conferencia, p. 51.
6. Véanse por ejemplo las intervenciones de Valéry-Larbaud y de Waldo Frank en los primeros números de *Sur*, de 1931.
7. "Supongo hallarme en la proa de un barco con todos los pasajeros, también con los inmigrantes, tocando la tierra prometida [que es Buenos Aires, ante los ojos de Le Corbusier que llega en barco]. Con ese mismo pastel amarillo dibujo los cinco rascacielos de 200 metros de alto alineados sobre un fondo sorprendente, fluido de luz. Una vibración amarilla todo alrededor. Cada uno de ellos alberga 30.000 empleados. Una segunda alineación de rascacielos está atrás, puede haber una tercera. En el agua del Río dibujo las balizas luminosas y en el cielo argentino, la Cruz del Sud precedida de millares de estrellas. Imagino la gran explanada a pico sobre el Río, con sus restaurantes, sus cafés, todos los lugares de reposo en fin, donde el hombre de Buenos Aires ha reconquistado el derecho a ver el cielo, y ver el mar". Le Corbusier, *op. cit.*, p. 52-4.
8. Así lo creen Liernur y Pschepiurca: "Una pregunta clave, difícil de esclarecer, es si efectivamente Le Corbusier pensó desde el primer momento en un Plan tal como ahora lo concebimos. Dicho esto más allá de reconocer el obvio estado embrionario de las ideas en sus primeros dibujos. De acuerdo con los datos de que disponemos, nos inclinamos a pensar que la respuesta es negativa

- en octubre de 1929 y por lo menos hasta la mitad de la década siguiente" ("Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina 1929/1949", *cit.*, p. 44-5).
9. Le Corbusier, *op. cit.*, p. 52.
  10. Les dice a los estudiantes de arquitectura: "Vean, dibujo un muro de cerramiento, abro una puerta en él, el muro se prolonga por el triangular tejado a la izquierda de un cobertizo con una pequeña ventana en el medio; a la izquierda dibujo una galería bien cuadrada, bien neta. Sobre la terraza de la casa elevo ese delicioso cilindro: el tanque de agua. Ustedes piensan '¡Caramba, he aquí lo que compone una ciudad moderna!'. Nada de eso, dibujo las casas de Buenos Aires. Hay así cincuenta mil". En Le Corbusier, *op. cit.*, octava conferencia, p. 59.
  11. "Balder sonríe levemente. Contempla las sonrosadas y grises moles de los rascacielos respaldados por una noche tan espesa que las tinieblas fingen un morro perforado por agujeros luminosos. Súbito oscurecimiento de un letrero blanco y violeta. Silbatos de locomotoras distantes. Pasan hombres de gorra y blusa. —Sí, la ciudad es linda." En Roberto Arlt, *El amor brujo*, *op. cit.*, p. 611.
  12. Roberto Arlt, *El amor brujo*, Buenos Aires, Carlos Lohé, p. 543.
  13. Roberto Arlt, *Los lanzallamas*, en *Obras completas*, t. 1, Buenos Aires, Carlos Lohé, 1981, p. 471-2.
  14. La serie de estudios sobre el city-block ocupa a Wladimiro Acosta entre 1927 y 1935. Sobre Acosta, véase el catálogo de la exposición reali-

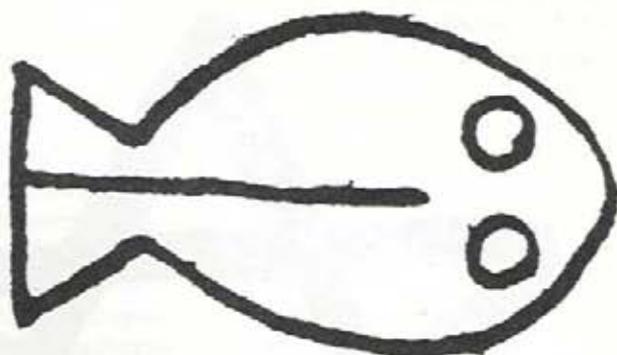
los materiales se une al descubrimiento de las formas propias de la modernidad en una versión que se origina no en el refinamiento del gusto moderno, sino en la estética que el periodismo gráfico y el cine transmiten como la modernidad.

La ciudad de Arlt tiene algo de delirio gótico. Su síntesis es barroca precisamente cuando cree oponerse a la pesadez de lo que juzga equivocado en Buenos Aires; demasiado colorida para el cromatismo discreto de la arquitectura moderna. En suma, una versión plebeya tanto de las posibilidades de la tecnología como de sus resultados estéticos. A diferencia de Wladimiro, Arlt

carece en verdad de todo utilitarismo reformista en su visión de la ciudad; a diferencia de Le Corbusier, la medida del refinamiento se le escapa.

Como sea, Arlt entonces es el verdadero contemporáneo de Le Corbusier y Wladimiro Acosta; podría haberse entendido con ellos mejor que Victoria Ocampo, a quien Le Corbusier se dirige cuando visita Buenos Aires.<sup>24</sup> El utopista es un reformador radical y por eso mismo un disconforme. Arlt es ambas cosas: no podía sentirse conforme porque se sentía desposeído (y, se sabe, no hay verdad o falsedad cuando hablamos de sentimientos). Como desposeído se mueve con seguridad por todos

aquellos espacios que no transitan el resto de los escritores que le son contemporáneos y mira hacia donde ellos no miran. Confía a los locos y a los conocedores de la máquina, juntos, un poder de reconfiguración de la sociedad y de la cultura. Allí se sustenta el increíble poder de predicción de su literatura: ve en la Buenos Aires del treinta lo que va a ser la ciudad de los años cuarenta y cincuenta, hace una eclipsis de tiempo, salta sobre el presente porque unos pocos signos de presente se convierten en la masa compacta del futuro.



zada en Buenos Aires y los artículos allí incluidos de Pancho Liemur ("Wladimiro Acosta y el expresionismo alemán") y Anahí Ballent ("Acosta en la ciudad: del city-block a Figueroa Alcorta"): *Wladimiro Acosta 1900/1967, Homenaje realizado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo*, UBA, 1987.

15. Wladimiro Acosta, "Serie de estudios sobre 'city-block'". En: *Vivienda y ciudad*, p. 140. Compárese con el rascacielos imaginado por Balder en *El amor brujo*.

16. Véase especialmente en la introducción de Acosta al volumen citado y su fundamentación de la necesidad del city-block (*op. cit.*, p. 134 y 135).

17. Roberto Arlt, *El amor brujo*, O. C., p. 566.

18. Anahí Ballent señala el carácter exterior de la intervención de Acosta, el hiato entre la realidad urbana de Buenos Aires y las diferentes versiones del city-block: "Se trata de edificios que no se incorporan a tejidos urbanos existentes. El propio desarrollo del city-block es sintomático: desde la primera propuesta de planta cruciforme, su carácter alternativo al desarrollo de la ciudad es manifiesto. Pero aun así, mantiene como base las dimensiones que podrían asimilarlo a la manzana de Buenos Aires, no modifica la estructura de la trama. El city-block integral, en cambio, se basa en el reconocimiento de que la sujeción al damero no puede conciliarse con los objetivos de las nuevas propuestas" (art. cit., p. 33).

19. En el estudio ya citado, Liemur escribe: "La hipótesis que aquí se propone consiste en entender que, efectivamente, la búsqueda del 'Sur'

constituye el móvil principal de la obra y la trayectoria de Acosta —al menos hasta 1940—; y que a lo largo de una 'larga marcha' el suyo configuró un episodio geográficamente extremo de la literal persecución del Sol y la Luz que definía al sector de las vanguardias artísticas con las que se vinculó en aquellos años alemanes" ("Wladimiro Acosta y el expresionismo alemán", *op. cit.*, p. 19).

20. Los city-block integrales se dividen en dos tipos: A y B. Los del tipo A "tienen las siguientes características fundamentales: 1. Yuxtaposición de los lugares de vivienda y trabajo; 2. Orientación uniforme electiva de ambos: asoleamiento máximo para las viviendas, iluminación difusa uniforme para los lugares de trabajo; 3. Continuidad de los espacios verdes. Formación de grandes parques; 4. Diferenciación de la circulación y supresión de cruces a nivel. La edificación, en cada city-block integral, está constituida por un gran bloque lineal de viviendas, de 100 metros de altura, orientado al norte, y cuatro cuerpos de oficinas, de dirección perpendicular a aquel y menor altura [...] Piso bajo y entrepiso están ocupados por comercios. Una calle longitudinal de acceso corre paralelamente al bloque de viviendas, pasando por debajo de los cuerpos de oficinas que forman puentes sobre ella. Los locales de comercios del entrepiso pasan, asimismo, por encima de las calles transversales de acceso. De esta manera se forma, dentro de cada city-block integral, una red de calles internas a alto nivel, para peatones" (*op. cit.*, p. 152). Los de tipo B son una versión perfeccionada de los A con las si-

guientes particularidades: "1. Circulación totalmente diferenciada. Separación no sólo de las calles de acceso y de tránsito veloz, sino, además, de vías de vehículos motorizados, a alto nivel, y para peatones, a nivel del suelo. La tierra pertenece por entero al peatón. 2. Continuidad absoluta de vías protegidas para peatones. 3. Acortamiento y elevación del cuerpo de oficinas. Disminución consiguiente de la superficie de tierra ocupada por éste en beneficio de los espacios libres, sin cambio de su capacidad. 4. Formación de grandes locales con iluminación cenital para fábricas, talleres, salas, aulas, cines, teatros, etc." (*op. cit.*, p. 156).

21. *Op. cit.*, p. 131.

22. Este primer movimiento proyectual de Le Corbusier en Buenos Aires, será codificado en el Plan Director para Buenos Aires, en 1938, a partir de las ideas de Le Corbusier con la participación de Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, publicado como *Proposición de un plan director para Buenos Aires*, La Arquitectura de Hoy, 1947.

23. *El amor brujo*, *op. cit.*, p. 566.

24. El triángulo conformado por Victoria Ocampo, Le Corbusier y el arquitecto Bustillo que diseñó la casa de Palermo Chico que, en un primer momento, Victoria Ocampo había pedido a Le Corbusier, es un verdadero malentendido arquitectónico que habla mucho de la cultura distinguida de Buenos Aires. Está inteligentemente expuesto en el artículo ya citado de Liemur y Pscheipura.

## El pasado como futuro *Una utopía reactiva en Buenos Aires*

Adrián Gorelik y Graciela Silvestri

22



1.

La voluntad de otorgarle carácter a un crecimiento urbano que se intensificaba al ritmo de la integración social de nuevos sectores populares se formalizó, en la primera mitad de los años treinta, como nostalgia por un origen y un destino míticos. Con pocas excepciones, las representaciones de ciudad que Buenos Aires albergó eludieron aspectos centrales de los que daban densidad a los modernismos radicales, en los que se cruzaban aspiraciones jacobinas y comunitaristas, búsquedas de síntesis entre forma y vida, necesidad de definir una sociedad nueva para el

tiempo nuevo. Aquí predominó una visión en la que modernización e historia debían confluir en armonía, sosteniéndose la primera en el restablecimiento de lo que la segunda habría dictado; y es posible que, en esta ciudad, la pretensión elitista de recuperar el destino haya sido lo más parecido a una utopía.

Una utopía reactiva que hacia 1936 cristalizó en una forma de ciudad: punto de llegada necesario de medio siglo de prefiguraciones modernizantes. Estableciendo el cierre de un ciclo, se lo inviste, *ex-post facto*, de los atributos del Proyecto.<sup>1</sup> Pero para ello fue necesario remontarse aun más atrás del ciclo abierto en el 80, y convertir a Buenos

Aires en la materialización ideológica de cuatrocientos años de predestinación utópica. Utopía de origen y futuro: los festejos del cuarto centenario de la primera fundación de Buenos Aires son el acontecimiento que logra articular la visión de una ciudad que recupera su verdadero pasado porque ha llegado a vislumbrar su porvenir. Una visión cuya fuerza se mantiene hasta nuestros días pese a que, en el mismo momento en que se consolidaba, se volvía inactual.

2.

No hay posibilidad para la utopía en la construcción real de la ciudad: sus tiempos son larguísima y están hechos de pequeñas adiciones, de fragmentos de proyectos transformados y tergiversados a lo largo de diferentes gestiones urbanas, de interminables procesos de expropiación, de cambios de funciones o necesidades. Pero tampoco hay ciudad real sin utopías, sin anticipación de futuros ideales: detrás del Central Park están los sueños trascendentalistas de una vida alternativa, natural en la ciudad, al menos tanto como los procesos especulativos que convirtieron a Nueva York en la ciudad fetiche de lo moderno metropolitano. Y en esta aparente paradoja podrían resumirse las relaciones entre ciudad y utopía. Relaciones obligadas, porque *la utopía* no sólo se pensó siempre en una ciudad, sino que se pensó *como* ciudad, tramando relaciones orgánicas entre sociedad y for-

ma; y porque toda acción urbana remite a ese otro mundo de valores que se postulan como globalidad, aunque al ser incorporados a la ciudad se fragmenten, se difuminen y naturalicen con el conjunto que les precede. La claridad de la anticipación utópica se vuelve en la ciudad oscuro palimpsesto.

Que toda intervención urbana presupone un proyecto de ciudad resulta claro desde el mismo momento en que nace la autoconciencia moderna sobre el proyecto. Pero también sus límites se identifican desde entonces: el carácter necesariamente fragmentario de las intervenciones, las escasas posibilidades de transformación efectiva del artefacto urbano imprimen esa ambigüedad reconocible en momentos y figuras tan dispares como Alberti o Piranesi. Sin embargo —y quizás a causa de las radicales transformaciones urbanas del siglo XIX que se identifican en Haussmann—, todo un sector de la urbanística de este siglo se sostiene con exclusividad en la ambición de un Proyecto total que unifique y domine los hechos reales.

Este equívoco se desdobra en varios más cuando tratamos de pensar el modernismo argentino y sus relaciones con la ciudad. En primer lugar, porque si la idea de Proyecto aparece debilitada en la realidad europea, por la secuencia de cinco siglos de intervenciones superpuestas sobre una ciudad que ya tenía unos cuantos más de vida, en Buenos Aires, en cambio, puede sostenerse en la velocidad de la modernización iniciada hace dos siglos sobre casi una *tabula rasa*, pero, sobre todo, en el estallido fulminante que significaron los cincuenta años de formación de la *Argentina moderna*. En segundo lugar, porque la mística quirúrgica de la urbanística europea está directamente vinculada a los problemas que planteaban los viejos corazones urbanos, problemas que la trama colonial excluyó desde el comienzo; por el contrario, toda la modernización de Buenos Aires podría limitarse a la cuestión de la expansión: controlarla, cualificarla, definirla; y si hay algo que no formó parte de un proyecto es esa misma expansión. Dentro de los difusos límites geográficos designados por la Ley de Federalización en 1880, las diferentes gestiones muni-

cipales corrieron hasta la década del treinta detrás de los problemas que les presentaba una ciudad que se empeñaba en crecer cada día.

### 3.

Como primer proyecto que le da existencia oficial al suburbio, el *Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio* abre, en 1925, un ciclo de discusión centrado en el problema de la expansión. Hasta entonces, la actitud predominante en el poder público hacia el crecimiento de la ciudad había sido de desconfianza, cuyo origen podría rastrearse en los objetivos del propio diseñador de la Buenos Aires Capital: la enorme extensión que Torcuato de Alvear prevé cuando propone la anexión de Flores y Belgrano, no se explica tanto en una ambición expansiva como en el ideal de rodearse de grandes reservas de verde público donde sumergir higiénicamente los servicios de una ciudad moderna, pero pequeña y concentrada.

En la primera década del siglo aparece el primer plano oficial que universaliza la cuadrícula, prolongándola desde las áreas cuya construcción se había iniciado "espontáneamente", hacia los vastos descampados y lagunas que formaban el territorio de la Capital. La desconfianza del poder público queda como residuo, como conciencia de la imposibilidad de controlar el proceso especulativo, y se manifiesta en una tarea de reforma que intenta, con intervenciones puntuales, una cualificación de la ciudad en los márgenes de *laissez-faire*. Recién hacia 1919, la existencia inocultable de esos vecindarios, el peso de su organización vecinal, y la democratización del Concejo Deliberante le dan sentido político y presencia pública al crecimiento de la ciudad; pero incluso en la política municipal del socialismo—presencia determinante en el Concejo; impulso decidido de la modernización— es imposible no advertir una ambivalencia paralizante entre la justicia de los reclamos que efectúan flamantes habitantes de terrenos que la mayor parte del año quedan bajo el agua, y la evidente injusticia que yace en el propio proceso que pone esos terrenos en el mercado, con los "terrate-

nientes de lagunas" como únicos beneficiarios. La expansión es experimentada también por el reformismo como un círculo dramático: las escasas mejoras con que el estado puede llegar al suburbio para hacerlo más habitable una vez que se loteó, lo único que producen es que se loteen con más facilidad tierras aún más inhabitables.

El *Proyecto Orgánico* del 25 busca dotar de marco urbanístico y "estética edilicia" a una serie de reformas que ya se venían planteando para la "higiene de los barrios suburbanos"; busca convertir un dato realista en auspicioso: la expansión permite identificar a Buenos Aires con el "tipo modernísimo de las grandes aglomeraciones, tan distintas de las ciudades tradicionales de Europa".<sup>2</sup> Volviéndolo oficial, nombrándolo, el *Proyecto Orgánico* expone la doble cara del proceso de expansión: implica una efectiva democratización del espacio público porque favorece que se homogeneice el suburbio popular con la ciudad tradicional —lo que hizo a Buenos Aires una ciudad única en Latinoamérica—; pero, a su vez, la universalización del damero demuestra la impotencia estatal para disponer con voluntad racional de aquellos descampados y lagunas inhóspitas. Y si esta contradicción queda expuesta, es porque la acción pública, imposibilitada ideológicamente de controlar el crecimiento especulativo, de todos modos se piensa más como reformista que como modernizadora. La modernización *ocurre*: es la cuadrícula que se multiplica, las casitas que se consolidan, el tejido que se densifica; la reforma, en cambio, es necesaria.

Las críticas más radicales al Plan, en los años siguientes a su publicación, muestran este rasgo reformista del poder público con claridad. No critican lo módico de las mejoras propuestas para el suburbio, sino que identifican en ellas el abandono de los "verdaderos" problemas de la ciudad, los del centro. Dónde enfatizar la acción pública, dónde invertir sus recursos: ensanche de avenidas céntricas, diagonales, jerarquización de la Plaza de Mayo, o desplazamiento del centro a uno o varios "centros cívicos" en el suburbio; recualificación del centro tradicional o descentralización. Alrededor de esta pola-

rización se intensifican el debate y las propuestas en los años del cambio de década: se funcionalizan a ella las sugerencias opuestas de dos visitantes de 1930, Le Corbusier y Hegemann; se crean instituciones como la Comisión Nacional de Centros Cívicos en 1933; se realizan concursos como el de *Los Amigos de la Ciudad* para la Plaza de Mayo en 1934; hasta que en el Primer Congreso Argentino de Urbanismo de 1935 se expone el abanico de proyectos para la nueva ciudad.

Frente a este proceso, la intendencia de Mariano de Vedia y Mitre (1932-1938) construye su operación. Por una parte, durante su gestión se efectivizan proyectos —de origen casi olvidado— para el centro y el suburbio: se terminan las diagonales, se realiza el tramo central de la avenida 9 de Julio, se culmina el ensanche de la calle Corrientes, se completa la red de subterráneos, se rectifica el Riachuelo y se reemplazan todos sus puentes con estructuras modernas, se realiza la avenida General Paz, se llega con infraestructura sanitaria al suburbio, se completa la pavimentación, se entuba el arroyo Maldonado. Por otra parte, y por medio de estas mismas acciones de fuerte impacto modernizador, se decide que la ciudad debe ser lo que el propio devenir de las fuerzas del mercado fue determinando. Es decir, se elimina la tensión entre modernización y reforma.

Las obras que se inauguran en todos los casos ratifican la estructura urbana contra la que, aún con todas sus contradicciones, las distintas gestiones municipales se habían rebelado. Determinando que "la ciudad de Torcuato de Alvear" es la Buenos Aires a la que finalmente se arriba, con el Riachuelo y la General Paz como borde de un ejido urbanizado por completo, no sólo se inventa el "Proyecto" Alvear; principalmente se clausura, en el momento de mayor debate, la posibilidad misma de darle respuesta a la nueva ciudad —a la nueva sociedad— que había surgido. El prolijo borde con que se formaliza la ciudad busca conjurar todo riesgo de consolidación metropolitana del gran conurbano que ya se perfilaba. Doble negación, en verdad: de la explosión, hacia afuera de ese borde formal, de los tres brazos urbanos sobre los que se

producía la expansión metropolitana, y de la presencia, hacia adentro, de los enormes descampados sobre los que todavía se podría haber construido una ciudad diferente.

#### 4.

Si para las vanguardias radicales —como proponía Brecht— "lo que venga extinguirá su pasado", la *operación de Vedia* define que "lo que llegue lo inaugurará". De Vedia y Mitre es un gran inaugurador, porque culminando obras de larguísima duración les fija su nombre, pero, sobre todo, porque su principal inauguración fue la de un pasado para la ciudad que ofrecía al futuro. El gesto que realiza para esta refundación cultural de Buenos Aires es similar al de su gestión urbanística: reúne elementos dispersos y los articula en un nuevo sentido. Los festejos del Cuarto Centenario de la Primera Fundación de Buenos Aires, que se prolongan durante todo 1936 con inauguraciones de obras e iniciativas culturales, son un momento culminante de esta *operación*. En su torno se presentan las posiciones y los tópicos *disponibles* de la Nueva Historia, de las vanguardias literarias y del modernismo arquitectónico, y las modalidades con que se vuelven funcionales a la construcción de Buenos Aires como amalgama capaz, desde el presente, de cohesionar toda la historia nacional.

La decisión por decreto del lugar y la fecha de la fundación de Pedro de Mendoza, tomada por una comisión de historiadores nombrada *ad-hoc* por de Vedia, da pie al acontecimiento y, en el propio proceder, muestra sus facetas. Es sabido que no existen documentos probatorios del lugar (menos aun de la fecha) de esa "primera fundación". Detrás de la presunta cientificidad de los argumentos de la Nueva Escuela Histórica para defender su hipótesis frente a las de Groussac o Madero, anida un acto de fe: si la primera Buenos Aires se hubiese fundado en el barro de las orillas del Riachuelo, como sostenía la versión tradicional, se habría reforzado la leyenda negra que presentaba a los expedicionarios como una banda de aventureros, negándole a la

ciudad (a la Nación) un origen glorioso: la fundación sobre la meseta, en cambio, tal cual se decretó, presentaba a los fundadores como parte de una orgánica conquista que planeaba y resolvía, con ciencia y sentido común, la ocupación del territorio. Una primera síntesis entre los valores de la España pasional, religiosa, pero sabia y culta, y la pampa fecunda, queda así inscrita en el *locus* porteño. Pero, en sus consideraciones historiográficas, Levene demuestra la actualización de la revisión, arribando desde ella a una segunda síntesis: entre el Buenos Aires cosmopolita —"la urbe populosa y su diabólica balumba"— y el Buenos Aires espiritual de la Colonia, las dos almas que vivieron enfrentadas dramáticamente en la historia de la ciudad. Finalmente, propone Levene, se habría arribado a "esta síntesis que es la Buenos Aires de hoy, acción y pensamiento a la vez".<sup>3</sup>

Así se busca zanjar una intensa discusión que ocupó a historiadores e intelectuales durante parte de los años veinte y treinta: la búsqueda del origen de Buenos Aires como forma de construir su *sustancia*. En éste, como en tantos otros tópicos de la cultura argentina, Borges, haciendo explícito su carácter mítico, es el que mejor ilumina sus móviles. Al oponer a los "embelecados en la Boca" una "fundación" alternativa, demuestra la función también mítica de esa búsqueda histórica, la verdadera necesidad de trazar la línea directa entre el origen y el destino: porque no, entonces, un patio de Palermo, una estirpe. Quizás por ser el que más a fondo llegó en la construcción de esa *sustancia de Buenos Aires*, Borges fue el único que en las conferencias radiales que organiza de Vedia se permite ironizar sobre los hallazgos circunstanciales: "alguien descubriría la sustancia de Buenos Aires en los hondos patios del sur y en el fierro minucioso de sus cancelas; otro, en los saludos callejeros de Florida; otro en los rotos arrabales que inauguran la pampa o que se desmoronan hacia el Riachuelo; otro en los tótricos cafés de hombres solos que se sienten criollos y resentidos mientras despacha tangos la orquesta."<sup>4</sup>

Pero, a pesar de la ironía —o tal vez por ella—, las búsquedas de la vanguardia se demuestran mucho más operati-

vas que las del hispanismo para definir un pasado desde la nueva Buenos Aires. Y no sólo porque muchos de sus miembros asistan a la convocatoria de de Vedia con tanto fervor como los tradicionalistas. En el lugar que en esta *operación* ocupa Alberto Prebisch, integrante de *Martín Fierro* y *Sur*, participante activo en la definición del "criollismo urbano de vanguardia" de fines de los veinte, se ve el aporte más específicamente constructivo para esta *refundación*, el del modernismo arquitectónico.<sup>5</sup>

La *Restauración nacionalista* del Centenario había apelado a las formas del Neocolonial, en el intento de construir un lenguaje didáctico para apuntalar la construcción pedagógica de un origen común. En los años treinta, en cambio, el modernismo encuentra en "el discreto encanto" de los volúmenes puros y blancos una nueva forma de restauración.<sup>6</sup> En ambos casos el contrincante es el mismo: el eclecticismos finisecular, producto del "rumboso capricho" del parvenu inmigrante, como sostenía en 1930 Prebisch desde las páginas de *Sur*; en ambos casos se trata de recuperar la armonía constitutiva de una "ciudad humilde, sin diagonales, subterráneos ni pretensiones, pero con la belleza de las cosas que son exactamente lo que parecen".<sup>7</sup> Pero la voluntad didáctica del Neocolonial había buscado incluir el variado patrimonio estético hispanoamericano en la liturgia nacionalista puesta en marcha; como ella, debió adoptar la forma de la parodia, en su caso como recurso figurativo. Así, el Neocolonial, en la búsqueda aditiva de significados se vuelve hipereclecticismo. El modernismo, en cambio, no busca enseñar, sino reconocerse en medio de la confusión de lenguas vulgares. En este sentido es un acto de reticencia: a la ausencia de Forma producida por la proliferación de formas, no se puede contestar con adición, sino con ascetismo, con una forma definitiva, parece decir Prebisch con la fachada silenciosa del Gran Rex, como denunciando por contraste el cocoliche operístico de la calle Corrientes.

Como la vanguardia literaria en su descubrimiento del *suburbio*, el modernismo busca una respuesta superadora al mismo problema que se había plante-

ado el Neocolonial: el descubrimiento de un pasado propio, ya no hispanoamericano sino rioplatense. Las formas sobrias que Prebisch admiraba en las páginas de *Moderne Bauformen* venían a coincidir con la noble rusticidad de las construcciones coloniales locales: las "simples formas arquitectónicas que respondían con fidelidad a las necesidades materiales y espirituales de un coherente cuerpo social". "Cada casa era parecida a la casa vecina —describe Prebisch—, y la ciudad toda participaba de un único ritmo. No había sobrevenido aún la manía de competencia guaranga que nos aquejó posteriormente y que se 'radujo en el afán de aplastar al vecino

de Vedia explica y unifica retrospectivamente la primera fundación, la visión "profética" de Rivadavia y el "proyecto" del ochenta, aún despojándolo de su versión del progreso; es la recuperación de un *centro* que dialoga desde sus formas puras con la Pirámide de Mayo y con el conjunto de la cultura universal, anudando la Corrientes ensanchada y la flamante 9 de Julio con esa nueva Diagonal, que en las conferencias Canela describe grandiosa "pero blanca" y en lo esencial uniforme, "como las calles coloniales".

La mano que funda reúne en su gesto la forma y el devenir: reconocer esa marca implica reconciliarse con un des-



con parapetos sobradores y ornamentaciones licenciosas".<sup>8</sup>

A diferencia de las utopías clásicas, en el modernismo local la crítica al presente no aparece a través de la construcción de un modelo ideal de futuro, o de la descripción de *otra* ciudad, que pueda traernos *notices from nowhere*; se trata de la recuperación moral y estética de un pasado olvidado pero *real*. Fundador del modernismo arquitectónico porteño, Prebisch funda también esta conversión del pasado en modelo operativo para la ciudad moderna —o, mejor, esta conversión del modernismo nórdico en modelo para la Buenos Aires colonial—, constituyendo un núcleo decisivo de la ideología urbanística argentina, sólo contestado por reformistas aislados, marginales, *utopistas*.

En este sentido, el obelisco de Prebisch es el emblema mejor del Cuarto Centenario, la síntesis exacta entre aquel pasado y la vocación de futuro de la "transformación formidable (que sacude a la ciudad) hasta en sus cimientos", como celebraba Marechal en la *Historia de la calle Corrientes*, otro de los típicos encargos oficiales del 36. Realizado en el tiempo récord de 60 días, el obelisco es casi la única obra originada en la propia gestión; es el hito con que

tino. El obelisco repite el gesto de fundación, escapando a las "modas pasajeras", a ese tiempo fútil, inasible y veloz con que la modernidad del ochenta habría quebrado el tiempo lento y amable de la Gran Aldea. Enlazado con el pasado, ha elegido esta forma —tan típica— de ser moderno: la forma que conjura el tiempo mismo de la modernidad.

## 5.

"Tal vez algún día casi todo lo que hoy se llama progreso será mirado como proliferación morbosa, neoplasma. Se volverá a la sencillez. La misma lentitud recobrará su valor. Habrá trenes para ricos con la obligación de andar muy despacio. (...) A los pobres se les hará viajar a velocidades infames." Esta promesa de futuro está en *Las dos fundaciones de Buenos Aires*, libro de Enrique Larreta de 1933 que funcionó como programa del concurso para la Plaza de Mayo, organizado por *Los Amigos de la Ciudad* en 1934. Larreta fue, después de eso, el presidente de la comisión de festejos del Cuarto Centenario, y su visión de la ciudad muestra a las claras en qué podían coincidir tradicionalistas y vanguardistas más allá

de las elecciones estéticas. Dos años antes, Borges destacaba contra el fondo desenfadado de las avenidas una cualidad esencial: "El tardío carro es allí distanciado perpetuamente, pero esa misma postergación se le hace victoria, como si la ajena celeridad fuera desparvorida urgencia de esclavo, y la propia demora, posesión entera del tiempo, casi de eternidad. (La posesión temporal es el infinito capital criollo, el único. A la demora la podemos exaltar a inmovilidad: posesión del espacio)".<sup>9</sup>

Es la confluencia contraprogresista, antitecnológica, reactiva, que sólo deja afuera las visiones utópicas de un Acosta o un Arlt; pero cómo articularla con la Buenos Aires que emerge de la acción modernizante de Vedia. El obelisco puede atender sin conflictos al pedido de volver a la sencillez, trazando en el mismo ademán sus deudas con los postulados de vanguardia; pero cómo integrar a esa confluencia emblemas de la técnica y la velocidad urbanas, como el subte. Qué más artificial y sin espíritu que este vehículo que ignora el paisaje de la ciudad, que disuelve la diferencia que el barrio entrañaba, cruzando el subsuelo, transportando a la multitud a velocidades intangibles entre puntos que se hacen más abstractos al perderse la misma percepción del espacio, cuya posesión reivindicaba Borges para el porteño. Es aquí, precisamente, en donde la reconciliación con el pasado que construye de Vedia, que en los lugares visibles de la ciudad aparecía naturalizada por referencias concretas, adquiere un completo carácter de máscara. La iconografía de los murales del subte D —el último que se inaugura— reconstruye didácticamente el viaje que debe hacerse: quien llega a la periferia viaja hacia el presente, quien sale del centro vuelve a los orígenes. Traspasando los túneles oscuros e inciertos, cada estación ofrece, con sus murales enfrentados y referidos mutuamente, el romanceso de la reconciliación entre la tradición y el progreso, entre el campo y la ciudad. Presentando el sentido cierto y eterno de la historia, buscan anular un transcurrir insensato.<sup>10</sup>

Esta relación entre técnica y cultura es clave en la operación de Vedia, y es reivindicada por la mayor parte de los conferencistas del 36. Pero aparece con

mayor claridad en la principal protagonista de estas charlas de difusión y festejo: la radio. De Vedia utiliza una tecnología que anula virtualmente el tiempo para afirmar, por el contrario, lo que éste implica en valores antiguos, en esencias desplegadas. La aparente paradoja tal vez esconda una ambigüedad más profunda: tanto la irrupción de una tecnología a la vez mostrada y ocultada, como la construcción de una historia mítica, buscan anular el tiempo. Los elementos de esta construcción fueron mínimos: apelar a un espacio determinado que se constituyera como símbolo positivo de una transformación en marcha: Buenos Aires; descifrar en su locus el destino no sólo de la ciudad, sino de todo el país, aunque ya no por conducto del progreso, sino del espíritu; afirmar que esta transformación no violentaba aquello inscripto en un origen trascendente. Para ello, fue necesario sobre todo articular sin mediaciones el impacto de la tecnología con una cul-

tura de esencias: como afirmaba Levene en las conferencias, Buenos Aires debió transitar primero por la civilización para reconocer el equilibrio que le indicaba su destino.

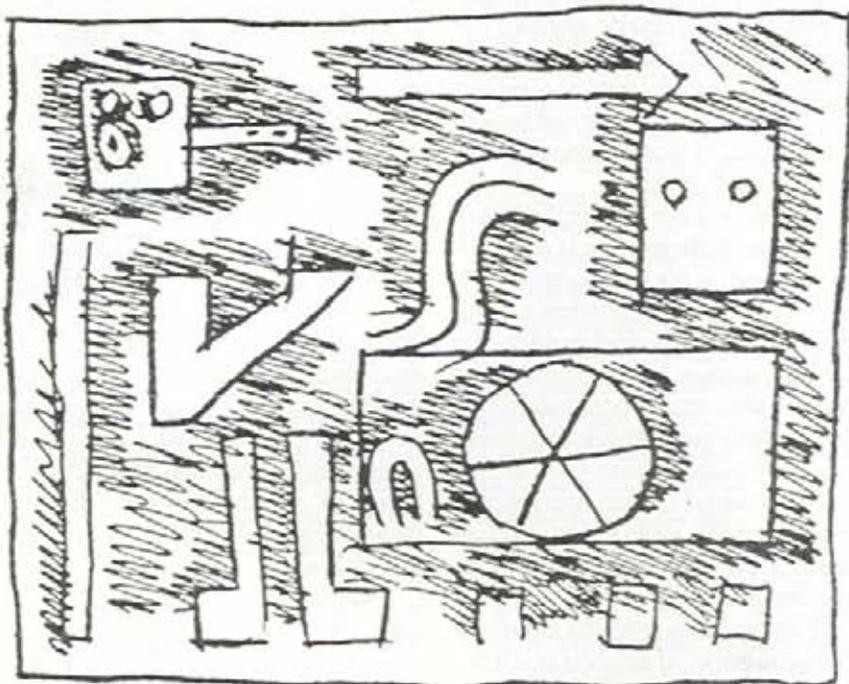
Trascender los males de la civilización constituyó una meta para Buenos Aires desde el mismo momento en que el "proyecto civilizatorio" por excelencia, el del 80, se estaba poniendo en marcha. En los años treinta, esto aparece como *utopía reactiva* que encuentra una forma ideológica y material de dar por concluido el proceso, intentando borrar los conflictos que hacían persistir las huellas de la incertidumbre. Pero como casi siempre en la historia argentina, cuando la cultura oficial identifica un problema y cree darle solución, el problema ya es otro. Apenas unos años más tarde, muy lejos de la celebración, *La cabeza de Goliath* va a ser la metáfora generalizada con que se designe a esta modernización sin reforma como una nueva oportunidad perdida, en la que todavía estamos.

#### NOTAS

1. Conviene aclarar desde el inicio que con *utopía* estamos definiendo, en forma amplia —de acuerdo con la tradición de la crítica arquitectónica—, toda anticipación ideal, acabada, de una sociedad futura. En este sentido, el *Proyecto*, en su acepción fuerte, tiene connotaciones similares: precisamente en el título parafraseamos la definición de Proyecto que dio Manfredo Tafuri en *Storia della architettura italiana*, 1944-1985, Torino, 1986. Pero sobre las relaciones entre Proyecto y utopía hay un largo debate que evitamos; para confrontar otras posiciones, véase el sugerente *Progetto e destino* de Giulio Carlo Argan, Milán, 1964.
2. Comisión de Estética Edilicia, *Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio*, MCBA, Buenos Aires, 1925. Aunque aisladas, hay otras voces que desde la primera década plantean la necesidad de la expansión; por ejemplo Benito Carrasco dice en 1908 que "en el plano se ve que la verdadera ciudad, la grandiosa ciudad del futuro no lejano, la ciudad que llenará de orgullo a la América y a la Raza, tiene que desarrollarse de Callao y Entre Ríos al Oeste, donde el trazado puede responder a las exigencias de las ciudades modernas, abandonando la famosa disposición en «damero»", en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 22-II-1908.
3. Ricardo Levene, en *Homenaje a Buenos Aires en el IV Centenario*, ciclo de conferencias radiales, MCBA, Buenos Aires, 1936.
4. Jorge Luis Borges, en *Homenaje a Buenos Aires...*, op. cit. Otros participantes de las conferencias radiales fueron Ignacio Anzoátegui, Luis Cuné, Leónidas Barletta, Fryda Schultz, Manuel Ugarte, José Gabriel, Alfonsina Stormi, Leopoldo

Marechal, Roberto Giusti, Arturo Cancela. Para nuestra argumentación, son significativos los títulos de las conferencias de Borges: "Tareas y destinos de Buenos Aires" y de Marechal, "Fundación espiritual de Buenos Aires".

5. Tomamos la expresión "criollismo urbano de vanguardia", así como las hipótesis globales sobre las vanguardias literarias de los veinte, del análisis de Beatriz Sarlo, "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro", en C. Altamirano y B. Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, CEAL, Buenos Aires, 1983.
6. Pancho Liemur ha analizado exhaustivamente las peculiaridades del modernismo arquitectónico argentino en "El discreto encanto de nuestra arquitectura", revista *suma*, Buenos Aires, abril de 1986.
7. Alberto Prebisch, *Sur* N° 2, Buenos Aires, otoño de 1931.
8. Alberto Prebisch, "La ciudad en que vivimos", en *Buenos Aires 1936*, álbum fotográfico de Horacio Coppola con textos de Prebisch e Ignacio Anzoátegui, encargado por la intendencia para los festejos del IV Centenario.
9. "Séneca en las orillas", *Sur* N° 1, Buenos Aires, verano de 1931.
10. Es significativo que los murales hayan sido realizados mayormente por figuras ligadas al clima intelectual del *renacimiento colonial*, como Martín Noel y Angel Guido, ya destacados por Rojas en su programa estético nacionalista *Eurindia* y que hacia los treinta giran hacia un arte más monumentalista, como el de Guido en el Monumento a la Bandera de Rosario; en el campo arquitectónico, son una muestra más de la homogeneización que se da en torno a la modernización porteña.



### I. La cultura de masas en la distinción entre modernismo y postmodernismo

En un libro publicado en 1986, Andreas Huyssen reunió algunos de sus ensayos, anteriormente aparecidos en otras compilaciones y en la revista *New German Critique*; casi todos fueron escritos en los años 80, salvo dos de ellos, fechados en 1975 y 1976.<sup>1</sup> Aunque no se trata, como se puede ver por estos datos, de un libro absolutamente novedoso, su capacidad suscitadora permanece muy activa. Ello se debe, en primer lugar, a que aborda, siempre con solidez y vivacidad, siempre planteando

las preguntas más justas o las más pertinentes, cuestiones apasionantes del debate cultural contemporáneo: entre otras, desfilan por sus páginas las utopías transformadoras de las vanguardias y el papel que jugó en ellas la imaginación tecnológica; Wagner y Hollywood de la mano de Adorno; Benjamin y la cultura de masas; *Holocausto* y *Metrópolis*; la política cultural del *Pop-Art*; la búsqueda de una tradición y la presencia de la cultura popular en el arte postmoderno; las etapas, espacios y debates que diseñan el mapa de la postmodernidad. Se debe también a que Huyssen se sitúa frente a estas cuestiones desde una perspectiva que trata de oponerse a cual-

quier tipo de conservadurismo cultural; finalmente a que, lejos de apelar a un discurso autoritario que exigiera una suerte de acatamiento a sus planteos, despliega el conocimiento de las relaciones entre los fenómenos artísticos y sus contextos teórico-críticos e histórico-sociales de un modo que amplía la reflexión y estimula la polémica.

Aun con esta tesis, el título del libro, *After the Great Divide*,<sup>2</sup> adquiere la contundencia de un manifiesto postmodernista: pues la *gran divisoria* a que alude y *después* de la cual estaríamos hoy situados, es aquella que la estética del modernismo erigió, trazando una separación tajante entre dos vertientes que, aun cuando en realidad constituyeran otro par característico de "hermanas enemigas" vinculadas por la dialéctica oculta de su común nacimiento en la modernidad, presentó como una oposición excluyente: la cultura alta y la cultura de masas. Es esta la idea central que articula los ensayos, en torno de la cual giran las otras. Pero es necesario advertir que si por un lado ella implica pensar la postmodernidad como el momento que señala el agotamiento del proyecto moderno y el verdadero cierre de las utopías vanguardistas, por el otro Huyssen, al elaborarla, no abandona el *ethos* de esa tradición, en la que hurga obstinadamente para redefinir las posibilidades de un arte crítico en el interior de esta nueva configuración cuyos rasgos elusivos trata de precisar.

De un modo que ya es clásico en los estudios sobre el arte y la cultura modernos, Huyssen sitúa la emergencia de

la *gran divisoria* en la mitad del siglo XIX, asociada a los nombres de los dos escritores que han sido considerados ejemplares para la constitución del modernismo literario: Flaubert y Balzac. La orgullosa proclamación de la autonomía del arte, la separación radical entre el arte y la vida, y la (por cierto menos segura) prescindencia frente a los conflictos sociales, esto es, los rasgos con que comúnmente se define aquella formación, aunque admitidos sin mayores reservas, quedan subordinados en su enfoque a lo que acabamos de llamar su idea central: la hostilidad del modernismo hacia la cultura de masas. Si bien todos y cada uno de esos rasgos, como los ensayos muestran con profusión, fueron desafiados desde el interior mismo de la cultura alta o gran arte moderno (por Courbet, por Zola, por las vanguardias históricas, por Brecht, por el *Pop-Art*, etc.), ni estos desafíos resultaron, por diversas razones, lo suficientemente vigorosos como para abolir el reinado del paradigma modernista, ni la existencia y longevidad de ese paradigma podrían ser explicados acudiendo al argumento de su superior calidad artística, o a cualesquiera otros que se mantengan confinados en la lógica de la sola evolución del gran arte. La clave última para la comprensión del modernismo residiría entonces, insiste Huyssen, en ese "otro", en ese esqueleto de la familia que esconde en el ropero: esa cultura de masas arrolladora y voraz que despuntó en la mitad del siglo XIX, frente a la cual el modernismo surgió como una "formación reactiva" (p. 57), esgrimiendo sus estrategias de exclusión para conjurar la angustia de las contaminaciones.

En una presentación tan comprimida no es posible hacer justicia al rico y variado camino que recorren los ensayos de este libro para fundar aquella idea central que los anima. Pero si algo no se puede omitir, por las consecuencias que tiene para su cabal desenvolvimiento, es la reiterada referencia al papel que desempeñaron las vanguardias históricas como protagonistas del asalto más violento al paradigma modernista. En términos generales, Huyssen adhiere a las tesis de Peter Bürger acerca de la distinción entre modernismo y vanguardias, admitiendo que las van-

guardias atacaron la autonomía artística, trataron de reintegrar el arte en la vida y con ello, finalmente, cuestionaron el arte como institución.<sup>3</sup> Al mismo tiempo, desplaza los énfasis, subrayando que la diferencia esencial radica en que las vanguardias concibieron relaciones alternativas con otros circuitos culturales, y apuntaron a dismantelar la dicotomía alto/bajo, representada en la esfera estética por la oposición gran arte/cultura de masas. Con estrategias similares, Huyssen acumula argumentos para extender el alcance de la *gran divisoria* como clave explicativa de los fenómenos de la postmodernidad: "En mi opinión —escribe en el prólogo— esta divisoria es mucho más importante para una comprensión teórica e histórica del modernismo y de sus consecuencias que la supuesta ruptura histórica que, a los ojos de muchos críticos, separa el modernismo del postmodernismo" (p. viii).

El problema con esta ampliación de los poderes explicativos de la *gran divisoria* es que, si por un lado refuerza la idea central, por el otro tiende a desdibujar, con la mediación de la referencia a las vanguardias, las distinciones netas entre modernismo y postmodernismo que con tanta fuerza se desean postular. Las continuidades entre vanguardia y postmodernidad quedan asentadas de muchos modos, y ello se hace particularmente evidente en los análisis del arte contemporáneo,<sup>4</sup> pero no sólo allí: también cuando se proclama al postmodernismo como "el segundo gran desafío" de nuestro siglo a la dicotomía canónica del modernismo, o al admitir que posiblemente no haya una total ruptura entre modernismo y postmodernismo, sino que "modernismo, vanguardia y cultura de masas han ingresado en una nueva clase de relaciones mutuas y configuraciones discursivas que llamamos 'postmoderno', y que se distingue claramente del paradigma del 'gran modernismo'. Como la palabra postmodernismo lo indica, lo que está en juego es una constante y aún obsesiva negociación con los términos del mismo arte moderno" (p. x). No es ilícito ver aquí, como en otros pasajes de los ensayos, que aquella fuerza de manifiesto que parecía insinuarse en el categórico *after the great divide*, queda muy atenuada.

En el cambio de paradigma que definiría a la postmodernidad lo que cambia, podríamos decir, es la relación entre los términos, pero no los términos mismos con que se considera que el modernismo definió la cuestión.

Es probable que este desfasaje sea el tributo que Huyssen debe pagar por su nunca abandonada exigencia de un arte que satisfaga la necesidad —tan modernista, por otra parte— de mantener viva la tensión crítica entre estética y política y que tan difícil le resulta hallar en muchos de los exponentes más notorios del arte postmoderno, cuya tendencia a capitular frente a los mecanismos de la industria cultural que hoy dominan la cultura de masas descubre con objetividad implacable. De ahí que, para recuperar de un modo nuevo aquel *ethos* ligado al potencial crítico de la estética del modernismo o a las esperanzas utópicas de las vanguardias, coloque junto al reclamo de la experiencia estética, al fin y al cabo la más "apta para organizar la fantasía, las emociones y la sensualidad contra esa desublimación represiva característica de la cultura capitalista desde los años 60", la reivindicación de los actuales "movimientos no centralizados (*decentered movements*) que trabajan por la transformación de la vida cotidiana" (p. 15). Sobre los aspectos políticos de este punto volveré brevemente al final de estas notas.

Pero tal vez también sea probable que la indole misma de la tesis encierre los presupuestos que conducen a este desfasaje. En primer lugar, porque el potencial liberador de la cultura de masas suele ser, como Huyssen no deja de reconocer, escaso, y uno nunca termina de convencerse sobre los beneficios de la "contaminación". Pero sobre todo, porque la relación entre el gran arte y la cultura de masas tiende a convertirse en una clave explicativa demasiado totalizante, demasiado masiva, y quizá poco apta, por lo tanto, para dar cuenta de un conjunto de relaciones que el acercamiento a los textos revela como bastante más complejo. Es verdad que muchos de los brillantes análisis de Huyssen muestran que la enorme variedad y heterogeneidad de las manifestaciones del arte moderno y postmoderno los torna a ambos irreductibles a cual-

quier operación crítica que pretendiera subsumirlos bajo una fórmula omni-compreensiva;<sup>5</sup> sin embargo, algo de eso es lo que de hecho sucede en algunos casos, y justamente cuando se refiere a los dos representantes ejemplares del modernismo literario, Baudelaire y Flaubert.<sup>6</sup> Para tratar de ceñir los interrogantes que, aún tan esquemáticamente expuesta, me plantea la tesis de Huyssen, pasaré a centrarme en el último de sus ensayos, "Mass Culture as Women: Modernism's Other".<sup>7</sup>

## II. Lo que lee una mujer

En ese ensayo, Huyssen se coloca en la línea de la crítica feminista para mostrar que bajo la dicotomía gran arte/cultura de masas que instauró el modernismo, subyace la oposición de géneros masculino/femenino, en una línea que va desde Flaubert hasta Barthes, pasando por los Goncourt, Nietzsche, las vanguardias históricas (a pesar de que habrían tratado de dismantlar la "gran muralla"), Adorno, Enzensberger y todo el postestructuralismo francés.<sup>8</sup> Connotada como femenina, la cultura de masas ha sido vista como pasiva e impuesta desde arriba, y tal inscripción del género, que continúa vigente en el siglo XX, resultaría "crucial para comprender las determinaciones históricas y retóricas de la dicotomía modernismo/cultura de masas" (p. 48). No es posible desconocer que tanto la cultura de masas como las masas mismas en los estudios sociales, fueron a menudo descalificadas con los atributos que se imaginaban propios de lo femenino: no sólo la pasividad y predisposición a ser manipuladas, sino también sus supuestas irracionalidad, inconstancia y peligrosidad potencial. Sin embargo, cabría contrabalancear esa comprobación con la de que, en la historia del arte, son igualmente frecuentes aquellos casos en los cuales, con igual intención denigratoria, se ha considerado "afeminados" a los movimientos renovadores del gran arte, incluidas las vanguardias históricas (las que, por su parte, no se privaban de proclamar su virilidad).<sup>9</sup> Si esto fuera así, parecería que el uso de la feminización para denigrar a un oponente excede con mucho la retórica del

modernismo hacia la cultura de masas, con lo cual la fuerza explicativa de esa inscripción del género tendería a perder bastante de su especificidad. Pero lo que a mi juicio hace aun más difícil aceptar tanto la masividad de la tesis como sus corolarios, proviene de la lectura de uno de los textos fundadores del modernismo, en el que Huyssen halla, si no la primera, la más elocuente confirmación de sus hipótesis: *Madame Bovary*.

Al discutir la famosa declaración "Madame Bovary, c'est moi" Huyssen acuerda en que, efectivamente, Flaubert no era Madame Bovary. "Un aspecto de la diferencia que es importante para mi argumento acerca de la inscripción del género en el debate sobre la cultura de masas —añade— es que la mujer (Madame Bovary) es presentada como lectora de literatura inferior —subjetiva, emocional y pasiva— mientras que el hombre (Flaubert) surge como escritor de literatura genuina y auténtica —objetivo, irónico y con total dominio de sus recursos estéticos. Tal presentación de la mujer como ávida consumidora de *pulp*, que considero paradigmática, afecta también a la mujer escritora que tiene las mismas ambiciones que los 'grandes modernistas' (varones)" (p. 45-46). De este modo, la noción de que la cultura de masas es algo que se asocia con las mujeres, mientras que el gran arte queda reservado a los hombres, sería inherente a la *gran divisoria* levantada en el siglo XIX, y hallaría en *Madame Bovary* su exposición más clamorosa.

La dificultad no reside en que las cosas no hayan ocurrido en cierto modo así, esto es, que no existan tales prejuicios respecto de las mujeres lectoras y escritoras. Reside en que esos prejuicios no son patrimonio exclusivo del modernismo, sino, antes bien, parte de la opinión común generalizada y de la misma cultura de masas. Reside, si se mira con más detalle el texto que Huyssen toma como punto de partida para su argumentación, en que Madame Bovary no lee —o al menos no *solamente*— *pulp* y literatura inferior: ella lee también a los románticos, es decir, a representantes conspicuos de la gran literatura occidental. Y esto, creo, trae consecuencias para considerar de un modo menos lineal la relación del modernis-

mo con los procesos de modernización, entre cuyos resultados más inquietantes se cuenta la formación de la cultura de masas. Para ordenar un poco los argumentos de mi disidencia con esta interpretación de *Madame Bovary*, se me ocurre que podríamos tratar de responder a tres preguntas: quién lee, qué lee y cómo lee.

En cuanto a la primera, volvamos sobre lo obvio: lee una mujer. El crecimiento del público lector que se registra en Europa a partir del siglo XVIII no se mide sólo en términos cuantitativos: sectores sociales que hasta entonces no leían, o lo hacían excepcionalmente, entran a formar parte del público lector. Entre ellos, notoriamente, las mujeres, y debido en parte a razones que se vinculaban, como la misma industria editorial, con la modernización industrial que las iba liberando de muchos trabajos que hasta entonces habían estado bajo su responsabilidad doméstica.<sup>10</sup> El crecimiento del público lector es un escalón indispensable para pensar tanto en el aumento del número de lectoras, como en el paulatino ingreso de mujeres en el mundo de las letras.<sup>11</sup> De ningún modo estoy queriendo sugerir que al hacer de su heroína una lectora Flaubert trató, como decíamos ayer, de "reflejar esa realidad". Para captar otros matices de la presentación de Emma como lectora, podríamos acudir una vez más al conocido paralelismo que se ha establecido entre Madame Bovary y Don Quijote. Ambos, como se sabe, ponen en marcha sus deseos de actuar sobre el mundo a partir de lo que leen en los libros.<sup>12</sup> Ambos fracasan. Pero mientras Don Quijote recupera finalmente la razón y se reconcilia con el mundo en su lecho de muerte, Emma, que no está loca, muere aniquilada por ese mundo más que desublimado del que trató de escapar liberando sus fantasmas, sus emociones y su sensualidad. ¿Deberíamos leer esa diferencia exclusivamente en términos de la oposición masculino/femenino, o lector/lectora? Creo que no. Creo que en este caso la diferencia no remite necesariamente a una cuestión de géneros: tiene que ver, me parece, con la tipología filosófica de las formas que Lukács construyó en su *Teoría de la novela*.<sup>13</sup> Quiero decir que *Madame Bovary* nos pone, más que en

el mundo de las nuevas lectoras de literatura inferior, en el universo de la gran desilusión romántica. Y esto nos lleva a la segunda pregunta: ¿qué leía Emma Bovary?

Voy a retomar el pasaje de la novela que cita Huyssen para caracterizar las lecturas de Emma: "Todo era amores, amadores, amadas, damas perseguidas que se desmayaban en pabellones solitarios, postillones a los que matan en todos los relevos, caballos reventados en todas las páginas, bosques sombríos, cuitas del corazón, juramentos, sollozos, lágrimas y besos, barquillas a la luz de la luna, ruiseñores en los bosquecillos, caballeros bravos como leones, dulces como corderos, virtuosos sin tacha, perennemente de punta en blanco y que lloran como urnas funerarias".<sup>14</sup> Desgajado del texto, hace pensar con razón, sobre todo si reparamos en la alusión al "polvo de los viejos salones de lectura" que viene inmediatamente, y en la cercana mención, unos renglones después, de los *keepsakes* cuyas páginas Emma hojeaba con reverencia, en la literatura inferior, en esa hojarasca *kitsch* que se suele cargar en el debe del romanticismo.<sup>15</sup> Pero para alguien como Flaubert, cuyo ideal estético de la prosa novelística no consistía tan sólo en el "libro sobre nada", sino también en una escritura que fuera "como la pared blanca de la Acrópolis" donde no se notan las juntas de las piedras, los enlaces entre las partes (frases, párrafos, capítulos) devienen una cuestión de procedimiento esencial para la significación. El párrafo de la novela que acabo de citar pertenece al capítulo VI. El V, en el cual el narrador nos ha enterado de la rápida desilusión de Emma con su vida matrimonial, termina así: "Y quería saber qué se entendía exactamente en la vida por las palabras *felicidad, pasión y deliquio*, que tan hermosas le habían parecido en los libros" (p. 84).<sup>16</sup> Textual: "en la vida" y "en los libros". Y el VI empieza: "Había leído *Paul et Virginie* y había soñado con la cabaña de bambús..." (p. 84). El asunto central de este capítulo es el de las lecturas de Emma, algo así como un equivalente del donoso escrutinio que el Cura y el Barbero hicieron en la biblioteca de Don Quijote. Pero el narrador de Flaubert no asume el papel de aquellos dos ilustres



censores que trataron de separar la paja del trigo en el atiborrado almacén de las novelas de caballería. Y lo que metafóricamente se manda a la hoguera es, junto con la literatura inferior, todo el romanticismo literario. Así lo indican los nombres de libros y autores que aparecen en ese capítulo (*Paul et Virginie*, *Le Génie du Christianisme*, Walter Scott, Lamartine) y las alusiones que los lectores de la literatura romántica podían descifrar con bastante facilidad: Byron, la novela histórica, Hugo, Rousseau, etc., etc.<sup>17</sup>

Huyssen afirma que "la cultura de masas ha sido siempre el subtexto oculto del proyecto modernista" (p. 47).

Aunque esto fuera cierto, y aunque no sé hasta qué punto es posible hablar de cultura de masas a mediados de siglo XIX (aun cuando consideremos a la industria editorial como lo más parecido a la cultura de masas actual) a la luz de *Madame Bovary*, me parece que lo que obsesionaba a Flaubert era en realidad el conjunto de la cultura burguesa de su tiempo, que para él incluía tanto la herencia de la Ilustración y la estética romántica como la mercantilización del arte y el arte industrial;<sup>18</sup> y esto último, en *Madame Bovary*, está más representado por la proliferación de "objetos feos" (la gorra de Charles, los ramos de novia de flores artificiales, la torta

de bodas, los cupidos dorados, la cabeza frenopática, las figuritas danzantes del organito, etc., etc.) que por la literatura inferior. Pero el blanco principal de los ataques, el verdadero subtexto oculto del "más sentimental que artístico" con que el narrador caracteriza el temperamento de Emma Bovary, es la literatura romántica.

"...lloran como urnas funerarias". Así termina el pasaje citado por Huysen. Sin duda hay muchas lágrimas en la literatura romántica, y no sólo en los personajes, sino también en los lectores. Y esta cuestión del llanto, las lágrimas y el sentimiento nos conduce a otro aspecto de la sensibilidad romántica que se enlaza con nuestra tercera pregunta: cómo lee Emma Bovary. Para responderla, voy a acudir a un texto mediador: el ensayo de Darnton "Los lectores responden a Rousseau. La creación de la sensibilidad romántica".<sup>19</sup> Darnton registra allí, utilizando textos de Rousseau y fuentes epistolares, un conjunto de transformaciones en el modo de leer que conducen a lo que llamaré, para abreviar, "lectura de identificación".<sup>20</sup> ¿En qué consistieron esas transformaciones? Señalaré las que más interesan a los fines de este trabajo. La más llamativa, es la aparición desahogada del sentimiento, manifestada en el torrente de lágrimas que ahogaba a los lectores contemporáneos de *La Nouvelle Héloïse*. Si bien esto en realidad no era tan nuevo, porque los lectores ya habían empezado a llorar bastante con Richardson, lo nuevo de Rousseau consistió, dice Darnton, en que promovió en los lectores un deseo intenso de "ponerse en contacto con las vidas que estaban detrás de las páginas impresas, las vidas de los personajes y la suya propia [de Rousseau]". Las fronteras entre ficción y realidad, o si se quiere entre el arte y la vida, tendían a borrarse por obra de un tipo de lectura ingenua que hoy resulta inconcebible, y a partir de Rousseau asistimos, siguiendo a Darnton, al surgimiento de lo que a mi juicio será una de las construcciones centrales del romanticismo literario: la insólita promoción de la figura del Autor como Personaje.<sup>21</sup> Por último, ese modo de leer suponía el deseo de los lectores de encontrar en la lectura algo que confiriera sentido a sus vidas, que las

transformara y los llevara a elevarse por "sobre las imperfecciones de sus existencias ordinarias" (p. 249). Las cartas de Ranson, un contemporáneo a quien podemos considerar así como la encarnación viviente del lector ideal de Rousseau, muestran que él organizaba su vida familiar y la educación de sus hijos (a uno de los cuales, por supuesto, llamó Emile) de acuerdo con las enseñanzas de "l'Ami Jean-Jacques" (y no, por suerte para el niño, con los hábitos paternales de Rousseau). Aunque para Rousseau y sus lectores esto significaría promover el amor a la virtud, de aquí a Emma Bovary no hay más que un paso: ella buscó a su manera "saber qué se entendía exactamente en la vida por las palabras *felicidad, pasión y deliquio*, que tan hermosas le habían parecido en los libros".

Vistas así las cosas, no resulta aventurado reconocer que en las raíces de la modernidad, y en el interior de la gran literatura, se hallan inscriptas las aspiraciones, aun no muy definidas, de una relación entre arte y vida que apunta a producir transformaciones en la vida cotidiana; recorren, en permanente tensión con el principio de autonomía, la entera historia del modernismo estético; alimentan tanto las utopías que asignan un papel prometeico al artista en la transformación de la sociedad como las de las vanguardias históricas. Desde esta perspectiva, Mme Bovary bien podría ser vista, aun a pesar de Flaubert, como la primera vanguardista: quiso reintegrar el arte en la vida haciendo de su vida una novela romántica y terminó derrotada por la red asfixiante de las trivialidades de la vida burguesa en provincias.<sup>22</sup> Y no creo que haya que atribuir ese fracaso a que ella, como lectora de literatura trivial, apeló a medios también triviales.

Más que seguir discutiendo si la de Emma es una búsqueda degradada, carente de todo impulso de trascendencia estética debido a la mediación de la literatura inferior, quisiera plantear otra pregunta: ¿Abominaba completamente Flaubert de todo esto? Para tener un ligero atisbo de su tensa y compleja relación con el entero conjunto de la modernidad, que incluía tanto la mercantilización del arte como la sensibilidad romántica, podríamos acudir a ese mo-

mento maravilloso de *Madame Bovary* en que ese "narrador impasible" que no se cansa de donigrar el sentimentalismo del lenguaje amoroso de Emma, aprendido en sus lecturas románticas, parece volverse sobre sí mismo como en un espejo, cuando irrumpe para censurar a Rodolphe, el amante insensible que no sabe distinguir las emociones genuinas, y para lamentarse por la imposibilidad de ceñir el ideal con las palabras: "Aquel hombre con tanta práctica no distinguía la diferencia de los sentimientos bajo la paridad de las expresiones. Como labios libertinos o venales le habían murmurado frases parecidas, no creía sino débilmente en el candor de éstas; había que rebajar, pensaba, los discursos exagerados que envolvían afectos medianos; como si la plenitud del alma no rebasara a veces las metáforas más vacías, puesto que nadie puede jamás dar la exacta medida de sus necesidades, ni de sus conceptos, ni de sus dolores, y la palabra humana es como una caldera rota en la que tocamos melodías para que bailen los osos, cuando quisiéramos conmovier a las estrellas" (p. 242). El ideal estético, para Flaubert, parece aquí tan inalcanzable como aquella pasión que, se nos dice justamente al final del capítulo VI, era para Emma "como un gran pájaro de plumaje rosa planeando en el esplendor de los cielos poéticos" (p. 89). Lo que aquí me parece entrever, es que así como la negatividad ascética de Adorno nos recuerda que fue un teórico del modernismo que asistió al fracaso de las utopías de las vanguardias históricas, la ácida repulsa de Flaubert por el mundo moderno fue la del artista modernista que experimentó amargamente, en el naufragio de otras utopías, la premonición de esos fracasos.

### III. ¿Una política cultural para la postmodernidad?

Al tratar de mostrar por qué me parece que ni la *gran divisoria* es tan tajante ni la inscripción del género en sus términos tan significativa como se cree, reconozco que he dejado de lado muchos otros problemas no menos interesantes que el libro de Huysen plantea con agudeza impar. Pero aun desde una

perspectiva tan acotada, quisiera, para concluir, arriesgar un par de conjeturas sobre algunos interrogantes que me sugieren las imágenes de Huyssen sobre la postmodernidad y lo que interpreto como sus convicciones acerca de la necesidad de recuperar de un modo nuevo los impulsos transformadores de las vanguardias.

En lo que hace a sus cambiantes imágenes de la postmodernidad, debemos agradecerle a Huyssen que se niegue a simplificar el problema agregando una definición más a un repertorio ya bastante colmado. Por el contrario, la comprobación de que "la naturaleza amorfa y políticamente volátil del postmodernismo torna a este fenómeno par-

teicularmente elusivo" (p. 59) opera como un factor de presión para que sus reflexiones rehúsen las comodidades de cualquier indiferentismo, sea político o cultural. Más que resolver la cuestión de lo que sea "la condición postmoderna", lo que preocupa a Huyssen es saber si y hasta qué punto la situación de la cultura contemporánea, la llamemos o no postmoderna, ofrece posibilidades para un cambio cultural genuino, o tan sólo simulacros e imágenes livianas que mientras proclaman la liquidación del pasado no hacen más que reiterarlo bajo sus aristas menos filosóficas. El postmodernismo, admite, produce las dos cosas; pero lo que a él le interesa es detectar "los signos de un cambio cultural promisorio" (p. 58).

En la esfera artística, Huyssen encuentra esos signos en las nuevas formas de desmantelamiento de los límites entre el gran arte y la cultura de masas, tal como hoy lo practican muchos de los mejores artistas contemporáneos, y especialmente en el arte (feminista) de las mujeres. Entre los movimientos sociales, el ecologismo, las reivindicaciones de las culturas de las minorías y el feminismo se revelarían como los más vigorosos en el ataque a las estructuras destructivas, etnocéntricas y patriarcales de la sociedad capitalista. No resulta fácil discernir con precisión hasta qué punto las estrategias de los primeros se diferencian de las de las vanguardias y aun de ciertas tradiciones del modernismo a las que Huyssen, al tiempo que las declara cerradas, reconoce como muy próximas e insiste en recoger y conservar.<sup>23</sup> Menos fácil aun resulta imaginar de qué modo estas experiencias promisorias podrían sustraerse a las mismas aporías en que quedaron atrapadas las vanguardias; o a la cooptación por el mercado de la cultura u otras formas de institucionalización, sobre todo si se piensa en la asombrosa promoción que algunos de esos movimientos reciben desde lo más granado de instituciones académicas como lo son las universidades estadounidenses, donde, además, se han convertido en una pieza de las disputas por los espacios de poder.

Si desde el punto de vista estético los intercambios y préstamos entre el gran arte y la cultura de masas han producido y producen resultados artísticos y políticos excelentes, no es menos cierto que también generan tanta hojarasca

conformista como la catarata de *kistch* que ahogó al romanticismo. Y, lo que es aun menos estimulante, tienden a confundir la cultura con el espectáculo, incurriendo en todas las formas posibles de manipulación: institucional, comercial y política.<sup>24</sup> En cuanto a los movimientos sociales feministas, ecologistas, de minorías, etc., no cabe dudar de su potencial para liberar formas de conciencia crítica en diversos frentes, y en ese sentido yo agregaría a los que Huyssen menciona los de defensa de los derechos humanos. Sin embargo, aun cuando esos movimientos generen además de entusiasmo una adhesión activa y alcancen logros parciales, no se puede a veces eludir la melancólica sensa-

#### NOTAS

1. Andreas Huyssen, *After the Great Divide*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1986.
2. No es fácil encontrar en castellano una palabra que reúna las connotaciones de *divide*, sobre todo en el inglés de los Estados Unidos. Nos conformaremos, por lo tanto, con una versión literal.
3. Al adoptarlas, Huyssen enriquece esas tesis con algunas precisiones. Una de ellas, la explicación del fracaso de las vanguardias con algo más que la exposición abstracta de sus aporías, para recordar que la verdadera liquidación de esos movimientos, sea en Rusia o en Alemania, tuvo mucho que ver con los regímenes autoritarios, algo que a su vez permitiría explicar la aparente paradoja de que sus restos fueran absorbidos por el gran arte modernista, hasta el punto de que modernismo y vanguardias se tomaron indistinguibles en el discurso crítico. Sus explicaciones proveen además un marco de intelección para la *Teoría estética* de Adorno, elaborada, en palabras de Huyssen, cuando el sueño vanguardista se había convertido en la pesadilla real de la Alemania de Hitler y de la Rusia de Stalin.
4. Cf. especialmente el primer ensayo, "The Hidden Dialectic" y los que integran la tercera parte del libro.
5. "No hay que pensar que esta distinción podrá dar cuenta de todos y cada uno de los casos particulares; hay modernistas cuya práctica estética se acercó al espíritu de las vanguardias, así como hay vanguardistas que comparten con los modernistas la aversión a la cultura de masas" (viii). Cf. también en p. 54, la advertencia contra la tentación de reducir la historia del modernismo a una abstracción.
6. Con respecto a Baudelaire, dado que sólo aparece en menciones aisladas, me limitaré a señalar que hubiera sido deseable, para matizar la tesis de la *gran divisoria*, recordar una vez más que Baudelaire celebró la figura del artista moderno acudiendo a Constantin Guys, un ilustrador de la prensa periódica, esto es, de lo más parecido a la cultura de masas que podemos encontrar en el siglo XIX; y que en el prólogo a los *Pe-*



## NUEVA SOCIEDAD

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1991      N° 116  
 Director: Alberto Koschützke  
 Jefe de redacción: S. Chejfec

**COYUNTURA** *Irene Gels*. Chile o el desencanto consensuado. *Guillermo Molina Chocano*. Honduras. Los laberintos del ajuste. *Paulo Cannabrava Filho*. Brasil. El país de la crisis.

**ANÁLISIS** *Boaventura de Sousa Santos*. Una cartografía simbólica de las representaciones sociales. Prolegómenos a una concepción posmoderna del derecho. *Inés Vázquez*. Un montaje siniestro. Escenas de impunidad en la Argentina postdictatorial. *Laurence Whitehead*. Los acuerdos de San José y la identidad de la nueva Europa. *Elias Carranza*. Política criminal y humanismo en la reforma de la justicia penal.

**POSICIONES** *Cumbre Iberoamericana*. Declaración de Guadalajara. *Foro de San Pablo*. Declaración de México.

**LIBROS** *Graciela Montaldo*. Estrategias del fin de siglo.

**TEMA CENTRAL: ESTÉTICA - CULTURA - SOCIEDAD.**

*Beatriz Sarlo*. Un debate sobre la cultura. *Renato Ortiz*. Lo actual y la modernidad. *Nelly Richard*. El signo heterodoxo. *Peter Bürger*. Aporías de la estética moderna. *Hugo Achupar*. La política de lo estético. *Mirko Laufer*. Minka. Un salto en la plástica andina. *Bernardo Subercaseaux*. Política y cultura. Desencuentros y aproximaciones. *Fernando Calderón*. Memoria de un olvido. El muralismo boliviano. *Arcadio Díaz Quiñones*. Puerto Rico. Cultura, memoria y diáspora.

SUSCRIPCIONES (incluido flete aéreo)	ANUAL (6 núms.)	BIENAL (12 núms.)
América Latina	US\$ 30	US\$ 50
Resto del Mundo	US\$ 50	US\$ 90
Venezuela	Bs. 500	Bs. 900

PAGOS: Cheque en dólares a nombre de NUEVA SOCIEDAD. Dirección: Apartado 61.712 - Chacao-Caracas 1060-A. Venezuela. Rogamos no efectuar transferencias bancarias para cancelar suscripciones.

ción de que resultan tan débiles como Madame Bovary y tan ineficaces como las vanguardias para transformar los aparatos institucionales y económicos del capitalismo postindustrial, incluida la industria de la cultura. Para aquietar estas dudas, no basta compartir la proclama esperanzada con la cual Huyssen cierra su libro, en los párrafos finales de "Mapping the Postmodern".<sup>25</sup>

¿Qué actitud adoptar, entonces, frente a los desafíos estéticos y políticos que el mundo contemporáneo nos plantea? Huyssen advierte que nadie, en realidad, desaría ser el Lukács del postmodernismo. Es cierto. Pero tampoco, agreguemos, y él menos que nadie, su Clement Greenberg.

queños poemas en prosa declaró hallar el ideal de esa nueva prosa poética "en la frecuentación de las ciudades enormes, en el cruce de sus relaciones innumerables".

7. El último desde el punto de vista cronológico, no por la colocación en el libro, pues está ubicado en la primera parte.
8. El ensayo no apunta a denunciar el chauvinismo machista del modernismo y las vanguardias, sino, según se aclara en el prólogo, a polemizar con ciertas lecturas francesas, como la de Kristeva, "que ven la escritura experimental modernista como femenina per se".
9. Los regímenes autoritarios han sido pródigos en adoptar la asociación entre movimientos de renovación artística y feminización. Uno de los primeros casos que conozco, en el período moderno, es el de un informe policial del año 1816, que acusa a los románticos alemanes de ser protegidos de las mujeres, y de introducirse en los salones decentes al amparo de sus faldas. Citado por Carl Schmitt en *Romanticismo político*, Giuffrè, Milano, 1981, p. 55.
10. Eran trabajos tales como hacer las velas, el jabón y hasta la cerveza, que al pasar a la órbita de la fabricación industrial permitieron que las mujeres, sobre todo las de clases acomodadas, dispusieran de más tiempo para leer. Ya que no podían dedicarse a la política, ni concurrir a los clubes y a los pubs, ni entretenerse en correrías de caza y de pesca, la lectura, sobre todo en el ámbito inglés, fue considerada un pasatiempo relativamente decoroso y aceptable.
11. No estoy pensando solamente en aquellas escritoras cuyos nombres perdonó el olvido; me refiero también a esos cientos de "negras" anónimas que trataron de vivir de la literatura como traductoras, redactoras de folletines, periodistas de segunda y tantos otros oficios oscuros que rodean a la industria editorial. La bibliografía sobre este punto es tan abundante, que me limitaré a indicar los nombres más tradicionales de algunos autores, nada sospechosos de feminismo, que informan acerca de esta cuestión: Ian Watt, Raymond Williams, Arnold Hauser, Lucien Febvre y Henri-Jean Martin.
12. En *Mentira romántica y verdad novelesca* (Anagrama, Barcelona, 1985) René Girard il-

- ustró a este rasgo "deseo triangular" o inauténtico.
13. Georg Lukács, *Théorie du Roman*, Gonthier, Genève, 1963, esp. el cap. II de la 2ª parte, "*Le romantisme de la désillusion*".
  14. *Madame Bovary*, Alianza, Madrid, 1987, p. 86. Trad. de Consuelo Berges.
  15. Acerca de la responsabilidad que cabe atribuir al romanticismo en la génesis del kitsch, ver Hermann Broch, *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*, Tusquets, Barcelona, 1970.
  16. Las palabras están subrayadas en el texto, como si pertenecieran a una lengua extranjera.
  17. Creo que la verdadera *bête noire* del romanticismo era, para Flaubert, Chateaubriand. Toda la relación de Emma con la religión y su crisis de religiosidad en el cap. XIX de la Segunda Parte encierran una sátira feroz no tanto a los manuales de divulgación religiosa como a la estetización sentimental de la religión que promovió *El genio del cristianismo*. Pero ni su amiga George Sand, ni Eugenio Sue, ni Balzac, quedaron a salvo de la diatriba antirromántica: véase en el cap. IX cómo estos autores entran a formar parte de la "biblioteca" de Emma junto a los *magazines*, y cómo Emma sueña con la vida parisina "dividida por partes, clasificada en cuadros distintos" (p. 108) haciendo de *La Comedia Humana* un *Baedeker* para su imaginación.
  18. En *La educación sentimental*, el marido de la inaccesible Mme. Amoux tiene un negocio de arte y edita una revista llamada *L'Art Industriel*. Sobre los debates en torno del "arte industrial" en el siglo XIX, cf., entre otros, Fernand Rude, *Sierdhal et la pensée sociale de son temps*, Paris, Plon, 1967, cap. II.
  19. En *La gran matanza de gatos*, FCE, México, 1987, p. 216-259.
  20. Estas transformaciones son paralelas al surgimiento de las teorías expresivas propias de las poéticas románticas, que M. H. Abrams historió en *El espejo y la lámpara*, Nova, Buenos Aires, 1972.
  21. Cf. M. H. Abrams, op. cit., Paul Bénichou, *La coronación del escritor*, FCE, México, 1981, y Nora Catelli, *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona, 1991, p. 115.
  22. Con esto no quiero sugerir una homologación entre el romanticismo y las vanguardias his-

tóricas, pues el ideal romántico de la trascendencia estética es opuesto al de las vanguardias. Si tuviera que encerrar en una fórmula algo efectista, y que sería bastante arduo demostrar, la diferencia esencial entre el romanticismo y las vanguardias, diría que mientras el romanticismo, con su absolutización de la estética, procede a una estetización de la política, las vanguardias trataron de politizar la estética.

23. Cuando esas diferencias se subrayan con cierto énfasis, sus efectos político-culturales parecen poco satisfactorios, y requerirían una discusión específica. Se refieren al abandono de las demandas de transformaciones globales que permitieran al conjunto de la sociedad acceder a nuevas formas de cultura y al desvanecimiento, a partir del fin de la segunda guerra, del *ethos* de simbiosis entre arte revolucionario y política revolucionaria, algo que para la década del '60 es difícil aceptar (Cf. p. 60). Otro interrogante que despierta este planteo, es hasta qué punto, despojados de aquel *ethos*, los intercambios entre el gran arte y la cultura de masas pueden enriquecer las experiencias ya no de los sectores minoritarios que tienen acceso a las "dos culturas", sino de esas amplias mayorías a las que la desigualdad social condena al consumo exclusivo y compulsivo de la cultura de masas.

24. Los espectáculos masivos de ópera y ballet organizados en los últimos meses de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires ofrecen un buen ejemplo de esta confusión.

25. Cf. "Guía del postmodernismo", en *Punto de vista*, N° 29, abril-julio de 1987, p. xl-xli.

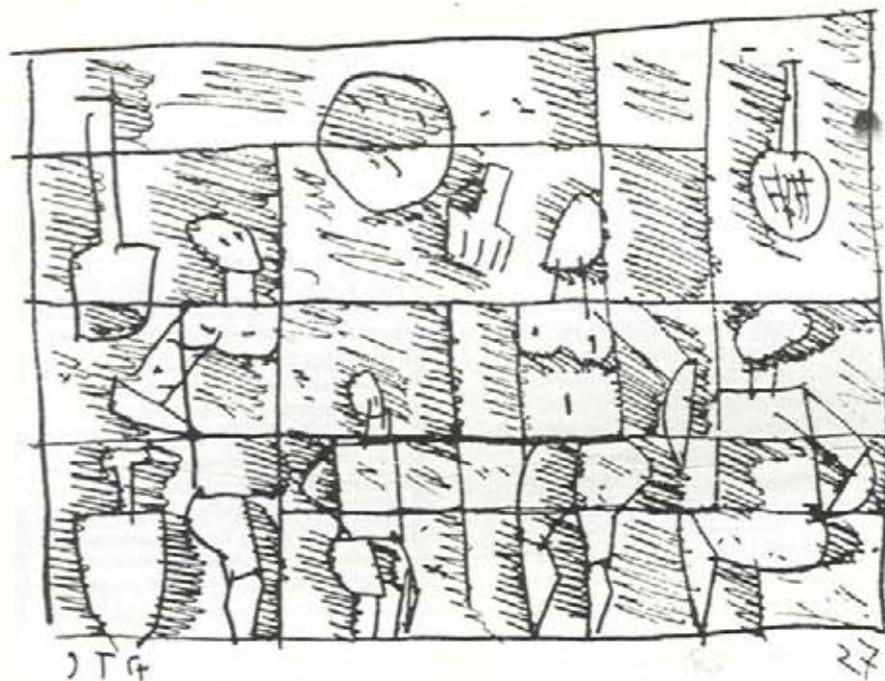


## El peso del tiempo

Sobre Historia en Tokio de Yasujiro Ozu

Rafael Filippelli

34



Si la obra de Bresson, Godard, Rivette o Satyajit Ray es poco conocida, o sólo conocida en parte, la de Ozu, otro director central al desarrollo del cine moderno, es prácticamente desconocida en Argentina. Tanto es así que *Historia en Tokio* (*Tokio Monogatari*, 1953) fue la primera y única película que se exhibió en nuestro país, a fines del año pasado. Y sin embargo, se sabía de su existencia. Y algo más: se sabía que fue un "director de la industria", que filmó alrededor de cincuenta películas, que en su momento no fue tomado demasiado en cuenta, que a pesar de ello Lindsay Anderson había escrito sobre él a comienzo de los años sesenta, que Noël

Burch lo había analizado exhaustivamente en su libro sobre el cine japonés y, finalmente, que Wim Wenders filmó en Tokio un documental originado en Ozu y algunas particularidades de su cine. Es más, dado que ese documental sí se exhibió en Buenos Aires, a través de él se habían podido ver algunos de sus famosos planos bajos y fijos que, se decía, caracterizan su estética. Mi caso no es demasiado diferente ya que antes de *Historia en Tokio* sólo había tenido oportunidad de ver, fuera del país, *Primavera tardía* (*Banshun*).

No se trataba estrictamente de un fenómeno de mercado que afecta a la Argentina aunque, por otra parte, ya es

grave también en los países centrales: vimos muy poco de Mizoguchi pero vimos algunas de sus películas, casi todo Kurosawa y algunos cineastas posteriores como Oshima o Ichikawa. En el caso de Ozu, se trató simplemente de haber sido mal visto o poco comprendido en su momento, luego revalorado veinte años después del fin de su obra, aunque, de todos modos, convertido en cineasta de culto sólo en pequeñas salas de arte de algunos, no todos, los países de Europa.

Y sin embargo, Yasujiro Ozu fue un adelantado, casi un visionario. Solo, en la industria japonesa, sin una adscripción precisa a ninguna corriente estética epocal, sin la imprescindible y a veces fecunda relación que todo artista mantiene con la crítica de su tiempo, fue un precursor de algunos, o casi todos, los procedimientos de cambio que caracterizaron al cine moderno posterior al neorealismo italiano. No porque, como se dijo en Argentina, su cine haya influido sobre el de algunos directores europeos de los años sesenta, Antonioni por ejemplo, dado que es escasamente probable que se lo conociera, sino sencillamente porque fue el primero en desarrollar situaciones ópticas y sonoras puras, o dicho de otro modo, de invertir la relación de dependencia que la imagen mantenía con el movimiento y la acción. El tiempo deja de ser representado a través de los recursos elípticos del montaje y el movimiento se convierte en la consecuencia de la mostración del tiempo en su transcurrir.

A pesar de que estábamos avisados, al ver *Historia en Tokio* no deja de llamarnos la atención, de resultarnos extraño y hasta en cierta medida incómodo que la cámara adopte en casi todos los planos del film una misma altura. Ya no se trata, como en el caso de Orson Welles, de una marcada predilección por el uso de emplazamientos de cámara bajos y el correspondiente uso de lentes angulares que distorsionan la perspectiva visual, *agrandando* algunas situaciones o personajes y *empequeñeciendo* otras. El manierismo no es un defecto ni una virtud de Ozu: simplemente no existe. Si, como en el cine de Welles, el piso y el techo se ven en el mismo plano, no es porque se quiera magnificar un decorado o la particular relación que los personajes mantienen en él sino porque los techos de las casas japonesas son bajos y Ozu tiende a encuadrar a los personajes en plano entero. Además, la cámara no está baja pero variando su altura relativa: está siempre a la misma altura, y por lo que se sabe a través de la crítica—dado que en la exhibición en video proyectada en Buenos Aires era muy difícil percibirlo—, siempre con un mismo lente, no precisamente angular.

Se ha hablado mucho sobre esta altura de cámara obsesiva y el documental de Wenders era didáctico al respecto. Se dijo que ese punto de vista era el de un japonés sentado, según su costumbre, en el suelo. Ahora bien, como los personajes de Ozu no siempre están sentados sino que se paran y también caminan, salvo que se piense que el director japonés era un tanto perezoso y prefería encuadrar desde esa posición sin duda más descansada, resulta evidente que ese emplazamiento no obedece a puntos de vista cambiantes de los personajes de cada escena. Más bien, por el contrario, lo que se subraya es que los planos, las escenas, las secuencias, la película en su conjunto tiene un punto de vista que enmarca todos los demás: el de su narrador. Es obvio que no es el único procedimiento que tiene el cine para incorporar al narrador al relato pero sí uno de los preferidos por Ozu. De este modo, sin ninguna espectacularidad pero pertinazmente, Ozu introduce muy temprano uno de los rasgos que va a caracterizar a todo el cine

moderno posterior: la presencia del director como instancia discursiva que organiza tanto el relato como sus enunciados reflexivos.

A esta primera característica formal de *Historia en Tokio* y, según parece, de casi todo el cine de Ozu, habría que agregar una segunda no menos evidente: el permanente uso del plano fijo. Lo que pudo ser pensado (aun hoy) como un regreso al cine primitivo debería ser entendido como una decisión que busca algo determinado y preciso. Ozu no deja la cámara fija como resultado de una limitación técnica sino porque no quiere moverla o porque no lo necesita. Los movimientos de cámara interferirían en su poética porque el objetivo de Ozu es, precisamente, detener el movimiento para trabajar sobre las potenciales temporales del plano. En esto y en los espacios vacíos y desconectados (a los que me referiré más tarde), su cine se emparenta con el de Antonioni. Como si quisiera decirnos, cuando un plano parece haber terminado está lo que viene después: el tiempo. Hay pocos directores en los que el tiempo alcance el grado de materialidad que tiene en Ozu. No se trata de algo medible sino pesable. Los planos fijos de *Historia en Tokio* son bloques de tiempo que han resignado el movimiento como su vía de expresión.

Este estilo moderno, de increíble sobriedad, se complementa con el uso del corte directo como única forma de pasaje de un plano a otro; no sólo dentro de una misma escena (lo cual es normal), sino de una escena a otra y también entre secuencias. Ozu sacrifica todos los efectos sintéticos que caracterizan al cine de su época; no hay sobreimpresiones ni fundidos ni ningún otro procedimiento elíptico para avisarnos que determinado tiempo ha transcurrido. Simples cortes directos (el mismo corte directo que más tarde usará la *nouvelle vague*), simple puntuación óptica y sonora entre imágenes y tiempo.

Ahora bien: ¿cómo son estos cortes? Es interesante al respecto señalar una nueva transgresión: el corte de 180 grados en el transcurso de una situación cualquiera entre dos o más personajes. El cine mantenía y aún mantiene en sus productos convencionales (que por otra parte son la mayoría de las películas que

vemos) ciertas reglas que aseguran una visión sin sobresaltos. En ese sentido para cortar de un personaje a otro, con el cual el primero está inevitablemente enfrentado espacialmente, se recurre a lo que se conoce como el plano correspondiente: si el primer personaje miraba hacia la derecha de cuadro, el otro debe hacerlo hacia la izquierda, garantizando así, a través de sus miradas, una continuidad dentro del espacio de la representación. Pues bien, Ozu no respeta este procedimiento y hace lo que se diría un *mal corte*. Esta transgresión voluntaria a la gramática resulta en que una imagen se monta sucesivamente con su revés y, por lo tanto, que el plano literalmente se invierte. Se confunden de este modo las direcciones del espacio, se enredan sus orientaciones y desaparece la primacía que pudiera determinarlas. No hay continuidad espacio-temporal porque se han roto los códigos narrativos que la sustentaban. El relato no fluye de un plano al otro como si nadie los hubiera puesto en ese orden, generando una relación armónica que garantiza su continuidad a través de las leyes del movimiento, o sea del montaje. Pero no porque haya dejado de existir el montaje, sino porque el montaje ha dejado de ser una representación indirecta del tiempo, en tanto la preocupación de Ozu será mostrar su transcurso. Entre cada uno de los planos de *Historia en Tokio* hay un intersticio que sólo puede ser llenado por el pensamiento, no por el abandono a la fluidez del relato. Si en el cine de Ozu se puede sentir y eventualmente llorar, es porque previamente se ha podido pensar porque las relaciones que producen sus imágenes han reemplazado a la contigüidad de relaciones entre ellas.

¿Qué ha hecho Ozu con sus planos fijos y sus cortes discontinuos? Ha sacado de la imagen todo lo superfluo que obstaculiza su visión y por ende su comprensión verdadera. O al revés, ha reencontrado todo lo que habitualmente no se ve en una imagen, todo lo que se le sustrajo para hacerla *interesante*. Ozu nos indica que es necesario filmar imágenes, no ideas bajo la forma de imágenes. En ese sentido, las imágenes de *Historia en Tokio* luchan contra sus propios temas, son lo contrario de tarjetas postales de lo que muestran. En to-

do el recorrido de la provincia a Tokio no hay planos estandarizados de los lugares y ni siquiera parodia de los que ha usado el cine antes. Hay un nuevo tipo de plano, una imagen óptica y sonora pura, una imagen entera, sin metáfora, que hace surgir las cosas y los personajes en sí mismos, literalmente, en su belleza o en su horror.

Se ha dicho que el cine de Ozu recibió influencias del norteamericano. No me parece evidente. Si el escaso uso de panorámicas y *travellings* puede culminar en la fórmula típica del cine de Hollywood basada en el uso del plano y contraplano, es decir, a cada réplica un plano, éste no es el procedimiento de

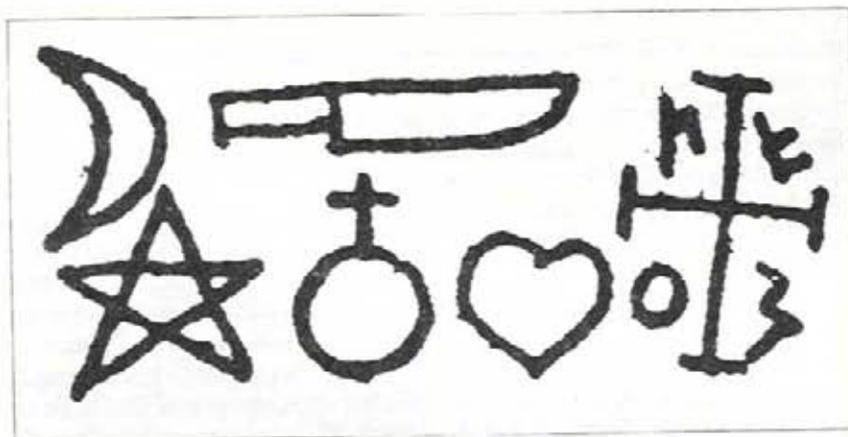
dinario y trivial, incluso la muerte, o los muertos, que, como se puede ver en *Historia en Tokio*, son objeto de un olvido natural. En esta mostración de la banalidad de la vida de una familia japonesa, las situaciones cotidianas y las situaciones límites no se distinguen unas de otras: son lo que son: un viaje, los nietos, la muerte.

Un cine así concebido no necesita de la acción; es más, le resultaría un obstáculo. También en ese sentido Ozu fue un adelantado. No creía que ninguna acción pudiera forzar a que una situación se revelara, ni que una situación global pudiera dar lugar a una acción capaz de modificarla. *Historia en Tokio*

familia, las indicaciones de la nuera son vagas y señalan más o menos genéricamente distintas zonas de la ciudad; además, la cámara acentúa esta imprecisión girando alternativamente hacia lugares que, a la distancia, no parecen diferir unos de otros. Por otra parte, la ciudad se muestra a través de unos pocos espacios, más bien horribles, que están generalmente vacíos y desconectados entre sí. No es una ciudad vista alternativamente de arriba y de abajo como la del cine americano: por el contrario evoca una ciudad a la altura de hombres y mujeres ensimismados.

A diferencia de otros directores (pienso en Mizoguchi o Kurosawa, sólo por pertenecer a la misma cultura de Ozu), donde los espacios y lugares son decisivos, muy significativos o altamente ritualizados, en Ozu son espacios cualquiera, cotidianos, sin nada especial ni climas particulares. No son otra cosa que lo que parecen: casas, jardines, calles, bares, lugares corrientes donde el énfasis del director parece estar puesto en vaciarlos y en desconectarlos. Las miradas de los personajes, siempre un tanto abiertas respecto de su interlocutor y cerradas en relación al eje de cámara, contribuyen decisivamente a esta sensación. Correlativamente los objetos no guardan correspondencia entre un plano y otro y es muy difícil decidir cómo es la distribución espacial de una casa. En cuanto a los planos vacíos, sin personajes, es como si hubiesen sido privados de sus ocupantes: el interior de la casa de la peluquera, a la mañana temprano; el pasillo exterior de la casa de la nuera, con tachos y bicicletas; los paisajes naturales, sobre todo los alrededores de la casa de provincia, que, por otra parte, como nos dice el film, está tan cerca de Hiroshima. En todos los casos, son espacios vacíos que cobran una autonomía que no tienen por sí mismos. Son como imágenes absolutas, como puras contemplaciones y remiten consiguientemente a la relación entre lo mental y lo físico, lo imaginario y lo real, lo subjetivo y lo objetivo: son imágenes puras y directas del tiempo.

*Historia en Tokio* demuestra, treinta años después, una vez más, que el cine sólo muere por su mediocridad cuantitativa.



*Historia en Tokio*. En primer lugar porque los planos, a diferencia del cine americano, no son usados para hacer avanzar la acción sino, más bien, para poner de manifiesto la falta de intriga. En segundo lugar, por la naturaleza de las situaciones y diálogos que generan algo también muy distanciado del cine norteamericano: los tiempos muertos que crecen progresivamente en el desarrollo del film. Es evidente que a medida que la película avanza se tiene la sensación de que esos tiempos muertos van recogiendo el efecto de algo importante que no depende de lo que los personajes dicen. Es por eso que ciertos planos y réplicas se extienden en un silencio prolongado o en un vacío absoluto. Y sin embargo, la existencia de diálogos o situaciones triviales seguidos de silencios puros, sublimes, no remiten a la dualidad ordinario-importante, en la que cada término produce efectos sobre el otro. A diferencia de otro tipo de cine que mantiene esta relación (por ejemplo el neorrealismo), en Ozu todo es or-

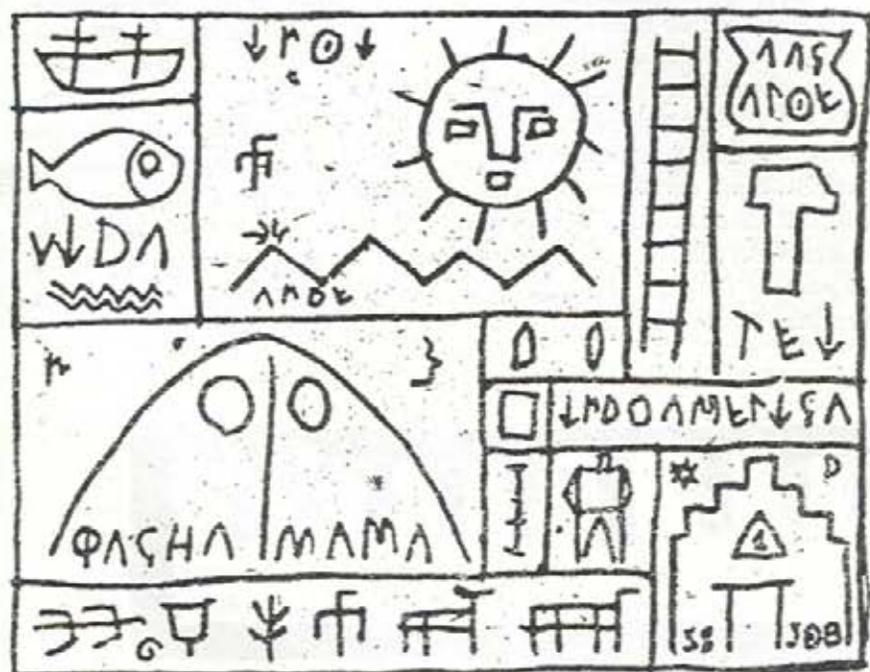
descarta la elipsis como la forma del relato que permite ir de una acción a una situación revelada. La acción ha sido reemplazada por el paseo, por el deambular, por el ir y venir de los personajes. Pero este viaje permanente pierde en Ozu el sentido iniciático que tiene en el cine norteamericano y que tendrá luego en el de Wenders (en ese efecto y en muchos otros Ozu es bastante más moderno que su alumno), para convertirse en un deambular, urbano o rural, que se ha desprendido de la estructura afectiva que sostiene al de Hollywood-Wenders. No hay ninguna búsqueda de lo trascendente, hay sólo viajes en tren, trayectos en taxi, excursiones en ómnibus, recorridos a pie, en fin, nada más que el ir y venir de los abuelos de la provincia a Tokio.

Las imágenes de Ozu no remiten a una situación sintética sino más bien dispersiva y en cierto sentido difusa. Cuando desde un lugar alto de la ciudad de Tokio se les explica a los abuelos dónde viven los demás miembros de la

## El reflejo ciego

Sobre Corazón Salvaje de David Lynch

Marc-Olivier Padis



En 1929, en su artículo "La dialéctica de la forma cinematográfica",<sup>1</sup> Eisenstein definió el cine como conflicto. Allí precisó que el conflicto se situaba—dialéctica obliga—en tres niveles. El cine es conflicto en su naturaleza: "el impulso creador" que es "una iniciativa orientada hacia un fin" choca con "la inercia orgánica" de la materia a trabajar. El cine es conflicto en su método, que reposa en el corte y el montaje. Es conflicto en su "función social", pues debe "manifestar las contradicciones de lo existente". Cuando filman, muchos cineastas actuales parecen interpretar el tercer aspecto del conflicto en términos de una necesaria provoca-

ción al público, como si fuera necesario magnificar las confrontaciones contemporáneas para ponerlas de manifiesto. ¿Cómo aprehender hoy, sin asignarle al cine una "función" de manera reduccionista, las relaciones—que ya no se definen imperativamente por una ideología—entre los cineastas y su público?

Los éxitos inesperados, que son cada vez más frecuentes—Peter Weiss reconoció en una entrevista<sup>2</sup> su sorpresa por la aceptación que obtuvo *La sociedad de los poetas muertos*—mientras que las máquinas de producir éxito, como *Batman* en Francia, obtienen resultados aleatorios, muestran que si la corriente todavía circula entre los ci-

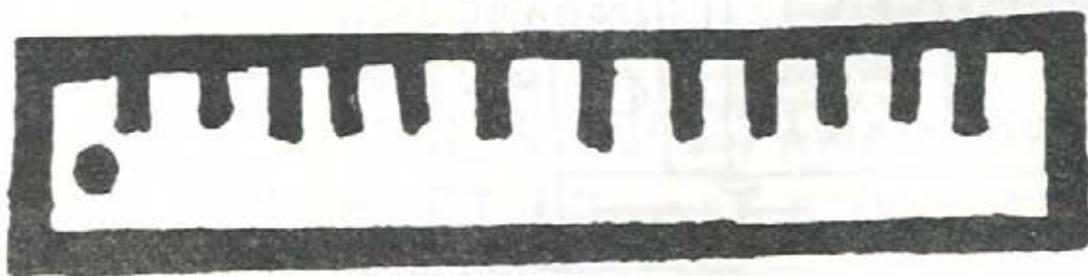
neastas y su público, ello no ocurre sin interferencias. Para captar la "corriente", tal vez sea útil prestar atención a los rumores que acompañan a los films a la salida de los cines. Los de septiembre fueron particularmente halagadores para uno sobre los gangs negros en Estados Unidos: *Boyz'n the Hood*. ¿Qué dicen esos rumores? Un ejemplo tomado al azar de una revista: "Balance a la salida del cine: éxito rotundo, un muerto y treinta y cinco heridos de bala" (en Estados Unidos). Este ejemplo es significativo. No sólo revela el clima que reina en los ghettos norteamericanos; muestra también la cuota de violencia que existe hoy en las relaciones del público con el cine. La violencia desborda la pantalla e invade la sala. ¿Adoptarán los cineastas una postura angelical frente a las violencias que siguen a la proyección de sus films? El carácter artificioso de las historias, los crímenes, las violaciones y los combates representados en sus films, ¿exige de una interrogación sobre el lugar de la violencia en el cine actual? Volvamos a Eisenstein: ¿qué decía del conflicto en el cine? Su "función social" es "forjar emotivamente el concepto intelectual justo, la visión justa, a través de la colisión dinámica de pasiones contrastantes".<sup>3</sup> ¿Con qué método se puede lograr esto? Con el montaje. Entonces, a través de la cuestión del montaje podremos tratar de comprender la importancia de la violencia, que es una de las formas de expresión del conflicto, pero seguramente no la única, en algunos films norteamericanos recientes.

No hace mucho, una película que hizo correr casi tanta tinta como hemoglobina gracias a sus efectos especiales, suscitó a la vez entusiasmo y rechazo: *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*) de David Lynch. Película culta o película repelente, los críticos tuvieron que esforzarse como nunca con los adjetivos para tratar de definirla: loca, malsana, hábil, estúpida, corrosiva, cínica, sofisticada, macabra, fantástica, irrespirable. Único acuerdo: es violenta, violadora, brutal. En 1990 obtuvo la Palma de Oro en Cannes: inclasificable, hubo que sobrevalorarla y elogiarla —a falta de haber gustado de ella— por miedo a pasar de largo frente a una obra maestra... (¡Oh Rimbaud! ¡Oh Van Gogh! ¡Nuestras obsesiones, nuestros mitos! ¡Acabaremos alguna vez de pagar por haberlos ignorado?). Pero cualquiera sea el juicio que se formule sobre la película, hay que reconocer que Lynch es un director que trabaja prodigiosamente la imagen.

En cine, el trabajo de la imagen es,

de vidrio...) confrontados entre ellos y con la pintura, que es la materia familiar del pintor. En cine, el equivalente de este juego con los materiales es la inserción, en la obra original del artista, de imágenes pertenecientes a otras obras. El cineasta puede utilizar, sin modificarlas, imágenes de archivos históricos, de la actualidad, etc.... Pero también puede optar por recrear por sí mismo imágenes familiares al espectador o estereotipos, es decir, imágenes que sin remitir a imágenes precisas, evoquen sin embargo para el espectador que siente alguna complicidad con el cineasta, un personaje, un lugar, una escena, un film. Así ocurre, por ejemplo, con el tipo de mafioso americano, que se reconoce aún en los rostros juveniles de *Bugsy Malone* (Alan Parker), sin que el actor tenga necesidad de imitar a Al Capone o de parecersele. El director evoca, integrándolos en su imagen, elementos del decorado, accesorios, colores, otras imágenes, a los que quiere rendir homenaje o convertir en un *pastiche*. Dado que el collage no es necesario para la construcción del film

hábilmente utilizada por David Lynch en *Corazón salvaje*. Su película es tan inquietante como una carta anónima: ¿qué pensar de ella? ¿Es un pastiche de clichés norteamericanos? ¿Un homenaje a la mitología de Hollywood? ¿La proyección narcisista de las pesadillas del director? Es difícilísimo saberlo, pues el guión, que por lo general dota a las películas de un mínimo de sentido, se ha subordinado aquí al trabajo sobre la imagen. Un resumen, aun sucinto, puede dar cuenta fácilmente del guión de *Corazón salvaje*: una pareja escapa hacia el Oeste; Sailor huye de la cárcel, Lula de una madre secundada por asesinos. La persecución, entre bares dudosos y moteles perdidos en el desierto, permite transitar todos los lugares codificados del *road movie*. Este guión posee todas las características de un pretexto. David Lynch presentó así el tema de su película a un periodista francés en el festival de Cannes: "La idea-fuerza del film era mostrar una historia de amor que se desarrolla en un mundo salvaje y absurdo",<sup>4</sup> lo cual equivale a decir que no hay idea, ni tema, o más



con toda evidencia, el montaje, y a veces también (y tal es el caso en *Corazón salvaje*), lo que llamamos, tomándolo en préstamo de la pintura, el collage. Montaje y collage no tienen el mismo estatuto en la creación cinematográfica. El montaje es una técnica indispensable, integrada en el proceso de creación de toda película: introduce en la narración el movimiento y el ritmo. El collage no es más que una opción estética posible, y no algo propio del cine. Es un procedimiento de composición que permite al artista interrogar la materia sobre la cual trabaja. En pintura, el collage consiste en la utilización de materiales en bruto (papel de diario, trozos

—mientras que el montaje es la construcción del film— el espectador siente que su utilización señala una intención del autor. Y entonces se pregunta: ¿a qué está haciendo referencia el director, y por qué? El soberbio homenaje que Woody Allen rinde a Ingmar Bergman en *September* no tiene nada en común con las parodias de los Monty Python; la ambigüedad de las intenciones del collage no es el menor de sus encantos.

#### La lógica de lo peor

Esta ambigüedad del collage ha sido

bien que el interés del film no reside allí. No se trata de un reproche: Eisenstein consideraba que el guión podía no ser algo más que un pretexto, ya que el verdadero trabajo cinematográfico consiste en el montaje. Pero Eisenstein pensaba así porque confería una ambición política a sus películas, y le asignaba al montaje la presentación del sentido. El objetivo de su trabajo no era contar una historia, sino presentar lo real de un modo tal que impulsara a los espectadores a actuar para transformarlo, y esto lo llevó a reflexionar sobre los medios retóricos que debía poner en práctica para producir en el espectador un efecto emocional capaz

de suscitar una acción política. Eisenstein evaluó todos los medios de que disponía en cine para impresionar al espectador: de esa interrogación nacieron sus teorías sobre el montaje. Para él, escribe B. Mengual, "el guión no es más que un 'medio'", el pretexto atrayente y productivo "para registrar fragmentos de montaje y combinarlos".<sup>5</sup>

Desembarazado de las sutilezas del guión, David Lynch puede consagrarse al montaje, que describe así: se compone de "pequeños fragmentos dispersos que es necesario dejar que incuben y se aglutinen unos con otros".<sup>6</sup> Esta concepción fisiológica recuerda la de Eisenstein, que escribía: "La toma es una célula (o una molécula) de montaje".<sup>7</sup> Pero en el caso de Lynch, el realizador se borra y deja que se desarrolle el principio propio de cada imagen. No trata de organizar las imágenes en función de un proyecto preexistente al film, sino que libera las fuerzas virtuales de las imágenes. Que no se reproche a Lynch el perder la construcción coherente que permite el montaje, ya que él ha respondido de antemano: "a menudo, cuando no se percibe más que la parte, eso es aun peor que ver el todo. El todo tiene, quizá, una lógica, pero el fragmento, fuera de su contexto, adquiere un valor de abstracción temible, puede llevar a la obsesión".<sup>8</sup> La fragmentación de la película en una serie de pequeñas escenas autónomas produce, en efecto, una impresión de pesadilla en el espectador. Privado de todo sistema de referencia coherente, el espectador se pierde en las imágenes. Las secuencias no se oponen unas a otras.<sup>9</sup> El detalle escabroso no sirve de toque realista en un decorado que debería producir la ilusión de lo verdadero, sino que aparece en primerísimo plano y de improviso: al director no le basta mostrar a una muchacha accidentada, con la cabeza sangrando, al borde de la ruta; es necesario que además se meta el dedo en la herida y hurgue con fuerza mientras pregunta dónde está su peine. El horror difuso de una escena de accidente cobra súbitamente toda su consistencia con este gesto. Los detalles absurdos y gratuitos son tan numerosos en la película,

que borran, debido al efecto emocional que provocan sobre el espectador, la coherencia narrativa.

El arte del montaje aparece con toda evidencia en la estructura narrativa: una fuga hacia adelante en el espacio americano, *puntuada por retornos al pasado*. Los dos héroes se cuentan algunos de sus recuerdos, como si fueran reveladores de su psicología, y sin embargo no todos tienen la misma importancia. La verdadera escena primitiva de la película es el asesinato del padre de Lula cometido por un cómplice de su madre, Dos Santos, para quien trabajaba Sailor. El padre muerto por el fuego vuelve a la memoria de los héroes cada vez que raspan un fósforo o encienden un cigarrillo, trayendo a la vez el recuerdo del cáncer que ha causado la muerte de los padres de Sailor. Pero otras escenas traumatizantes del pasado se integran en el relato sin adquirir ningún papel dramático: la violación de Lula a los trece años podría tener un sentido psicológico si la heroína, que no es más que una superposición de rasgos mínimos de personajes de *soap* (notemos que se llama Lula Fortune) tuviera una psicología. La corta escena que recuerda esa violación no explica, por lo tanto, nada, pero hace un poco más pesado el clima general de la película. Las pesadillas del primo Dell, grotesco cuando se disfraza de Papá Noel y terrorífico cuando llena sus calzoncillos de cucarachas, no explican nada del mundo en el que viven los personajes: "Andan muchas ideas raras dando vueltas" comprueba Sailor; "Lástima que no pudo ir a ver al mago de Oz, para que le diera un buen consejo", lamenta Lula. El procedimiento llega al absurdo en el caso del recuerdo de una aventura con una prostituta (sobre la cual evidentemente no hay, fuera de algunas fórmulas ligeras, nada que decir) aun cuando Sailor advierte: "Yo sabía que ese día aprendería algo importante". Ciertos retornos al pasado, por lo tanto, no contribuyen sino a hacer el presente un poco menos comprensible, o, más precisamente, desprovisto de sentido, y la psicología de los personajes, constituida por sus pasados, un poco más inconsistente.

## Collage-enganche\*

David Lynch ha recreado el cine mudo. Al tomar estereotipos como personajes y como intriga un guión sin sorpresa, relega los diálogos, perfectamente convencionales, a tan último término, que el trabajo sobre la imagen se convierte en la apuesta fuerte del film. En consecuencia, lo que compensa la falta de individualidad de los personajes es la configuración de su imagen por imágenes complementarias, que les confieren el espesor necesario para la construcción estética del film. Las escenas de violencia toman sus efectos del cine de horror. La madre de Lula es la "bruja malvada" de los cuentos infantiles, mientras que Sailor (que no canta *I am Popeye, the sailor man* ni come espinacas, aunque exhibe sus músculos para seducir a una beldad tan vivaz como Olivia) es un verdadero collage de la fuerza juvenil de Marlon Brando, cuya campera de piel de víbora usa (*The Fugitive Kind*), y de la dulzura amanerada de Elvis Presley, cuyo *Love me tender* interpreta en *play-back*. La referencia omnipresente a *El Mago de Oz*, que es el relato hollywoodense por excelencia, satura la imagen: los zapatos rojos de la heroína, el perro Toto evocado en una conversación, el mago mismo, que es la figura del recurso imposible. El procedimiento de collage invade completamente la película al final: Sailor, atacado por una patota, ve aparecer el "hada buena" que pronuncia las palabras de todas las hadas buenas del cine norteamericano: *Fight for your dreams*. Esta revelación determina al héroe a volver junto a su amada: se trata de la palabra última, la que garantiza el final feliz, la que conjura la desdicha. Permite que la película termine, pero no que el espectador encuentre un sentido a las imágenes.

\* Este subtítulo juega con la semejanza de las palabras francesas *Collage-racolage*, que no podemos conservar. En su acepción más antigua, *racolage* se refiere a la acción de reclutar o enganchar soldados por la fuerza o por medio de artimañas, violando el principio de la libre decisión. En sentido figurado, refiere a la acción de atraer con medios publicitarios u otros, más o menos engañosos. Finalmente, también se usa para indicar el trabajo de una prostituta cuando engancha a un cliente. (N. T.)

¿Y qué sentido podría haber? ¿Es posible ver en la película la lucha de una pareja que tiene que librarse del peso paterno? ¿La exaltación de la juventud de los protagonistas opuesta al mundo perverso de los adultos? Es cierto que los adultos jorobados y cojos, los viejos —dos categorías que prácticamente se confunden— tartamudos, farfullantes, con muletas, se oponen siempre a los héroes, hermosos como una tapa de revista para modistillas, enamorados, jóvenes y algo lelos. Pero estas lecturas no dan cuenta de la utilización sofocante del estereotipo a todo lo largo del film. *Corazón salvaje* no es la denuncia de una sociedad norteamericana harta de sí misma hasta la náusea, ni la exaltación de la pureza del amor en un mundo infestado por el mal, ya que esta película no quiere ser realista. Pero tampoco es un film onírico que nos ofreciera el sueño de dos adolescentes, en el cual la imagen evocaría algún "en otra parte" más vivible. Pues sus imágenes no remiten ni a lo real ni a lo imaginario: no son más que el espejo de otras imágenes.

### Una estética de lo insoportable

La utilización del estereotipo hace pensar en la parodia. Pero la utilización irónica de imágenes del cine norteamericano no parece ser el objetivo de David Lynch. En primer lugar, porque lo cómico no es el rasgo dominante del film. Se podría hablar de humor, si no predominara de tal modo la vulgaridad, o más bien si la risa no se impusiera a fuerza de tanta vulgaridad. El film carece de referente, es un verdadero mundo cerrado herméticamente sobre sí mismo. En ese espacio se refracta sin fin la violencia liberada por los personajes. Las escenas de violencia acaban imponiéndose por la fuerza en el relato: cuando Lula va, por segunda vez, a buscar a Sailor a la salida de la cárcel, se topa con un accidente. Un cuerpo sangrante yace en el suelo, y un parálítico, en su silla de ruedas, grita cerca del herido, exhibiendo su mano mutilada: "¡Esto me ocurrió a mí el año pasado!" La cámara abandona a la protagonista para mostrar esta escena. Esa digresión narrativa representa la repetición en la

que el film encierra al espectador: el accidente inesperado le hace pensar en otro accidente, también horrible, que ocurrió en el pasado y que no ha visto, pero también en los accidentes que ha visto en la película: las catástrofes se suceden en cadena y se repiten como una pesadilla obsesionante. El espectador queda encerrado en ese cerco monstruoso y absurdo.

La ausencia de referente permite cerrar el film sobre sí mismo, mantener las imágenes en el mundo del cine, prohibiendo así toda apertura sobre un sentido. Imagen, sonido, movimiento, la pantalla está vacía. La historia desfila, insoportablemente codificada y convencionalizada, sin otro fin que mantener al espectador de una escena de violencia a la otra, pero no quiere ni proponer un pensamiento ni denunciar el sinsentido de la existencia: tal cosa supondría que algo como el sentido existe.

El espectador queda enteramente librado a las imágenes, y no puede sustraerse a la relación de fascinación que le impone el director, así como Lula no puede resistirse a la violación de Bobby Perú. La película está rodeada de reflejos: un personaje mira la televisión, y la pantalla nos muestra otra pantalla donde unos chacales se disputan una presa; Lula se mira en el espejo y recuerda la escena de la violación. Los personajes mismos están encerrados en la violencia. ¿Cómo lo enfrentan? Mientras cruzan el desierto en auto (¡el desierto!),<sup>10</sup> los héroes escuchan la radio, que informa sobre la violencia del mundo (enfermedades, procesos, perversiones, contaminación). Pero la radio, que mediatiza esa violencia, en vez de neutralizarla la torna más insoportable, porque la brinda en serie. Los personajes no soportan esa confrontación con la violencia: cambian de estación y se liberan de la angustia con el *hard rock*. El espectador está sometido a la misma violencia que los personajes: mediatizada y concentrada. Pero él no puede escapar, porque el universo del cineasta es perfectamente cerrado, como si el conjunto de la película estuviera encerrado en esa bola de cristal —¿pero quién la acaricia con sus uñas rojas, el hada o la bruja?— que a veces aparece en la pantalla.

### Un irrealismo devastador

El collage, la aparición del sueño hollywoodense, hacen que la película salga del realismo. Pero ¿qué es lo que queda en el universo irreal de David Lynch? El guión no tiene ninguna importancia, la psicología no existe, el maniqueísmo es de rigor: quedan la violencia y las bobadas del discurso: Walt Disney sádico. Al final del viaje, Sailor encuentra una patota y un hada: la brutalidad y la ingenuidad. Cuando toda realidad queda excluida del film, sólo la violencia permanece real. El espectador inmerso en el sinsentido soporta el impacto directo de la violencia que todos los medios filmicos contribuyen a reforzar. La imagen impone el vacío y la violencia, cruda, que lo engancha sin escrúpulos. Es una suerte que el director insista sobre el carácter no realista de su película, desactivando así las preguntas tentadoras acerca de su visión de la sociedad estadounidense, especialmente de las minorías étnicas: ¿por qué el agresor de Sailor, cuyo cráneo reventado filma con complacencia, es negro, como también lo es el asesino de Johnny Farragut? ¿Qué pensar de los orígenes hispánicos del "ángel negro", Bobby Perú, y del asesino contratado por la madre, Dos Santos? Sin contar con que ambos héroes son irreprochables WASP... ¡Curiosa victoria de los derechos de las minorías a figurar en lo *castings* de Hollywood! Pero dado que David Lynch no vacila en poner una orquesta de gitanos tocando en un restaurante francés de Nueva Orleans, uno podría pensar que estas cuestiones apenas si le preocupan. Puesto que la imagen no tiene ningún fin fuera de sí misma, el director no puede sino jugar con la repetición y el estereotipo, o sobrevalorar la fuerza y lo insostenible. El cine cerrado sobre sí mismo, el cine de la imagen que no remite más que a la imagen, no puede, para seguir siendo original, hacer otra cosa que explorar los límites de su encierro. ¿Hasta dónde llevar, siempre más lejos, la violencia y la provocación?

La desaparición del sentido en la película de Lynch y el imperio de la violencia sobre el espectador, ¿van necesariamente unidos? En otros términos, ¿puede la violencia aportar algún senti-

do al cine? Lynch utiliza la violencia apelando a un procedimiento de collage: reutilizando el horror frío del cine *gore*. Otro director norteamericano, Spike Lee, logra transmitir el sentimiento de violencia con el montaje. En lugar de la violencia inesperada y gratuita, Spike Lee filma una progresión lenta y rítmica. A los efectos fáciles (un cráneo que revienta está al alcance del director más novato) prefiere el juego coordinado de la música y de las palabras, de los colores y de los movimientos. Ya sea que muestre el crecimiento larvado de la exasperación que desemboca en una revuelta (*Do the Right Thing*) o las numerosas crisis repentinas, los brotes brutales y reiterados de la misma violencia que afronta una pareja mixta (*Jungle Fever*), Spike Lee no cede jamás a la complacencia ante la violencia. En *Do the Right Thing*, explora las dificultades de la comunidad negra norteamericana encerrada en las contradicciones de una identidad forjada por las luchas políticas. ¿Qué modelo elegir? ¿Martin Luther King o Malcolm X? ¿La integración pacífica o la afirmación violenta de la identidad comunitaria? Tironeados por esos dos polos entre los que no logran elegir, deben tratar de superar individualmente sus contradicciones o, como ocurrió a menudo, liberar colectivamente su frustración en la violencia. El rap es una manera de atravesar y superar las contradicciones, y es por eso que la película empieza con las imágenes de una danza muy física sobre un fondo musical de *Public Enemy*. El film no termina con las tomas

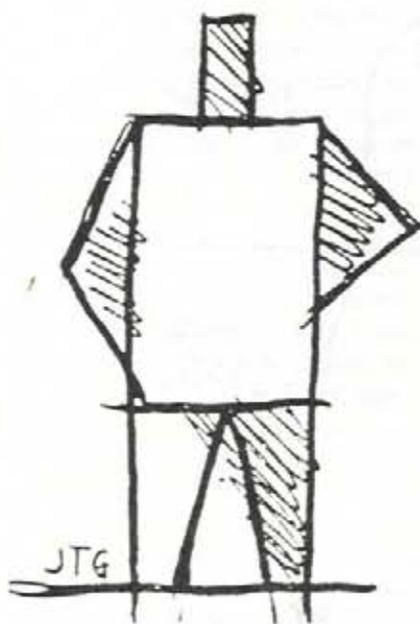
de la revuelta, sino con citas de Martin Luther King y Malcolm X: ya que la elección entre los dos modelos es quizá imposible de realizar, al menos es posible un discurso político, que no condene a la comunidad a los brotes irracionales de fiebre. Spike Lee filma un mundo donde la violencia existe, pero en el cual se la puede subordinar a un deseo de expresión que la desvíe en beneficio de una estética. Sus películas son a veces violentas, pero como puede serlo una danza.

Eisenstein quería un "cine-puño". Quería poner todos los medios expresivos del cine al servicio de la lucha política por medio de "una preparación

adecuada del público".<sup>11</sup> ¿Qué ocurre cuando la forma expresiva funciona por sí misma y gira en el vacío? El cine de David Lynch lo ejemplifica: lo que se impone por sobre todo es la violencia de la imagen. La imagen de Lynch, por soberbia y refinada que sea, está gangrenada por ese mal que la roe. No es casual que sus héroes atraviesen el desierto: esa es la imagen complementaria de su estética recargada de la imagen; no es casual que la historia termine en la bobería sentimental: todo es simple, cuando todo ha sido devastado.

Traducción M.T.G.  
Esprit N° 176, París, nov. 1991.

41



#### NOTAS

1. S. M. Eisenstein, "La dialectique de la forme cinématographique", publicado en 1929 en *Film Form*. Reproducido en el compendio de B. Amengual *¿Que viva Eisenstein!*, L'Age d'homme, 1980. (Hay traducción española: "Un acercamiento dialéctico a la forma cinematográfica", en S. M. Eisenstein, *La forma en el cine*, Ed. Losange, Buenos Aires, 1958. N.T.)
2. *Télérama*, N° 2145, 23 de febrero, 1° de marzo de 1991.
3. S. M. Eisenstein, "La dialectique de la forme cinématographique", *op. cit.*, p. 59.
4. N. Sarda, *Cahiers du cinéma*, N° 433.
5. S. M. Eisenstein, "La dialectique de la forme cinématographique", *op. cit.*, p. 67.
6. *Positif*, N° 356.
7. S. M. Eisenstein, "La dialectique de la forme cinématographique", *op. cit.*, p. 63.
8. *Positif*, N° 356.
9. Véase Vincent Amiel, "Le cinéma à l'estomac", *Esprit*, enero de 1991, p. 140.
10. Sobre la imagen contemporánea del desierto y la representación de la historia en algunas películas recientes, véase Oliver Mongin, *la Peur du vide*, Le Seuil, 1991.
11. B. Amengual, *¿Que viva Eisenstein!*, *op. cit.*

## EDITORIAL PLANETA ARGENTINA S.A.I.C.

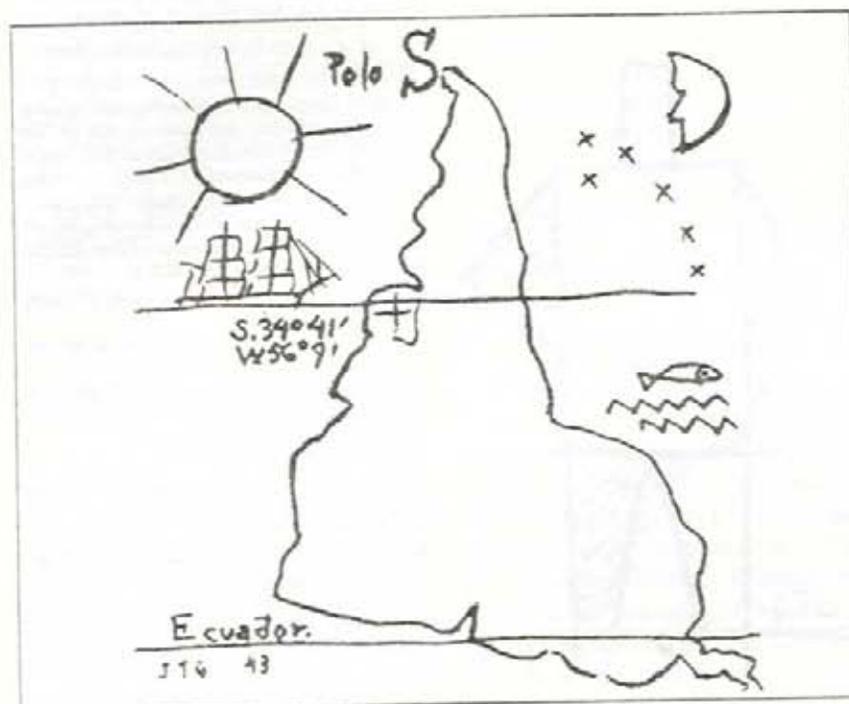
hace saber en relación al libro

### "UNA PALIDA HISTORIA DE AMOR"

de Rodolfo Enrique Fogwill

—recientemente puesto en circulación—

que la edición incorpora correcciones al texto original no consentidas por el autor, y que a criterio de la Editorial en nada desvirtúan la calidad literaria de la obra, dejando expresa constancia que no ha existido intención de menoscabo a los derechos morales del autor.



*Durante 1991 aparecieron en Buenos Aires dos libros, ambos editados por Puntosur, que se plantean cuestiones afines sobre un mismo período: Silvia Sigal publicó *Intelectuales y poder en la década del sesenta* y Oscar Terán, *Nuestros años sesenta*. En el mes de noviembre, el Club de Cultura Socialista fue escenario de un diálogo entre Sigal y Terán donde ambos libros se pusieron en contacto a partir de ejes de discusión acordados por sus mismos autores.*

**Oscar Terán:** El primer punto que convinimos abordar fue por qué nació cada uno de estos libros. Nos pareció adecuado dividirlo en dos tipos de motivaciones: de índole personal (que, como tales, valen lo que valen) y de carácter intelectual. Sobre las primeras: la experiencia más remota tiene que ver con mi llegada a Buenos Aires en 1956, cuan-

do se superponen el impacto de la vida urbana sobre alguien que viene de provincias, y el descubrimiento del peronismo. Cuando llego a Buenos Aires voy a vivir a una pensión del barrio de Caballito, cerca de la fábrica Volcán, y descubro que todos mis compañeros de pensión eran implacablemente peronistas, al punto que atribuían la epidemia

de poliomielitis que entonces asolaba Buenos Aires a maniobras de la Revolución Libertadora para ocultar los verdaderos problemas. Recuerdo también que, ya ingresado en la Facultad de Filosofía, fui con un compañero, Alberto Szpunberg que años después iba a publicar un libro de poemas con el título de *El Che Amor*, a ver una manifestación peronista que transcurrió en Parque de los Patricios. La presencia de esa multitud me pareció encarnar una suerte de idea platónica de la masa reprimida. Viví, diez años después, el 17 de Octubre y tuve la sensación que relataba Martínez Estrada. Esto me abrió el espacio de un interrogante: ¿qué es esto? ¿cómo no lo había visto antes? ¿qué esfuerzo había tenido que hacer para que el peronismo no formara mundo dentro de mi horizonte intelectual hasta entonces? La segunda referencia vivencial es más cercana y tiene que ver con una curva bastante análoga a la de muchos: coincide con el momento en el que decido incorporarme, hacia el año 66 ó 67, a lo que Silvia Sigal llama el "partido cubano". Casi diez años después, en 1975 se produce en mí una caída de ideales, cuando descubro de manera muy confusa que las ideologías también son mortales: 1976 fue el año de lo que llamamos la derrota y allí queda inaugurada una segunda pregunta: ¿qué había ocurrido con algunos de estos jóvenes intelectuales que nos incorporamos al partido cubano y a la práctica de la violencia revolucionaria? Pero estas preguntas no son condición suficiente para escribir un libro. El pun-

to que permite que yo escriba este libro es que me había dotado de cierta disciplina intelectual que me lleva a tratar de salvar de algún modo estos fenómenos que no sólo yo había vivido, verificando una vez más que el pensamiento siempre llega tarde. Había ido pasando vocacionalmente de la filosofía a la historia de las ideas: es decir, me había ido haciendo escéptico. Por consiguiente, este libro tiene un enfoque ubicado en un terreno clásico y un tratamiento clásico de historia de las ideas. Corre en esta instancia dos riesgos: por un lado, el de confundir a las ideas con lo real; por el otro, el de las consecuencias de su enfoque inicial que se propone una reconstrucción del ideario filosófico sobre el que se habría montado la nueva izquierda argentina. De allí el título del capítulo primero "Introducción por la filosofía"; esta introducción obviamente lleva, a lo largo del texto, a sobredimensionar las influencias del pensamiento sartreano. La voluntad de recuperar la experiencia vivida, y la selección en el ámbito de las disciplinas del tópico filosófico coloca al libro en un terreno sartreano. Creo también que pocas veces como en esos años se pudo percibir el salvajismo de las pasiones ideológicas: un conjunto de ideas que estructuraron un conjunto de sujetos y los hicieron ser lo que fueron.

**Silvia Sigal:** Voy a hacer una biografía quizás bastante diferente de la de Terán, pero que tiene un punto en común. En un momento también yo me planteé qué era eso y cómo no lo había visto antes. Pero el objeto de la pregunta no era el peronismo sino los intelectuales peronizados en 1973. El mismo impacto que sintió Terán en Caballito, lo sentí yo en algún otro barrio de Buenos Aires, durante dos meses, después de los cuales me fui de la Argentina. No sé por qué no volví, pero una de las razones pudo ser que eso que no entendí entonces me era profundamente extraño; a partir de allí me planteé la pregunta sobre qué era ese otro nuevo peronismo que vino a agregarse a una pregunta más antigua que, como socióloga, me había formulado sobre el peronismo. Traté de entender qué había sido la juventud peronista y uno de los intentos básicos de este libro es aportar algunos

elementos para entender cómo, en una franja de izquierda, los intelectuales argentinos primero hicieron *como si* fueran peronistas y luego ya no se supo muy bien qué eran. Esta, sin embargo, no es la única pregunta. Resulta evidente que estoy hablando desde mi lugar que era la Universidad y la carrera de sociología; y eso le da un sesgo bastante claro al libro que focaliza sobre los intelectuales progresistas o los intelectuales que se daban una misión en la sociedad. Me di cuenta de que había pasado algo que yo tampoco había visto venir en los años anteriores: la formación progresiva y el cruzamiento de grupos de intelectuales a los que yo, por mi inserción, no había dado importancia. De allí el segundo objetivo del libro: reconstruir los distintos fragmentos que componían ese espacio intelectual-político nuevo. Escribí este libro con un gran placer: el de leer cosas que no había leído antes; de allí que estén menos presentes las ideas y los textos que yo más conocía en aquellos años sesenta. Escribí sobre otros: traté de construir ese objeto que me era exterior. Una de las dificultades que enfrenté fue la de ir delineando los grupos de los que me interesaba hablar para entender por qué estaban haciendo aquello que hacían. Y en este sentido creo que la diferencia con el libro de Terán (que es una diferencia profesional) reside en que no hago una historia de las ideas. El encadenamiento de las ideas aparece pero de un modo marginal; trato de reconstruir trozos significativos del discurso y del comportamiento de los intelectuales y trato de entender por qué van haciendo lo que hacen a lo largo de esa década. No conté lo que ya sabía: traté de organizar cosas que aprendí escribiendo este libro.

**Oscar Terán:** Al escuchar a Silvia Sigal creo que las diferencias son muchas y eso explica el producto final de dos textos que son, afortunadamente, diferentes. Convinimos en hablar de las dificultades que habíamos encontrado en la producción de estos libros. La primera, en mi caso, tiene que ver con el momento 1975-76. Entonces yo no sabía lo que estaba pasando, pero hoy puedo definirlo con una frase clásica: en el año 75, para mí pero no sólo para mí, "el hi-

lo de los días se había cortado, ¿quién podría volver a suturarlo?" Esto nos remite a un problema de memoria; Silvia Sigal dijo que lo que le interesaba era lo otro respecto de sí misma; en cambio a mí, lo que me interesó fue volver a ver lo visto, volver a leer lo leído, con la enorme dificultad de que ese que ahora leía ya era otro. ¿Qué pasa cuando uno pretende ser antropólogo de la propia tribu? Un texto de Todorov me sugirió algo acerca de este problema; se refiere a tres figuras sociales que tienen una diferente relación con su objeto: el científico, que pone la mayor distancia entre su subjetividad y el objeto que considera; el político, que carece de toda distancia y aplasta sus pasiones sobre el objeto; el intelectual, que tiene que mantener una distancia con el objeto, pero como su objeto son pasiones y tragedias no puede evitar tener una relación pasional. Allí trataba de moverme: ni demasiado cerca ni demasiado lejos del objeto. Esta distancia es la que quise lograr y no puedo decir en qué medida este emprendimiento resultó exitoso.

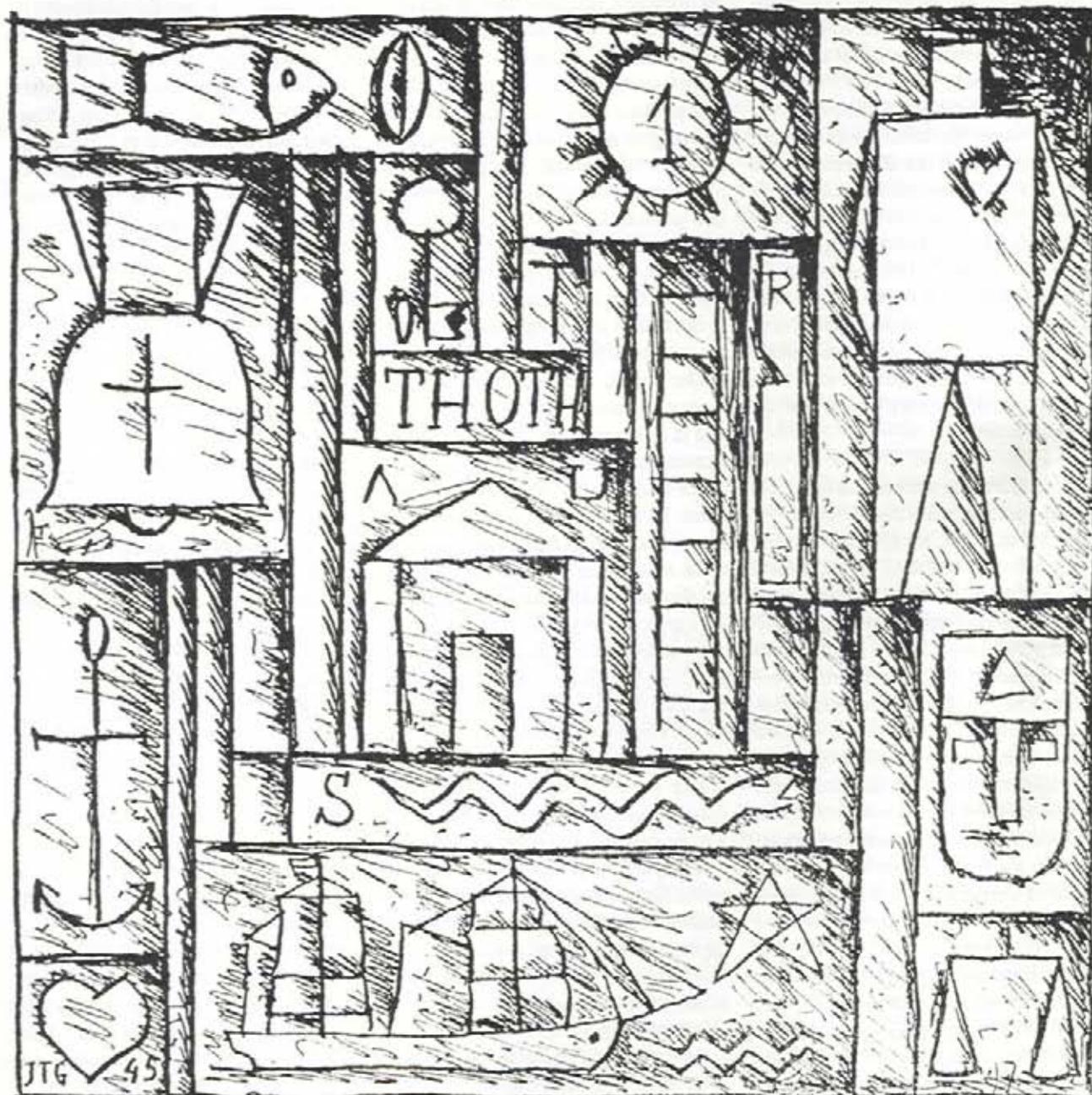
**Silvia Sigal:** Mis dificultades fueron en cierto sentido más banales. Acentué lo más posible la distancia, aunque en cierto punto se descubra un vínculo muy afectivo con el objeto. Para establecer esa distancia definí ciertas preguntas, alguna hipótesis, buena o mala, y recorté grupos, itinerarios ya sea de nacionalistas o de intelectuales de la izquierda nacional, separándolos de aquellos que estaban más insertados institucionalmente. Cuando creí haber definido esos grupos me resultó más fácil encarar la cuestión de un tratamiento distanciado. La dificultad grande que tuve, y que creo que Oscar Terán no experimentó, se resume en una pregunta que me planteaba permanentemente: ¿por qué hablar de estos grupos y personas como intelectuales? No estoy muy segura ni de haber resuelto ni de haber planteado bien el problema. Muchas veces me preguntaba: ¿por qué analizar lo que dice, por ejemplo, Giussani, dos páginas después de haber considerado lo que dice Ismael Viñas? ¿es un intelectual? Hoy sería menos complicado porque se ha difundido esa nueva figura del periodista intelectual y lo que a mí se me planteaba como necesidad de

diferenciación en la época que estudiaba, hoy no se plantearía respecto del presente. Tanto el medio intelectual-político que yo me había dado como objeto y la aparición de ciertas ideas en relación bastante cercana a la coyuntura política, como el tipo de circulación entre actividades (militancia, revistas, artículos, libros) hizo que no me fuera siempre fácil justificar inclusiones y exclusiones en términos más o menos teóricos. Esta dificultad conceptual provino en gran medida del tipo de objeto que tomaba: por ejemplo, ciertos semanarios políticos en los cuales escribían personas profesionalmente muy distintas. Y también podría decir lo mismo

del tipo de material concreto que analicé: lo que grupos o individuos escribían aclarando, en la medida de lo posible, lo que además estaban haciendo ante tal elección o ante tal huelga. Una primera decisión fue considerar periódicos y no libros; los libros tienen en mi texto un papel muy secundario, porque lo que más me interesó en el período fue la comunicación o la incomunicación en un medio caracterizado por la proliferación de semanarios, algunos muy fugaces, que se respondían unos a otros, y donde circulaban los mismos nombres. Ese conjunto de publicaciones servía de soporte tanto para la circulación de ideas como para la toma de decisio-

nes; ellas me recortaban un universo donde podía ubicar a los actores sociales que me interesaban; pero, por su misma proliferación, todo el tiempo enfrenté el problema de por qué incluir a unos y no a otros.

**Oscar Terán:** Sigal acaba de referirse a un problema permanente para quien trabaja en este tipo de cuestiones: los niveles de representatividad de los textos y de los intelectuales que se seleccionan. Este problema afecta a los dos libros. En mi caso, diría que hay desniveles flagrantes de los que, a veces, fui absolutamente conciente: entre los nacionalistas aparecen personajes como



García Mellid o Giordano Bruno Gen-  
ta que son poco defendibles en lo que  
concierna a su representatividad y a su  
calidad respecto del resto de los intelectu-  
ales estudiados. Para decirlo franca-  
mente, hice opciones prácticas y políti-  
cas: me interesaba mostrar en su extre-  
ma rudeza a aquellos representantes  
que habían aparecido en la escena polí-  
tico-intelectual dando armas al enemi-  
go en el quiebre de 1966. Hay otros des-  
niveles, en cambio, que son inducidos  
por el tratamiento temático que elegí,  
sobre la base de núcleos que van orga-  
nizando el texto a lo largo de todas sus  
páginas: por eso se producen desnive-  
les significativos. Cuando algún perso-  
naje secundario me permitía remarcar  
mis lecturas no tuve inconveniente en  
darle un lugar junto a ideas y personajes  
más significativos. Este es un problema  
que recorre tanto mi libro como el de Si-  
gal, y en el caso de mi propio trabajo di-  
ría que no está resuelto o, incluso, que  
está mal resuelto. ¿Cuáles son otras se-  
mejanzas o diferencias entre estos dos  
libros? Creo que son dos libros distintos  
(ni Silvia Sigal hubiera querido escribir  
el libro que yo escribí ni yo el de ella) y  
al mismo tiempo no complementarios,  
y esto debe celebrarse. Pero hay tam-  
bién algunas semejanzas: la periodiza-  
ción es análoga. Ella caracteriza el pe-  
ríodo que se abre con el golpe del 55 co-  
mo de modernización y de crisis de la  
unidad antiperonista. En mi texto esto  
mismo está dicho, pero tal vez es más  
importante que lo diga Sigal y que afir-  
me que esta crisis de la unidad antiper-  
onista es un dato específico de la historia  
argentina, porque se trata de una autora  
que se empeña en contradecir el vicio  
de la especificidad nacional que los ar-  
gentinos se atribuyen. En cuanto al pe-  
ríodo de la experiencia frondizista hay  
una diferencia, ya que Silvia Sigal le  
adjudica una mayor importancia a la  
experiencia frondizista y a la inclusión  
de ciertos intelectuales en el gobierno.  
Ambos coincidimos en señalar un as-  
pecto negativo: las consecuencias de la  
"traición Frondizi". El otro año, 1966,  
representa en los dos libros diferencias  
claras en la valoración de los efectos del  
golpe de estado de Onganía sobre la  
cultura argentina. Creo que, a diferen-  
cia de Silvia Sigal que extiende hacia  
adelante el período, para mí el 66 es un

parteaguas bastante nítido. En lo que se  
refiere a los temas y problemáticas los  
dos libros son bastante análogos: per-  
sistencia del peronismo como fenóme-  
no rebelde a la intelección y a la incor-  
poración de esas masas que aparente-  
mente habían quedado en disponibili-  
dad y que, sin embargo, no se avenían a  
adoptar las propuestas que se formula-  
ban desde la nueva izquierda, por un la-  
do; por el otro, la influencia devastado-  
ra (si se me permite el adjetivo) de la re-  
volución cubana sobre la constitución  
del imaginario de los intelectuales y so-  
bre sus prácticas. Hay una coincidencia  
que me parece central: Sigal dice que en  
esta primera mitad de los sesenta el es-  
cenario para las violencias posteriores  
estaba instalado pero *sólo* como posibi-  
lidad. Yo diría que buena parte de lo que  
escribí estuvo animado por la pregunta  
sobre si los discursos conducían inexo-  
rablemente a la serie de catástrofes pos-  
teriores. Esta es, tal vez, la hipótesis  
fuerte de mi trabajo. Si ella se desmien-  
te, el trabajo podría desmoronarse. He  
tratado de argumentar largamente que,  
si bien ese escenario estaba instalado,  
los acontecimientos que se suceden a  
partir de 1966 son los que vienen a re-  
alizar un conjunto de profecías que los  
intelectuales habían enunciado, pero  
*sólo* enunciado, en los años ante-  
teriores. Las diferencias entre los dos tra-  
bajos son claras. En el tratamiento me-  
todológico del período y de los textos  
abordados, yo me instalo en el terreno  
del significado. Silvia Sigal se instala  
en el del significante. Más precisamen-  
te, trabaja con mucha eficacia sobre la  
relación entre el campo político y el  
campo intelectual, en una búsqueda de  
definición de los intelectuales centrada  
en el lugar institucional que ocupan,  
con un agregado que me parece muy sa-  
gaz, porque no se trata de una defini-  
ción de los intelectuales en un juego  
puramente estructural, en el que el po-  
sicionamiento define los roles que cada  
uno de ellos va adoptando, sino en el  
modo como la relación entre campo po-  
lítico y campo intelectual es interioriza-  
da por los mismos intelectuales: la de-  
finición de los intelectuales respecto de  
la política será decisiva para su ubica-  
ción respecto de las propias posibilida-  
des de intervención cultural y política.  
Otra de las diferencias reside (y este es

uno más de los méritos del libro de Sil-  
via Sigal, aunque también me plantea  
dudas) en haber tomado la universidad  
como uno de los centros básicos que es-  
tructuraron el campo intelectual en es-  
tos años; y algo que me parece feliz y  
habla de la percepción sociológica del  
libro, es haber tomado la universidad  
como caso del estado argentino: el es-  
tado como género y la universidad co-  
mo especie, con lo que el libro aporta  
una serie de reflexiones francamente  
productivas.

**Silvia Sigal:** No voy a volver sobre los  
puntos que Terán señaló como puntos  
de semejanza. No parece sorprendente  
que coincidamos en una periodización  
basada en acontecimientos muy fuer-  
tes; en cambio hay una diferencia en el  
peso mayor que, con razón, Oscar Te-  
rán le adjudica a una serie de episodios  
internacionales, a los que yo doy menos  
importancia. También le doy menos  
importancia a la influencia que una se-  
rie de debates, desarrollados en otros  
países, tuvieron sobre las ideologías in-  
telectuales en argentina. Creo, por ejem-  
plo, que el nombre de Garaudy no apa-  
rece una sola vez en mi libro. Creo que  
Terán pone más en perspectiva las po-  
lémicas internacionales y su peso sobre  
la evolución interna. Pero quisiera vol-  
ver sobre algo que habíamos dicho al  
principio: la relación que cada uno de  
nosotros estableció con lo que estaba  
estudiando. Creo que la diferencia bási-  
ca entre los dos libros reside en que per-  
tencen a dos géneros diferentes y pro-  
ponen dos enfoques muy distintos:  
Terán hace una historia de las ideas, y  
yo trato de hacer una crónica socio-  
lógica. Supongo que se refiere a esto  
cuando afirma que yo considero a los  
intelectuales como significantes: estu-  
dió a ciertos actores sociales, tomo lo  
que dicen como algo que debe ser estu-  
diado, y me obligo a explicar por qué  
están diciendo lo que dicen; hay una  
distancia respecto de las ideas que son  
expresadas. Este es para mí un punto  
básico metodológico de la disciplina en  
la que me encuadro. Y la idea del signi-  
ficante tiene que ver con eso: consi-  
derar a grupos o actores como objeto de  
análisis caracterizado institucionalmen-  
te, por las ideas que expresan, por el  
tipo de grupos que conforman. Me inte-

resa mucho lo que dicen, me interesan muchas de sus ideas, pero las tomo para ver cómo surgieron y cómo se modificaron; las ideas no son un objeto en sí mismo, sino algo que debo explicar. Yo creo que aquí está la diferencia fundamental entre los dos textos y ella informa sobre maneras distintas de considerar individuos o grupos o problemas. Terán señalaba al pasar que yo extendiendo el año 66 hacia adelante y quisiera que me explicara esa expresión. Desde un punto de vista biográfico, dado que yo estaba en la universidad, es curioso que extienda hacia adelante el período, ya que debería haber vivido el 66 como una verdadera fractura. Pero

no estoy tan segura de que haya tenido efectos tan catastróficos sobre los intelectuales. Hay una cantidad de cosas que se producen después del 66 fuera o dentro de la universidad que no parecen corresponderse con la idea de un aplastamiento o devastación de las tareas intelectuales, por lo menos en el área que estudiamos (por supuesto que sí en las ciencias exactas). Después del 66 están las cátedras nacionales y las cátedras marxistas en la Facultad de Filosofía y Letras. Habría que volver a mirar un poco más cuales fueron los efectos; no me refiero, claro está, a lo político ni a la imagen que los intelectuales se hicieron de lo político, para la que el 66 efec-

tivamente fue un cambio importante. Sino a lo que tiene que ver con la vida intelectual y cultural misma. Para poner sólo un ejemplo, casi todos los grandes estrenos del Instituto Di Tella son posteriores al 66. Considerando en cambio otra serie de hechos, me inclino a pensar que el Cordobazo jugó un rol bastante más importante aunque sea difícil definir qué pertenece a 1966 y qué a 1969. Otra cuestión a la que quería referirme es la siguiente: si yo tuviera que escribir de nuevo este libro, ¿qué capítulo ausente hoy debería agregarle? Un capítulo que tuviera una forma más biográfica (no autobiográfica), que apuntalara la caracterización que hacen ambos libros de dos procesos, uno en dirección de la convergencia entre diferentes grupos, y otros de fracturas sucesivas en el campo intelectual, por efectos de la modernización o por la interpretación del peronismo, o de la revolución cubana. Estos dos movimientos creo que están claramente en el libro de Oscar Terán; también yo traté de mostrarlos. Y porque se dieron estos dos procesos es posible hablar de alternativas y de otras posibilidades de evolución. Pero lo que creo que falta, y que hoy me gustaría haber escrito, es un capítulo sobre ciertos personajes que funcionaron como puente entre las distintas fracciones: entre ellos, Lito Marín, José Luis Romero, Eliseo Verón. El otro punto que quería señalar, también referido a las ausencias, es que en los dos libros hay una especie de hueco al cual ambos se refieren constantemente pero que no está ni definido ni analizado: esa otra cosa que va a pasar después. Hubiera valido la pena decir algo más sobre eso que está demasiado presente.

**Oscar Terán:** Los problemas de cada uno de los libros, o los que yo pueda ver: algo que me llamó la atención en el libro de Silvia Sigal y que creo que no está bien resuelto es el tratamiento de la reforma universitaria. Su remisión a la génesis del reformismo en 1918 me parece totalmente aceptable, pero luego la construcción de lo que Silvia Sigal llama la "identidad reformista" adolece de una excesiva larga duración: entre el 18 y el 56 pasaron muchas cosas en el país y en el movimiento universitario como para no exigir un desarrollo más preci-



NUMERO 43/44 (Primavera/Verano 1991)

Gianfranco Pasquino, Más allá del Golfo  
 Jürgen Habermas, El futuro del socialismo  
 Luciano Pellicani, El comunismo y la modernización  
 Antonio Santesmases, Ética, política y utopía  
 Manuel Garrelón, Democratización política en América  
 Norbert Lechner, El ciudadano y lo público

Suscripción anual: 1.400 Ptas. Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:  
 Monte Esquinza, 30. 28010 Madrid

## LETRA INTERNACIONAL

Número 23 / Otoño 1991

Don Juan: Archibugi, Lipking, Darnton, Pereda  
 Itinerario hebreo: Meghnagi, Tirosh-Rothschild,  
 Yovel, Scholem, Freud

Suscripción anual: 1.400 Ptas. Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración: Monte Esquinza, 30. 28010 Madrid

so. La otra cuestión que me parece problemática es la separación que Sigal establece demasiado tajantemente entre dos fracciones intelectuales: por un lado, los intelectuales progresistas y culturalmente modernizadores y, por el otro, los intelectuales radicalizados. Creo que valdría la pena (y a lo mejor se hubiera logrado trazando, como Silvia Sigal propuso recién, curvas biográficas de quienes fueron puentes o intermediarios) indagar en los puntos de encuentro y de contaminación que existieron entre estos dos estratos, que yo creo que no estuvieron tan aislados como aparecen en el libro de Sigal. Es cierto que encontramos un conjunto de intelectuales caracterizados por su marcada inquina respecto de la institución universitaria, pero también ellos convertían esa renuncia expresiva y activa a incorporarse a la universidad en un elemento definitorio de su propia identidad como intelectuales: Masotta no estaba en la universidad, pero estaba a dos cuadras de ella, porque la universidad funcionaba como un foco al cual debía oponerse para constituirse; en este sentido creo que la escisión entre los dos estratos debería ser matizada. En cuanto a los problemas que hoy me suscita mi propio trabajo: creo que hay una excesiva focalización en las fuentes, en los personajes; si hubiera leído el libro de Silvia Sigal antes de escribir el mío, me hubiese visto obligado a otras incorporaciones, por ejemplo la del periódico *El Popular* donde aparece una zona que podría haber alimentado mi propia perspectiva. Esto tiene que ver también con que, a diferencia de Sigal, yo no escribí este libro con placer, entre otras razones porque se trataba de ideas y textos en los cuales yo había creído con una certeza ciega; tampoco sentí placer ante el encuentro de ideas que se repiten *ad nauseam* y que vuelven a la empresa de revisarlas bastante abrumadora. Hoy, relejendo el libro, me doy cuenta de que hay ausencias que son insostenibles: ¿por qué no está Puiggrós, por ejemplo? Creo que redundaba demasiado y quise hacer un texto que mínimamente pudiera sostener una lectura. Esto no es exculpatorio, se trata del relato de algunas de las dificultades que uno experimenta cuando se encuentra con fuentes que dicen exacta-



mente lo que uno suponía que tenían que decir. Hice esfuerzos por huir de esta masividad compacta. Durante todo el desarrollo del trabajo busqué a los otros: a aquellos que pudieran haber estado más protegidos de la invasión política del campo intelectual. En la revista *Criterio* me pareció descubrir algo, pero a medida que la polarización crecía, que la revolución cubana se definía más precisamente, la revista *Criterio* terminó incluyéndose en los misos parámetros de enfrentamiento y sectarismo que recorren el período. Alguien me señaló la longitud de las frases de mi libro y la utilización de los tiempos verbales: el tiempo pasado es increíblemente complejo, con todas sus variantes de perfecto, imperfecto y pluscuamperfecto que van desdibujando la temporalidad de la frase. Así hoy tengo la sensación de que el libro casi no tiene tiempo, que es más geológico que histórico. La lectura retrospectiva fue uno de mis grandes problemas y es interesante epistemológicamente: yo no quería hacer de este texto una construcción retrospectiva y al mismo tiempo una de las grandes ventajas de quien escribe un texto histórico es saber lo que pasó después; sin embargo, no quería aplastar esos años sobre la base de lo que yo sabía que iba a ocurrir. Creo que este problema se refleja en una diferencia de periodización entre los dos libros: para mí el ciclo termina en el 66, para Sigal en el 69. Los argumentos que ella señala son relevantes y efectivamente del 66 al 69 hay una notable vitalidad de las prácticas intelectuales. Pero si yo marco el 66 es

porque estamos hablando de fracciones intelectuales distintas: no lo elijo por aquello que efectivamente ocurrió (la noche de los bastones largos fue bastante trivial a la luz de lo que vino después), sino porque en el plano de lo simbólico fue un parteaguas: por la violación de la autonomía universitaria que fue vivida como una catástrofe aun cuando ya tuviéramos una mirada bastante distanciada sobre los pilares de la reforma; pero sobre todo porque se realizaba la profecía de los intelectuales que estaban al costado de la universidad y la miraban críticamente: la profecía de que en la Argentina la práctica intelectual era vana si no se resolvían antes las tareas políticas. Silvia Sigal se refirió recién a lo que estos libros deberían contener y no contienen: hablaba, creo, de las crecientes incitaciones, en los discursos, a la adopción de prácticas violentas. Yo no comparto esta idea precisamente porque, como ella lo señaló bien, eso está todo el tiempo presente aunque no se lo nombre. Si esto es así, creo que el objetivo está logrado; yo quería que efectivamente el desenlace apareciera como un horizonte siempre presente pero no realizado, porque para que se realizara tenían que cumplirse determinado tipo de operaciones político-intelectuales. Me interesaba que el texto quedara abierto, quería escribir lo que creo que realmente ocurrió: ese horizonte estaba permanentemente presente en cada uno de nosotros, pero el pasaje de la virtualidad a la realización requería una serie de operaciones que

desbordaban el campo específico de los intelectuales.

**Silvia Sigal:** No sé si hay tantas diferencias. Creo que efectivamente, después de 1966, cambió el modo según el cual se pensaba la política, pero cuando Terán habla de un aplastamiento de la vida intelectual no puedo estar de acuerdo; efectivamente hubo una confirmación de predicciones, pero también siguieron pasando cosas en la vida cultural: *Tucumán arde*, Rodríguez Arias, en fin la realidad era un poco más compleja. En cuanto a esa inclusión algo más explícita de lo que iba a pasar después: hay un punto que no estoy se-

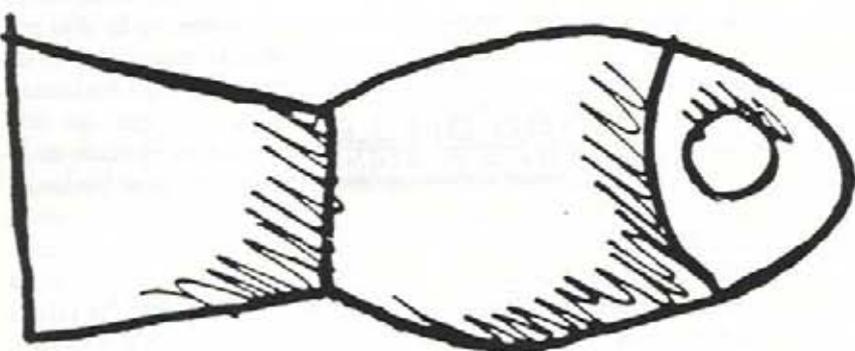
textos que hablan abundantemente de la política como violencia, pero no sólo en ese tipo de textos sino en grupos como *Pasado y presente* que no estaba convocando a la violencia y sin embargo las referencias son expresas. Estos intelectuales de la nueva izquierda pensaban en la resolución del conflicto político a través de una vía necesariamente violenta. ¿La pregunta es si la asunción de estos postulados sobre un desemboque violento de la política, inducía necesariamente al borramiento de los intelectuales respecto de la política?

**Silvia Sigal:** Pregunto algo bastante más simple. Lo que leo en tu libro es un

intelectuales, sino la representación que los intelectuales se van haciendo de lo político.

**Silvia Sigal:** Creo que conviene distinguir entre el discurso sobre la violencia y el pasaje al acto. Tiendo a pensar que durante bastante tiempo y hasta casi el fin de la década, hubo una considerable actividad de individuos y de grupos que mezclaban o subordinaban en el discurso lo intelectual a lo político efectuando una operación de alto refinamiento, evidente cuando los textos proliferan en citas sobre el modo de producción y otras cuestiones teóricas. Había una intención de práctica política que todavía debe ser analizada como tal, es decir qué significaba esa militancia política en grupos de izquierda o peronista, por otra parte todavía bastante marginales, al punto en que era difícil tomar al pie de la letra lo que se estaba diciendo. Tengo la impresión de que para muchos y durante bastante tiempo, esta política era una política verdaderamente imaginada que podía funcionar porque existía una impunidad extraordinaria sobre las decisiones que verdaderamente se tomaban: las decisiones concernían a si se fracturaba un grupo o se fundaba otro. La aparente disolución de lo intelectual en lo político era otra operación intelectual más. Luego hay que explicar cómo una acumulación de acontecimientos hizo que se pasara efectivamente a la violencia, pero de eso no hablan ni el libro de Terán ni el mío.

**Oscar Terán:** Mi libro se detiene puntualmente en el 66 y esto viene después. Yo no sé cómo colocar este refinamiento que Silvia Sigal señala: sería interesante estudiar la curva que sigue la introducción del pensamiento de Althusser. Allí sí nos encontramos con un marxismo extremadamente refinado; sin embargo, mi recuerdo, no mi investigación, me indica que muy rápidamente el texto de Althusser empieza a funcionar como una suerte de aval teórico de las prácticas guerrilleras en América latina. Además, al Che Guevara lo matan en el año 67 y para ese año hay en la Argentina un conjunto de intelectuales significativos que están comprometidos en un emprendimiento que incluía a la violencia.



gura de haber entendido bien en el libro de Terán. Lo que se dice nítidamente es que 1966 provocó o permitió el dominio de la política sobre las ideas y la pérdida de legitimidad de ciertas actividades culturales. Pero al mismo tiempo, yo tuve la sensación de que hay otro hilo en el libro de Terán que es el hilo de la violencia. Estamos frente a dos dimensiones: una manera de hacer política que opta por la violencia, y otra que se refiere a la relación entre cultura y política, aunque es cierto que estas dos dimensiones, para muchos, estuvieron confundidas. Lo que no me quedó claro es si la hipótesis básica sobre el 66 como momento que permite el cambio, se refiere al cambio en la relación entre política y cultura, prácticas intelectuales y prácticas políticas, o se refiere a esa otra cosa que tiene que ver con la violencia. No sé si la pregunta es clara.

**Oscar Terán:** Es clara, pero muy complicada porque su formulación complica el interrogante. Si no entiendo mal, algo se verifica empíricamente en los

análisis de una progresiva politización de la cultura. Como me pareció percibir en algún momento del texto que la cuestión de la violencia es central, te preguntaba si el 66 tiene el mismo valor explicativo para la opción violenta como la tiene para la politización de la cultura.

**Oscar Terán:** Creo que no. En el pasaje del intelectual comprometido al intelectual militante operó un entramado simbólico de una presión descomunal. Es enternecedor observar (y algo de eso trato de hacer cuando tomo el caso de *Pasado y Presente*) el modo en que estos intelectuales se resistían a las tentaciones de borrar su espacio intelectual para pasar a la práctica política. Pero si una instancia argumental operó de manera obsesiva sobre ellos, es el rol simbólico de la culpabilización del intelectual (y por eso tengo una opinión bastante diferente de la que enuncia Sigal sobre Jauretche en su libro). Es cierto entonces, que no es sólo lo que desde afuera, desde la política, invade el campo de los

# Revista de crítica literaria latinoamericana

Dirección: Antonio Cornejo Polar  
Av. Benavides 3074, Urbanización La Castellana, Tel.  
456353 - Lima - 18 Perú.

## HYPERMETICA

SAUL SOSNOWSKI

5 Pueblo Court Gaithersburgh  
MD 20878 USA

### Tarifas de Suscripción

Bibliotecas e Instituciones U\$S 21  
Suscripciones individuales U\$S 30  
Patrocinadores U\$S 30  
(Excepción Año 1 N°s 1, 2 y 3 U\$S 25)

# La Ciudad Futura

REVISTA DE CULTURA SOCIALISTA

N° 32/Abril 1992

*Debate sobre la unificación de los partidos socialistas:*  
E. Boero, Jaimovich, Bravo, Laporta, Portantiero, Tula

*La crisis del sistema universitario:*  
Shuberoff, Yanes, Krotch, Teixidó

*Argentina, entre Idi Amín y Suecia:*  
Entrevista a Luis Moreno Ocampo

Bartolomé Mitre 2094 - 1° piso - Buenos Aires

DIARIO DE  
21 información creación ensayo  
**POESÍA** Verano de 1991/2. Periódico trimestral.

Me acuerdo de que al día siguiente de la muerte de Gide, Manizac recibió este telegrama: «Infierno no existe. Podés divertite. Stop. Gide». • Me acuerdo de que Alan Delsol era espías de franquista (¿o aprendiz de carnucro?) en Montevideo. • Me acuerdo de que a Stendhal le gustaban las espías. • (Sigue en página 14)



JR  
WILCOCK



Starobinski



Georges  
Perec  
Instrucciones de uso

Horacio  
Armani



BIMBAUD  
Yo inventé todos los  
triumfos



Yo inventé todos los  
triumfos



SUSCRIPCIONES: (4 números, 1 año)  
U\$S 40

CHEQUES A LA ORDEN DE DANIEL SAMOILOVICH  
Bartolomé Mitre 2094, 1° (1039) Buenos Aires

# REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

DIRECTORA:  
NELLY RICHARD

SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES  
1 año, 3 números, vía aérea

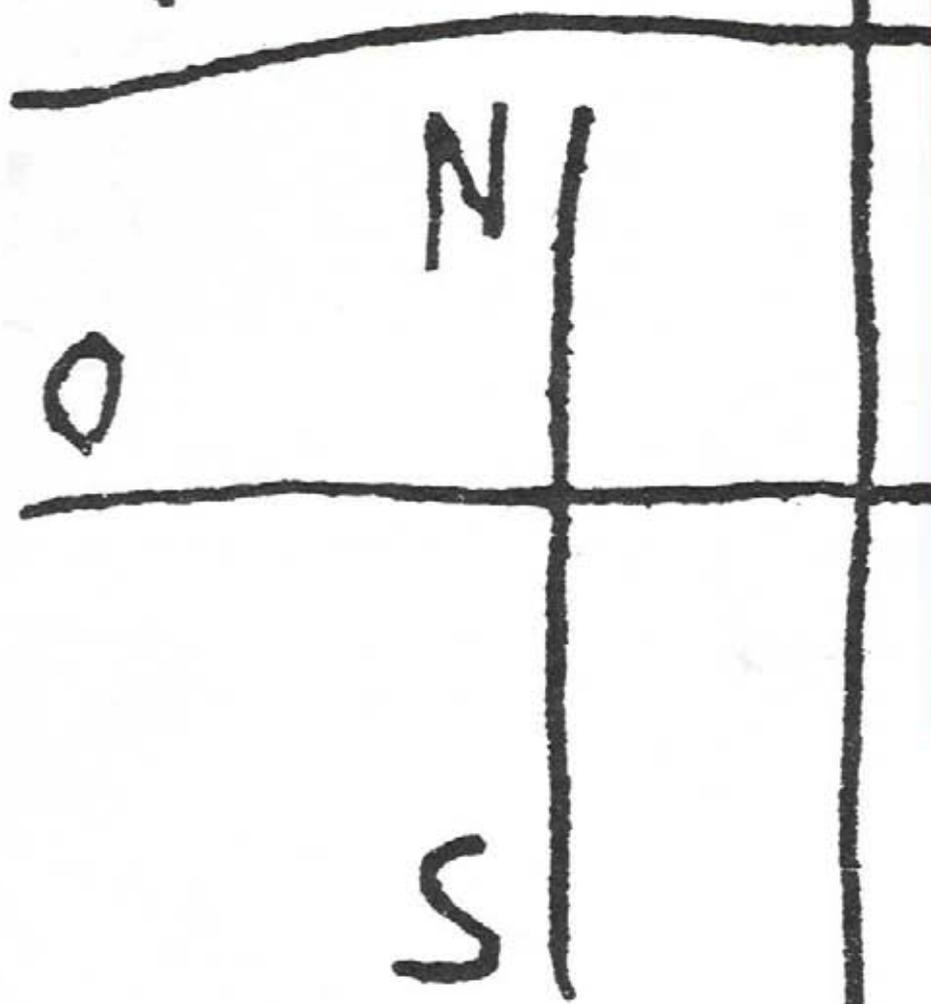
Nombre \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

Ciudad País Teléfono \_\_\_\_\_

Personal U\$S 20 / Instituciones U\$S 30  
Adjuntar cheque a nombre de Nelly Richard, Revista de Crítica Cultural, Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile

Abri! VIII



PUNTO  
DE VISTA

42 Revista de cultura \$5