

# Kirchner y el peronismo

Santoro • Favio: la traición de las imágenes

El Eternauta: ciencia ficción y política

El juicio del siglo: traductores

Nicolás Rosa: la voz en acto / Nuevo cine argentino /

Ruina y modernidad / Diario de un urbanista: Secchi

PUNTO  
DE  
VISTA

87 Revista de  
cultura  
10,5  
Abril 2007

Escriben: Sarlo • Ballent • Willson • Bemini  
Vitagliano • Francescutti • Huysen • Gorelik  
Ilustraciones: Marcia Schvartz



*Las Cotorras Conchetuales*



Las ilustraciones de este número son obras de Marcia Schwartz (Buenos Aires, 1955). Se reproducen trabajos de su serie de carbonillas iluminadas *El alma que pinta* ("Ninguna", tapa y p. 1; "Loca", p. 6; "Pipistrela", p. 9; "Estercita", p. 13; "A la milonga", p. 16) y de su serie de dibujos *Vernissage VIP: Sociales* ("Las cotorras conchetuales", retiración tapa; "El jurado", p. 26; "La patota cultural", p. 27; "El zorro con piel de chanco y sus inocentes seguidores", p. 30; "The Winner", p. 31; "Compañeros de taller", p. 34; "Las ventrilocuas", p. 39). Además de sus obras: "Autorretrato", p. 3; "Pizzería El Destino", p. 19; "Las vecinas" (díptico), pp. 22 y 23; "Dandy", p. 41; "Hombre gris", p. 44; "Camión", p. 46. Más sobre la autora en: [www.marciaschwartz.com.ar](http://www.marciaschwartz.com.ar).

87

Revista de cultura  
Año XXX • Número 87  
Buenos Aires, abril de 2007  
ISSN 0326-3061 / RNPI 159207

**Sumario**

- 1 Beatriz Sarlo, *¿El último avatar?*
- 6 Anahi Ballent, *La traición de las imágenes. Recuperación del peronismo histórico*
- 13 Pablo Francescutti, *De vuelta al futuro con el Eternauta*
- 19 Patricia Willson, *Traductores en el siglo. Cuarto artículo de la serie "El juicio del siglo"*
- 26 Miguel Vitagliano, *Nicolás Rosa: la voz en acto*
- 30 Emilio Bernini, *Noventa-sesenta. Dos generaciones en el cine argentino*
- 34 Andreas Huyssen, *La nostalgia de las ruinas*
- 41 Entrevista a Bernardo Secchi, por Adrián Gorelik, *Un proyecto para el urbanismo*
- 43 Bernardo Secchi, *Diario de un urbanista*

DE VISTA  
PUNTO

**Directora**

Beatriz Sarlo

**Subdirector**

Adrián Gorelik

**Consejo Editor**

Raúl Beceyro  
Jorge Dotti  
Rafael Filippelli  
Federico Monjeau  
Ana Porrúa  
Oscar Terán  
Hugo Vezzetti

**Diseño:**

Estudio Vesc y Josefina Darriba

**Difusión y representación comercial:**

Darío Brenman

**Distribución:** Siglo XXI Argentina

**Composición, armado e impresión:**

Nuevo Offset, Viel 1444, Buenos Aires.

**Suscripción anual**

	Personal	Institucional
Argentina	30 \$	60 \$
Países limítrofes	20 US\$	40 US\$
Resto del mundo	30 US\$	50 US\$

**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:** 4381-7229

**Internet:** [BazarAmericano.com](http://BazarAmericano.com)

**E-mail:** [info@BazarAmericano.com](mailto:info@BazarAmericano.com)

## ¿El último avatar?

Beatriz Sarlo



### Intelectuales de un lado y otro

No todos los intelectuales están disgustados o irritados con el último capítulo (sólo último por ahora) de la novela familiar que, desde hace sesenta años, protagonizan los dirigentes de origen justicialista. Por supuesto, el no kirchnerismo incluye los discursos francamente opositores del liberalismo de centro derecha o centro izquierda, que pueden leerse en *La Nación*, los de los clubes de izquierda radicalizada (del que hay muestras en su propia prensa minoritaria) y, por caridad con su historia, en *Página 12*, que así conserva, en el cenit de su oficialismo, la huella

sentimental de su pasado. Fue equivocado afirmar que el peronismo no tuvo intelectuales que lo interpretaran “verdaderamente” y fue equivocado extender a los intelectuales de fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta la incomprensión de socialistas y comunistas frente al primer peronismo; también sería equivocado sostener que el peronismo no tuvo sus teóricos cultos antes de 1955 (entre otros Arturo Sampay, redactor de la Constitución justicialista de 1949). No son invariablemente las ideas sino las prácticas las que pueden separar a los líderes peronistas incluso de sus intelectuales más devotamente adeptos.

Muy temprano, Rodolfo Puiggrós (a cuya obra hoy le toca un *revival* inesperado), Jorge Abelardo Ramos, Juan José Hernández Arregui, Arturo Jauretche, fundaron la tradición del ensayismo justicialista. Eran: un comunista que abandonó el Partido para seguir el camino de las masas; un trotskista que puso su imaginación histórica y su personal talento para la invectiva a disposición de la causa nacional y de su jefe; un profesor de filosofía, que empezó leyendo a los griegos y siguió con el Stalin de la cuestión nacional; un criollo vivaz, astuto y buen prosista. La sucesión de este linaje hoy tiene dos nombres famosos: el del cronista Miguel Bonasso, que escribe a partir de la radicalización de los setenta; y el del ensayista Horacio González, heredero y complejo armador de todas las líneas que interpretaron el peronismo como peculiaridad dramática y como oscuro fondo de la identidad popular. Y oscuro califica, en este caso, el suelo desconcertante por sus anfractuosidades sin norma, pero siempre expresivo de un *élan* popular, sostén de un teatro político que deberíamos aceptar como el único verdaderamente propio: el peronismo como fisiología de la dinámica argentina moderna y posmoderna.

Una ocupación casi insoslayable del intelectual público (y también de muchos académicos, historiadores, sociólogos, politólogos) ha consistido en encarar la empresa de “entender el peronismo”, lo cual con frecuencia no quiere decir solamente *entenderlo*, si-

no producir los argumentos para designarlo como única cara posible del poder, si se exceptúa a los militares.<sup>1</sup> Para tres generaciones, por lo menos, la “cuestión peronista” definió su perspectiva del pasado y sus ideas sobre el futuro. Peronismo e intelectuales forman una intersección que no puede eliminarse de ninguna historia de los últimos sesenta años.

Si esto es así, la discusión sobre el peronismo queda libre de un lugar común: la incapacidad de los intelectuales no sólo para entenderlo sino, si quiera, soportarlo. Una parte fundamental de la historia intelectual argentina gira sobre la naturaleza del peronismo en sus sucesivos cambios y allí no hay sólo impugnaciones sino, por el contrario, esquemas que ayudarían a captar, de una vez para siempre, su especificidad y, por lo tanto, a verlo bajo las variadas encarnaciones de un Movimiento Nacional que lo fue todo. Una fracción de los intelectuales que se han ocupado del peronismo no son intelectuales peronistas. Esto, que parecería una obviedad, merece ser tenido en cuenta, en la medida en que una fórmula usada por intelectuales contra intelectuales apela (¡todavía!) a la acusación de que si se critica el peronismo es porque no se lo entiende. Los intelectuales que “entienden el peronismo” tienen el metro patrón con el cual se juzga las posiciones de quienes “no lo entienden”. Ambos grupos están hoy en la universidad y en los medios de comunicación; por supuesto, el grupo de los que “entienden” también está en lugares vistosos del aparato del estado.

### El intérprete

Kirchner no pretende pasar a la historia simplemente como peronista. Pertenece a una generación de militantes que, convencidos de que iban a modificar el Movimiento en un sentido revolucionario, fracasaron en la década del setenta y fueron reprimidos, asesinados, exiliados. Cuando todo parecía destinarlos a trasmutarse en los avatares noventistas de Menem, gobernando alguna provincia, votando el pacto de Olivos, practicando la Realpolitik

o armando nuevos instrumentos políticos como el Frente Grande, la crisis del 2001 y la impensada audacia de uno de ellos, acompañada por la necesaria fortuna, les abrió una nueva oportunidad de grandes expectativas.

Kirchner se percibe a sí mismo como refundador.<sup>2</sup> Se siente representante de una línea del peronismo que no parte, como la que fuera durante décadas la línea canónica, del 17 de octubre de 1945 y de los Hechos del General, sino de los Hechos de los Apóstatas, los jóvenes peronistas radicalizados. Por eso, cuando nada lo anunciaba en su pasado como gobernador de Santa Cruz, llegado al gobierno, Kirchner hizo de su reivindicación de los setenta una de las piezas de la construcción de un perfil ideológico, fundamentalmente a través del discurso sobre derechos humanos, justicia y terrorismo de estado. En la década del noventa, estas ideas habían perdido gran parte de su capacidad para seguir produciendo hechos en el presente; Kirchner abre de nuevo un capítulo cerrado excepto para los más fieles a esa tradición de los setenta que, por eso mismo, eran también bastante marginales al partido justicialista o directamente estaban fuera de sus estructuras.

De este modo, Kirchner es un innovador que llegó al gobierno como candidato apoyado por Duhalde, uno de los peronistas más emblemáticos, convertido en su enemigo en la lucha electoral de 2005 donde juega y gana el lugar indivisible de jefe. Sus discursos (aunque simples e incluso brutales, lo cual no habla de su inteligencia sino de un límite devenido espontaneidad, o quizás a la inversa) recurren a temas que no fueron centrales del peronismo renovador en los ochenta y que Menem, a su vez, quiso dejar atrás para siempre.

Kirchner no adopta la liturgia peronista e invoca al líder histórico sólo a la fuerza y excepcionalmente. Pero ha hecho su interpretación de los años setenta, no simplemente en lo que concierne al terrorismo de estado, sino en lo que toca a la memoria militante de la juventud peronista radicalizada y guerrillera. Rodeado de la flor y nata de las organizaciones de derechos hu-

manos (que no han abierto un capítulo de reflexión sobre la violencia de los años setenta y lo que comenzó como una consigna, la única posible contra la dictadura, pasó a ser historia oficial), Kirchner ha evocado no sólo la represión sino los valores militantes de la lucha revolucionaria de quienes habrían sido sus compañeros de juventud. Ha colocado su interpretación del pasado y, lo que tiene consecuencias graves, ha otorgado a ex militantes y organizaciones una licencia casi monopólica para consignar sus leyendas en los espacios de memoria que su gobierno logró extraer del control militar, tal como la ESMA. El presidente tiene posición tomada en esta cuestión ideológica todavía abierta. No sólo ha garantizado que la justicia pudiera seguir actuando, sino que ha dicho que las víctimas debían ser reivindicadas no sólo como víctimas sino como militantes de una Causa que él ubica en sus orígenes políticos.

Con esto, desde el poder, Kirchner está ofreciendo un sostén a la lucha de interpretaciones que está lejos de cerrarse. Kirchner no es un intelectual pero interviene con una versión de la historia en un debate que deberá seguir transcurriendo y que, salvo algún cambio radical en las formas de debatir el pasado, sería bueno que transcurra en una esfera pública donde puedan escucharse los discursos intelectuales.

Carlos Altamirano, en un reportaje reciente aparecido en *Perfil*,<sup>3</sup> se ha referido a esta proximidad. Hoy gobiernan los Montoneros, dice con desprejuiciada inteligencia y buena ob-

1. Gino Germani, Juan Carlos Portantiero y Miguel Murmis, Juan Carlos Torre, Tulio Halperin Donghi, Carlos Altamirano, Silvia Sigal y Eliseo Verón, Ricardo Sidicaro, Mariano Plotkin, Anahi Ballent, son sólo algunos de los científicos sociales e historiadores que marcaron momentos importantes (y temas no explorados) de los “estudios peronistas”.

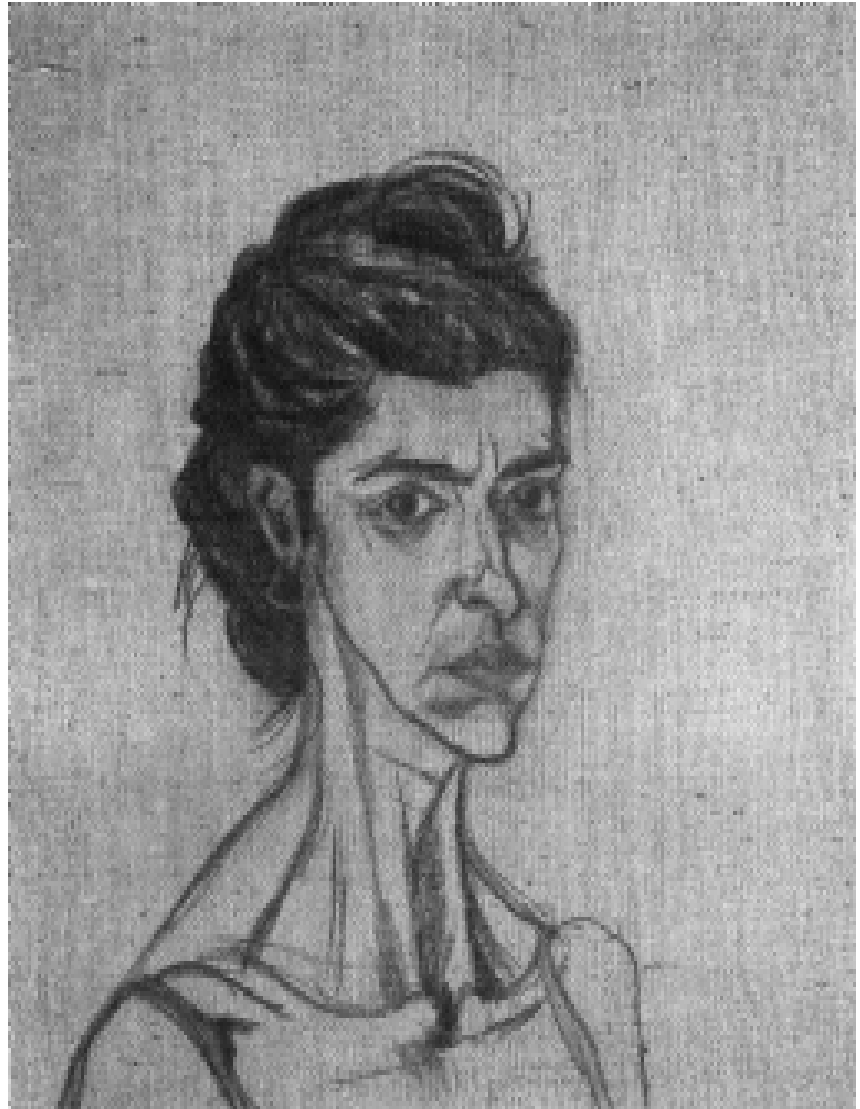
2. Natalio Botana describe las refundaciones políticas del justicialismo con la fórmula “transformismo peronista”. Véase su último libro: *Poder y hegemonía; el régimen político después de la crisis*, Buenos Aires, Emecé, 2006, cap. II.

3. *Perfil*, “El Observador”, 28 de enero de 2007. Altamirano también presenta esta tesis en el reportaje, realizado por Jorge Halperin, incluido en el volumen *El progresismo argentino. Historia y actualidad*, Buenos Aires, Capital Intelectual-Le Monde Diplomatique, 2006.

servación del terreno. Al respecto, algo más. Kirchner ha trazado un nuevo punto de partida del peronismo, promoviendo una línea de autoreconocimiento generacional, con una fórmula que sería: identificación con el *ethos* de entonces, creación de las políticas adecuadas al presente. Pero, ¿sólo el rescoldo de los valores queda de aquel pasado?

También sobrevive la distancia desdeñosa frente a las instituciones republicanas y la libertad de prensa. Como a la juventud peronista radicalizada, al kirchnerismo no le importan las formas “burguesas” institucionales de la política. En 1973, este desprecio se alimentaba de la confianza en que las masas impulsadas por su movimiento revolucionario desarrollarían formas más profundas e igualitarias de gobierno, y la conducción del general Perón sería desbordada por el movimiento del pueblo (dirigido por su vanguardia armada). Hoy, en cambio, significa que la república institucional, siempre incómoda para el peronismo, es reemplazada por un ejecutivo poderoso, implacable y concentrado en la figura presidencial. Con el *ethos* de los setenta, regresa la antipatía histórica del peronismo por las instituciones deliberativas donde hay que escuchar voces opositoras, júzgueselas como se las juzgue.

Hay quien razona, con la agudeza del cinismo, que con este parlamento y esta oposición la república kirchnerista es la república posible. De hecho, durante décadas, se ha dicho esto de diferentes maneras y con diferentes jefes. Con Kirchner parece más aceptable, en primer lugar por la importancia de las políticas de justicia en lo que concierne al terrorismo de estado y la renovación de la Corte Suprema; también por el trauma del 2001 con sus episodios emblemáticos: los saqueos y muertes, por una parte, y la desorganización total de la nación, entre otras razones, por la difusión de las cuasi monedas provinciales y los años de inestabilidad jurídica provocada por el corralito. Kirchner también es aceptado por la prosperidad económica que embellece cualquier distorsión de la república como sucedió durante buena parte del gobierno



de Menem.

En lo que concierne a la política de derechos humanos respecto del pasado, ella fue durante tanto tiempo bandera casi exclusiva de los sectores progresistas de los partidos políticos y las organizaciones sociales que cualquier gobierno que la haga suya recibe una especie de diploma de izquierda, otorgado, en primer lugar, por organizaciones como Madres y Abuelas que (antes irreconciliables) hoy pactaron una convivencia en cuyo clima Carlotto y Bonafini se manifiestan oficialistas al unísono. Estas organizaciones son una especie de tribunal examinador cuyo veredicto abre las puertas de un espacio virtual progresista. Al ser Kirchner algo así como un hijo dilecto de Bonafini y Carlotto, frente a la parte de la opinión pública a la que le importan estos temas, la perte-

nencia progresista queda confirmada y fortalece el perfil del presidente como un talismán que le permite redimir los años en los que fue gobernador de Santa Cruz, cuando los derechos humanos y el terrorismo de estado no figuraron entre sus principales desvelos.

También Kirchner se beneficia del desconcierto mundial en la demarcación del espacio de izquierda o del progresismo. Después de la caída de los socialismos reales, ese territorio fue modificado profundamente por Blair, por las reformas al estado de bienestar en todas partes, protagonizadas por conservadores y por socialdemócratas como Schroeder en el último tramo de su gobierno, por la *débâcle* del partido socialista francés, cuya candidatura hoy tiene Segolène Royal, más una política de seguidismo de la opinión que de ide-

as. En Brasil, Lula ajusta el programa con el que llegó, desarticula el PT y separa a los izquierdistas díscolos. Sólo gobiernos excepcionales, en todos los sentidos, como el de Chávez, siguen inscribiendo en su bandera la divisa “socialismo”.

4 Así no es sorprendente que el somero aunque enfático discurso de Kirchner cubra gran parte del espacio progresista, sobre todo porque la izquierda tradicional es enemiga de la innovación y el Partido Socialista, en Buenos Aires, uno de sus dos distritos clásicos, ha hecho una opción de perfiles oportunistas; en la provincia de Buenos Aires sus dirigentes de izquierda parecen kirchnerizables; y en Santa Fe presenta un programa iluminado por adjetivos como solidarista y transparente que podría compartir casi con todo el mundo aunque el socialismo sea la única fuerza que, como lo demostró en Rosario, puede gobernar a la altura de esos calificativos. A un discurso de un progresismo sin perfil o de un izquierdismo congelado, Kirchner le opone un gobierno dinámico y económicamente exitoso. Después de las crisis del 2001, parece suficiente. No digo que siga siéndolo indefinidamente, pero, por el momento, lo es.

Las aspiraciones fundadoras del presidente se apoyan también en otras cualidades. Su deseo de convertirse, ante los miembros de su generación política, en representante de los valores pero no del programa del pasado sería inconsistente respecto de sus medios si no estuviera acompañado de una idea (o, mejor dicho, sucesivas ideas) sobre su relación con el justicialismo. La primera de esas ideas refundadoras fue la “transversalidad” de carácter ideológico. La irreparable velocidad del tiempo la desplazó: no se podía conservar esa idea si, a la vez, se quería ganar todas las elecciones en todos los distritos, asegurarse una mayoría parlamentaria fiel y disciplinar los restos del partido fueran cuales fueran sus prontuarios. La transversalidad ideológica necesitaba un escenario menos urgente y una vocación de diálogo que el presidente no tiene. Y, además, ¿para qué? Aquella transversalidad era programática y de valores, y Kirchner no quiere discutir

ninguna de las dos cosas.

Sobrevino entonces otra idea que sólo exteriormente puede seguir designándose transversal. Kirchner entendió que desde el gobierno podía ganarse a quienes en las provincias y municipios también ejercen el gobierno y que, en ausencia de una ley de coparticipación federal de los ingresos, dependen de lo que el estado nacional recaude y reparta. Esta es la transversalidad de los hechos, la transversalidad de las situaciones provinciales, la transversalidad de los intereses.

Otra idea renovadora de Kirchner es que el partido sea tratado como instrumento externo a la figura presidencial. Es decir: el presidente por un lado, con un grupo de fieles, y, por el otro, los dignatarios de la bizarra iglesia peronista golpeando las puertas para ser aceptados e incorporados de vez en cuando al concilio. Los que controlan sus territorios provinciales o municipales son recibidos (si triunfan en elecciones locales); otros son mantenidos en cuarentena; si se equivocan se los tira por la borda. El partido es un objeto exterior al proyecto pero, al mismo tiempo, es necesario, y el presidente lo valora, en cada circunstancia, por su potencial electoral, junto con el Frente de la Victoria, y según sean las condiciones distrito por distrito. Este es un momento magmático. No necesariamente seguirá siendo así en el futuro, después de las presidenciales de este año, cuando, por lo que se deja trascender, Kirchner se propondrá fundar un nuevo instrumento político, si se libera a sí mismo de la pesada carga de gobernar con un minucioso control del día a día.

### **Dinero y política**

Durante casi cuatro años, Kirchner no ha tenido problemas en gobernar, asegurándose un coro de leales y vapuleando, si era preciso, al Partido Justicialista. El mapa de las boletas electorales abigarradas evoca la primera elección ganada por Perón en 1946, con decenas de agrupaciones que venían un poco de todos lados.<sup>4</sup>

Sin embargo, Perón pertenecía a una época donde un partido era indis-

pensable (fuera liberal o fascista, nacionalista revolucionario o comunista). Era el momento de los partidos, de las identidades y de las organizaciones territoriales estables; el partido podía enriquecerse con la presencia de capítulos corporativos (en especial sindicales), pero había partido. Hoy los partidos son maquinarias que se activan y se desactivan, aunque todavía se sostengan de modo territorial, distribuyendo recursos del estado, y adueñándose de ellos para que los caudillos de cada localidad puedan seguir siéndolo. Perón necesitaba un partido por razones ideológicas: era la organización que perduraría en el tiempo, que había que conducir con prudencia. El modelo de ese partido era el de un Movimiento Nacional, y de allí sus dimensiones corporativas y su ambición de incluir a toda la nación y de excluir solamente a la antipatria. No se trataba de un partido clásico, pero tampoco era una organización indefinible. Kirchner, hasta ahora, lo ha necesitado sólo por razones electorales o de control de los marginados que no estén encuadrados por sus piqueteros. La ideología pasa por otros instrumentos propagandísticos, mediáticos, y en especial por su propio cuerpo político. La diferencia es inmensa. Y, por lo tanto, no valen más comparaciones.

La era de los partidos corresponde a la de los estados de bienestar y de la política. En la actualidad, donde la política ha entrado en crisis, el estado de bienestar ha sido reformado entre otras causas por sus propios fracasos y, en Argentina, por el programa talibán de Menem y Cavallo, los partidos tienen tanta dificultad para reorganizarse como para adaptarse al presente. Sólo lo hacen con difícil (improbable) éxito si cumplen una de estas dos condiciones: o son ideológico-morales e interpelan a las capas medias; o tienen los recursos del estado y con ellos pueden llegar más lejos territorialmente y más abajo socialmente.

Por lo tanto, controlando el esta-

4. Lo ha recordado muy recientemente Luciano de Privitiello: “El peronismo y las elecciones; la búsqueda de la unanimidad y la tradición electoral argentina”, *Ciencias Sociales*, número 64, septiembre de 2006 (Buenos Aires, UBA).

do, se puede financiar la organización necesaria para seguir controlándolo. Kirchner ha entendido esto con más claridad que ningún cientista político. Este rasgo explica, por lo demás, el desesperado reeleccionismo en las provincias (y su versión nacional con el ardid de la probable alternancia del matrimonio Kirchner). La explicación es elemental: los gobernadores y los intendentes quieren ser reelectos para siempre porque, si dejan el gobierno, quedan privados de los recursos económicos que les permiten seguir haciendo política. Su sucesor acapara todos los recursos y sus hombres en el territorio terminan, como réplicas de Díaz Bancalari, pasándose al nuevo gobierno. Fuera del ejecutivo, se depende de los favores del sucesor que ha esperado su turno y, a su vez, intentará consolidarse. Felipe Solá vio con entera claridad este destino de príncipe en el destierro que le espera, a merced de que se lo rescate desde el ejecutivo nacional y no pierda su figuración antes de que pueda intentar una nueva aventura en un cargo ejecutivo. El “pato rengo” no es el presidente o el gobernador que se queda sin poder antes de terminar su mandato y su sucesión no está asegurada por ningún leal (de todos modos ¿quién cree en los leales?), sino el político que ya sabe que no tendrá acceso al dinero público para continuar siendo un político de primera línea, y sabe que las lealtades territoriales se miden en subsidios, viviendas y planes sociales.

Kirchner entendió esto a la perfección. Muchas veces impresiona como poco entrenado en el discurso progresista que quiere presentar como propio de su identidad y su gobierno, como si no lo hubiera practicado en mucho tiempo y se le mezclaran temas populistas clásicos, invocaciones a la dignidad nacional, autoritarismo, teorías conspirativas, etc. Pero está bien entrenado en el conocimiento de esta mecánica económica y territorial del poder. Porque no es un saber que debe recuperar desde el pasado (como quien rescata las imágenes de un sueño, el sueño setentista) sino algo que ha practicado cuando fue gobernador de Santa Cruz. Su olfato del poder es

pragmático y se agudizó con la experiencia. Conoce la relación que hay entre fondos públicos y poder.

Por eso, Kirchner no ha impulsado una reforma política, cuya clave es, justamente, el financiamiento de la política. Esa promesa del comienzo de su gobierno tuvo que caer: o una cosa o la otra.

### Por qué no hubo reforma

A Kirchner esa reforma no le interesa también por razones más profundas. Es probable que desee perfeccionar su instrumento político, se llame Frente para la Victoria o cualquier otro nombre futuro. Su interés seguramente será aislar de modo definitivo a quienes considera poco deseables por motivos dispares: porque han perdido una elección y se han desprestigiado de manera difícilmente reparable en sus distritos; porque se los agarró de modo demasiado flagrante con las manos en la masa y eso augura una derrota con la que el presidente no va a ensuciarse; porque surge en algún distrito un candidato más afín a su política con posibilidades ciertas de imponerse al viejo representante del PJ; porque un político provincial adquiere, por alguna razón, una popularidad que la sensibilidad competitiva del presidente juzga peligrosa; porque en un distrito un candidato no justicialista le asegura victorias que el justicialismo no puede darle. Como se ve por la enumeración, las razones no son las que conducen a una reforma política ni a la deliberación y la confrontación de ideas, sino al fortalecimiento de una dirección sobre los aparatos de gobierno local y las máquinas electorales.

Sin embargo, incluso tomando en cuenta cada uno de estos motivos, Kirchner podría aspirar a una coherencia ideológica mayor en un conglomerado de justicialismos y no justicialismos locales que, por el momento, son un destilado de lo viejo, lo antiquísimo, lo nuevo, los convencidos y los tráfugas. Falta saber si, en este punto, Kirchner contradice o se demuestra un buen discípulo del general a quien no acostumbra nombrar en sus discursos. Perón, que tenía el

gusto por la salida cómica, decía que no se puede gobernar “sólo con los buenos”, a riesgo de quedarse solo.

De todas estas consideraciones, sin embargo, no sólo se concluye que Kirchner (actuando en este punto como buen setentista) tiene antipatía por el Partido Justicialista. Vivió una década sentado en las mismas mesas con dirigentes que hoy desprecia. Pero nadie debería sentirse incómodo ni en el PJ ni en el Frente de la Victoria con las convivencias obligadas. Los kirchneristas extrapartidarios quizás se perciban un poco ajenos a esta cultura del insulto y el abrazo, si provienen, como es el caso de los radicales, de un partido que hizo del despliegue institucional una identidad. Pero esos neokirchneristas son hombres más jóvenes y probablemente menos identificados con los principios de ese partido que, por otra parte, fracasó y cuyo último presidente está imputado en la compra de votos en el senado.

Hoy se difunde el rumor de que un segundo mandato abriría precisamente el momento de cambios que los sólidos principios de la Realpolitik impidieron hasta ahora. Sobre esto conviene no apurarse en juzgarlo ni posible ni imposible. Para Kirchner lo primero es la concentración del poder. Él también, como todos los argentinos, vivió una crisis que pareció casi definitiva. Bajo el signo de la debilidad llegó a la presidencia cuando Menem, en uno de sus actos más malignos e irresponsables, rehusó participar en el *ballotage*.

Si la reforma no sucede en el conglomerado que maneja Kirchner, es difícil que tome impulso en otra parte. A las elecciones de octubre de 2007 llegamos con todos los rasgos descriptos en su apogeo. Y además, en las mejores condiciones que nadie se hubiera atrevido a imaginar cuando Kirchner fue elegido presidente. Un refrán que podría ser la divisa del conservadurismo indica prudencia: “Si no está roto, no lo arregles”. El justicialismo está roto en pedazos, el Frente para la Victoria es un mosaico, los kirchneristas extra-justicialistas vienen un poco de todas partes. Sin embargo, mientras haya plata, el aparato no está roto y todavía sirve a quien lo controle.

## La traición de las imágenes Recuperación del peronismo histórico

Anahi Ballent

6



Centrados en la obra pictórica de Daniel Santoro, estos comentarios se proponen indagar el sentido político-cultural de una “vuelta” a las imágenes del primer peronismo, en piezas y acontecimientos artísticos de los años noventa hasta hoy. Santoro interpela nuestra memoria especialmente a través de las imágenes generadas por una intensa propaganda política que, tal como resaltan las reelaboraciones del artista, condensaba los aspectos persuasivos y siniestros del poder ejercido por aquel peronismo. Santoro toma como referencia un sector particular de esa propaganda que exagera la condensación; se trata de imágenes que

hoy invitan a ser leídas en clave surrealista: aquellas frecuentemente alegóricas, *naïves* y apasteladas de una obra como *La Argentina Justa Libre y Soberana*, que prefería el colorido de la ilustración al blanco y negro de la fotografía, siguiendo estrategias deudoras de las ilustraciones de los libros escolares.<sup>1</sup> De *Billiken* a la propaganda peronista: las referencias elegidas por Santoro recorren el mismo camino que un sector de la gráfica de los años cuarenta.<sup>2</sup>

La obra de Santoro no es ajena a las corrientes de ambigua recuperación, entre irónica y crítica, del arte y de la propaganda política de la Unión

Soviética que, aunque acompañaron la perestroika y acrecentaron su popularidad después de la caída del muro de Berlín y de la disolución de la URSS, provienen, en algunos casos, del *pop* ruso de los años sesenta; y, ya en los setenta, impulsaron imágenes nostálgicas del stalinismo entre los disidentes exilados en Estados Unidos. En 2005, una exposición como *Russia!* pone en relación esta producción artística con una historia político-cultural más vasta. En 1995, dentro de un marco abarcativo, la muestra *Art and Power: Europe under the dictators 1930-1945* revisitó las relaciones entre arte y poder en regímenes autoritarios y totalitarios, poniendo en circulación nuevas perspectivas de análisis y una inusitada cantidad de imágenes.<sup>3</sup>

Sin embargo, pese a su afinidad con estéticas y perspectivas culturales presentes en el debate internacional, Santoro interpela temas y circunstancias locales con fuertes apuestas tanto en el plano estético como en el de la ideología. En la vuelta a las imágenes de los años cuarenta parece resonar una deliberada provocación política; al mismo tiempo, la obra realiza una operación selectiva entre las posibles fuentes y referencias, ya que no toda la estética visual del peronismo tuvo las características que Santoro enfatiza, sino que apeló también a técnicas modernistas y de mayor calidad estética. Por diversos motivos, las imágenes modernistas no son las que la memoria asocia con la comunicación visual del peronismo aunque, en térmi-



nos de realidad histórica, formaron parte de ella. Actualmente, los *tours* para extranjeros que, siguiendo la estela de la *Evita* de Alan Parker, buscan la Buenos Aires peronista, se detienen frente a la CGT o las columnas de lo que fue la Fundación Eva Perón, que han quedado fuertemente asociadas al régimen, pero no incluyen el Teatro General San Martín, proyectado por una de las últimas intendencias peronistas, ni los modernos monobloks promovidos por el Banco Hipotecario. Los motivos por los cuales asociamos de manera intensa un conjunto de formas e imágenes y no otras a esta fuerza política encuentran su anclaje en los años cuarenta y cincuenta porque la propaganda privilegió ciertas imágenes con respecto a otras, pese a que de ningún modo llegó a anular las menos favorecidas por la difusión mediática: se trató, en todo caso, de una convivencia desigual. Pero igualmente constitutivos de nuestro vínculo con aquellas imágenes fueron las particulares formas y los complejos derroteros que adoptó la memoria sobre el peronismo, desde su caída hasta la década del noventa cuando sucede esta recuperación selectiva de imágenes del peronismo histórico, a través de distintas operaciones, entre las que la obra de Santoro ocupa un lugar relevante, aunque dista de ser una acción solitaria.

Esta recuperación tiene un efecto paradójico: en tanto selecciona sólo un sector de la producción del peronismo, habla de él al mismo tiempo que lo oculta. Por muchos motivos resuena aquí el título del cuadro de Magritte, “La traición de las imágenes”. Nos encontramos, entonces, frente a tres núcleos de reflexión: por un lado, las razones que impulsan la recuperación de imágenes del pasado; por otro, las operaciones de selección que se imprimen sobre el universo de referencia, y finalmente, qué clave se elige para reelaborar ese material.

### La estética del sueño

Un dato primario es el hecho de que tal recuperación de imágenes paradigmáticas se realiza en sede artística an-

tes que en sede política. Ni Menem, ni Duhalde ni Kirchner han apelado particularmente a las tradiciones peronistas, a su liturgia ni a sus imágenes; por el contrario, los dirigentes políticos, por distintos motivos, insisten en mantener una prudente distancia con los recuerdos del peronismo histórico. Así, cuando, en 2003, el duhaldismo decidió promover un espacio de alta capacidad conmemorativa como el mausoleo de Perón en San Vicente, que como tema evocaba una larga historia de *bizarrerías* arquitectónicas –desde los distintos proyectos del Monumento al Descamisado hasta el Altar de la Patria–, escogió un proyecto modernista, abstracto y austero, tomando distancia de las cargadas “imágenes fascistas” con las que frecuentemente se asocia al peronismo. En rigor, en términos históricos, el proyecto del mausoleo puede interpretarse como un rescate de una de las líneas estéticas del primer peronismo que produjo también excelente arquitectura modernista; de hecho, los autores de la obra lo plantean de este modo en los textos que presentan el proyecto.<sup>4</sup> Sin embargo, no es la actualización de una posición histórica obliterada lo que se percibe socialmente en este caso: en términos de representa-

ción de la política, el efecto de la imagen es la evocación de un peronismo moderno, *aggiornado* y capaz de sorprender los peligros que lo acechan desde su propia historia. Los sucesos ocurridos en la inauguración de la obra, en octubre de 2006, ilustran con claridad los motivos por los cuales buena parte de la dirigencia del peronismo prefiere mantener la historia del movimiento a distancia.

Como veremos más adelante, la política puede apreciar “vueltas” en clave estética como las emprendidas por Santoro y hasta puede beneficiarse vicariamente con ellas, pero de hecho no las promueve. Poco después de la inauguración del mausoleo, Santoro presentaba su nueva exposición, *La leyenda del descamisado gigante*, basada en imágenes del Monumento al Descamisado de 1952. Política y arte monumentalizan, representan y mantienen relaciones con la historia claramente diferentes.

El peronismo ocupa el centro de la obra de Santoro, aunque el sentido último de tal centralidad admite interpretaciones diversas. Así, a propósito de la última exposición del artista, Julio Sánchez considera en *La Nación* que “el mundo peronista” es para el artista “una excusa para explorar as-

1. La *Argentina Justa Libre y Soberana* (Buenos Aires, 1949) fue una extensa obra de difusión de la acción de gobierno, sobre todo del primer plan quinquenal, elaborada por Control de Estado de la Presidencia de la Nación, un resabio del nutrido aparato propagandístico de la Revolución del 4 de Junio. No fue elaborada por la Subsecretaría de Informaciones, dependencia que, a cargo de Raúl Apold, se asocia centralmente con la propaganda del período; ella colaboró aportando algunos artistas y dibujantes e intervino en la distribución de la obra. El director de la publicación fue un mayor del Ejército y los dibujantes e ilustradores pertenecían a distintas reparticiones del estado. La calidad técnica de las imágenes es amplia y diversa. Contó con el asesoramiento de educacionistas, y sus imágenes remitían a las ilustraciones de los libros de lectura. Aunque se dirigía a un público amplio, los contenidos y las técnicas de comunicación indican que los niños, en el marco de la escuela, eran los lectores potenciales de la obra.

2. Recordemos que en 1990 Santoro expuso la muestra *Recuerdos del Billiken*, presentada como “una investigación gráfica sobre los héroes arquetípicos de nuestra historia donde se mezclan los recuerdos infantiles, en una visión irónica y distanciada”. Aunque el autor indica como inicio de su trabajo gráfico sobre el peronismo el año 1998, las exposiciones individuales que toman ese tema comienzan en 2001, con *Un mundo peronista*. Le siguen en 2003, *Manual del niño peronista*; en 2004, *Leyenda del bosque justicialista y Jardines Justicialistas*; en 2005, *Utopía justicialista con un objeto caído*; y en 2006, *La leyenda del descamisado gigante*. Daniel Santoro, *Mundo Peronista. Pinturas, dibujos, libros de artista, objetos e instalaciones 1998-2006*, la marca editora, Buenos Aires, 2006, p. 334.

3. Nos referimos a dos eventos de gran relevancia para la historia de la cultura y la historia del arte. *Russia!* fue organizada en 2005 por INTART (International Foundation of Russian and Eastern Europe Art) y el Museo Guggenheim; *Art and Power*, XXIII Exposición del Council of Europe, fue organizada en Londres y presentada en Barcelona, Berlín y París (1995-1996).

4. El comitente fue la Comisión de Homenaje Ley Nacional 13062. Con respecto al lenguaje arquitectónico, los arquitectos proyectistas plantean que: “Su lenguaje no podrá ser otro que el de la modernidad. Fue el primer peronismo el que introdujo la arquitectura moderna como lenguaje de la obra pública estatal, a través de innumerables y calificados ejemplos en todo el país” (<http://arquimaster.com.ar/galeria/obra26.htm>).

pectos más profundos de la historia del hombre y del arte”.<sup>5</sup> El dirigente del PJ porteño Víctor Santa María, al prologar el libro *Mundo peronista* (2006) aconseja a los intelectuales progresistas acercarse a esta obra, afirmando que “en ella está plasmada a través de imágenes y textos, la ideología peronista”.<sup>6</sup> Las dos lecturas marcan los extremos de un arco que abarca las miradas de críticos y público, arco en el cual los polos del arte y la política admiten articulaciones variadas. Evidentemente, no todas las miradas ven la misma cosa: *politics is in the eye of the beholder*. En las dos citas anteriores está en discusión qué es lo que percibimos como relevante en la obra. Son lecturas distintas que presentan posibilidades abiertas por el lenguaje y las técnicas elegidas por el artista, quien se refiere a los “filtros” —el chino, la cábala, el humor, las referencias a la historia del arte— a través de los cuales opera sobre las imágenes de la propaganda.<sup>7</sup> Las operaciones artísticas le permiten atraer a un público amplio, concitando intereses diferentes. En otras palabras, puede discutirse si el peronismo es algo accidental o sustancial para la obra: lo importante es que está allí, disponible para la mirada y abierto a la colaboración del espectador.

Por esta razón, a la obra de Santoro le sienta el silencio. Se beneficia si, limitándose exclusivamente a las imágenes, prescinde por completo de las palabras. Pero no es esto lo que ocurre, ya que la obra se difunde a través de libros de arte en los que abundan los textos, en particular los del artista, que suelen ser menos elusivos que sus imágenes. Nacido en 1954, Santoro se presenta como niño peronista frustrado en los años cincuenta, militante de Guardia de Hierro en los setenta y cultor de un arte político a fines de los noventa. Su recorrido es sintomático: la militancia se desplazó de la política a la cultura, girando siempre, aunque de distintas maneras, sobre el pivote de un pasado lejano que no se termina de comprender. Al menos en el relato que elabora el artista, el niño peronista, real o imaginario, deseado u odiado, presente u olvidado, lo acompaña en todo momento. Los espectadores

no podemos dejar de notar que las formas concretas que asumió su trayectoria pueden haber sido menos estilizadas: entre la etapa de los años setenta y la de fines de los años noventa, el interés por la política y por el peronismo no parecen haber ocupado el centro de su obra artística.

De todas formas, recorriendo un camino directo o sinuoso, las imágenes de su etapa de pintor de la política intentan volver a los orígenes del justicialismo, ese “enigma para sociólogos, politicólogos y economistas”, a través de las imágenes prohibidas, “mutiladas” o “ninguneadas” después de 1955. La figura que elige como guía de esta operación no es la del historiador, sino la del arqueólogo, “que encuentra una veta y aparece una civilización”. Alguien que va “sacando restos” de algo que habría perdido sus fuentes escritas y sólo podría expresarse a través de testimonios materiales. En efecto, en la obra de Santoro parece resonar una intención, a la manera de la arqueología, de recreación de conjuntos vastos. La suya es una empresa que opera con cierto grado de sistematicidad, avanzando como por etapas sobre distintos sectores de la obra peronista y de las formas de su difusión. Como espectadores estamos invitados a reproducir el mismo movimiento, a introducirnos en estos campos y a deambular en ellos. Pero, al mismo tiempo, la identificación del artista con el arqueólogo tiene otros cos-

tados que hablan de una forma particular de aproximarse a la historia, al pasado. Porque, en rigor, el peronismo no es una civilización desaparecida, una ruina ni un tiempo remoto: ¿por qué excavar si lo que buscamos está a la vista, gozando de una intensa vitalidad? Evidentemente, la empresa del artista procura enfatizar la distancia histórica entre la política del presente y sus orígenes históricos: para Santoro, “el peronismo no es una promesa en el futuro sino una pérdida en el pasado”, sentimiento en el que resuena el poema de Hölderlin que elige como acápice para alguno de sus textos: “Por más que busques, nunca volverás a encontrarla; consuélate con verla en sueños!”.<sup>8</sup>

Volveremos sobre esta última cuestión crucial para entender el interés generado por esta obra. Recalquemos ahora que las imágenes que en otro momento concitaban pasiones de distinto signo son presentadas por Santoro de una manera tal que parecen quietarse, como si reclamaran del espectador una suspensión del juicio. Podríamos decir que ese rasgo permite que se transformen en objeto de la mirada. En efecto, frente a ellas pueden sostenerse miradas de distinto signo, sin sentir en ningún caso la necesidad de desviar los ojos; es un acierto de la obra en el plano de la comunicación, pero al mismo tiempo debilita el posible carácter corrosivo de un arte que se considera político.<sup>9</sup> La condición

5. “La muestra (...) se construye sobre una técnica tradicional, óleo sobre tela, es decir, la tan vapuleada pintura cuya muerte se viene anunciando desde los sesenta. Hay algo que la emparenta con la pintura contemporánea de los países de Europa Oriental que tuvieron regímenes políticos comunistas: una fuerte voluntad figurativa amenizada por el recuerdo de una ideología totalitaria. (...) Lo que demuestra que ‘el mundo peronista’ es para Santoro una excusa para explorar aspectos más profundos de la historia del hombre y del arte”. Julio Sánchez, “Desde el lugar de la pintura”, *La Nación*, 26 de noviembre de 2006.

6. “Hace unos años, un destacado intelectual de la izquierda progresista de nuestro país, explicaba que la cátedra de Pensamiento que él dictaba en la Facultad de Filosofía y Letras no iba a abordar la década del peronismo. Su argumento no deja de ser sorprendente: ‘El peronismo, como régimen gobernante, no tiene una ideología que lo acompañe en la misma medida de su formidable poder y adhesión política’. Quizás, él y muchos como él, deberían acercarse a

la obra de Santoro. En ella está plasmada a través de imágenes y textos, la ‘ideología peronista’”. En: Daniel Santoro, *op. cit.*, p. 8.

7. El artista explica: “Cuando hacés una pintura tan política el peligro es que se haga una lectura muy frontal, de rechazo, porque se interpreta directamente como propaganda. Entonces trato de poner filtros. Como el chaleco antibalas hace que la vista del tirador se vaya para los costados, en los bordes de mis cuadros siempre hay anotaciones en chino. Y algunas son un signo que quiere decir algo así como ‘mirar, mirar’. Entonces la vista termina haciendo un paseo obligado hasta que un retrato de Perón, además de ser un retrato de Perón, muestra que es también algo más que un retrato de Perón”. *Ibid.*, p. 315.

8. Las citas corresponden a D. Santoro, *op. cit.*

9. Por estos motivos parece necesario matizar las afirmaciones como las del artista, en relación a su éxito en el mercado: “Gente adinerada ha comprado alguna obra, eso es sorprendente, quizás la quiera tener como un trofeo”. “Un mundo maravilloso”, *La Capital*, 2 de octubre 2005.

que permite una mirada amplia e interrogativa es la representación de un peronismo “enrarecido”, habitante melancólico de una atmósfera onírica. Tensando las sugerencias de las imágenes podríamos pensar que aquel “modelo de la felicidad que no (tenía) nada del heroísmo mortal de la izquierda y la derecha”, esa “utopía de la felicidad al alcance de la mano”, “realizable en lo inmediato” no podía ser sino un sueño, un sueño que tal vez nunca tuvo lugar excepto en la imaginación de sus seguidores.<sup>10</sup> Estos son los riesgos que entrañan las imágenes melancólicas; para conjurarlos deben aparecer en su auxilio las palabras del artista, encargadas de remarcar que lo que se nos presenta hoy como sueño constituyó alguna vez una realidad. Pero sin esa guía de lectura externa son muchas y variadas las evocaciones e interrogantes que las imágenes sugieren al espectador.

### La estética de lo real

Aunque otros pintores antecedieron a Santoro en la vuelta a las imágenes del peronismo histórico, ninguno de ellos lo hizo con el grado de sistematicidad y de centralidad que hoy muestra su obra. Desde nuestra perspectiva de análisis, el film de Leonardo Favio *Perón, sinfonía del sentimiento*, producido a partir de 1994, encarnó una referencia central. Evidentemente, recién en los noventa pudieron volver a verse estas imágenes, que habían sido “reprimidas” como plantea Santoro, pero no exclusivamente por las prohibiciones establecidas por la Revolución Libertadora, sino también como un efecto de la saturación propagandística que las tendencias autoritarias del propio peronismo habían producido durante su gobierno. Podemos pensar que a estas imágenes le ocurrió lo que al niño peronista de *El tilo* de César Aira, quien terminó perseguido por un comando de la Resistencia Peronista, lo que indica, según la novela,

10. “El peronismo no tiene una visión de sacrificio y eso lo aleja enormemente de la izquierda: es la utopía de la felicidad que está al alcance de la mano. La utopía realizable en lo inmediato”. Daniel Santoro, *op. cit.* p. 111.



“la complejidad de nuestras querellas políticas, que una simplificación posterior ha querido pintar en blanco y negro”.<sup>11</sup> Siguiendo la misma sugerencia, “el símbolo, como un virus fatídico”, había “infectado” esas imágenes y nadie, ni unos ni otros, parecían querer acercarse a ellas.

La condición de posibilidad de operaciones como las de Favio o Santoro se encuentra en la distancia histórica que ofrece nuevas condiciones de lectura y nuevos públicos, permitiendo ver en términos nuevos algo considerado tradicionalmente como usado, gastado, remanido. Favio fue un pionero en explotar estas nuevas condiciones y marcar un sentido de búsquedas, a través de su *summa* de la historia del peronismo de seis horas de duración, entendida como la vida de su líder, entre 1914 y 1974. Como se recordará, la obra fue inicialmente financiada por la política –Duhalde–, pero mantuvo con ella una relación conflictiva.<sup>12</sup> En términos estéticos operó sobre un sector de la propaganda, de características tan convencionales como aquel al que apela Santoro, pero de mayor calidad técnica: las imágenes fotográficas y cinematográficas. Sin embargo, la estética de Favio no es completamente ajena a *La Argentina Justa Libre y Soberana*, ya que, introduciendo la animación en 3D, recurre parcialmente al estilo de la ilustración de la época, apostando a sus alegorías escolares, gruesas y convencionales. Formalmente, lo que era un recurso más en la propuesta de Favio, desarrollado dentro de un conjunto expresivo diversificado, se transformará más tarde en el centro hegemónico de la obra de Santoro. Podríamos pensar que Favio redescubre y explora lo que más tarde Santoro desarrolla.

En el film también resuena el estilo de la propaganda política de los años cuarenta en el énfasis de la descripción de los “logros” del peronismo, que lejos de limitarse a los aspectos sociales y políticos sobre el mundo popular, se exhibe en la construcción del estado, el desarrollo económico o el avance tecnológico. El estilo de presentación sigue a los temas, ya que retoma las técnicas y estéticas de exposición de los planes quinquenales, regocijándose en

el progreso continuo a través de datos, cifras, metas cumplidas y récords, beneficiándose por el efecto de abundancia producido por la acumulación. Se insiste en la imagen de un estado productivista que, en el contexto del antiestatalismo menemista de los noventa, concita mayor atención que el tradicional peronismo obrerista y democratizador; al mismo tiempo que resulta más atractivo que sus versiones militantes de los sesenta y setenta. El Pulqui, el aeropuerto de Ezeiza o el proyecto Huelmul recuperados en la clave optimista de *Sucesos Argentinos*, en la selección de Favio, o transformados en fantasmas de un pasado remoto en manos de Santoro, hablan de un momento de felicidad nacional sin fisuras.

A diferencia de Santoro, las técnicas artísticas de Favio no operan como “filtros” capaces de introducir una tensión con las imágenes de referencia: en términos ideológicos, operaciones artísticas, técnicas e imágenes se alinean en el mismo sentido. Y esto es así pese a que el film es altamente original, profundamente experimental y complejo. Tiene la capacidad, además, de articular materiales muy distintos entre sí y es extremadamente potente en la vinculación de imagen y sonido; por muchas razones, enfrentamos una obra sinfónica. Aunque más sinfónica en la forma que en el contenido: la representación del peronismo que emerge del film no es la de un peronismo enrarecido por la distancia histórica, sino la del peronismo “de siempre”, el que, como sinónimo de su líder, ratificaba miradas hagiográficas que, en los noventa, considerábamos un completo anacronismo. Para compartir lo que la obra dice no alcanza con identificarse como peronista, es necesario ser un peronista “de los de antes”, sentirse un “niño peronista”, inocente, crédulo y por ende, feliz. En sus contenidos hay una contundencia profunda y deliberadamente inactual.

Y en este sentido, hay muchas diferencias entre Santoro y Favio que merecen ser destacadas porque muestran matices posibles dentro de esta común “vuelta” a 1945. El arte de Santoro deambula dentro de la obra del peronismo; Favio, en cambio, la reco-

rre en línea recta. Santoro busca distintos centros, se mueve recuperando fragmentos, mientras que Favio adopta un único eje –la guía indiscutida de Perón– y construye sobre él una historia lineal, que da cuenta de toda la historia del peronismo y no sólo de “los años peronistas”. Pese a que ninguno de los dos se propone realizar una reconstrucción fiel de la historia, sino que ambos buscan los “mitos” del peronismo o de Perón, Santoro apela a lenguajes artísticos prácticamente convencionales para representar los mitos y sueños, mientras que Favio encara una operación mucho más polémica al valerse del documental y de la manipulación de imágenes de archivo. Tales son los casos de las filmaciones nocturnas del 17 de Octubre, del Cabildo Abierto del 22 de agosto, o de la marcha de las antorchas tras la muerte de Evita, en los cuales el cineasta “creó” documentos visuales que en el registro de los hechos nunca existieron.

Dejando de lado, no sin dificultad, la discusión sobre la legitimidad de estas operaciones dentro del marco del documental, para analizarlas en términos de manipulación artística de imágenes del pasado, observamos que el cine de Favio entabla una relación tensa con su material, porque las imágenes de archivo operan como un referente duro que nunca deja de estar presente. En el caso de la pintura de Santoro, el vínculo con los referentes históricos, en cambio, es tan libre que, en algunos casos, la obra pierde parte de su interés. Dicho de otro modo, para que estas imágenes nos interpelen tienen que poder evocar dos tiempos (el de su recreación en el presente y el de su sentido original en el pasado), explotando el potencial del anacronismo que les es constitutivo. En tal sentido, y sólo en parte por exigencia de las distintas técnicas artísticas, el cineasta se propone controlar con preci-

11. César Aira, *El tito*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2003, p. 10.

12. Los fondos de la Fundación Confederal financiaron dos años de trabajo, que Favio consideró insuficientes. Finalizada alrededor de 1998, la miniserie no fue exhibida como tal ni se estrenó comercialmente. En 2001 fue vendida en video por el diario *Crónica* y recién se exhibió completa en televisión en marzo de 2002.

sión el tipo de operaciones que imprime sobre el material histórico, mientras que el pintor prefiere la guía más libre de su imaginación.<sup>13</sup>

Finalmente, como ya se ha planteado, la obra de Santoro concita miradas múltiples; la de Favio, en cambio, provoca la indignación del espectador que no comparte su perspectiva. En efecto, frente a un peronismo apto para gorilas se erige otro ortodoxo y excluyente. Al mismo tiempo, en términos de perfiles artísticos, Santoro se presenta como lo que la tradición definió como un “artista fácil” –rápido, fluido en su capacidad de producción, receptivo y abierto en el estímulo a la percepción de su obra–, mientras que Favio podría ser visto en este caso como vanguardista, en tanto campeón de la dificultad que entabla una relación tensa con su público. Su talento para operar con materias primas poco densas artísticamente o altamente convencionales, hace aún más fuertes sus operaciones y más contundentes sus resultados. Por ejemplo, en los tramos finales del film, con el trasfondo de la conflictiva y violenta política de los años setenta, a las imágenes de un Perón que, casi en el final de su vida, solloza emocionado por su retorno al país, superpone la canción “Aquellos soldaditos de plomo” de Víctor Heredia (en rigor, fuertemente asociada a circunstancias históricas posteriores). Siguiendo el sentido del montaje, Perón parece preguntarse, “¿qué nos pasó?/ ¿qué ha pasado?/ ¿qué traidor nos ha robado la ilusión del corazón?...”: el film alcanza así un momento culminante, desencadenando poderosos sentimientos en el espectador que pueden consistir en una emoción intensa o en una extrema exasperación. Favio parece recuperar en clave vanguardista un centro de la propaganda política de los años cuarenta: imágenes dulces, conmovedoras y unívocas para ilustrar historias complejas y no pocas veces dolorosas. La propaganda de los cuarenta, traída de esta manera a los noventa, tiene un efecto profundamente perturbador.

Santoro y Favio, entonces, operan de manera distinta sobre el material histórico, produciendo cruces diferentes, pero sobre todo paradójicos, entre

lo estético y lo ideológico: en efecto, mientras que en el primer caso la estética del sueño se ofrece a una interpretación más abierta o al menos más porosa del peronismo, en el segundo la estética de lo real, más densa y precisa en términos estéticos se apoya en una visión excluyente y cerrada del peronismo en términos políticos.

Pese a sus diferencias, ambos artistas tienen en común el interés por las imágenes de la propaganda, el centro de la mirada puesto en la felicidad popular, y la nostalgia. Ambos operan sobre la premisa de la conciencia del cierre de un ciclo, con la muerte de Perón, con la dictadura, o con el menemismo. Los límites pueden variar, pero el peronismo que Favio o Santoro añoran es cosa del pasado. Ya no hay historia y todo lo que puede hacerse es preservar o fijar los aspectos míticos.<sup>14</sup> Esta es, sin duda, una posición dentro del peronismo, que, en términos políticos, no es la dominante desde los años noventa, ni lo es en este momento. Pero si es una posición en el fondo poco funcional a la política y que no le sirve de mucho,<sup>15</sup> casa en cambio con un clima cultural más amplio que impregna miradas sobre el peronismo histórico de las últimas décadas.

### El síntoma Evita

Tal nueva mirada tuvo un protagonista privilegiado: Eva Perón, objeto pero también guía de un cambio de mirada sobre el peronismo histórico. A mediados de la década del noventa se desató la “evitamanía”, fenómeno en gran medida pero no sólo mediático que puso la figura en el centro de un debate cuyas coordenadas cambiaba al

mismo tiempo, a través de biografías, novelas, exposiciones, y sobre todo, películas. Con la Eva de los trajes y las joyas se recuperó también el *glamour* como instrumento de seducción política, explotado por el peronismo de los años cuarenta, pero olvidado en las austeras imágenes de la Evita Montonera o la iracundia de la gráfica de Ricardo Carpani en los setenta.

Esta nueva presentación de la figura de Eva que, con variantes, comparten films tan distintos como la *Evita* de Alan Parker y la *Eva Perón* de Desanzo, encontró un lugar también en la película de Favio, ya que las imágenes de su viaje a Europa –*glamour*, multitudes exaltadas y éxito político internacional– ocupan un lugar exagerado dentro de la economía narrativa del film. Distintos productos artísticos y culturales invitaron al público no tanto a aprender de Eva como a disfrutar de ella y, una vez más, a abdicar frente a la seducción de las imágenes del peronismo histórico. Un momento dentro de esta historia fue la exposición *Las mil y una Evitas*, organizada en 1997 en el Palais de Glace por la Secretaría de Cultura de la Nación, conmemorando los cincuenta años de la ley de voto femenino. Pese a que el tema era político –un encuentro académico sobre el voto femenino se sumó al evento–, como lo notó la prensa, lo más atractivo de la exposición fueron los vestidos y las joyas de Eva Perón, a los cuales nunca se les había dado esta importancia destacada, y, en menor medida, la presentación de una serie de interpretaciones pictóricas de la figura de Eva Perón, que incluía desde obras de Carlos Gorriarena hasta las de Nicolás García Urriburu, entre otros. Allí se realizó una de las primeras exhibiciones parciales

13. Esta pérdida de tensión se observa, sobre todo, en las obras de Santoro en las que toma como tema “la ciudad peronista” o en el “gótico tardoperonista” urbano que prepara actualmente. En tanto el espectador encuentra que las nuevas imágenes guardan poca relación con las del peronismo histórico, se ve obligado a apreciarlas desde un punto de vista diferente del que constituyó el centro de su obra en los últimos años.

14. Para comprender la magnitud de este cambio, cabe comparar esta producción con una de las obras de referencia de los años sesenta y setenta, *La hora de los hornos*, donde no sólo

no hay lugar para ninguna nostalgia de los años cincuenta, sino que se lo somete a crítica, porque el verdadero peronismo está en el futuro y no en el pasado.

15. Hay posibilidades de capitalizar aspectos de estas obras para la política. Tal es el caso de la obra de Santoro, leída por Víctor Santa María: “El peronismo fue y será, en definitiva, una expresión transformadora de la realidad, mientras mantenga viva su capacidad de sorprender, de romper los moldes preestablecidos. Mientras siga siendo una apuesta a la originalidad”. En Daniel Santoro, *op. cit.*, p. 8.

de la película de Favio; en cambio, aún no estaba presente Santoro, como sí lo estaría en otra exposición organizada por la Cancillería en 2002, dentro de la misma tónica estética: *Eva Perón, imágenes de una pasión*. Ese año se inauguró el Museo Evita que es una consecuencia directa del cambio de visión. En efecto, en un escenario que habla por sí mismo del valor de la estética en la configuración de las políticas sociales de la Fundación Eva Perón, el *petit-hotel* neocolonial ubicado en un sector privilegiado de la ciudad y adquirido en 1948 para albergar un hogar de tránsito, se combinan los trajes, las joyas y las fotos de Eva Perón, y los objetos de la Fundación, desde muebles hasta vajilla o pelotas de fútbol. Finalmente, incorpora también obras artísticas que toman a Eva o al peronismo como centro.<sup>16</sup> En rigor, la historia que narra el museo no aporta ideas nuevas a las tradicionales biografías de Eva y a datos muy conocidos sobre la Fundación; lo novedoso son las imágenes y los objetos y su capacidad de evocación, que supera las palabras, sobre todo cuando ellas son las previsibles. Como las de la propaganda de los Planes Quinquenales o las de las alegorías de la ilustración de los años cuarenta, son imágenes de la acumulación, de la redundancia y del exceso, aquellas características del peronismo histórico que el peronismo combativo de los años sesenta y setenta había elegido olvidar: lo que se rescata es el peronismo de la felicidad, el lujo, el des-

pilfarro y la abundancia, que ya no son “pecados” sino formas de la felicidad. Con las imágenes de los años cuarenta vuelve un peronismo cuyo centro no está en la lucha, ni en la liberación nacional, sino que pone el acento en la paz, en la administración del estado, la creación y distribución de riqueza.

Los cambios en la visión de Eva Perón, entonces, constituyeron síntomas de un cambio de clima cultural en la aproximación al peronismo histórico, pero tal visión renovada también constituyó una guía para profundizar relecturas del período. En los últimos años, una serie de trabajos académicos da cuenta de un interés renovado por el estudio de las imágenes, que si bien tiene motivaciones específicas en el desarrollo de la historiografía y de la investigación histórica, entra en relación con un interés social más amplio, que excede al propio peronismo y que hemos tratado de delinear aquí.<sup>17</sup> Aunque este campo expande los estudios sobre el peronismo, el avance de la apelación a la imagen presenta riesgos. En tal sentido, debemos volver a la idea de “la traición de las imágenes”. Jeffrey Herf, en *El modernismo reaccionario*, previene sobre los estudios referidos a la “estética fascista”, con advertencias que bien podemos aplicar al renovado interés por la imagen en el caso del peronismo: “por el hincapié y los errores de omisión [esos estudios] podrían llevar al lector a pensar que el nacionalsocialismo era primordialmente una

exhibición artística bien financiada”.<sup>18</sup> Si lo que buscamos no es consolidar mitos políticos sino producir conocimiento histórico, el arte y las imágenes son guías necesarias y sugerentes pero también pueden ser engañosas, cuyo único control posible consiste en pensarlas insertadas profundamente dentro de la trama social y política que les dio origen.

16. El museo está ubicado en Lafinur 2988. Alberga el Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón y depende de la Secretaría de Cultura de la Nación. Inaugurado hace cuatro años, según datos de prensa, el 90% de sus visitantes es extranjero. Las estrellas de la colección son los vestidos de Eva. “Eva, imán para el turismo”, *La Nación*, 27 de enero de 2007.

17. Me refiero, en términos amplios y entre otros estudios y eventos, a recopilaciones gráficas como la de Guido Indij, *Perón mediate. Gráfica peronista del período clásico* (2006), libros como los de Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo* (2005), Rosa Aboy, *Viviendas para el pueblo. Espacio urbano y sociabilidad en el barrio Los Perales, 1946-1955* (2005), Anahi Ballent, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, y al encuentro *El peronismo, políticas culturales (1946-2006)*, organizado por investigadores de la University of Southern California, Princeton University y la Fundación Palenque Rugendas, en Buenos Aires en agosto de 2006.

18. Jeffrey Herf, *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, México, 1990 (Cambridge, 1984), p. 501.



## De vuelta al futuro con el Eternauta

Pablo Francescutti



*Sinopsis: Un guionista de historietas recibe en su chalet de Vicente López la visita de un viajero del tiempo. El Eternauta –así dice llamarse– le confía una odisea personal que arrancará pocos años más adelante, cuando una invasión alienígena se precipite sobre Buenos Aires. La heroica resistencia de los porteños poco podrá hacer contra el poderío aplastante del invasor. Acorralados, el Eternauta y su familia lograrán escapar huyendo hacia atrás en el tiempo; regresan así a la situación previa al desastre que se cierne inminente sobre los argentinos.*

**La nieve mortal.** Hace medio siglo, una extraña nevada comenzó a caer sobre Buenos Aires; mejor dicho: en septiembre de 1957 alguien se la imaginó blanqueada por copos fosforescentes. En ciudades donde muy rara vez nieva, una precipitación de ese tipo suele llegar como una dicha; pero en esta ocasión no ocurre así: la nieve que desciende sobre la capital de la nación mata a quien toca; en vez de desatar una algarabía callejera arrincona a la gente en sus hogares y desarticula el cuerpo social de la Argentina.

Al mismo tiempo que Héctor Germán Oesterheld hacía caer los letales copos en *El Eternauta*, un “polvo de

la muerte” llovía sobre los pescadores japoneses, cubría las aldeas isleñas del Pacífico y rociaba a las tropas de maniobras enviadas a los cráteres de las bombas H en Nevada. Arreadas por los vientos, las cenizas radiactivas generadas por las explosiones termonucleares de soviéticos y estadounidenses se depositaban en todo el orbe. En aquel año había pocos lugares donde no se oyera el crepitar de los contadores Geiger. Un pánico contagioso se expandía por el mundo; se culpaba a las pruebas nucleares de las sequías y de las inundaciones, de los bebés defectuosos y de las muertes por cáncer. Hoy cuesta hacerse una idea de aquella conmoción. Desde el mensaje navideño de Pío XII al llamado mundial del Nobel de la Paz Albert Schweitzer, se elevaba un clamor sin fronteras.

La lluvia radiactiva desencadenó la protesta anti-nuclear, la más potente contestación a la alta tecnología de la que tengamos memoria, y a la vez uno de los mayores movimientos sociales del siglo XX. Pero hubo una excepción: América Latina. Sus habitantes se mantuvieron al margen de la repulsa promovida por los países no alineados de África, Asia y Oceanía, como si pensarán que la cosa no les concernía. A falta de estudios sobre los motivos de esa despreocupación, sólo podemos conjeturar factores inhibitorios como la vigencia del culto al progreso, el positivismo de las élites locales, el peso nulo de la doctrina pacifista, la mística de la industrialización, la penetrante propaganda esta-

dounidense de *Atomos para la Paz* y, en nuestro caso, el nacionalismo tecnológico patente en la apuesta de Perón por convertir el país en una potencia nuclear; una jugada que, pese al fiasco de Richter, cuajó en un programa pionero en la región.

Destacamos la excepción latinoamericana porque en *El Eternauta* la catástrofe ostenta la marca del átomo. De entrada, sus personajes atribuyen la misteriosa nevada a los ensayos en el Pacífico (“¿Cuándo terminarán esas explosiones?”, pregunta uno. “El hobby de ellos es más peligroso que el nuestro”). Aunque luego descubrirán que se trata de un “bombardeo” del espacio exterior, el error dice mucho del clima en que se gestó la obra. El chalet de Juan Salvo, el Eternauta, funciona como un refugio nuclear casero. Su amigo Favalli es profesor de Física, la disciplina que cree poseer los arcanos del Universo. Finalmente, Buenos Aires, cabecera de la invasión y blanco de los misiles lanzados desde el Norte contra los alienígenas, desaparecerá en el hongo atómico provocado por el *fuego amigo*. La sombra del miedo nuclear se proyecta hasta la versión novelada de 1962, en la huída a través del tiempo del Eternauta, que lo arroja en Hiroshima, justo para presenciar el estallido de la bomba A.

Las alusiones conectan la serie publicada en la revista *Hora Cero*, con los *comics*, novelas y películas de temática similar producidas en la década del cincuenta en Estados Unidos y Japón, tematizando las ansiedades creadas por las radiaciones. El pánico a la polución atómica, la desconfianza en el arsenal apocalíptico promovido por científicos y militares, y el miedo a la Tercera Guerra Mundial no tenían cabida en el discurso oficial, tecnocrático y optimista. Los temas tabú sólo hallaban acomodo en los *bajos fondos* de la cultura de masas, amparados por su estatuto irrisorio.

¿Puede predicarse lo mismo de nuestra historieta más célebre? ¿*El Eternauta* en lugar de Godzilla y de los *fantasmas de lo nuevo* de Ray Bradbury? ¿Descubrir en la aniquilación de Buenos Aires el pavor de un país periférico a terminar en medio del fuego cruzado de las superpotencias?

¿Aflora en el Armagedón porteño un malestar inarticulado en el discurso público? Tomar nota de que algo de eso está presente, no implica encasillarse en una lectura en clave *nuclear* antagónica con las interpretaciones políticas al uso (¿como si no fuera política la protesta que amenazaba con paralizar el armamentismo que sostenía la hegemonía estadounidense!); simplemente restituye una dimensión reveladora de que, bajo la indiferencia superficial, se agitaba una pesadilla que comunicaba la cultura argentina con los grandes terrores de la Era Atómica.

**La patria inventora.** La inquietud diseminada aquí y allá no empaña la confianza en la técnica que exuda la obra. Si sus protagonistas se las arreglan para sobrevivir se lo deben por entero a su inventiva. En claro parangón con las soluciones ingeniosas de la industria nacional, ellos solos se confeccionan su refugio, su contador Geiger y sus trajes aislantes. Por fortuna la catástrofe los sorprende en su punto de encuentro habitual: el taller del altillo en el que juegan a inventar cosas. A este grupo de *hobbyistas* compuesto por un científico, un fabricante de transformadores, un *loco* por la electrónica y un luthier aficionado, le tocará plantar cara a los invasores del espacio.

Los aficionados a los *hobbies* proliferaban en la Argentina de aquellos años. En ellos reconocemos el linaje de los inventores estudiados por Beatriz Sarlo en su libro *La imaginación técnica*. Presencia conspicua en la cultura popular de la década del veinte, el mundillo de los *sabios plebeyos* se nutría de autodidactas salidos de la inmigración, cuyos desvelos por la invención fabulosa que los arrancaría de la pobreza colorean los textos de Roberto Arlt. En los años cuarenta y cincuenta, sus sucesores alcanzan una posición más desahogada, asentada en el auge de la educación técnica y de la industria liviana, y en la autarquía económica, que estimuló la imitación de las tecnologías faltantes. Argentina se ha convertido en un país de inventores *amateurs*, y Juan Salvo es uno de ellos.

Aficionados similares abundaban

en los países desarrollados. De los franceses, Céline nos dejó una memorable estampa en *Muerte a crédito*. De los estadounidenses, conocemos su gusto por las revistas de mecánica y electrónica popular, cuna de la *science-fiction*. El nuevo género literario reclutó a sus lectores y autores entre adolescentes, trabajadores especializados y técnicos subalternos, a quienes hacía vivir la gran aventura de la ciencia por procuración (¿Viajes espaciales de jóvenes intrépidos! ¿Monstruos venusinos fulminados con un lanzarrayos casero! ¿Mecánicos de Minesotta casados con princesas de Marte!). Al valorizar los saberes prácticos de sus lectores, esas narraciones pueriles, además de entretenerlos, reafirmaban su autoestima.

En Estados Unidos tales fantasías tenían un asidero en la trepidante innovación; en Argentina los sueños de modernidad apenas hacían pie en un medio poco industrializado y tecnológicamente dependiente. Pero esa diferencia no interpone un obstáculo al desarrollo de un imaginario futurista; progreso técnico y literatura de anticipación no guardan una relación de causa y efecto. Los futurismos ruso e italiano prueban que la combinación de una industrialización incipiente con una *intelligentsia* inflamada de utopismo tecnológico puede incubar desenfadadas fábulas científicas.

En Argentina no existía una intelectualidad con inclinaciones semejantes, y sí una masa de tecnófilos de extracción popular. ¿En qué medida este sector sirvió de sustrato a la implantación de la ciencia ficción? Asunto difícil de dilucidar, toda vez que la cultura de masas de los años cincuenta apenas ha sido estudiada. Nos faltan datos de las audiencias del género en sus distintos formatos: *Flash Gordon* y otros *comics* parecidos publicados en *Patoruzú* y *El Tony*; la revista de relatos *Más Allá* (Editorial Abril, 1953-57); la editorial especializada *Minotauro*, que comienza en 1955 con *Crónicas marcianas*; o las historietas de Editorial Frontera (1957-62), *El Eternauta* entre ellas. Tales publicaciones pusieron a la Argentina a la cabeza de la edición y del consumo de *science-fiction* traducida al caste-



llano. Se constituyó entonces una vasta comunidad de lectores, insuficientemente abastecida por unos pocos autores locales, entre los que se contaba Oesterheld, un geólogo devenido divulgador y guionista de historieta.

Así las cosas, una manera de conocer al público de *El Eternauta* es deducirlo del lector modelo implícito en el texto. Por esta vía vemos perfilarse un público de apasionados por la electrónica y, en especial, por la radiofonía (todo pasa por la radio: las noticias y la celada del invasor); de diletantes capaces de “hacer una nave espacial con dos tornillos y un alambre”, según decía Miguel Briante; de corazones escindidos entre el temor a las artes de la destrucción masiva y la devoción por los transistores y el soldador; de autodidactas destinatarios de los anuncios que ofrecían toda clase de formación técnica por correspondencia; de inventores de barrio como Juan, el pequeño industrial, el profesor Favalli, Franco, el obrero mañoso, el jubilado Polsky y Herbert, el bancario: un repertorio de tipos populares depurado de los sabios estrafalarios de entreguerras (la marca de la prosperidad lograda en la época peronista).

A todos estos devotos de un género menor Oesterheld les suministra aventuras extraordinarias; y les rinde un doble homenaje a través de Franco, el tornero que se hizo un traje aislante gracias a sus lecturas de historietas y novelas de ciencia ficción; y, sobre todo, al asignar a sus pares la patriada de defender el país de un atacante todopoderoso.

**La guerra de los mundos en versión criolla.** Las deudas de *El Eternauta* son múltiples, comenzando por las novelas de H. G. Wells, *La máquina del tiempo* (1895) y *La guerra de los mundos* (1898); siguiendo con la adaptación radiofónica de la segunda por Orson Welles (1938); y con las películas y narraciones de ciencia ficción producidas en el hemisferio norte durante los años cincuenta, donde encontramos platillos voladores (*The War of the Worlds*, 1953); “glándulas del terror” (*Invaders from Marte*, 1953); “lavados de cerebro” (*Invasion of the Body*

*Snatchers*, 1956); un emisario llegado para alertar sobre algún peligro en ciernes (*The Day the Earth Stood Still*, 1951); el “escudo de fuerza” (*This Island Earth*, 1955); cascarudos gigantes (la novela de Robert A. Heinlein, *Starship Troopers*, 1951); y el monstruoso modelo de los gurbos (*Godzilla*, 1954).

El compendio de tópicos delata una ciencia ficción de segundo grado, gestada no en la experiencia directa de la revolución tecno-científica sino en el consumo de noticias, filmes y narraciones extranjeras (las traducciones que publica *Más Allá* del material de la revista estadounidense *Galaxy*). El talento de Oesterheld engarza los clichés importados en una trama original. Ahora bien, ¿en qué consiste su originalidad?

Detengámonos en la invasión. Situado en las antípodas del otro tropo del género –el viaje espacial, rebosante de euforia tecnológica–, el ataque extraterrestre expresa variadas aprensiones: H. G. Wells lo interpretó bajo el prisma del colonialismo al comparar a los británicos masacrados por los marcianos con los tasmanios aniquilados por los ingleses; Orson Welles lo recortó contra el horizonte de un conflicto con el Eje; las versiones de Hollywood oscilaron entre la defensa del rearme estadounidense y la inquietud suscitada por la racionalidad instrumental asociada a los extraterrestres.

¿Y *El Eternauta*? ¿Qué declinación hace de la agresión del espacio exterior? Encontramos un principio de respuesta en las estrategias de nuestra industria cultural. Recordemos que en los años cincuenta transcurrió la Edad Dorada de la historieta, en particular del segmento para adultos. A fines de esa década, unas 70 revistas vendían un total de 1.300.000 ejemplares mensuales; de las seis más vendidas, cinco eran nacionales (*El Tony*, *Intervalo*, *D’Artagnan*, *Patoruzito*, *Patoruzú*) y una extranjera (*El Pato Donald*). Esta industria pudo competir con el comic *made in USA* mediante una ampliación de lo ofrecido por la historieta nacional. *Intervalo* lo consiguió adaptando clásicos literarios. Otras publicaciones apostaron por *nacionalizar la aventura* –fórmula acuñada por

Juan Sasturain, a cuya crítica imprescindible debemos los marcos de referencia de este análisis–, incorporando las historias de piratas (*Hernán el Corsario*), de super héroes (*Vito Nervio*), de cowboys (*Cisco Kid*), y de ciencia ficción (*El Eternauta*). Del centro a la periferia se encadenan traducciones y nacionalizaciones: la *science-fiction* vuelca el *scientific romance* europeo a la cultura de masas estadounidense; Oesterheld se apropia de ésta y la torna masiva y argentina.

Sospechamos que en la elección del tema de la invasión intervino un motivo adicional: la oportunidad que ofrecía de paladear el sublime postmoderno. A diferencia del sublime kantiano, referido al miedo reverencial originado en el despliegue de las fuerzas naturales, el sublime postmoderno alude a la destructividad *high tech*, fuente de una experiencia sensorial fuera de medida que avasalla al individuo. Como lo indicó Susan Sontag, la guerra de los mundos, junto con el cine-catástrofe, se especializa en su fruición. El *deleite* que suscita la voz de Orson Welles al pasear a los estremecidos oyentes por la Manhattan despoblada tras el ataque marciano o la fascinación visual por la muerte de las ciudades, la calamidad absoluta y la belleza del hongo atómico ofrecidas por la Serie B, tienen su correlato en el estupor sentido ante la desierta urbe rioplatense, las calles de árboles pelados, la cancha de River convertida en campo de batalla, la gran explosión final: en suma, el espectáculo inaudito de la destrucción mitológica de Buenos Aires. *El Eternauta* proporciona a los argentinos la primicia de un estremecimiento nuevo.

**Robinsonadas.** “El Eternauta, inicialmente, fue mi versión del Robinson. La soledad del hombre, rodeado, preso, no ya por el mar sino por la muerte. Tampoco el hombre solo de Robinson, sino el hombre con familia, con amigos. Por eso la partida de truco, por eso la pequeña familia que duerme en el chalet de Vicente López, ajena a la invasión que se viene”, dijo Oesterheld. A primera vista, la alusión al héroe de Defoe no viene a cuento. ¿Qué tiene en común el indi-

viduo capaz de reconstruir la civilización a base de trabajo duro, fe protestante y sabiduría práctica, con los naufragos del Apocalipsis nuclear? Sólo la calamidad inicial y un código adánico (Barthes), que en el inglés pasa por la carpintería y los oficios tradicionales y en los argentinos, por el bricolaje de ferretería. En todo lo demás media un abismo; a uno le aguarda un mundo virgen por colonizar; a los otros, apenas un hogar que salvar de la hecatombe planetaria.

16 Con todo, hay un punto más de contacto: como en *Robinson Crusoe*, en *El Eternauta* no faltan los caníbales. Figura que condensa el impulso humano de auto-destrucción, el canibalismo toma aquí la forma de fratricidio. El pensamiento conservador sostiene que la catástrofe, lejos de fomentar la solidaridad, instaura la ley de la jungla; y así ocurre en este Buenos Aires de pesadilla. La trama se demora en las vicisitudes del padre de familia obligado a defenderse de sus vecinos, pero luego se aparta de ese lugar común al mostrar cómo Juan y los suyos, lejos de postrarse ante el Leviatán, afirman su autonomía y repelen la jauría humana con sus propios medios. El espectro de la antropofagia se desplaza a los cascarudos que devoran a sus congéneres caídos —el signo de su naturaleza atroz—; retorna cuando los resistentes, confundidos por el enemigo, se disparan mutuamente; y se materializa en el combate con los hombres-robots (los cautivos del invasor). No por capricho la única referencia de Juan a la política de la época alude a un enfrentamiento intestino: “—Pensar que hace apenas unos años la gente pasaba por aquí gritando laica o libre”, y Favalli replica: “—Ojalá no tuviéramos otro problema que la libre o laica!”. He ahí la marca de los amagos de guerra civil en 1955 y de la persistente fractura política bajo la Libertadora.

La peor desgracia, pues, consiste en la división de los argentinos. Cabe preguntarse entonces, ¿qué representan los invasores? Se hace arduo contestar esa cuestión, vista la escurridiza índole de los Ellos, los artífices de la invasión. Decía Nicolás Rosa que la originalidad de *El Eternauta* estriba



en que el Mal no se deja ver, y que de allí deriva su atractivo y su polisemia. De los Ellos no se sabe nada; no vienen de Marte ni de ningún astro conocido; son “el Odio cósmico”. Sus esbirros, los Manos macroencefálicos, estereotipo de la extrema cerebralidad, encarnan la perversión del poder intelectual unido a la técnica avanzada; y los hombres-robots, la deshumanización inducida por la modernización. De sus amos no tenemos más que un pronombre, la denominación elegida por la Serie B para la Otriedad radical.

La producción anterior de Oesterheld nos proporciona algunas pistas, en especial sus historietas bélicas. La Segunda Guerra Mundial dejó una fuerte impronta en la ficción científica (aún visible en los filmes de Spielberg), y Oesterheld no escapa a su influjo. Su repugnancia por las matanzas coexiste con una atracción por el fragor de las batallas, circunstancia epifánica que le revela al hombre su

esencia auténtica. De allí saca inspiración para su guerra de los mundos: el ansia de conquista del Eje reaparece en los Ellos; el reconocimiento de sus personajes del costado bueno del soldado enemigo, se prolonga en la empatía de Juan con el Mano, *carne de cañón* extraterrestre; el anhelo fraternal que vibra en sus aventuras en el frente reverbera en el humanismo cósmico que opone a los Ellos. En *El Eternauta* el antifascismo de los años cuarenta se mezcla con el recelo de posguerra ante la regimentación tecnocrática.

En el cine de invasiones, apuntaba el crítico Peter Biskind, lo importante no pasa por la identidad del enemigo sino por el liderazgo que emerge en la nación atacada. Científicos y militares; jóvenes y adultos; simples ciudadanos y burocracia estatal; liberales y conservadores, se disputan en las películas la conducción del país en peligro. ¿Qué liderazgo propone *El Eter-*

nauta? Sin lugar a dudas, el constituido con los restos del ejército mandados por un mayor y un puñado de sobrevivientes. La analogía con la gesta libertadora es evidente: “Estamos viviendo algo así como unas nuevas invasiones inglesas. Los próximos combates serán recordados como los de Maipú y Chacabuco”, compara un personaje. Vanas ilusiones. El golpe audaz de Juan y Franco al cuartel enemigo no evita el aplastante contraataque. Deshecha la resistencia, Juan sólo piensa en escapar con Elena y Martita, su mujer e hija. Un bucle temporal lo trae de vuelta al hogar: el cierre en falso de una historia que amenaza con repetirse. El retorno deja al héroe amnésico. Alertar al país de lo que se viene queda librado al narrador, y su pregunta “¿Se podrá evitar esto publicándolo?”, pone un fin inquietante a la narración.

De poco han valido las artes militares, las tácticas de guerrilla, la improvisación afortunada. La alianza del ejército sanmartiniano y el pueblo encabezado por los hobbistas acaba en una *débâcle*. Cuesta ver una épica antiimperialista en el triunfo irrevocable del imperio; cuesta identificar al enemigo, borroso y multiforme. ¿Cuál es la moraleja, si la hay? Se diría que, más que una receta política, al autor le interesa una propuesta ética centrada en el hombre común puesto en una situación límite. Rastreamos la influencia de la prosa democrática y populista del periodismo de guerra estadounidense. Del heroísmo del soldado Joe, de la camaradería forjada entre las balas, de la unidad nacional conseguida bajo el apremio de la adversidad, Oesterheld saca los ingredientes para insertar en el corazón del futuro desastre la utopía de la amistad y la lealtad, atravesada por ramalazos existencialistas.

A la historia de nuestros miedos *El Eternauta* aporta un documento inapreciable. Aunque sus temores son difusos como el Mal que los representa, los simbolismos están a flor del texto y no se precisa un esfuerzo hermenéutico para identificar las inquietudes que rondaban a los argentinos: el riesgo atómico, la vida despersonalizada, el avasallamiento externo, el des-

garro interno. Y junto a ellas, las huellas del vaivén entre el deseo de aislamiento hogareño y el impulso social; entre la desconfianza en el prójimo y el anhelo de un Nosotros inclusivo; entre la salida individual y las soluciones colectivas.

**Del héroe grupal al superhéroe.** Oesterheld reescribió varias veces la contienda entre los argentinos y los alienígenas: en 1968, con *El Eternauta* publicado en la revista *Gente* con dibujos de Alberto Breccia; en 1970, con la primera versión de *La Guerra de los Antartes* editada en la revista *2001* y dibujada por Napo; en la segunda versión dibujada por Gustavo Trigo y publicada en 1974 por el diario montonero *Noticias* –en el medio se ubica su biografía del Ché para Jorge Álvarez, prohibida por los militares en 1969. Todas concluyen de igual modo: con la victoria del enemigo del espacio exterior.

Las sucesivas versiones corren parejas a la radicalización del guionista. Briante ya señaló los paralelismos entre Oesterheld y Rodolfo Walsh, dos intelectuales activos en campos culturales llamados “menores” (la historietita y el periodismo) que, partiendo de posturas antiperonistas, confluyen en Montoneros. De ese periplo la saga del Eternauta ofrece un impresionante testimonio. Su arranque muestra a un creador de orientación socialista alarmado por el abismo político abierto entre los argentinos. El siguiente estadio se distingue por un viraje en su pensamiento, palpable en los retoques hechos a la versión de *Gente* dirigidos a imprimir en los Ellos (esta vez sí) los rasgos odiosos del *imperialismo yankee*. En la última etapa –la del compromiso militante–, el guionista da una vuelta de tuerca al argumento al denunciar el contubernio de los gobiernos sudamericanos con el atacante (*La guerra de los Antartes*, de 1970) y se permite un momento utópico personalizado en el “grone” Andrada, el líder popular que elige inmolarse en el balcón de la Casa Rosada antes que rendirse a los alienígenas (versión de 1974).

Su toma de partido parece dictarle a Oesterheld la necesidad de una re-

vancha que otorgue el triunfo a los argentinos. Tal es el sentido de *El Eternauta II*, publicado en 1976-77 por Ediciones Record, de nuevo con dibujos de Solano López. En esa ocasión el mensaje antiimperialista se troca en manifiesto antidictatorial y, desapercibidamente, en plena dictadura militar, guionista y dibujante nos trasladan a una pampa post-nuclear que se extiende donde se alzó Buenos Aires. Allí llega un Eternauta dotado de poderes sobrehumanos con una misión: organizar el alzamiento del Pueblo de las Cuevas –descendiente de los sobrevivientes de la invasión– contra el ejército de ocupación Ello. Al precio de una sangrienta insurrección, el viajero del tiempo, seguido por la juventud troglodita (los “descamisados” del mañana), logra expulsar definitivamente al invasor.

En ese escenario irrumpe el sosías del autor, el guionista Germán, en el papel de segundón del *hombre nuevo* de dientes apretados en que ha devenido Juan Salvo. Hay algo conmovedor en este historietista que se enrola en una organización armada junto con su personaje, al lado del cual trota jadeando; hay algo admirable en su empeño por luchar desde la clandestinidad, a la manera de esos guionistas proscritos por el maccartismo, que bajo seudónimo urdían narraciones contra la Guerra Fría, la xenofobia y la *caza de brujas*; hay mucho de escalofriante en las zozobras de Germán frente a la resolución del Eternauta de sacrificar a Elena y Martita en aras de la victoria, máxime cuando el autor ya había perdido una hija a manos de la represión; e intuimos algo ominoso en la reunión final de Germán con Juan en la Argentina de 1977, decididos a salvar el presente, muy poco antes de que al autor lo secuestraran y asesinaran unos marinos de la ESMA, que hasta hoy siguen impunes.

“El héroe verdadero de *El Eternauta* es un héroe colectivo, un grupo humano”, dijo una vez Oesterheld. “Refleja así, aunque sin intención previa, mi sentir íntimo: el único héroe válido es el héroe en grupo, nunca el héroe individual, el héroe solo.” Con tal declaración de intenciones sorprende que la saga se decante por el de-

nostado héroe individual. Resulta paradójico, además, que el protagonismo grupal coincida con la apuesta del autor por el *integracionismo* frondizista (Sasturain); mientras que la hora del superhéroe se corresponde con su adhesión al *socialismo nacional* (aunque la paradoja no es tal contemplada a la luz de la mitología elitista del *combatiente*). Las exigencias de la estética panfletaria llevan al guionista a refutarse a sí mismo mediante el maniqueísmo mesiánico de la segunda parte de *El Eternauta* (sintomáticamente, el Ello pierde su cualidad informe y aparece como una maligna nube *negra*). La tesis del valor artístico de la negatividad encuentra aquí una confirmación: el canto a la lucha armada victoriosa nos parece artísticamente muy inferior a la prodigiosa crónica de la derrota.

**La imaginación futurista.** *El Eternauta* emite un deslumbrante destello de imaginación futurista en un país muy falto de ella. Cuando fue publicado nuestra literatura incluía pocas formas emparentadas con lo maravilloso científico: además del cambalache modernista de ocultismo y ciencia positiva (Holmberg, Lugones, Quiroga), estaban las obras de Bioy Casares, que prefería la más respetable etiqueta de "literatura fantástica". Borges, pese a su admiración por Wells y Bradbury, prefirió los mundos alternos de la especulación lógica; y Arlt se detuvo con sus *sabios locos* en la antesala del género. La eclosión de la

ciencia ficción que no teme llamarse por su nombre se demoró hasta finales de los años cincuenta, con las novelas y cuentos de Eduardo Golligorsky, Emilio Rodríguez y Alberto Vinasco, sin que ello implicara un despegue.

El raquitismo de nuestra visión prospectiva contrasta con la voracidad estadounidense por adueñarse de los marcianos y del viaje a la Luna –un patrimonio europeo junto con Peter Pan y Blancanieves– y asegurarse con ese botín la propiedad intelectual del mañana. Nuestros pensadores, escritores y publicistas –salvo puntuales excepciones– prefirieron embarcarse en travesías al pasado en busca de utopías inspiradoras o explicaciones del fracaso nacional. La inflación del debate historiográfico condujo a la interminable revisita del ayer; y la breve historia nacional cobró una densidad inusitada. Ni el cine ni la literatura –aparte de la obra de Angélica Gorodischer– exploraron el potencial cognoscitivo de la ciencia ficción. Entre nosotros la máquina del tiempo sólo ha viajado hacia atrás. En ese contexto cultural, la historieta se convirtió en el único laboratorio para experimentos en historia hipotética.

Por eso creemos que uno de los mayores méritos de *El Eternauta* reside en su mirada futurista, más que en su propuesta política o en su presunto valor profético. En momentos en que el país encaraba con cierto optimismo la oleada modernizadora representada por el automóvil, la electrónica de con-

sumo y las técnicas de la persuasión, la historieta aguaba la fiesta diciendo que la cita con el porvenir desembocaría en un desastre. El fin de la nación y de sus habitantes se muestra a través de los ojos del último de los argentinos. Ningún *deus ex machina* acude a salvarnos en el último segundo. Semejante pesimismo subvierte la confianza en el Progreso nacional –un dogma de nuestra constelación conceptual– desde una óptica distinta de la romántico-conservadora o de la del revisionismo histórico, ambas ancladas en un pasado idealizado.

A cincuenta años de la publicación de la obra maestra de Oesterheld, se nos hace evidente que su potencia imaginativa no se irradió fuera del perímetro de la historieta, donde su creatividad distópica tuvo continuadores (la labor editora de las revistas *Super-Humor* y *Fierro* resultó decisiva en ese sentido). Si consideramos el porvenir como una plataforma mental idónea para hacer la crítica del presente –el punto ciego de la observación–, un *a posteriori* virtual desde el cual *historizar* las acciones actuales a la luz de sus posibles consecuencias (el pensamiento ecologista, por ejemplo, no hubiera sido posible sin la visión retrospectiva proyectada desde las ficticias generaciones futuras), veremos que la falta de imaginación futurista entraña un empobrecimiento respecto de las perspectivas temporales disponibles. Hoy, el solitario ejemplo de *El Eternauta* no hace sino recordarnos este hueco de la cultura argentina.

# )ENTREPASADOS(

REVISTA DE HISTORIA

Año XV - Número 30 - Fines de 2006

La construcción simbólica del Ejército /  
Mormonismo y peronismo / Extranjeros y  
política / La derecha y la cuestión obrera /  
Entrevista a Temma Kaplan

Suscripciones: en Argentina, \$ 40.- (dos números).

## ESTUDIOS SOCIALES

### Revista Universitaria Semestral

Consejo Editorial: Darío Macor (Director),  
Ricardo Falcón, Eduardo Hourcade, Enrique Mases,  
Hugo Quiroga, César Tcach, Darío Roldán.

Nº 31 - Segundo semestre 2006

Escriben: Cheresky - Mansilla - Riutort Serra - Maceira -  
Fernández Irusta - Rojkind - Favaro - Iuorno

ESTUDIOS SOCIALES, Universidad Nacional del Litoral, 9 de julio 3563,  
Santa Fe, Argentina; telefax directo: (042) 571194

DIRIGIR CORRESPONDENCIA A: Casilla de Correo 353, Santa Fe, Argentina  
E-mail: [suspia@fcjs.unl.edu.ar](mailto:suspia@fcjs.unl.edu.ar) / Internet: [www.unl.edu.ar/editorial](http://www.unl.edu.ar/editorial)

Patricia Willson



19

Traducir no es un oficio despreciable, cuando conduce a un objetivo superior y desinteresado.

Joaquín V. González

La traducción y los estudios interculturales están de moda. Hay un profuso e incesante registro de las situaciones de comunicación interlingüística, sobre todo de las manifiestamente asimétricas, donde una de las lenguas es minoritaria por la cantidad de hablantes que tiene, en general o en el contexto en el que se produce esa comunicación. Esos estudios las describen y aspiran a explicarlas, tendiendo a tomar por traducción todo hecho de con-

tacto entre lenguas; por ejemplo, los hábitos bilingües de una comunidad inmigrante, o la emergencia de una palabra extranjera en un texto escrito en determinado idioma. *Diálogos en los patios rojos*, de Roberto Raschella, presentaría, desde esta perspectiva, casos de traducción, al igual que *La literatura o la vida*, de Jorge Semprún, por la inclusión de vocablos alemanes en la narración en francés. Por otra parte, los estudios interculturales admiten homologar situaciones de comunicación interlingüística ocurridas en contextos disímiles, digamos que en Estados Unidos y en Camboya, porque una de las lenguas en cuestión es

la de un país colonial o dominante y la otra se encuentra en situación minoritaria, colonizada o “poscolonizada”. Si uno se detiene a pensar, tanto esfuerzo en señalar la asimetría entre las lenguas a y b queda desbaratado por la tendencia a afirmar que lo mismo sucede entre c y d, como si las asimetrías pudieran ser idénticas entre sí. Esta forma ampliada y laxa de concebir la traducción es un obstáculo para plantear el carácter específico del contexto histórico; las condiciones precisas de circulación de traducciones según el soporte –en papel, en medio audiovisual o en internet–; la pertenencia social de los agentes que inter-

vienen en la transposición interlingüística, entre otros rasgos que sirven para dar densidad a las interpretaciones posibles de la práctica.<sup>1</sup> Un concepto que tiene su origen en la academia anglosajona y que convendría revisar antes de traspolarlo sin más al ámbito de América Latina es, por ejemplo, el de “traducción en contexto poscolonial”. Sylvia Molloy evoca precisamente la incomodidad de los intelectuales latinoamericanos ante el modelo de interpretación poscolonial que propone la academia estadounidense, formulado desde un centro y referido a él.

## 20 Un recorrido

Exactamente en 1900, Arnaldo Moen Editor de Buenos Aires publica la versión completa de *Enrique IV* de Shakespeare en traducción de Miguel Cané, parcialmente reproducida dos años antes en *La Biblioteca*, la revista fundada por Paul Groussac. A lo largo del siglo, varias reediciones siguieron a esa primera,<sup>2</sup> que puede considerarse el epítome de las relaciones entre la Generación del Ochenta y la traducción, sobre las que volveré más adelante. La introducción de *Enrique IV* –también de Cané–, erudita, extensa, con abundantes notas, funciona como comentario sobre Shakespeare y como prólogo de traductor; en ella hay observaciones sagaces sobre la significación que tiene en una cultura la traducción de los clásicos. Así como leer clásicos es siempre releerlos, traducirlos es, invariablemente, un ejercicio de retraducción. Las retraducciones de textos consagrados parecen aptas para reflexionar no sobre la diseminación de lo nuevo, sino sobre las relecturas de una época, que incluyen la capacidad de traspolación a problemáticas contemporáneas: la traducción de esos textos admite “usos”, en el sentido que Eco le da al término. La tensión entre la adecuación al texto fuente y la aceptabilidad en la cultura receptora deja sus huellas en una traducción, y Shakespeare es, sin duda, un caso emblemático, pues combina el carácter de texto clásico con el de texto dramático, aquel en el que son más ostensibles las imposiciones ide-

ológico-discursivas de la cultura receptora. De allí que, muchas veces, en lugar de “traducción” se prefiera hablar de “adaptación” de una obra dramática extranjera y, también, que cada nuevo director de una pieza teatral prefiera por lo general hacerla retraducir para su propia puesta en escena. De todos modos, la llamada traducción “caligráfica” de los textos dramáticos de Shakespeare, es decir, aquella que circula en libros y no incorpora los datos de la representación, al igual que la traducción de su poesía, plantea el desafío de la distancia temporal y de la composición en verso, que ponen a prueba las expectativas –y las destrezas– no sólo del lector contemporáneo, sino también del traductor.

Como problema casi opuesto aparecen los géneros populares, el policial o la ciencia ficción, por ejemplo, o cualquier otro en el que sea definida y fuerte la presencia de la convención. Sin la traducción es muy difícil que pueda haber recreación vernácula de una variante genérica: lo que postulo aquí es que se requiere la disponibilidad general para todos los potenciales cultores locales de un género antes inexistente y que esa disponibilidad está dada por la traducción. Esta sería, entonces, un factor imprescindible para la circulación de géneros. Imprescindible pero no suficiente, ya que se ha demostrado de manera conclusiva la fundamental influencia de un “aparato importador”, esto es, de un conjunto de prácticas discursivas, políticas editoriales y mecanismos institucionales de consagración que acompañan la

traducción como otros tantos dispositivos capaces de actuar sobre la legibilidad del texto extranjero. Es que la implantación del nuevo género, o de alguna de sus variantes, no se sostiene únicamente en la traducción desnuda; también se apoya en el concurso de editoriales importantes, en la creación de colecciones *ad hoc*, en las repercusiones críticas, en los premios y subsidios, en la participación en todo el proceso de agentes reconocidos o con legitimidad cultural, entre otros factores que, como en un gradiente concéntrico, acompañan el núcleo, que es la traducción.

La inclusión en el canon y la variedad genérica, así como el valor literario del original, son decisivos en las estrategias de traducción y, más generalmente, en las estrategias de puesta en circulación literaria a través de las fronteras lingüísticas, pero también lo es –y creo que no se ha reparado suficientemente en ello– el traductor. Hay algo de la insistencia en señalar su invisibilidad que termina siendo estéril; no la formulación original de Lawrence Venuti en *The Translator's Invisibility*, desde luego, sino las traspolaciones apresuradas a contextos muy diversos. Que el traductor sea invisible es un efecto de la mirada interpretativa y de la sanción de la doxa, no de las estrategias que el traductor pone en práctica cuando reescribe el texto extranjero y, mucho menos, de la enorme influencia que tiene en la diseminación de tópicos y variantes escriturarias entre literaturas. Además, si parece –y no es– invisible, pues bien, procedamos a revelar-

1. Hay algo que conviene aclarar de entrada, para entender el recorte que haré a continuación. La traducción tiene una dimensión antropológica nítida: afecta la vida de las personas, relaciona a los sujetos entre sí; su influencia no es únicamente del orden de lo simbólico. Basta con detenerse a pensar en el llamado “activismo social” en la tarea del traductor y del intérprete, cuya manifestación más radical es el papel sociopolítico *in situ* que les toca jugar en los pedidos de asilo, en las situaciones de migración legal o clandestina, en los casos de conflicto bélico o aun de ayuda humanitaria en desastres naturales. En el texto que sigue abordaré la otra dimensión, la dimensión textual –en particular, la literaria– de la traducción, práctica sobre la que se ha reflexionado secularmente, pero cuya disciplina específica tiene apenas

cincuenta años.

2. Otras reediciones de esta versión de *Enrique IV*: la de 1918 en la colección La cultura argentina (Buenos Aires, Casa Vaccaro), las de la colección Estrada, con el agregado del estudio crítico de Rafael Alberto Arrieta (Buenos Aires, Ángel Estrada, s/f [1943]; 2ª edición, s/f [1964]). Un registro exhaustivo de las publicaciones de Shakespeare en el país hasta 1964 puede verse en P. L. Barcia, *Shakespeare en Argentina*, Universidad Nacional de La Plata, 1964, de donde está extraído el epígrafe de este artículo y donde aparece, en reproducción facsimilar, la primera traducción argentina de un texto de Shakespeare: el soneto CXXX, “My Mistress’ Eyes are Nothing like the Sun”, en versión de Joaquín V. González, quien lo titula “Realidad de la hermosa”.

lo: vayamos à la *recherche du traducteur*, como quería Antoine Berman. Hacerlo equivale muchas veces a una frustración: salvo en los casos en que hayan alcanzado algún tipo de notoriedad por otras actividades –la política, el periodismo, o aun la literatura en calidad de autores–, el conocimiento que se tiene sobre los traductores es lacunario, cuando no erróneo.

Focalizar el análisis en el traductor consiste, ante todo, en revisar las ideas recibidas y marcar el manifiesto desfase entre el carácter secundarizado de su estatuto y la influencia decisiva de su intervención. En segundo lugar, la figura del traductor en el siglo XX es una de las que mejor condensa la evolución del acceso al saber de las lenguas extranjeras y el derecho a difundir otras tradiciones literarias. De allí que sea necesario relacionar esa evolución con las prácticas decimonónicas, cuando el letrado –único posible traductor– formaba parte de la élite política. Como en tantas otras cosas, el peronismo es el marco en el que termina de producirse la transición hacia otra figura de traductor, que ya no será el enunciador segundo de un texto edificante, ni el fantasma sin nombre de ediciones *non sanctas*, como en las primeras décadas del siglo, sino el agente reconocible, mencionado en página impar, de una traducción que entablará relaciones con la producción vernácula. Aunque algunas estrategias traductorales hayan cambiado, esa figura persiste hasta el presente, con la peculiaridad de que su lugar ha sido llenado progresivamente por agentes incorporados de modo más igualitario al saber de las lenguas. Finalmente, el itinerario que propongo no es independiente de algo subjetivo: mi propia labor de traductora; para volver a Berman, y siguiendo su modo de entender la traductología –por momentos oscuro y recursivo, complejo y asistemático, pero siempre revelador–, pensar la traducción entraña tener en cuenta la naturaleza de su experiencia.

### La herencia del diecinueve

Al final del primer tomo del *Anuario Bibliográfico de la República Argen-*

*tina*, su autor, Alberto Navarro Viola, incluye una lista de los escritores y traductores mencionados, sin especificar quién es qué. En 1879, año de publicación de la obra, este *pêle-mêle* no sólo es posible sino también aceptable, pues, como se sabe, los *gentlemen* escritores de la Generación del Ochenta eran también *gentlemen* traductores o, más generalmente, *gentlemen* importadores. Varios de los traductores de entonces, como la mayoría de los letrados –pertenecieran o no a esa generación–, tenían una intervención fuerte en la vida política del país: Bartolomé Mitre, Edelmiro Mayer, Alberto Navarro Viola, Alejandro Korn, Joaquín V. González, Miguel Cané.

Algunas de las traducciones decimonónicas incluidas en la obra de recensión bibliográfica de Navarro Viola –publicada anualmente hasta 1887, a partir de 1885 por su hermano Enrique– reaparecieron más tarde en el que fue el primer gran proyecto de circulación de literatura traducida en la Argentina del siglo XX: La Biblioteca de La Nación. De los ochocientos setenta y dos títulos publicados por la colección entre 1901 y 1920, menos de un octavo eran obras escritas en castellano. Los clásicos –no demasiado numerosos– sucedían en el cronograma de la publicación a las ficciones detectivescas y de aventuras, las biografías de prohombres locales y extranjeros, los relatos de viaje, los folletines franceses del Segundo Imperio. Desde luego que, para cubrir semejante espectro, había que recurrir a traducciones españolas del siglo XIX, como las de Maucci o las de Sopena, entre otras que circularon profusamente sin mención del traductor. Podría decirse que la literatura extranjera trasvasada al idioma nacional –cualquiera fuera su variedad dialectal– era también un modo de ofrecer “un fundamento simbólico estable en medio del proceso modernizador” –según palabras de Terán–: la literatura argentina todavía presentaba ciertas zonas de vacancia y debía, pues, ser completada con otras tradiciones.

En su furioso eclecticismo, en el por momentos desahogado ímpetu pedagógico de los paratextos, La Biblio-

teca de La Nación construía, entrega a entrega, a su lector, un lector que –a juzgar por el tono de algunos prólogos– podía pasar de la literatura a la vida casi sin mediación. Los editores de La Biblioteca, en sus prólogos y notas preliminares, se hicieron cargo de esa posibilidad explicando los peligros de las ficciones más rocambolescas, aquellas que, en lugar de apelar a la inteligencia o a la fantasía del lector, apelaban a sus pasiones o a su morbo. Los prólogos de Arturo Costa Álvarez, primer traductor de literatura brasileña al español, traductor de Conan Doyle, pero también de folletines sentimentales, resultan ejemplares al respecto, porque son un temprano *parti pris* por la ficción razonadora en desmedro de la sentimental.

La Biblioteca de La Nación estaba destinada a perdurar más allá de la aparición del último de sus volúmenes. Hasta bien entrada la década de 1950, varias editoriales, por ejemplo Tor y Sopena Argentina, reeditaron los textos publicados por primera vez en la colección del diario *La Nación*, en las mismas traducciones, muchas veces con omisión del nombre del traductor. La diferencia es que en estas últimas solía haber un principio clasificatorio en colecciones: el eclecticismo original se va desgajando y cada editorial toma una parte de ese fondo. Incluso la revista *Leoplán* publicó, a partir de 1934, algunos de los títulos de La Biblioteca: el plan de lectura de textos extranjeros, entonces, continuaba siendo el mismo.

En esas primeras décadas del siglo, otras publicaciones cuya divisa podría ser la misma que propaló La Biblioteca de La Nación –“la lectura al alcance de todos”– completan el panorama de la oferta de literatura en traducción, desde *Los Pensadores* de Editorial Claridad hasta los libritos de misterio de Editorial El Molino. Sin embargo, conviene recordar que el libro es sólo uno de los soportes posibles de circulación de la literatura traducida: el otro es el conjunto de revistas literarias y culturales, o aun de interés general, en las que se publicaron textos provenientes de tradiciones extranjeras. En la todavía no escrita historia de la traducción en la Argen-



tina sería preciso establecer esa diferencia, pues cada publicación periódica le da determinado marco de lectura a una versión. Basta con ver el extraño efecto que tienen los avances de traducciones en la prensa cultural actual, donde suele omitirse el nombre del traductor, no así el del crítico. Habría que preguntarse, entonces, cuáles son las jerarquías aceptadas socialmente en el gradiente de prácticas importadoras a que me referí más arriba, y de qué modo esas jerarquías dependen del medio de publicación.<sup>3</sup>

### “El asesinato es fantástico”

Arturo Costa Álvarez, traductor edificante, alertaba a los lectores de sus traducciones sobre los efectos de una lectura demasiado empática de ciertas ficciones. Treinta años más tarde, otro traductor argentino escribe la siguiente frase, proferida en una novela por un detective de Scotland Yard: “El asesinato es fantástico [...]. Es inútil considerarlo desde el punto de vista rea-

lista. Ningún asesino es realista; si lo fuera, no cometería el crimen”. Se trata de J. R. Wilcock, autor de la versión castellana de *The Beast Must Die*, de Nicholas Blake, primer volumen de la colección *El Séptimo Círculo*, de Emecé, dirigida por Borges y Bioy Casares. Nunca corroboré que esa frase estuviera efectivamente en el original en inglés; al fin y al cabo, no importa. Importa, sí, señalar el contrapunto entre traductores: en los años diez, Costa Álvarez decía “esto no es real”; Wilcock, en los cuarenta, dice “esto no es realista”. En este contrapunto imaginario —entre el enunciado pedagógico y el enunciado metaliterario— está inscripto el pasaje de la función heterónoma a la función autónoma de la literatura y el cambio concomitante en los usos de la literatura en traducción. A principios de siglo, se aspiraba a que el policial en traducción —Conan Doyle, por ejemplo— cumpliera con la fórmula de Tirso; ahora, las ficciones del *Séptimo Círculo* llenan otras funciones: encarnan un ideal de orden, de rigor compositivo que se opone a los mons-

truos deformes del realismo y constituye —como ha señalado Andrés Avellaneda— una respuesta formal de espaldas a lo real peronista. Esas ficciones disparan, además, todos los resortes del “aparato importador”: prólogos de editor, reseñas —entre ellas, son particularmente perspicaces las de *Sur*—, colecciones *ad hoc*, antologías. Los traductores herederos de la tradición liberal decimonónica —estoy utilizando los términos que emplea Avellaneda en *El habla de la ideología*—, aquellos mismos que importaban el policial —junto con una variedad de ficciones vertidas en idioma nacional— como medio para templar la imaginación de un vasto público, ahora hacen del policial un problema estético: un bastión contra el realismo y el psicologismo.

Los cambios en los modos de traducir no tienen por qué acompañar en exacta sincronía los cambios en las concepciones de la literatura en un sistema literario dado, o antecederlas. Pensar esto último equivaldría a creer que la traducción únicamente innova, y que lo hace mecánicamente: permite la importación de aquello que antes no estaba y cuya ausencia era una falta que había que colmar. Según este esquema, la traducción siempre sería un factor de cambio literario, pues una vez introducido ese elemento nuevo, su circulación modificará las relaciones entre los elementos preexistentes del sistema receptor. Sin embargo, la literatura traducida también es capaz

3. La cuestión del soporte lleva, inevitablemente, a los recientes blogs de traductores y traducciones, sobre los que he elegido no extenderme. Los datos recopilados por Laura Fóllica en un original trabajo de exploración sobre el tema indicarían que los blogs de traductor funcionan como mundos compensatorios, donde es posible ver, en negativo, representaciones sociales de la práctica. En varios de ellos, el traductor es más importante que el autor, tiene derecho a reescribirlo libremente y hasta a parodiarlo; las versiones son bilingües, justamente para mostrar los desvíos respecto del original —lo contrario de las acostumbradas “traducciones interlineales”, esto es, versiones hiperliterales, que sirven para acompañar la lectura, en página par, del texto original. Rebeldía —blanda, puesto que no desafía la posición dominante en la misma arena de los hechos— que también se manifiesta en la elección de la variedad hiperlocal de castellano utilizada y que marca una reacción frente a la imposición editorial del español neutro.



de apuntalar, de espaldas a la novedad, lo dominante y consagrado, o aquello que, simplemente, repite fórmulas ya probadas y aun epigónicas; las reiteradas publicaciones de folletines franceses o de las ficciones humanitarias de H. G. Wells hasta mediados de siglo son un ejemplo de ello. Ver la traducción invariablemente como vehículo de innovación, o aun como resistencia frente a lo dominante, es abusivo. En la historia de la traducción hay varias querellas entre antiguos y modernos que han terminado a favor de los primeros.

El cambio de la concepción heterónoma a la concepción autónoma de la literatura no sólo se manifiesta en las modificaciones en la función de la literatura traducida; también aparece en la selección de textos a traducir y en las estrategias de traducción. El paso de las primeras décadas del siglo XX a los quince años de apogeo de la industria editorial, aproximadamente entre 1940 y 1955, está marcado por esa transición. No porque haya un reemplazo total de una concepción por otra, sino porque empieza a traducirse “lo nuevo” —la expresión es de Antonio Zamora, director de editorial Claridad, que advierte la llegada de un relevo para la concepción editorial de las primeras décadas del siglo—: las editoriales fundadas hacia fines de los treinta incorporan nuevos títulos en sus catálogos. Las traducciones de *Sur*, Losada, Emecé y Sudamericana, para mencionar sólo algunas editoriales creadas entonces, son las que toman el relevo. Las primeras traducciones de Henry James en la Argentina, que se publican recién en los cuarenta —es decir, treinta años después de su muerte—, forman parte, sin duda, de este debate literario. Traducir lo nuevo significa entonces proceder a un cambio en la selección de textos, y no necesariamente traducir lo que acaba de ser escrito.

Por otra parte, aún hoy puede apreciarse el virtuosismo en el uso de la lengua que presentan las traducciones de entonces, que siguen reeditándose, sin modificaciones, hasta el presente. Es que la traducción era, al menos para los traductores vinculados con el grupo *Sur*, una cuestión literaria de tal importancia que, en muchos aspectos,



los definía como grupo: lectores de literatura extranjera, se pensaban como transmisores de esas benéficas primicias a la literatura nacional. De allí que el fondo editorial de *Sur* sólo incluyera una novela del siglo XIX, *Cumbres borrascosas*, en traducción de María Rosa Lida y con prólogo de Victoria Ocampo. Además de traducir, intensamente, los miembros del grupo escribieron sobre la traducción, con distintos grados de convencionalismo, por cierto: desde las primeras opiniones esbozadas en *De Francesca a Beatrice* por Victoria Ocampo, hasta el vanguardismo teórico de Borges en “Las versiones homéricas”, pasando por las observaciones de *praticien* de José Bianco. También se pronunciaron sobre la historia de la traducción en los países de habla hispana —Jaime Rest, en el tardío número de la revista sobre “Los problemas de la traducción”—, y hasta tuvieron cierto activismo profesional varios años después de la época clásica de *Sur*, como es el caso de Enrique Pezzoni, que participó, a principios de la década de

1980, en la creación de la Asociación Argentina de Traductores e Intérpretes. Ocampo, además, fue editora de inúmeros textos en traducción, tanto ficcionales como ensayísticos. Semillante densidad de vínculos con la traducción —teóricos, críticos, prácticos, profesionales—, creo, no volvió a darse en el curso del siglo. La distancia nos permite captar, además, la influencia a mediano plazo que las traducciones del período tuvieron no sólo en la Argentina sino también en el resto de América Latina: “las magníficas traducciones de Borges y sus amigos”, las llamó García Márquez para referirse a la expectativa con que se las recibía en Colombia.

El policial, luego de la eficaz introducción de la década del cuarenta, tiene una nueva inflexión. Los críticos —eminentemente, Jaime Rest, Jorge B. Rivera y Jorge Lafforgue— han estudiado la importación de la segunda variedad genérica del policial: la del policial negro. Nuevas colecciones, nuevos antólogos y traductores, nuevos cultores locales del género, re-

señas: el aparato importador también entra en juego en este caso. Sólo me interesa señalar aquí el cambio que hace posible, en la década de 1970, el uso de un fraseo antes impensado para una traducción: el que emplea Ricardo Piglia en su versión de “Los asesinos”, relato de Ernest Hemingway cuyo original en inglés data de la primera posguerra: “Tenés que ir más al cine. Las películas son algo bárbaro para un piola como vos”, le dice un personaje a otro en la traducción de Piglia. Este fraseo no es errático sino constante; obedece, pues, a una decisión consciente del traductor. Piglia aclimata rabiosamente: quiere que ese texto de Hemingway sea referente para la lectura de sus propias ficciones. Pero además, el efecto de anexión que genera el voseo y las elecciones léxicas rioplatenses es una forma de situarse frente a lo foráneo. La traducción siempre actúa una relación de fuerzas entre lo extranjero y lo vernáculo; los setenta en la Argentina es la década en la cual habrá que indagar para saber hasta dónde era posible pasar por la “prueba de lo extranjero”.

### El traductor y las lenguas

Un registro sociohistórico de la traducción en Francia refiere que, a principios del siglo XX, un editor le pide a su amiga, que es inglesa pero reside hace un tiempo en el país, que traduzca a Rudyard Kipling al francés. La anécdota no es banal o, en todo caso, habría que sustraerla de un marco banal de interpretación: cuando el acceso al conocimiento de las lenguas extranjeras no está democratizado —es decir, cuando no está mediado por la institución educativa—, los motivos por los cuales se traduce son experienciales; en el caso de la anécdota: ser extranjera, vivir en Francia y conocer a un editor... Edelmiro Mayer seguramente tradujo del inglés, entre otras cosas, porque había peleado en la guerra de secesión norteamericana; en una variante más delicada o intimista, Mariano de Vedia y Mitre vierte el poema narrativo *Venus y Adonis* de Shakespeare al castellano porque, según él mismo dice, Delfina de Vedia, tam-

bién autora de una versión, lo había iniciado en el arte. La educación formal disminuye —aunque nunca del todo— la impronta de la experiencia en el aprendizaje de las lenguas, convier-te ese aprendizaje en una cuestión predominantemente intelectual; al menos, creo que esa es la situación de quien ha aprendido un idioma en la escuela o aun en una academia.

En la Argentina, el acceso público al conocimiento de las lenguas extranjeras tiene su propia historia, marcada por precisas decisiones gubernamentales. En 1904, por decreto del presidente Roca, se crea la primera institución pública de formación de profesores en lenguas extranjeras, la Escuela Normal del Profesorado en Lenguas Vivas. A partir de entonces, y en una progresión registrada por los especialistas en políticas lingüísticas, el estudio de los idiomas se fue instrumentando. De la visión formativa, cultural y desinteresada de principios de siglo se llega al documento referido al tema de la Ley Federal de Educación de 1994, donde queda entronizada la enseñanza del inglés, como paradigma de la *lingua franca* (¡como si hubiera dejado de ser una lengua extranjera en la Argentina!). Hay un momento de inflexión en nuestro país que acompaña los cambios a nivel mundial, que es el de la segunda guerra europea, cuando se advirtieron las ventajas de un aprendizaje rápido y funcional de las lenguas de los países en conflicto. Si antes la posibilidad de traducir dependía de la prosapia o de circunstancias biográficas, ahora la difusión y tecnificación de la enseñanza de lenguas tiene un efecto democratizante y alcanza también la práctica de la traducción. En la posguerra, ésta se expande en el campo de la comunicación especializada; de entonces datan los primeros bancos de datos para traductores, sin duda vinculados con la emergencia de organismos supranacionales de gestión. Esta evolución, desde luego, hace que puedan sumarse a la práctica de la traducción actores provenientes de diferentes estratos sociales.

Pero lo específico de la tarea del traductor no se agota en el acceso a la lengua extranjera ni en las competencias que se desarrollan respecto de ella.

Para considerar traductor a alguien que vierte un texto extranjero a su lengua materna, una parte de su identidad social y pulsional tiene que estar comprometida en la práctica. Llamar traductor a quien, episódicamente, haya traducido un libro o a quien tenga apenas un título habilitante es caer en la insignificancia. También conviene analizar por separado los casos de algunos escritores-traductores para quienes la traducción es un diezmo, la parte de maldición adánica que les toca purgar para poder luego dedicarse a la propia escritura. De allí que lo que algunos escritores puedan llegar a decir sobre la traducción sea inesperadamente convencional y esté impregnado de doxa, aun en aquellos que apuestan a la experimentación en su producción literaria.

### ¿Quién traduce a William Shakespeare?

Al filo del cambio de siglo, editorial Norma propone la colección *Shakespeare por escritores*. Detengámonos un momento en el concepto. A diferencia de la mezcla de principios de siglo XX, por la que la publicación de *Hamlet* —cuyo traductor no es mencionado— en La Biblioteca de La Nación queda como ahogada entre tantos Bourget, Sandeau, Feuillet, Dumas y Mitre, aquí no sólo se aísla una serie de textos clásicos, sino que se elige a un solo autor, el único quizá —justo es decirlo— que podría por sí solo sostener un proyecto semejante. Los escritores-traductores son españoles y latinoamericanos, con predominio de estos últimos.

Todos los volúmenes —que incluyen tragedias, comedias, poemas narrativos, sonetos, los llamados *romances*— están encabezados por unas breves palabras de presentación, escritas, verosímelmente, por el editor general y propulsor del proyecto, el escritor-traductor Marcelo Cohen. Reparemos en una de sus frases: “las versiones son rigurosas *pero* contemporáneas”. Ese *pero* es la emergencia de un ideologema que quiero razonar. La contemporaneidad anunciada hace referencia, creo, a una aspiración de legibili-

dad por parte de la colección. El *pero* adversativo intenta salvar la disyunción que, en el caso de Shakespeare, está sujeta a la lógica del prestigio. ¿Quién *merece* traducir a Shakespeare? ¿El erudito o el escritor? La respuesta es: ambos, la traducción de los clásicos tiene esa doble posibilidad, que depende del “proyecto de traducción”, esto es, de la intersección entre el modo en que el traductor concibe la traducción y las exigencias concretas que le plantea el texto en particular. Por ejemplo, si se trata de una edición bilingüe, si se admiten notas al pie y aparato crítico, si el destino final será un libro de circulación masiva, o un volumen en una biblioteca de clásicos, o una representación.

Dos versiones en castellano del poema narrativo de Shakespeare *Venus* y *Adonis* ejemplifican, en el siglo, la disyuntiva en cuestión. En 1946, la versión de Mariano de Vedia y Mitre –político, jurisconsulto, traductor– es publicada por la Academia Argentina de Letras; en 2001, Jesús Munárriz –poeta español– ve publicada su propia versión en la colección de editorial Norma. La primera y más ostensible diferencia entre una y otra es el aparato crítico, factor clave en el establecimiento de un pacto de lectura: profuso el primero, con estudio crítico y notas final del traductor, y palabras preliminares del entonces presidente de la Academia, Carlos Ibarguren;<sup>4</sup> discretísimo, el segundo. En el texto propiamente dicho, la cuestión de la rima y, más generalmente, la de la versificación tienen efectos fuertes sobre la legibilidad. De Vedia y Mitre fuerza el plano semántico de su traducción para conservar la regularidad de las formas poéticas, incluidas las rimas, al punto que a veces cuesta captar el carácter deseante del discurso que *Venus* sostiene ante *Adonis*. Munárriz afirma en su breve prólogo que “para el lector del siglo XXI, tan acostumbrado al verso libre, conservar la estrofa y el metro en la traducción es referencia suficientemente evocadora de la métrica original”. Otro elemento se suma a la definición del pacto de lectura: una columna jónica y la divisa latina *recta sustenta* aparecen en la portadilla de la versión de

De Vedia y Mitre; en la tapa de la de Munárriz, el dibujo estilizado de un jabalí anticipa las lealtades de *Adonis* hacia *Artemisa*, para desdicha de *Venus*. Más allá de las simpatías personales, es preciso recordar que una configuración traductora no invalida la otra; las dos son posibles, las dos nos dicen cosas diferentes sobre Shakespeare y su obra y, también, sobre los modos en que la reescritura en otra lengua actualiza formas legitimadas de lectura en un momento determinado de la literatura receptora.

### La sociedad y el deseo

Quiero recuperar, para concluir, dos frases extraídas de sendos prólogos de traductor. La primera es de Cané, y proviene de la introducción que escribe para su versión de *Enrique IV*. Cané explica que, en medio de las magníficas alocuciones de Shakespeare, siempre puede aparecer una frase vulgar, o una “comparación baja”. “Habría deseado que el poeta no la empleara, en mi gusto convencional, greco-latino, hereditario –confiesa Cané–; pero tal como él la empleó, tal trato de reproducirla.” La segunda frase está en el texto que introduce la versión local de la gran proeza traductora del siglo XX, cualquiera sea la lengua meta: la traducción del *Ulysses* de Joyce. J. Salas Subirat, traductor argentino, escribe un prólogo a su *Ulises*, que Santiago Rueda publica en 1945. En ese prólogo, Salas Subirat se pregunta por qué hubo tanta demora entre la publicación del *Ulises* en París y su traducción en Buenos Aires. Y se responde: “¿Existen dificultades insalvables? Una obra difícil de entender en inglés tenía forzosamente que desanimar a los traductores. Pero traducir es el modo más atento de leer y el deseo de leer atentamente es responsable de la presente versión”. En Cané y en Salas Subirat –miembro ilustre de la Generación del Ochenta el primero, oscuro corredor de seguros el segundo, unidos por la reescritura rioplatense de grandes autores– aparece el deseo como forma de relacionarse con el texto a traducir. Es que hay un compromiso entre el modo pulsional de concebir la

traducción y las representaciones sociales de la práctica, responsables, por ejemplo, de la denegación en el epígrafe de Joaquín V. González que encabeza este artículo: “Traducir no es un oficio despreciable”. Que la traducción puede ser objeto de desprecio para muchos lo revelan las metáforas referidas a ella, desde Cervantes hasta Nabokov: casi todas son desvalorizantes y su agresividad es directamente proporcional a la eminencia de la concepción de autor que manifiestan. El traductor, mal necesario, simplemente imita, no piensa y, por añadidura, se equivoca. Lo pulsional desafía esas representaciones, las acorrala en las penurias reales a la hora de negociar los honorarios por traducir un texto. Lo pulsional interviene intensamente en el momento de abrir el libro que se va a traducir y da sentido, por transitividad, a la frase de Salas Subirat, escritor argentino del *Ulises*: traducir es leer atentamente; deseo leer atentamente, luego, *deseo traducir*.

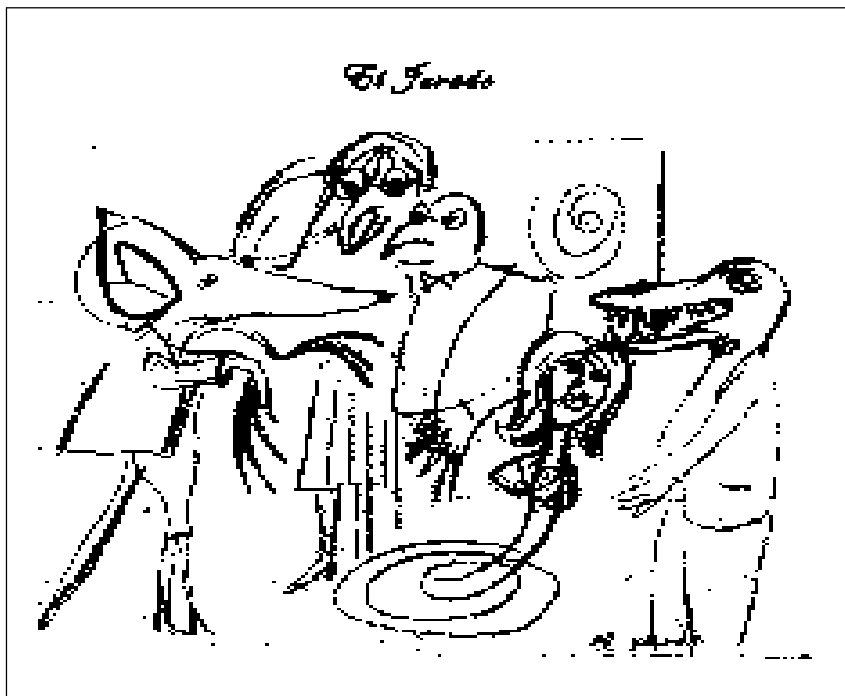
25

4. En esta edición hay un lugar destacado para la reproducción facsimilar de unas cuartillas de la versión –finalmente destruida por su autora– de Delfina de Vedia. La letra es casi ilegible, como desprolija, bastante parecida a la de Victoria Ocampo (¿acaso la caligrafía no puede ser también expresión de lo social, y no únicamente de lo individual, de lo idiosincrásico?). En las antípodas de las cuartillas de Delfina, la traducción en la era informática: este es uno de los cambios del siglo. Cualquiera que haya empezado traduciendo en máquina de escribir sabe de qué hablo; de hecho, para un traductor, la máquina de escribir se parece más a la mano que a la computadora. La informática tiene una influencia menos decisiva en las escrituras directas que en la traducción, porque en ésta hay un término de comparación, que es el original en lengua extranjera. La crítica de traducciones está teñida por la sanción del error y, por tanto, todo mecanismo que contribuya a facilitar el control de la coherencia en las estrategias de traducción o en la resolución de problemas situará de otra manera la versión frente a su texto fuente. De allí que las traducciones de textos extensos realizadas antes y después del advenimiento de las computadoras sean, en un punto, incomparables. Me abstengo, sin embargo, de pronunciarme aquí sobre el último *gadget* del capitalismo tardío en materia de *softwares* para traductores: las memorias de traducción.

## Nicolás Rosa: la voz en acto

Miguel Vitagliano

26



En octubre de 2006 murió nuestro amigo Nicolás Rosa, con quien durante la dictadura, cuando llegó amenazado a Buenos Aires, discutimos los comienzos de esta revista, toda la literatura y toda la crítica. Miguel Vitagliano, escritor, trabajó muchos años con Nicolás Rosa en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

### I

“Siempre sentí, aunque no sabía explicarlo, que escribir era merodear alrededor del ‘corazón maligno’ de todo relato, alrededor de la Cosa literaria”, decía Nicolás Rosa en el otoño de 1986, aún convaleciente de su primera afección cardíaca. Líneas más abajo de ese texto que serviría de introducción a *Los fulgores del simula-*

*cro* (1987), insistía con la imagen pero en relación con su actividad como profesor universitario: una “oscura persistencia” lo impulsaba a querer “ocupar espacios innecesarios” en la institución.

Más allá de la resonancia bíblica y literaria, sorprendía ese gesto trazado como una confesión. No eran pocos los que ya habían asociado su enfermedad con la no acreditación que po-

co antes, mediante un concurso de oposición, le impedía ser profesor regular de la UBA. Podía continuar dictando seminarios en la Facultad de Filosofía y Letras en aulas colmadas de estudiantes, y también de psicoanalistas y escritores, apretujados unos con otros con tal de palpar los pases mágicos de sus lecciones; pero no podía tener su cátedra en la UBA —como, al final, lo conseguiría a partir del 89—, que empezaba a normalizarse después de la dictadura. En otras palabras, no había obtenido el reconocimiento que ya alcanzaba a parte de sus colegas. Los rumores decían que se trataba de una división de aguas, o de puertos: su lugar estaba en la Facultad de Humanidades de Rosario, no en la de Buenos Aires.

Sin embargo, desde hacía un tiempo Rosa había elegido vivir en las dos, no repartido entre ambas ciudades sino en las dos, distintas y unidas a la vez, tal como eran sus actividades de crítico y docente. Su nombre no había dejado de cobrar prestigio, sin perder la irreverencia que se le conocía desde sus primeras clases en la universidad, en Rosario, a comienzos de los 70, cuando deslumbraba a los estudiantes con los últimos textos de la teoría literaria y la semiología.<sup>1</sup> O a

1. N. Rosa fue decano también de la Facultad de Humanidades en 1974. L. Escudero Chauvel recuerda los días en que, siendo aún alumna, hacían “un cerco” con un grupo de estudiantes para acompañarlo hasta su casa y desalentar a “esos comandos que lo tenían amenazado” (“N.R.”, en *deSignisonline*).

través de sus artículos en revistas culturales y sus traducciones de Barthes, o en los grupos de estudio que había coordinado en Buenos Aires durante la dictadura y en los que las lecturas de *Tel Quel* se cruzaban con Freud y Lacan. Daba la impresión de que Nicolás Rosa había sido siempre el crítico de voz poderosa, capaz de convertir en animado debate cualquier soporífera tertulia. Un maestro que no había sido alumno, que había nacido tal cual se lo conocía. El crítico que, incesantemente, convocaba seguidores, mucho más que lectores –había publicado dos volúmenes hasta el 87, *Crítica y significación* (1970) y *Léxico de lingüística y semiología* (1979)–, y a los que solía decir, como un prestigiatador: “Hay un tiempo para escuchar y otro para entender”.

Aun siendo generoso, sus críticas sabían ser punzantes y demoledoras, a la manera de los maestros zen, las del golpe de vara al discípulo para enfrentarlo al desconsuelo de su crisis. En un homenaje que se le realizó en 2002 (Congreso de la Federación Latinoamericana de Semiótica), María Ledesma decía que, como todo buen maestro, impulsaba al alumno “al naufragio de la duda con la ironía, la humorada, el exabrupto”, y que ese abismo era la prueba que maestro y alumno debían sortear para, quizá, reencontrarse, “deshechos pero nuevos, otros”.

## II

La presentación en el Centro Cultural Ricardo Rojas de *Los fulgores...* tuvo en sí misma bastante de simulacro. Por un inconveniente en la imprenta, el libro no estaba listo sino apenas la sobrecubierta, que envolvía otro volumen. Es decir, “la cosa” que se presentaba estaba ausente y, sin embargo, su presencia era indudable. El azar ponía en acto uno de los problemas fundamentales de toda su producción crítica: el simulacro como factor constitutivo de la cultura, que Rosa había abordado ya en su primer trabajo, “Borges y la ficción laberíntica” (1969), y que no abandonaría hasta el final, a través de las ficciones de segundo grado, las ficciones dentro de

la ficción o desde su noción de “ficción crítica”.

*Los fulgores...*, según indica una página inicial, reunía artículos que se remontaban desde el 70 al 86, algunos publicados en CEAL, *Los Libros* y *Punto de Vista*. El detalle importa por dos motivos. Porque Rosa tendería a borrar, paulatinamente, en libros posteriores las referencias de las circunstancias de producción de cada texto –ponencias académicas, presentaciones de libros. Como si el crítico oral cediera ante la letra impresa, aun tratándose de una voz que no dejaba de escucharse con la intensidad de la lectura. Y porque, además, permite detectar

una persistencia: el hacer crítica de la crítica, desde Gutiérrez, Alberdi y Sarmiento, a *Sur* y los contemporáneos. Alrededor de Sarmiento y su autobiografía escribe su único libro unitario, *El arte del olvido* (1990). Asimismo es la historia de la crítica el objeto de los primeros cursos de su cátedra en la UBA, y tema de las investigaciones que publica junto a su equipo, *Políticas de la crítica* (1999) e *Historia del ensayo argentino* (2003).

Realiza, en 1993, un balance de los críticos de su generación, un recorrido por lo que define como un nuevo “museo de la crítica”, en el que se incluye junto a A. Ford, J. Ludmer, J.



Rivera, E. Romano, y B. Sarlo. Examina textos, traza relaciones entre descripciones teóricas e ideológicas, y discute con el fervor de un polemista. De ese modo interroga “desde dónde lee Ludmer, ¿desde ‘abajo’ o desde ‘arriba’?”, luego de centrarse en *El género gauchesco* (1988). Su nombre circula en las páginas como un crítico más de esa peculiar “novela familiar”,<sup>2</sup> aunque también es la voz que presenta su proyecto crítico. Valora en Sarlo “la manifestación de ciertas categorías”, destacando la de “los saberes del pobre” que atraviesan el mundo arleano. De inmediato, sin embargo, agrega que la categoría no resulta suficiente para mostrar el enfrentamiento de la época y que más que en “los saberes del pobre” habría que pensar en “los pobres del saber”. Es decir, mueve el foco desde Arlt hacia Castelnuevo, adelantando sus propias reflexiones posteriores, convencido de que ciertas luminosidades de los años 20 opacaron la lectura de Boedo y sus efectos posteriores.

Disputas por modos de leer como por los lugares del crítico. Rosa escribe sacándose chispas con los otros; los demás no le son indiferentes, escribe sobre ellos, a partir de ellos y, también, contra ellos. Sus conceptos parecen esquirlas de un *polemos*. No hay crítica para Rosa sin polémica.

No resulta extraño que algunas de sus categorías teóricas se centren en los vínculos entre un texto y otros de una tradición literaria: “ancestros textuales” y “paternidades textuales” (cfr. *El arte del olvido*). Categorías construidas a partir de la teoría psicoanalítica y que también dan cuenta, a su modo, de la historia de la serie literaria en clave de novela familiar. O de folletín –forma que privilegia en los últimos años–, donde se entreveran los linajes de vástagos reconocidos con los retoños y los huérfanos, desesperados en las fantasías de autoengendramiento o en la búsqueda de un lazo de sangre.

### III

En un evento académico poco después de su muerte, J. Panesi realizó una breve semblanza de N. Rosa en la que

hizo mención, casi al pasar, de una sorpresa que no había dejado de experimentar cada vez que se encontraban: en un mismo diálogo Nicolás era capaz de conversar de seis temas a la vez, sin abandonar un instante el diálogo puntual que los convocaba.

Quedaba claro que no se trataba de un diálogo fracturado; todo lo contrario, era una armonía de voces diferentes que se mantenían, como líneas melódicas, en distintos planos, una en primero y las restantes irrumpiendo como evocaciones. Implícitos y sobreentendidos. O para decirlo a la manera de Rosa: juego de alusiones, elusiones y elisiones; no hay una sin las otras. Y seguro que, además, la voz que aparentaba ser la cantante, lógica y políticamente, no lo era.

Si bien la anécdota podría conducirnos a sus “lecturas de hojaldre” –múltiples sentidos de lecturas– o a su interés por lo barroco, reconocemos en ella, sobre todo, sus cualidades de estrategia. Porque el diestro polemista era aún mejor como estratega; lo que en sus trabajos implicaba tropezar una y otra vez con la misma “cosa”, la misma batalla. En “De Fundamento” escribe: “Debo confesar que me he quedado en la preguntas primeras... o en las últimas, si se quiere, aquellas que simulan ser elementales o fundantes, aquellas que corren el riesgo de parecer impregnadas de una altanería... o de una insoslayable ingenuidad...”. Mientras las primeras son “un simulacro de teoría”, las segundas son “un simulacro de inteligencia” (*Artefacto*, 1992).

¿Había, en verdad, una voz cantante, o siquiera una por encima de las otras? El estratega *dice* su lugar sabiendo que ya está en otro, aunque no abandone del todo el primero. Desde esa pretendida ubicuidad enumera las preguntas con la convicción de que son “la cosa” y no son “la cosa” que dicen ser, que forman parte del simulacro, materia y procedimiento del crítico como estrategia: “¿Qué es escribir, cómo escribir, por qué escribir, dónde escribir, para qué escribir, para quién escribir?” Preguntas inherentes a la reflexión de la teoría literaria, o interrogantes que motivan la reflexión. Las preguntas esperan respuesta, los

interrogantes las incitan, reconociendo aun que “la cosa” no puede ser dicha, que sólo es posible *merodear a su alrededor*. Acaso provenga de allí esa característica tan singular de Rosa de utilizar incandescentes terminologías –llega a acuñar un nombre para el conjunto: metafórica–, como los precipitados de la letra, los narremas y tactemas, el lugar intersticial de la literatura...

Nombrar para hacer evidente cuánto no puede ser nombrado, y poner en foco así el simulacro de la cultura: “...vivimos en los circunloquios, en las desfiguraciones, en sus construcciones connotativas, en sus denodados esfuerzos para explicar lo inexplicable” (*Relatos críticos*). Reconocimiento que no pone frenos a su potencia crítica sino que define el espacio desde el cual construye sus lecturas. Por eso su insistencia en el examen de formas que pretenden la negación de la simulación, como la autobiografía y la novela realista. Y así también su lectura de Sade funciona como prueba. Lo “peligroso” de Sade, sostiene, no reside en las violaciones, incestos y muertes que “comunica” sino en lo que esa escritura hace a pesar de la voluntad del Marqués: carcome lo que se nos presenta como materialidad real aun siendo del orden de lo imaginario. Enfocar el simulacro para desmontarlo. La escritura literaria, para Rosa, “se desvanece cuando pretende reemplazar el mundo o conmoverlo en sus raíces: incinerarlo, que es, en el límite, la pretensión de Sade”.

Palabras y cosas no pueden encontrarse unas con otras sino sólo cuando las palabras hablan de las cosas.

### IV

El texto sobre Sade se titula “De monstruos y pasiones” (Revista *Materia*, núm. 2, *Naturaleses*, 2002), dos tópicos asiduamente revisitados por Rosa; un par de tres en verdad, si pensamos

2. Un apartado, “Historia de una pasión crítica”, está referido a su trabajo y, como indica una nota, fue escrito por S. Cella. “Veinte años después o la ‘novela familiar’ de la crítica literaria”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 517-9, julio-sept. 1993.

que junto a ellos no dejan de tener lugar las construcciones maquínicas que imitan vidas e imperios (cfr. “Máquinas y maquinaciones...”, y “O. Lamborghini...” en *La letra Argentina*, 2003). Su último libro, *Relatos críticos*, bien podría titularse igual de no ser por la especificación que lo acompaña: *Cosas animales discursos*. Los “relatos” aluden a las construcciones de relaciones entre series muy diversas –desde las ciencias y la divulgación científica a la literatura y el cine–, destacando una voracidad semiótica, semejante a la que Rosa reconoce en Barthes, como en ninguno de sus volúmenes anteriores. Pero los “animales” están entre las “cosas” y los “discursos”, ni con unos ni con otros sino en el medio –¿en los intersticios?–, diferenciados; y eso también es nuevo.

Distintas a las usuales, esas relaciones entre series pertenecen a la búsqueda de otras lógicas, que Rosa define como “a-locadas” y surgidas de sus lecturas de *Lógica del sentido* (1969) de G. Deleuze. La lógica paradójica permite que su fervor comparatista pueda dar cuenta también de fluctuaciones dentro de la serie literaria que desde otro tipo de configuración serían consideradas meras contradicciones. Acaso en esa clave debieran leerse las líneas finales de “La ficción proletaria”, publicado póstumamente (*La Biblioteca*, núm. 4/5, verano 2006), en las que define el folletín como “un género capitalista y un género anarquista” al mismo tiempo.

No obstante, presumo que los “animales” colocados en el medio señalan algo más, que incluso sobrepasa el ensayo al que hacen directa referencia, “Una semiología del mundo animal”. Rosa no había publicado un texto tan extenso desde *El arte del olvido*, que, por cierto, es muy distinto. Discurría entonces sobre la carga de “elegirse crítico” frente a la de ser ensayista: mientras el último al menos “reconforta al narcisismo del sujeto”, la crítica no hace más que desconcertarlo, “siempre pide más ‘objetos’ y siempre son más ‘otros’ los objetos”. Cuando publica *Relatos críticos* ya desde hacía tiempo que el crítico se había elegido ensayista; la diferencia, entonces, no va en esa dirección sino en la mano contraria, en lo que el ensayista y su búsqueda hacen con el crítico. Como salta a la vista desde el epígrafe de “Una semiología...”, allí donde esperamos encontrar a otro, nos encontramos con las iniciales N.R. que firman: “El erotismo es la coartada de la creación para disfrazar el rostro animal del instinto”.

Esa grieta que se abre tiene la pasión como eje centrípeta de las relaciones que siguen. Si bien el tópico no es nuevo en Rosa, ha variado el lugar desde el cual lo observa. Ya no es el crítico ante las encerronas del simulacro, ahora es el ensayista haciendo foco en la grieta que hay en el medio, en la pasión, esa huella de lo instintivo en el “animal humano”. De ese modo compara el encuentro cuasi amoroso entre una pantera y un sol-

dado en “Una pasión en el desierto” de Balzac con Sade, para terminar diciendo, provocativamente: “en sus relatos no hay ningún acoplamiento con animales, todo es demasiado humano”.

Si los exámenes de lo autobiográfico y el realismo estaban en función de desmontar procedimientos de naturalización, una vez puesto el simulacro entre paréntesis hasta los comentarios más ligeros parecen convocar esa voz –¿camino regio a la manera freudiana?– que promete conducirlo ante la pasión. A veces mediante la ironía, como en la comparación sobre el reino de las hormigas y la sociedad, o sobre la presencia de los gatos en las ciudades y las señoras que los alimentan. O deteniéndose en ese animal que tenía en la casa de su infancia y que por las tardes daba vuelta como lobo antes de recostarse perro: “Mi madre decía: Está soñando. Quizá soñaría, en su propia involución, regresando hacia adelante, en convertirse en humano, o ¿quizá en animal?”

Como quien recuerda algo perdido en el camino, al final, entre híbridas corrosiones humanas y animales, se pregunta por el lugar de los intelectuales, atrapados en las redes tecnológicas y burocráticas, “cosas” o “discursos”. Ácidas ironías ante el espejo, como la del título del último apartado, “Ha de haber algo más...”, que con relente de folletín promete una continuación y deja la potente voz de Nicolás Rosa siempre en acto.

**La Intemperie** Recíbala en su domicilio  
Política y Cultura

5 números \$ 40  
Todo el año \$ 70

Solicitela: [info@revistalaintemperie.com.ar](mailto:info@revistalaintemperie.com.ar)

La revista que instaló el debate "No Matarás"

**REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL**

DIRECTORA:  
NELLY RICHARD

SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES  
1 año, 3 números, vía aérea

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

## Noventa-sesenta

### *Dos generaciones en el cine argentino*

Emilio Bernini

30



#### **Cinefilia**

La formación de los cineastas de los años noventa señala un cambio en la experiencia de la cinefilia. El aprendizaje del nuevo director ya nada tiene que ver con el conocimiento que el oficio mismo proveía al cineasta clásico en la industria, porque éste aprendía, en efecto, en la práctica. Pero tampoco guarda ya relaciones reconocibles con la formación que el cineasta de la generación del sesenta encontró en el espacio casi exclusivo del cineclub, por fuera de los estudios, que cambió la experiencia de la práctica por la de la cinefilia. Del oficio a la

cinefilia hay una transformación completa, producto en parte de una fuerte crisis de la industria, que afecta a los directores, a los espectadores, a la crítica, a las ideas del cine, en suma, en el mismo contexto donde emerge la noción de autor.

Innegablemente, los nuevos directores de los noventa se sitúan en la estela de la tradición que ese gran cambio finalmente produjo, pero ya no pertenecen por completo a ella, puesto que su formación es otra. El nuevo cineasta no tiene las dificultades en el acceso a la visión del cine que fueron propias de los cineastas que lo precedieron, sino, más bien, una posibili-

dad casi ilimitada. La contemporaneidad ha expandido hasta un grado inimaginable para el cinéfilo moderno ese acceso, como si la utopía de una visión sin restricciones se hubiese realizado. Esa ampliación (por varios medios: salas, televisión por cable, Internet, festivales, videoclubes, videotecas) es prácticamente paralela a la fundación de escuelas de cine en Buenos Aires, que responde, en parte, a un proyecto fundante de la modernidad cinematográfica: el aprendizaje intelectual del cine. Ambos fenómenos han tenido una incidencia decisiva en el estatuto del cineasta contemporáneo, puesto que han cambiado su experiencia del cine que ya no es, desde luego, el oficio, pero tampoco la misma cinefilia.

La cinefilia cambia, en efecto, cuando el cine está mediado por la institución de enseñanza. El cinéfilo moderno establecía una relación de cierto carácter intransferible y solitario con el cine, puesto que ella no dependía de ninguna mediación, de ninguna práctica, ni de otro saber que no fuera el de la experiencia (de la visión) del cine. De modo que la formación del cineasta moderno estuvo limitada al conocimiento que el cine mismo pudo proveer y a aquel que los críticos cinéfilos contribuían a producir. Hay un vínculo existencial del cinéfilo con el cine que tuvo su lugar único en el cineclub, donde en cierto modo encontraba espacio físico una relación de enemistad respecto del cine contra el cual se filmaría y, en consecuencia, respecto de la sociedad que

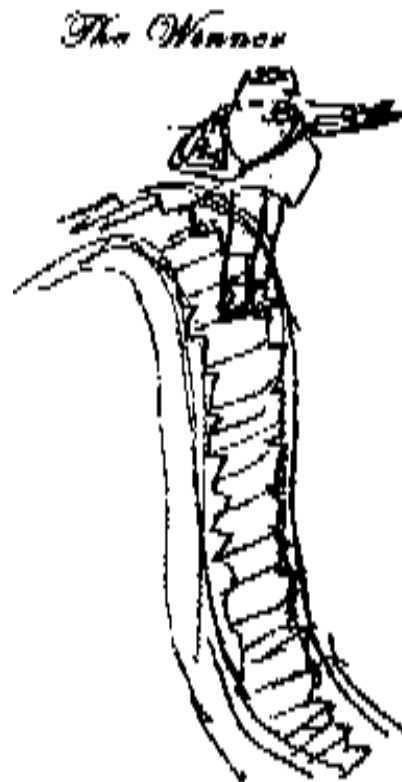


permitía filmarlo. Por esto, en la cinefilia moderna hay algo clandestino, sordamente antisocial y ampliamente político, en su oposición a un orden (del cine y de la sociedad) dado, que puede verse aún en el sesgado antipeorismo de gran parte del cine de la generación del sesenta. Pero, sobre todo, en esa cinefilia hay un tiempo de espera del cine que se quiere filmar.

En los noventa, la nueva cinefilia no pierde sin dudas el vínculo íntimo e intransitivo que es propio de quien ama el cine, pero ella no es ya el eje de la formación del cineasta, en la medida en que ahora el vínculo con el cine es, de modo prevaleciente, institucional. El tiempo de espera de la cinefilia moderna cambia en tiempo pautado por la carrera universitaria, que ya es inserción en el medio cinematográfico. Esto conduce a formar cineastas más profesionales que cinéfilos, más preparados para un oficio que no ha surgido de la práctica, ni tampoco únicamente de la experiencia de la visión, más cultos incluso, y beneficiados por el prestigio que la dedicación al cine ya posee desde la modernidad cinematográfica y que no ha perdido.

No es improbable que la poética de la abstención que, en conjunto, el cine de los noventa comparte, esté vinculada a la nueva formación. Las películas de Lisandro Alonso son una muestra indudable (y extrema) de un cine que ha elegido mostrar antes que interpretar, reducir al mínimo las expresiones orales en aquello que los discursos pueden decir del mundo, sustraer definitivamente el juicio respecto de aquello que se narra. Se ha señalado que este rasgo es consecuencia de una oposición al cine que interpretaba el pasado político argentino durante los años ochenta, pero puede tratarse tanto de una decisión deliberada de los cineastas como de una modalidad extendida de filmación. Las épocas en la historia del cine (argentino) pautan modos de filmar, que han dependido sin duda de tipos de formación, de las nociones del cine y del cineasta que ello implica, y que en esto trascienden la soberanía de los proyectos de los directores. El cine de los noventa es una de ellas. Así, la abstención de juicio puede ser posición

asumida pero también resultado de una formación en la cual las decisiones estéticas ya no se conciben en sus aspectos éticos o políticos. El cine moderno, en cambio, al liberarse de la regimentación de la industria, tuvo que decidir en consecuencia el tipo de vínculo que iba a establecer con aquello que no es el cine (la historia, la sociedad, la política). Por esto, su historia es la de una extensa discusión entre grupos de cineastas respecto de las relaciones entre la estética y la política que comienza con la generación del sesenta, sigue con la vanguardia política, el grupo de los cinco y la vanguardia estética, y que se interrumpe, como se sabe, con el terrorismo de



estado. El cine contemporáneo no se define por un tipo de discusión semejante, ni por el carácter grupal de las posiciones. Las críticas entre cineastas, como las de Martín Rejtman al cine realista, son siempre individuales (“me cuesta hablar en sentido grupal”, declara) y las asociaciones que alguna vez se intentaron (como el Proyecto de Cine Independiente) tuvieron un objetivo sin duda más económico que estético.<sup>1</sup>

## Miradas

Aquello sobre lo cual el cine argentino contemporáneo no abre juicio es un mundo pequeño. La historia de un hachero en el monte (*La libertad*, Alonso), la de un grupo de lúmpenes en la ciudad (*Pizza, birra, faso*, Adrián Caetano/Bruno Stagnaro), la de una familia de provincia en decadencia (*La ciénaga*, Lucrecia Martel), la de un desocupado que encuentra trabajo en el sur (*Mundo grúa*, Pablo Trapero), la de un inmigrante empleado de un bar (*Bolivia*, Caetano), etcétera, presentan una delimitación muy específica, empiezan y concluyen sin establecer relaciones con otras zonas urbanas, grupos sociales o clases (salvo en el cine de Martel, podría decirse, aunque en éste la relación con los criados siempre es endogámica). Los cineastas de los noventa no persiguen, porque ello no es legitimante de su cine, ese intento de narrar la totalidad, propio de la generación del sesenta y, más adelante, también de las vanguardias políticas. Pero esto no quiere decir que el nuevo cine no elabore una mirada, aun parcial, sobre aquello que los cineastas de los sesenta no pensaban sino en el todo. En la historia de un grupo de jóvenes alienados en relaciones contractuales y de intercambio (*Silvia Prieto*, Rejtman) no hay menos conciencia de los efectos del mercado sobre las vidas que en la historia de un músico popular manipulado por operaciones de *marketing* (*Pajarito Gómez*, Rodolfo Kuhn). Del mismo modo que la ironía sobre el uso mercantil de las imágenes en la película de Kuhn no es completamente extraña a la conciencia, aun risueña, del poder de la televisión sobre los afectos, en el film de Rejtman. Pero, en el primero, la historia del cantante es una parte del todo social que comienza en la villa miseria y termina en los sets de la televisión y en un funeral masivo, mientras que en el último, la historia de Silvia Prieto es, únicamente, la de su grupo de interacción que circula por algunos pocos espacios. La película de

1. Ambas referencias pueden verse en Patricio Fontana, “Martín Rejtman. Una mirada sin nostalgias”, en *Milpalabras. Letras y artes en revista*, n° 4, primavera-verano de 2002.

Rejtman es más abstracta que la de Kuhn, y precisamente por ello su crítica está replegada en la dimensión formal. En *Pajarito Gómez*, en cambio, la función crítica del cine está asegurada, prevalemente, en los contenidos y su legibilidad es, en cierto modo, inmediata. *Silvia Prieto* puede ser leída desde la disposición de sus planos y desde su trabajo de desatribución de la imagen, porque allí reside, se diría negativamente, la crítica de que es portadora, pero sus posibilidades de lectura no están, en la película, dirigidas. En esto, como en todos los filmes del nuevo cine, el film *sólo muestra*, aun parcialmente, un estado de la cultura y se abstiene de interpretarlo.

Pero incluso cuando el cine contemporáneo narra historias de lumpenes o de trabajadores, la mirada que tiene de ellos está recortada a su alrededor. Caetano y Stagnaro inician el nuevo cine precisamente con una imagen de los lumpenes (*Pizza, birra, faso*), pero ésta no aspira a ser una visión de la sociedad, sino del grupo de rateros que es objeto del relato. Para Lautaro Murúa, en cambio, era preciso concebirllos en el conjunto de lo social. Por esto, en *Alias Gardelito*, el héroe (Toribio Torres) traba relaciones con miembros de todas las clases (trabajadores, lumpenes, prostitutas, mujeres de clase media acomodada, funcionarios vinculados al estado y militares), asumiendo inevitablemente en ellas posiciones de sumisión o de dominio, de amo o esclavo. Deudor de la mirada artliana sobre los pobres —por la reformulación que de ella hace Bernardo Kordon en el cuento que el film transpone—, Murúa da una imagen despiadada, porque en los vínculos entre lumpenes se aloja siempre la traición. Algo de esto hay en el grupo inestable de los lumpenes de Caetano y Stagnaro (como en la secuencia en que roban a un mendigo lisiado), ya que entre ellos toda solidaridad falta. Sin embargo, cierto deber moral parece imponerse finalmente en la mirada del director, cuando uno de los héroes (el Cordobés) cumple, aun agonizante, con el encuentro con la madre de su hijo. En ese cierre del relato el realismo de los noventa presenta un

sesgo que no está en el cine de la generación moderna, y cuya presencia permitió, muy pronto, su ingreso a la televisión. En efecto, cierta mirada comprensiva, o de identificación, sobre la suerte de los pobres, la apuesta al afecto (familiar), incluso efímero, sobre la violencia económica, además de un tipo de oralidad que pudo favorecer la expectativa costumbrista propia del medio, abrieron la vía de la televisión allí donde ésta se renovaba con nuevos contenidos y nuevos realizadores.

En la generación del sesenta, aun el cine de los afectos, de Manuel Antín, da un tipo de imagen del todo. Su cine narra historias menores y nunca lo hace a la manera realista, puesto que, en cierto modo, encuentra en el falso *raccord*, de un uso cada vez más radical en los filmes del período, un modo de transponer el fantástico de Cortázar. Por esto, la imagen que presenta del todo nunca es referencial — como en el cine de Murúa, de Martínez Suárez y de Kuhn— sino, muy por el contrario, abstracta. *Los venerables todos*, film que lleva a su culminación una poética de vaciamiento de los tópicos existenciales coetáneos, no deja de ser una alegoría sobre las relaciones afectivas que se establecen entre un grupo y su líder, entre los hombres fuertes y los débiles, entre esos todos que pueden ser venerados o traicionados. Con ello, entonces, el film elabora una alegoría sobre la política, puesto que ésta también es, como se sabe, una forma de la pasión. Se diría que, en esa película, Antín vuelve de otro modo sobre el problema político (y pasional) del vínculo de mandato y obediencia, de dominio y sumisión, que ya estaba en un film de transición a la modernidad como *El jefe* (de Fernando Ayala, con guión de David Viñas), y que es, sin dudas, el núcleo de *Alias Gardelito*. En todos ellos, el problema de la política no está desvinculado de los afectos y, en todos ellos también, la política siempre tiene algo que ver con el peronismo.

Para el nuevo cine, los afectos ya no poseen esa dimensión pública. *Todo juntos* (de Federico León) es, del cine contemporáneo, el film más intenso en el tratamiento de las pasio-

nes, porque se centra en ellas, en la historia de una pareja que se separa, hasta excluir todo lo que no pertenezca a ese vínculo que se disuelve. En esto, lleva a un límite de radicalidad algo que comienza con el segundo film de Rejtman (*Silvia Prieto*), puesto que en éste hay mucho más que los afectos, y que sigue reformulado en *Sábado* (de Juan Villegas) y también en *Ana y los otros* (de Celina Murga). Pero a diferencia de todos ellos, Federico León concentra al máximo su historia, cuando nada más que los miembros de la pareja y sus diálogos banales son objeto de los planos. El film no se desvía nunca de quienes padecen la separación, al punto de poner el relato del pasado de los personajes en carteles, que lo narran fragmentariamente, y en las conversaciones telefónicas, que se escuchan parcialmente, con aquellos que formaron parte de su mundo en común. Así, en *Todo juntos*, el presente es el tiempo exclusivo de la historia, cuya duración parece no transcurrir, como si, por momentos, se detuviera, o como si el film trabajara con la percepción temporal propia de aquellos que están sumidos en el punto mismo de la pérdida amorosa. En esto, León lleva a un extremo una idea del tiempo que, en verdad, está en todo el nuevo cine: el tiempo del relato siempre es un presente que avanza, en una suerte de deriva hacia adelante, más bien inconclusivo; y el tiempo de la historia nunca es otro que el presente contemporáneo de los cineastas. El cine de los sesenta, en cambio, trabajaba con una idea no lineal del tiempo, con un presente atravesado o pautado por capas de pasado (como en Murúa), o con la superposición flotante de éstas (como en Antín).

### Visibilidad

Los cineastas de la generación del sesenta eran conscientes de que con sus imágenes ampliaban el campo de lo visible. La renovación que sabían que estaban llevando a cabo era a la vez invención de tópicos propios y registro cinematográfico de aquello que no había sido visto. Por esto, la impronta documental de una parte del cine de

los sesenta fue ciertamente una irrupción en un horizonte de visibilidad muy restringido en el cine de los estudios que, en su mayoría, adaptó relatos de la literatura extranjera. En efecto, durante el primer peronismo, los cineastas, de la mano de los productores, habían encontrado en la transposición, básicamente de la literatura del siglo XIX, un modo de responder a las exigencias estatales. Así conseguían obtener apoyo económico para filmar historias que, al evitar toda referencia a la coyuntura política contemporánea, encontraban una paradójica, y transitoria, autonomía de realización al mismo tiempo que respetaban los controles del Estado.

Ese cine deliberadamente neutro, realizado en un estado de caída de la industria, era aquel contra el cual los nuevos directores proyectaron el propio, en el tiempo de larga duración del aprendizaje cinéfilo. De allí que la abundancia de imágenes de villas miseria, de basurales, de quemadas, así como una fortísima referencia urbana, sean menos influencia del neorrealismo que una suerte de exigencia documental a la que históricamente respondió gran parte del cine moderno argentino.

El cine de los noventa hereda esa impronta. Pero esta vez su presencia no ha dependido de un contexto político (como el peronismo para los cineastas de los sesenta) respecto del cual las posiciones de los realizadores, o sus ideas del cine, habrían adquirido cierta homogeneidad. Aquello que en los filmes del nuevo cine ha sido interpretado como consecuencias del fenómeno histórico del menemismo es una operación de lectura de la crítica más lúcida antes que decisiones deliberadas de registro de una época, por parte de los directores. Nada más lejos del nuevo cineasta que elaborar con sus filmes interpretaciones de ese período político por medio de sus efectos en el presente; más bien se trata de la mostración fragmentaria, errática, de un presente, que pertenece a un mundo reducido, al que los directores se atienen casi exclusivamente. Cuando miran hacia atrás y narran historias de otro momento histórico, como en el caso de *Crónica de una fuga* (la última película de Caetano),

tampoco elaboran hipótesis sobre el mismo, aunque se trate de la huida de un campo de detención clandestino de la última dictadura militar. En ese film, la mirada de Caetano se asemeja, por ejemplo, a la de Rodrigo Moreno en *El custodio*, aunque en uno se trate de un episodio vinculado a un acontecimiento de la política nacional y en el otro de la vida de un personaje anónimo, común; por lo demás, ambas películas se oponen en todo. La abstención es parte de una poética generacional y, en esto, nada vincula a los contemporáneos con los modernos.

Se diría que el nuevo cineasta es menos consciente de los efectos discursivos de sus filmes que el autor de la modernidad, cuya autoconciencia tendía a pre-verlo (y a controlarlo) todo. No sorprende entonces que en los filmes de la nueva generación no haya figuras de cineasta,<sup>2</sup> ni discusiones sobre las funciones del cine, como en *Dar la cara* (de José Martínez Suárez), una de cuyas historias gira en torno a la lucha de un joven cineasta por autonomizarse de las imposiciones de su padre, vinculado a la industria cinematográfica. La intelección de las películas del cine de los noventa parece haber quedado, pues, del lado de la crítica, puesto que ella no es ofrecida por completo en el mundo mismo que los cineastas dan a ver. De allí que la legitimación del nuevo cine haya dependido de una alianza entre realizadores y críticos, fructuosa para ambos, ya que los últimos se ocuparon de las exégesis necesarias al mismo tiempo que encontraban, y constituían, un objeto que respondía a sus intereses intelectuales. Por el contrario, como se sabe, el cine moderno tuvo en la actividad crítica de los mismos cineastas gran parte de su fundamentación.<sup>3</sup>

No podría decirse, entonces, que el nuevo cine haya irrumpido en la escena audiovisual contemporánea, porque la nueva formación es muy inclusiva de los futuros cineastas en el medio y porque el cine inmediatamente anterior nunca constituyó para ellos un frente al que oponerse. Es probable incluso que muchos de los nuevos realizadores no conocieran, al comenzar a filmar, el cine de los ochenta (ni

el cine argentino en general), aun cuando los filmes de ese período sean indudablemente antitéticos a los de los jóvenes. La imposición del nuevo cine no ha dependido tampoco de la ampliación de los límites de un campo de visibilidad restringido, precisamente porque éste no posee, en los años noventa, aquellos controles (estatales) que, como respuesta, acercaron a la generación del sesenta a la línea más radical de las vanguardias. El nuevo cine, por el contrario, tiene lugar en una situación audiovisual que no presenta restricciones y que ofrece una gran disponibilidad de medios. Este contexto no ha favorecido discusiones estéticas entre los nuevos cineastas, ni posiciones de grupo. Por esto, nuevamente, la necesidad de la crítica, no sólo por la legitimación y la exégesis, sino porque ha asumido, o creado, esas discusiones que faltan. El nuevo cine argentino no parece poder pensarse sin ella.

2. Salvo en *Otra vuelta*, de Santiago Palavecino que es un film construido en una relación de intertextualidad con la literatura y el cine modernos.

3. Además de los críticos de cine (como José Agustín Mahieu, Roberto Raschella, Enrique Rabab y otros) la generación del sesenta tuvo su crítico en Simón Feldman, joven cinéfilo que, con otros, inicia el nuevo cine con su cortometraje *El negocio* (1957) y que, a posteriori, escribe *La generación del sesenta* (Buenos Aires, Legasa, 1990), libro que aún es fundamento de todos los estudios que hoy se realizan de ese cine. La nueva generación, en cambio, cuenta ya con trabajos serios y de conjunto, como el libro publicado por los críticos de FIPRESCI (Quintín, Gustavo Castaña, Leonardo D'Espósito, Paula Félix-Didier, Leandro Listorti, Ezequiel Luka, Luciano Monteagudo, Pablo Scholz, Pablo Suárez), *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, editado por Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf, ed. Tatanka, 2002; el importante estudio de Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006. Biblioteca Kilómetro 111); y un libro italiano (escrito en gran parte por críticos argentinos como David Oubiña, Silvia Schwarzböck, Raúl Manrupe, Gustavo Norriega, F. M. Peña y G. Aguilar), *Il cinema argentino contemporaneo e l'opera di Leonardo Favio*, editado por Pedro Armocida, Daniele Dottorini y Giovanni Spagnoletti (Venecia, Marsilio Editori, 2006).

## La nostalgia de las ruinas

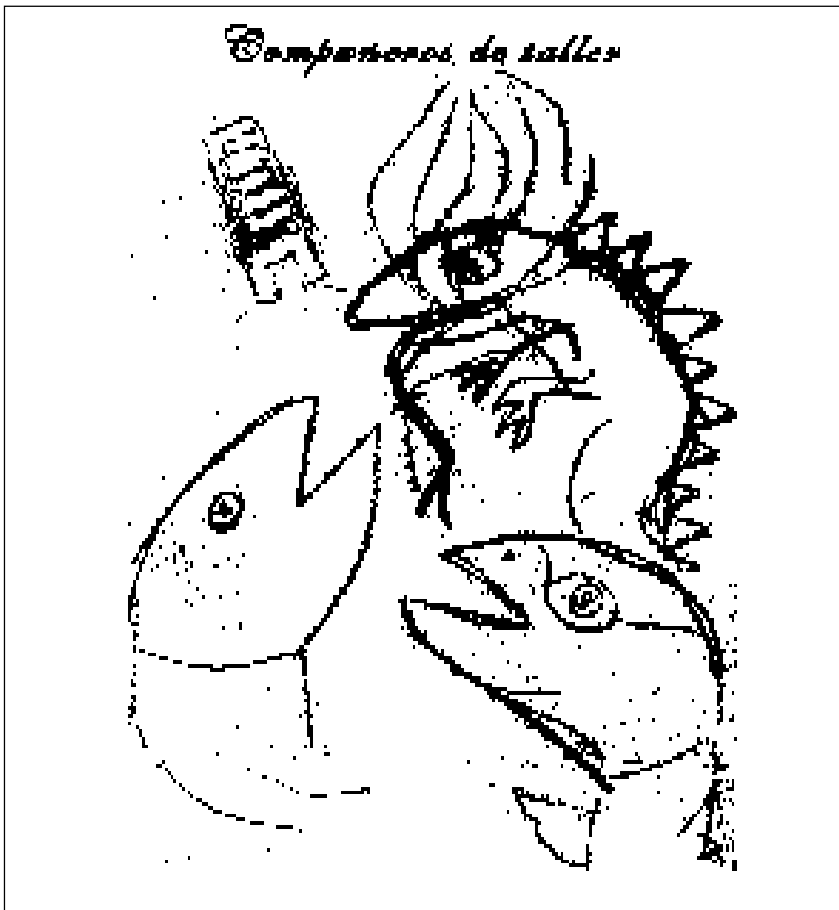
Andreas Huyssen



Proyecto  
Documenta 12

¿Es la modernidad  
nuestra antigüedad?

34



forma acompañó la modernidad occidental en olas que se sucedieron desde el siglo XVIII. Pero en los últimos quince años, una extraña obsesión con las ruinas se ha desarrollado sobre todo en países europeos, como parte de un discurso más extenso sobre la memoria y el trauma, el genocidio y la guerra. Mi hipótesis es que esta obsesión con las ruinas encubre la nostalgia por una etapa temprana de la modernidad, cuando todavía no se había desvanecido la posibilidad de imaginar otros futuros. Está en juego una nostalgia por la modernidad que, después de las catástrofes del siglo XX y las heridas todavía abiertas de la colonización interna y externa, no se atreve a pronunciar su nombre. Pese a todo, persiste la nostalgia por algo perdido cuando tocó fin una forma temprana de modernidad. Su cifra es la ruina.

El diccionario Webster define nostalgia como *homesickness* o *longing for far away or long ago*. La palabra está compuesta por *nostos* (hogar) y *algia* (pérdida, deseo). El significado primario de la palabra remite a la irreversibilidad del tiempo: algo en el pasado que ya no puede alcanzarse. Desde el siglo XVII europeo, con la emergencia de un nuevo sentido de la temporalidad, caracterizado cada vez más por la radical asimetría de pasado, presente y futuro, la nostalgia como deseo de un pasado perdido se ha transformado en un mal moderno.<sup>1</sup> Este sentido predominantemente negativo de la nostalgia en la modernidad tiene una

explicación: la nostalgia se opone y corroe las nociones lineales de progreso, tanto las que responden a la dialéctica como filosofía de la historia como a la modernización social económica. El deseo nostálgico por el pasado es siempre deseo de otro lugar. Por eso, la nostalgia puede ser una especie de utopía invertida. En el deseo nostálgico se unen la temporalidad y la espacialidad. La ruina arquitectónica despierta la nostalgia porque combina de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales por el pasado. Por eso, la ruina fue y sigue siendo un impulso poderoso de la nostalgia.

El culto de las ruinas en una u otra

### El delirio por las ruinas

Cuando las promesas de la modernidad yacen en pedazos como ruinas, cuando nos referimos tanto literal como metafóricamente a las ruinas de la modernidad, a la historia cultural se le plantea una pregunta clave: ¿qué le da forma a nuestro imaginario de las ruinas en el comienzo del siglo XXI y cómo se ha desarrollado históricamente? ¿Cómo es posible que hablemos de una nostalgia por las ruinas si recor-

1. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.

damos al mismo tiempo las ciudades bombardeadas de la segunda guerra, Rotterdam y Coventry, Hamburgo y Dresden, Varsovia, Stalingrado y Leningrado? Los bombardeos no produjeron simplemente ruinas. Produjeron escombros. Sin embargo, el mercado está saturado de sorprendentes libros de fotografías y de films (documentales y de ficción, como *La caída*) con las ruinas de la segunda guerra. En estos productos, los escombros esteticizados se transforman en ruinas.

La nostalgia está en juego en el Atlántico Norte cuando se observan los restos en decadencia de la edad industrial y sus ciudades empujadas, en las pretéritas zonas industriales de Europa, la ex Unión Soviética, los Estados Unidos: plantas automotrices abandonadas en Detroit, monstruosos hornos de fundición de acero en la cuenca del Ruhr integrados hoy en los parques, gigantescos conglomerados industriales del carbón y del acero en Europa oriental rodeados de ciudades fantasma, cifras del fin del socialismo. Tales ruinas y su representación en libros de fotografías, películas y exposiciones son un claro signo de nostalgia por los monumentos de una arquitectura industrial correspondiente a un pasado donde una cultura pública unía el trabajo y su organización política. Sentimos nostalgia por las ruinas de la modernidad porque todavía parecen transmitir una promesa que se ha desvanecido en nuestra época: la promesa de un futuro diferente. Esa nostalgia por las ruinas de lo moderno puede ser llamada reflexiva, en el sentido en que Svetlana Boym emplea el término, y refuta el incisivo juicio de Charles Maier sobre la nostalgia que es a la memoria lo que el *kitsch* es al arte. Boym escribe: “La nostalgia reflexiva valoriza los fragmentos de memoria y temporaliza el espacio... Revela que el deseo y el pensamiento crítico no se oponen, del mismo modo en que los recuerdos afectivos no nos absuelven de sentir compasión, reflexionar críticamente o juzgar”.<sup>2</sup>

La fascinación actual con las ruinas industriales suscita otra pregunta. ¿En qué medida el enamoramiento de las ruinas en los países del Atlántico

Norte recibe su fuerza de una imaginación anterior que se desarrolló frente a las ruinas de la antigüedad clásica? ¿Cuál es la relación de este imaginario de las ruinas con las obsesiones acerca de la preservación urbana, las reconstrucciones, el *retro* y todo lo que parece expresar el miedo o la negación del carácter destructivo del tiempo? Nuestro imaginario de las ruinas puede ser claramente leído como un palimpsesto de múltiples representaciones y acontecimientos históricos; la intensa preocupación por las ruinas forma parte de una corriente actual que privilegia la memoria y el trauma, tanto dentro como fuera de la academia.

Aceptada esta sobredeterminación ejercida en nuestra imaginación y conceptualización de las ruinas, quisiera preguntarme si puede existir una “auténtica” ruina de la modernidad como objeto de una nostalgia reflexiva. Trataré de responder esta pregunta remontrándome a un imaginario de las ruinas que se desarrolló en el siglo XVIII en la querrela entre antiguos y modernos, que continuó en el romanticismo a través del privilegio otorgado a los orígenes nacionales, para terminar en el actual turismo de ruinas. Una clave de mi argumento será la obra de Giovanni Battista Piranesi, que considero una de las articulaciones más radicales de la problemática de las ruinas dentro de la modernidad más que después de ella. Mi interés en Piranesi y sus ruinas podría ser nostálgico —de una modernidad secular que comprendió en profundidad las agresiones del tiempo y las potencialidades del futuro, la destructividad de la dominación y las trágicas debilidades del presente. Una comprensión de la modernidad que —de Piranesi y los románticos a Baudelaire, la vanguardia histórica y después— produjo formas enfáticas de crítica y compromiso, así como arrebatadoras expresiones artísticas.

En estos casos, como en cualquier forma de la nostalgia, es difícil trazar una línea entre el lamento sentimental sobre la pérdida y la reivindicación crítica de un pasado a fin de construir alternativas futuras. Pero Piranesi puede ofrecernos lecciones en el momento en que reflexionamos sobre la pérdida de la modernidad temprana y sus

visiones de futuros diferentes.

Para vincular el concepto abstracto de autenticidad con la concreción de las ruinas y su imaginario, me apoyo en la idea de que tanto la ruina en su sentido pleno como la noción de autenticidad son tópicos centrales de la modernidad misma, más que preocupaciones que ocuparon sólo al tardío siglo XX. La modernidad como ruina fue un tópico central antes del siglo XX y ciertamente antes del postmodernismo. Lo que provocativamente llamo la ruina auténtica no debe entenderse como una esencia ontológica de la ruina, sino más bien como una constelación significativa tanto conceptual como arquitectónica que designa momentos de decadencia y disgregación ya en los comienzos de la modernidad en el siglo XVIII. Así como el imaginario de las ruinas, lejos de ser un producto final, fue creado en la modernidad temprana, la noción de autenticidad es un concepto histórico producido, como la nostalgia, por la modernidad, y no se refiere a una esencia trascendente atemporal ni a un estado de gracia premoderno. Unida en el arte y la literatura del siglo XVIII a las nociones de autoría, genio, originalidad, individualidad, carácter único y subjetividad, la idea de autenticidad acumuló deseos e intensidades cuanto más se vio amenazada por la alienación, la inautenticidad y la reproductibilidad. Como término en un amplio campo semántico, alcanzó su apogeo en la segunda mitad del siglo XX, en paralelo con el florecimiento de nostalgias de todo tipo, y hoy circula como retroautenticidad, reconstrucciones auténticas y “consultorías de autenticidad” en la *web*, fenómenos todos que implícitamente niegan lo que dicen ser. Al mismo tiempo, la autenticidad está atravesando tiempos difíciles en el discurso intelectual. De Adorno a Derrida, ha sido denigrada como ideología o metafísica, vinculada a la jerga de la *Eigentlichkeit*, la pseudoindividualización y los engaños de la presencia.

Sin embargo no estoy convencido de abandonar totalmente el concepto, y me apoyo en el hecho de que inclu-

2. S. Boym, cit., p. 49.

so Adorno, uno de los críticos más radicales de la forma post-1945 de la *Eigentlichkeit*, siguió refiriéndose a la autenticidad del arte de vanguardia como negación radical. La suya es una noción de autenticidad consciente de su propia historicidad. Así ubico la “auténtica ruina” de la modernidad en el siglo XVIII y trataré de demostrar que este imaginario temprano todavía habita nuestros discursos sobre las ruinas de la modernidad. Al mismo tiempo, reconozco que el siglo XX produjo un imaginario muy diferente, que ha arrojado en la obsolescencia el imaginario temprano sobre las ruinas auténticas. Incluso las ruinas genuinas (*echt*, en alemán, para diferenciar de auténtico) se han metamorfoseado. El rasgo de decadencia, erosión y vuelta a la naturaleza, central en las ruinas del siglo XVIII y sus encantos románticos, se elimina cuando las ruinas romanas son desinfectadas y empleadas como escenario para una ópera al aire libre, como sucedió en las de Caracalla; cuando las ruinas de un castillo medieval o de mansiones decadentes de siglos posteriores son restauradas para convertirse en sedes de conferencias, hoteles o alquileres temporarios (los paradores españoles y el Landmark Trust en el Reino Unido); cuando las ruinas industriales se convierten en centros culturales; o cuando un museo como el Tate Modern se instala en una usina en el South Bank del Támesis. La autenticidad misma se ha convertido en parte de la preservación museificante, hecho que sólo logra incrementar la nostalgia.

Las “ruinas auténticas”, como existían todavía en los siglos XVIII y XIX, ya no tienen lugar en la cultura mercantil y memorialista del capitalismo tardío. Las cosas, transformadas en mercancías, envejecen mal. Se vuelven obsoletas, son tiradas a la basura o recicladas. Los edificios son destruidos o restaurados. En la era del turbo-capitalismo, las cosas tienen pocas posibilidades de envejecer y convertirse en ruinas y esto, irónicamente, sucede cuando la edad promedio de la población aumenta. La ruina del siglo XXI es detritus o restauración. En este último caso, la edad real ha sido eliminada por un *lifting* inverso: se hace

que lo nuevo parezca viejo, en vez de que lo viejo parezca nuevo. Las modas de reproducción retro hacen que cada vez sea más difícil reconocer lo que es genuinamente viejo en una cultura de preservación y restauración. Alexander Kluge lo dijo en una ocasión de manera reveladora: se trata de “la ofensiva del presente sobre el resto del tiempo”.

### Autenticidad y nostalgia

En el siglo XX tardío, como lo sostuvo Lyotard, la arquitectura y la filosofía están en ruinas, y nos dejan solamente la opción de “escribir sobre las ruinas” como una especie de micrología.<sup>3</sup> Si esto es así, surge la pregunta sobre si toda la tradición del pensamiento moderno hasta alcanzar el posmodernismo no está oscurecida por una imaginación catastrofista y un imaginario de ruinas que acompañó la trayectoria de la modernidad desde el siglo XVIII. Las piezas arquitectónicas destruidas o en decadencia parecen ser un tópico indispensable de esta tradición. Diferentes tipos de ruinas verdaderas ofrecen sus pantallas para que la modernidad proyecte una articulación de temporalidades asincrónicas (Koselleck) y su obsesión con el paso del tiempo.<sup>4</sup> Si, como afirmó Benjamin, en el reino del pensamiento la alegoría corresponde a la ruina en el reino de las cosas, ello implica que un principio productivo del arte, la literatura y la arquitectura modernas está a priori dirigido hacia lo ruinoso.<sup>5</sup> De modo análogo, para Adorno las obras modernas más auténticas son las que objetiva y formalmente están determinadas por un presente en ruinas. La ruina arquitectónica se destaca vacilante en el fondo de una imaginación estética que privilegia el fragmento y el aforismo, el *collage* y el montaje, el despojo de ornamentos y la reducción del material. Quizás esté aquí el secreto clasicismo del modernismo que, bien diferente del clasicismo del siglo XVIII en su codificación de tiempo y espacio, sin embargo predica sobre un imaginario de ruinas. El clasicismo de la era de Winckelmann y Goethe se constituyó a través de las

ruinas de la antigüedad, pero su objetivo era la totalidad de un estilo más que la primacía del montaje, la dispersión y el fragmento como sucede en la modernidad. No es necesario suscribir una metafísica de la historia para descubrir el campo del modernismo clásico como un paisaje fascinante y tornadizo de ruinas, resto del intento de crear una totalidad diferente que, en la arquitectura, recibió el nombre de International Style.

Como producto de la modernidad y no de un profundo pasado premoderno, la autenticidad es análoga al aura benjaminiana. La originalidad y el carácter único, que caracterizan la obra de arte aurática, se convirtieron en categorías privilegiadas en el romanticismo, período que ya estaba invadido por reproducciones, traducciones y copias de todo tipo. Igualmente, el valor ideológico de la autenticidad se elevó en proporción al crecimiento de la tendencia inherente a la cultura de la imprenta hacia la reproducción y la repetición. Incluso en la transición del modo de producción fordista al postfordista puede detectarse el intento, por medio de la adaptación a los gustos del comprador y usuario, de dotar a las mercancías de algún rastro de autenticidad y carácter único. El aura y la autenticidad son análogas. Ambas deben ser encuadradas no ontológica sino históricamente. El decisionismo modernista declaró la muerte de ambas. Pero ambas han resistido a todas las formas de la crítica ideológica.

El deseo de lo aurático y lo auténtico siempre reflejó el temor a la inautenticidad, la ausencia de sentido existencial y de originalidad. Cuanto más consideramos toda imagen, palabra y sonido como mediados, tanto más deseamos lo auténtico e inmediato. El modo de este deseo es la nostalgia. Hay una fractura entre la comprobación intelectual de la obsolescencia del concepto y la vitalidad del deseo por

3. Jean François Lyotard, *Heidegger and the Jews*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, p. 43.

4. Reinhart Koselleck, *Future Past: On the Semantics of Historical Time*, New York, Columbia University Press, 2004.

5. Walter Benjamin, *The Origin of Tragic German Drama*, London, New Left Books, 1977, p.178.

lo auténtico. Este deseo de autenticidad puede ser visto como el deseo de los medios y de la cultura mercantil por su otro. La *reality-tv* es su expresión patética. Cocina auténtica, ropa auténtica, identidades auténticas... Pero, a partir de una crítica del concepto, sabemos que la propuesta de orígenes estables y de un telos histórico nunca está demasiado lejos cuando suena la melodía de la autenticidad. Lo mismo vale para el discurso sobre las ruinas, que ha jugado un rol central en la legitimación de las reivindicaciones del poder en los estados-naciones modernos.

Más aún, las ruinas románticas garantizan orígenes y prometen autenticidad, inmediatez y autoridad. Sin embargo, aquí se enfrenta una paradoja. En el caso de las ruinas, lo que estaría presente y sería transparente en su pretensión de autenticidad es sólo una ausencia. Es el presente imaginado de un pasado que hoy sólo puede captarse en su descomposición. Por eso la ruina es un objeto de nostalgia. Aun cuando la ruina moderna no se agota en la semántica de su pasado, de su temporalidad que indica su pretérita gloria y grandeza, se diferencia claramente de las pretensiones de plenitud y presencia que siempre están en juego en el discurso de la autenticidad. Hay que subrayar que las pretensiones de autenticidad están a menudo contaminadas por dudas que deben compensarse por una más intensa producción de mito. Por eso, algunos dirían que la auténtica autenticidad sólo fue posible en tiempos en que el mundo habría sido más transparente y no habría estado oscurecido por la sombra de los *mass-media* y sus representaciones distorsionadas. En el campo de la antropología y otras disciplinas culturales, esas proyecciones de autenticidad produjeron fantasmas ideológicos –la autenticidad de los arcaicos y primitivos, el privilegio de la comunidad auténtica opuesta a la anomia y la artificialidad de las sociedades modernas. En especial en el caso de la invención postiluminista de los orígenes e identidades nacionales, el presente moderno pareció muchas veces una ruina de la autenticidad de un pasado más simple y mejor. Oponiéndose a la idea

de una autenticidad profunda materializada en las ruinas de un pasado glorioso, planteo la idea de una ruina auténtica como producto de la modernidad misma más que como vía regia hacia un origen incontaminado.

Nunca estamos demasiado lejos de la nostalgia cuando se habla de autenticidad o de ruinas románticas. La crítica política de la nostalgia por las ruinas como regresión corresponde a la crítica filosófica de la autenticidad como fantasma que pretende fundar identidades estables. Pero tal crítica pasa por alto la fundamental ambigüedad de la ruina, de la nostalgia y de lo auténtico. Aunque sea completamente justo criticar el mercado de la nostalgia y su instrumentación ideológica de las reivindicaciones de autenticidad, no es suficiente identificar el deseo de autenticidad con la nostalgia y descartarlo como una enfermedad cultural, como lo hace Susan Stewart en su libro *On Longing*.<sup>6</sup> Tampoco es suficiente afirmar que la imaginación moderna de las ruinas se vincula con lo sublime sólo como expresión de fantasías de poder y dominación, aunque éste sea el caso de la teoría de Albert Speer sobre el valor de las ruinas. Tales críticas reductivas pierden la dimensión que caracteriza todo imaginario de ruinas: su poco nostálgica conciencia de la transitoriedad de la grandeza y el poder, su advertencia a la *hubris* imperial y la remembranza de la naturaleza en toda cultura.

Lo que está en juego en la “auténtica ruina de la modernidad” no es simplemente el carácter genuino (*Echtheit*) de una ruina, ni su suprahistórico *memento mori*. Lo genuino como naturalidad opuesta a la artificialidad y el fingimiento –un tópico central de la estética del siglo XVIII y de su cultura burguesa– es un criterio empíricamente verificable de la ruina; y el *memento mori* no es una dimensión exclusivamente moderna. Sólo podemos referirnos a la moderna autenticidad de las ruinas si las observamos estética y políticamente como cifra arquitectónica de las dudas espaciales y temporales que la modernidad ha albergado siempre.

Un imaginario de ruinas –esa es mi tesis– es central en cualquier teo-

ría de la modernidad que quiera superar el triunfalismo del progreso y la democratización o el deseo de retorno a un pasado de poder y grandeza. Contra el optimismo de la ilustración, el imaginario moderno de ruinas es consciente del lado oscuro de la modernidad, lo que Diderot llamaba la inevitable “devastación del tiempo” visible en las ruinas. Articula la pesadilla de la ilustración: que toda historia puede finalmente ser aplastada por la naturaleza, un temor suscitadamente representado en el famoso grabado “El sueño de la razón produce monstruos”.

### Giovanni Battista Piranesi

37

Un grabado de Goya puede establecer un nexo con Piranesi, el maestro de las ruinas del siglo XVIII. La ambigüedad del título de Goya es famosa. “El sueño de la razón” significa al mismo tiempo que la razón duerme y sueña, un motivo que luego pasará a la dialéctica de la ilustración. Hay, además, otra lectura. Imaginemos que la figura que duerme y sueña o que sólo duerme, apoyado sobre su mesa de trabajo donde descansan los instrumentos de escritura, es la del artista que imagina otra razón, es decir que imagina el mismo grabado que estamos viendo. Supongamos que la figura de Goya sea Piranesi en el momento en que sueña la forma de las ruinas tal como pasarán a sus grabados. Si subrayamos en “sueño” el aspecto de fantasía y representación más que el de dormir, sería posible leer a Piranesi como el creador de un auténtico imaginario de ruinas que revela algo central de la modernidad y sus representaciones.

Los grabados de Piranesi, que nos llegan desde el centro de la edad de la razón, son una crítica y una perspectiva diferente sobre la modernidad que siempre se irguió contra la creencia ingenua en el progreso y la elevación moral de la humanidad. Aunque la imagen pesadillesca de Piranesi tuvo una fuerte influencia sobre la literatura romántica, las imágenes románticas de ruinas en el siglo XIX tendieron a

6. Durham, Duke University Press, 1993.

su domesticación y embellecimiento a través del recurso al pintoresquismo. No es casual que la obra de Piranesi fuera entusiastamente redescubierta en el siglo XX, a menudo en un contexto reductivo que interpreta sus *Carceri* como anticipaciones del *univers concentrationnaire* del fascismo y el Gulag comunista; o también que estos grabados mostrarían la caída existencial del individuo moderno frente a los sistemas superpoderosos descritos en las novelas de Kafka.

Tales lecturas pasaban por alto la conexión íntima entre las fantasías carcelarias de Piranesi y su documentación de archivo sobre las ruinas del imperio romano que constituye una parte mayor de su obra. Los historiadores del arte tendieron a interpretar las *Carceri* como la extraña obra de un joven artista, mientras discutían el lugar de Piranesi en la querrela del siglo XVIII sobre si la arquitectura culminaba en la ateniense o la romana. Esta pregunta fue seguramente central en el trabajo de archivo de Piranesi, en Roma y sus alrededores, pero concentrarse exclusivamente en este debate impide rendir tributo al hecho de que muchas variaciones de las *Carceri* se extienden a lo largo de toda la vida de Piranesi. Y también pierde de vista el hecho de que las versiones tardías de las *Carceri* son visualmente muy parecidas a los grabados que tienen como tema las ruinas romanas.

Apoyado en estudios alternativos de la obra de Piranesi, me gustaría argumentar que es posible entender su imaginario de ruinas sólo si leemos su archivo de grabados de las ruinas romanas junto a sus espacios imaginarios de arquitectura carcelaria. Sólo haciéndolo podremos hablar de un auténtico imaginario de ruinas con un sentido histórico preciso. Tanto las cárceles como las ruinas son artificios. Eso es lo que constituye su autenticidad dentro de una visión oscura de una modernidad que todavía se siente tocada por las sombras del glorioso pasado romano. Adorno define esta autenticidad en su *Teoría estética*: “La prueba del *tour de force*, la realización de lo irrealizable puede ser proporcionada por las obras más auténticas”.<sup>7</sup> ¿Qué son las *Carceri* sino ar-

quitectura irrealizable y un *tour de force* del dibujo? Para Piranesi tanto como para Adorno (que nunca escribió sobre Piranesi) la autenticidad es rechazo de la totalidad y de la clausura clásica. Las ruinas auténticas en Piranesi y las obras auténticas en Adorno señalan una ausencia, la utopía que no puede ser nombrada en Adorno, la pesadilla distópica inscrita en la utopía neoclásica para Piranesi. El *tour de force* en el arte de Piranesi señala el momento de coerción y violencia implícito en toda autenticidad como portadora de autoridad. Las obras auténticas son, para Adorno, fragmentarias; su logro está en no alcanzar su término, y su “fracaso es la medida de su éxito”,<sup>8</sup> obras como las de Lenz, Hölderlin, Kleist o Büchner “que sucumbieron al terror del desprecio idealista”.<sup>9</sup>

Populares primero en Francia e Inglaterra, los grabados de Piranesi, tanto las *Carceri* como las ruinas antiguas, sufrieron un destino parecido porque eran irreconciliables con la idea post-winckelmaniana de clasicismo y también con la visión arnoldiana de la antigüedad como dulzura y luz.

La culminación de la arquitectura auténtica está, para Piranesi, en los templos monumentales, los palacios, los arcos triunfales y las tumbas de la Via Appia. En sus muchos volúmenes de grabados capturó sus restos gigantes con precisión de un archivista y estilo decididamente único, desde *Prima Parte de Architettura e Prospettive* (1743) y las *Varie Vedute di Roma* (también de ese año) a los cuatro volúmenes de *Le antichità Romane* (1756) y *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani* (1761). Aun en su decadencia, la monumentalidad y el carácter sublime de estas ruinas del pasado son más impresionantes que el presente miserable que le niega a Piranesi cualquier posibilidad real de construir en gran estilo. Piranesi moviliza todos los recursos para alcanzar la *mise en scène* monumental de sus ruinas. En la dedicatoria a *Prima Parte di Architettura* de 1743, se lee: “Os diré solamente que tales imágenes me han colmado el espíritu, estas ruinas que hablan, cuyos símiles es difícil alcanzar con el dibujo, aunque sea exactísimo, como los que realizó el inmortal

Palladio y que yo siempre tuve frente a mis ojos”.<sup>10</sup>

Acá está en juego el efecto subjetivo alcanzado por la representación, la producción de fantasmas que las ruinas hacen retornar a la vida. Ruinas que hablan e invaden los sentidos con imágenes arquitectónicas que incluyen no sólo las vistas de la Roma antigua, sino también las *Carceri*. Especialmente en su segunda y más oscura versión, las *Carceri* muestran estrecha afinidad con los grabados de las ruinas. En su configuración espacial, las *Carceri* pertenecen a la antigüedad imaginada por Piranesi más que a los campos de concentración del siglo XX o las cárceles panópticas de las sociedades industriales. Los elementos de la arquitectura romana, tales como arcadas de columnas, amplios despliegues de escaleras, grandes bustos, esculturas funerarias e inscripciones latinas, llenan las cárceles de Piranesi hasta en sus rincones más remotos. Por su estilo de representación, las cárceles tanto como las ruinas de Roma pertenecen, sin embargo, a una modernidad actual tanto como al siglo XVIII.

Para inscribir entonces las *Carceri* en el moderno imaginario de ruinas debemos focalizar sobre aquello que, pese a todas las afinidades, diferencia las ruinas romanas de los grabados de prisiones y ejerce una productiva tensión entre ambos. Las ruinas están en exteriores, en el paisaje urbano de Roma y sus alrededores, la Campania. Su erosión y decaimiento natural proviene de ese aspecto central del imaginario de ruinas que Simmel subrayó muy bien: el regreso de la arquitectura a la naturaleza.

Lo que en Simmel aparece, de modo demasiado romántico, como una reconciliación de espíritu y naturaleza

7. T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 106. “An den authentischsten Werken wäre der Nachweis des *tour de force*, der Realisierung eines Unrealisierbaren zu erbringen” (*Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, p. 163).

8. T. W. Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music*, Stanford University Press, 1998, p. 220.

9. T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, cit., p. 63; “...die unterm Terror des Idealismus der Geringerschätzung verfielen” (ÁT, p. 99).

10. G. B. Piranesi, *Catalogue*, New York, 1972, p. 115.





tiene rasgos siniestros en Piranesi.<sup>11</sup> Los muros y la tierra están unidos orgánicamente y pareciera que las ruinas surgen de las entrañas de la tierra. La erosión de algunos de los edificios es una amenaza sublime tanto como las hostiles y poco hospitalarias formaciones rocosas. Misteriosamente, siniestramente, la erosión y la decadencia de estos monumentos y restos de edificios gigantescos se inclinan vacilantes sobre un presente reducido y mezquino. Como si las voces de los muertos hablaran a través de las imágenes de ruinas. En lugar de una *nature morte*, Piranesi nos da una *architettura morta*, que no sólo le recuerda al presente su propia transitoriedad, sino que también le advierte sobre un olvido culturalmente destructivo del pasado.

Mientras que los grabados de restos antiguos se concentran en la presentación de un enlace entre naturaleza y arquitectura ruinosas, las *Carceri* nos dan espacios arquitectónicos puros, alejados de toda naturaleza, salas complejas que parecen ser al mismo tiempo ruinas y edificios sin terminar. Esta impresión se exagera porque la

típica construcción espacial de la prisión no está definida por la ausencia de espacio sino, paradójicamente, por la apertura del espacio hacia el infinito.<sup>12</sup> Pasajes, escaleras y salas parecen dispersarse en todas direcciones y carecen de clausura espacial. La posibilidad de un exterior (incluso no representado) no está excluida. Ciertamente, la luz natural que ilumina las prisiones indica, indirectamente, el espacio exterior. Las *Carceri* son tan fascinantes porque su temporalidad y su espacialidad son indefinibles. Así como la oposición de proximidad y distancia parece abolida por las confusas configuraciones espaciales, los bordes entre pasado, presente y futuro no siempre se distinguen.

Sabemos que Piranesi recibió la influencia de los decorados teatrales barrocos realizados para representar dramas de prisión; sin embargo su puesta en escena de las prisiones debe leerse, en primer lugar, como una proposición formal-arquitectónica antes que como un simple mensaje sobre la *condition humaine*. Bruno Reudenbach lo expresa con exactitud: “Vemos estructuras espaciales ilógicas no porque el objetivo sea el de representar prisiones.

Por el contrario, trabajando con una iconografía carcelaria ya desarrollada, las *Carceri* son espacios experimentales”.<sup>13</sup> Piranesi se interesa en la cárcel como modelo de un gran espacio interior cuya representación independiza la fantasía del artista de cualquier limitación realista. Como ya lo había hecho en algunas de las fantasías arquitectónicas de *Prima Parte*, Piranesi cancela las leyes del espacio euclidiano. Unidades de espacio construido se conectan atectónica e ilógicamente. Cualquier de sus grabados tiene varias perspectivas diferentes, de modo tal que la mirada del espectador nunca reposa. Cuanto más se acerca, más se confunde. En un detallado análisis de la estructura arquitectónica de las *Carceri*, Ulya Vogt-Göknil demostró de qué modo los espacios tridimensionales se transforman en planos bidimensionales, y cómo las profundidades y los anchos son acortados. Especialmente extraña es la relación entre el espacio y una rara luz que parece producir oscuridad. Los rayos de luz abandonan su trayecto natural, se doblan y describen curvas, circulan alrededor de las cosas, deslizándose de un objeto a otro, incluso saltando por sobre los espacios intersticiales. Pareciera que las paredes chuparan la luz en lugar de reflejarla. Todas las reglas de lo tectónico y de la perspectiva central están derogadas. Horace Walpole ya anotaba: “Él imaginó escenas que sorprenderían a la geometría”.<sup>14</sup> Y en su *Italienische Reise*, Goethe subrayó la diferencia entre su percepción de las ruinas reales y los efectos que produce Piranesi mediante la fabulación.<sup>15</sup>

En contra de algunas posiciones, tales observaciones no deben atribuirse a una falta de habilidad del artista

11. Georg Simmel, “Die Ruine”, in *Philosophische Kultur* (Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1983, p. 118-123).

12. Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, Cambridge, MIT Press, 1990, p. 31.

13. Bruno Reudenbach, *Giovanni Battista Piranesi: Architektur als Bild*, 1979, p. 44.

14. Citado en Ulya Vogt-Göknil, *Giovanni Battista Piranesi: “Carceri”*, Zurich, Origo Verlag, 1958.

15. Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise, Goethes Werke XI*, Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1961, p. 452.

o a una inclinación por el juego. Piranesi se resiste a representar un espacio iluminado homogéneo donde el abajo y el arriba, el adentro y el afuera puedan distinguirse claramente. Privilegia, en cambio, arcos y puentes, escaleras, antecámaras y galerías. Masivas y estáticas, las prisiones sugieren sin embargo el movimiento y la transición, un ir hacia atrás y hacia delante, hacia arriba y hacia abajo, que confunde y destraba la mirada del espectador. En lugar de ver espacios limitados desde una perspectiva fija y una distancia segura, el espectador es arrastrado hacia un laberinto proliferante de escaleras, puentes y pasajes que parecen conducir a infinitas profundidades, a izquierda, a derecha y al centro. Sucede como si la mirada estuviera presa en el espacio representado, seducida y capturada allí, porque el ojo no encuentra un punto firme en su recorrido de este laberinto. En oposición a lo que afirma Alexander Kupfer, esto no sugiere que el espacio y el tiempo han perdido sentido.<sup>16</sup> La ausencia de una perspectiva central y de un punto de vista fijo, la proliferación de perspectivas y el desenvolvimiento de espacios deben ser leídos como la conclusión lógica a la que llega Piranesi: la espacialización de la historia y la temporalización del espacio que ya caracterizaban sus grabados de las ruinas antiguas. En sus *Carceri d'invenzione* –el modificador es significativo– los tiempos y los espacios están flanco a flanco, se sobreimprimen y colapsan como en un palimpsesto donde la contemporánea y frágil imaginación espacial se convierte en una prisión de la invención. *Tour de force*, como dijo Adorno refiriéndose a las que considera las auténticas obras de arte.

Manfredo Tafuri ha dicho que, al romper con el perspectivismo temporal y espacial del Renacimiento, las *Carceri d'invenzione* apuntan hacia los principios básicos de construcción desarrollados mucho después por los cubistas, constructivistas y surrealistas. Es importante, sin embargo, subrayar una diferencia fundamental entre Piranesi y la vanguardia histórica. La imaginación de Piranesi no está impulsada por un ideal constructivo utó-

pico de multiperspectivismo ni fluidez espacial, ni privilegia el montaje o el fragmento. Permanece más bien perseguido por el fantasma de la amenazadora belleza de las ruinas, por su trama opresiva de pasado y presente, naturaleza y cultura, muerte y vida. Su obra debilita un punto de apoyo seguro tanto para el curso del tiempo como para la localización espacial, pero está muy lejos del ethos vanguardista de un futuro alternativo. Finalmente, las prisiones de Piranesi son también ruinas, más auténticas que las romanas representadas en las *Vedute di Roma*. A causa de su irritante y amenazadora simultaneidad de tiempos y espacios, y de sus perspectivas condensadas y desplazadas, que se exacerban en la segunda versión de los grabados de las prisiones a través de una presencia mayor de instrumentos de tortura, Piranesi lleva la impresión de espacio siniestro a un extremo alcanzado sólo en las *Carceri*.

### Conclusión

En su recíproca tensión y su obsesiva mezcla de tiempos y espacios, las prisiones y ruinas pueden ser leídas como alegorías que cuestionan e incluso cancelan la utopía moderna de libertad y progreso, tiempo lineal y espacio geométrico. Un pasado de arquitectura ruinoso y cargada de memorias oscila sobre el presente de la era ilustrada. En este sentido, el imaginario de ruinas de Piranesi es el producto de una época que sólo muy lentamente se libró del imperioso ideal de la antigüedad clásica. En su decaimiento, la arquitectura antigua articula la constelación dialéctica de naturaleza e historia que plantea el cambio y la contingencia tanto de naturaleza como de historia, en lugar de oponerle una ciega naturaleza mitológica a una historia concebida como agencia ontológica ilustrada. El imaginario de Piranesi pertenece a una conciencia autocrítica que acompaña la modernidad ilustrada desde su comienzo. La autenticidad del imaginario de Piranesi descansa en su conciencia estética crítica, articulada en grabados de una belleza terrible. Si los grabados de una ruinoso arquitectura clásica apun-

tan a una sealdiana historia natural de la destrucción, podría decirse que las *Carceri* sugieren una historia del encarcelamiento en un espacio interior infinito que ya no tiene un afuera –una crítica del romanticismo *avant la lettre*.

Leer a Piranesi a través de Adorno y del concepto benjaminiano de historia natural, quíerese o no fundado en una filosofía de la historia, revela los límites históricos de este auténtico imaginario de ruinas. Como una versión teológica secularizada con sus ascensos y caídas, declinaciones y rendiciones de culturas, la filosofía de la historia producida por la ilustración es ella misma una ruina en nuestro siglo XXI. De modo análogo, el imaginario de ruinas de Piranesi se ha convertido en una ruina. Este argumento se apoya en la arquitectura moderna que indica en dirección a otro límite histórico. El cemento, el acero y el vidrio no sufren la erosión como la piedra. La arquitectura moderna rechaza el regreso de la cultura a la naturaleza. Más aún, la verdadera catástrofe del siglo XX sólo dejó escombros, pero no ruinas, aunque algunos de estos escombros fueron embellecidos. La era de la “ruina auténtica” ha concluido. Podemos escribir su genealogía, pero no podemos resucitarla. Vivimos en la época de la preservación, la restauración y el *remake* auténtico, que cancelan la idea de una auténtica ruina que, en sí misma, se ha vuelto histórica. Pero las ruinas de Piranesi son accesibles a la nostalgia reflexiva. Dan cuerpo a una dialéctica de la modernidad que necesitamos recordar cuando tratamos de imaginar un futuro más allá de las falsas promesas del neoliberalismo y el *shopping-mall* global. No es el futuro de la nostalgia, sino el futuro lo que está en juego.

---

Traducido por BS. El texto, con el título “Nostalgia for Ruins” apareció en la revista *Grey Room* 23, primavera 2006 (<http://mitpress.mit.edu/grey/>). *Grey Room* y *Punto de Vista* participan en Documenta 12, en cuyo marco se dio la autorización para la presente publicación.

---

16. Alexander Kupfer, *Piranesi's Carceri: Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Phantasie*, Stuttgart, 1992, p. 46.

## Un proyecto para el urbanismo

Entrevista a Bernardo Secchi, por Adrián Gorelik



Bernardo Secchi, urbanista italiano que ha combinado como pocos el trabajo profesional en la realización de planes urbanos y territoriales con la actividad académica y la reflexión intelectual, es una de las voces principales de la escena pública europea de las últimas décadas. En sus libros y artículos publicados en revistas como *Casabella* y *Urbanistica* ha examinado las enormes transformaciones de la ciudad y el territorio contemporáneos y las posibilidades de que las disciplinas urbanas den cuenta de ellas desde una perspectiva reformista. Se formó en Milán, pero desde los años ochenta ha desarrollado su trabajo en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, donde ha sido uno de los protagonistas del efervescente clima de revisión de la herencia moderna en la arquitectura y el urbanismo, junto con figuras como Manfredo Tafuri y Massimo Cacciari. Entre sus principales libros se cuentan *Il racconto urbanistico* (1984), *Un progetto per l'urbanistica* (1989), *Prima lezione di urbanistica* (2000) y el reciente *La città del ventesimo secolo* (2005). En agosto de 2006 vino a la Argentina invitado por la Maestría en Paisaje de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de La Plata, ocasión en la que *Punto de Vista* lo entrevistó. La desgrabación y la traducción fueron realizadas gracias a la colaboración de Fernando Aliata.

**Adrián Gorelik:** En 1984 usted publicó en *Casabella* un pequeño pero muy influyente artículo titulado “Las condiciones han cambiado” en el que hacía un diagnóstico de las transformaciones recientes en la ciudad y en las políticas urbanas y territoriales, a partir de la idea de que se había entrado en una etapa “post-expansiva”. Señalaba allí que entre mediados del siglo XIX y comienzos de los años 1970 las ciudades occidentales habían vivido un ciclo de expansión, y mostraba las conexiones internas entre esa expansión urbana y la de la sociedad, la consolidación del estado de bienestar y de la misma idea de “proyecto”, como característica fundante de la modernidad. A partir de 1970, en cambio, usted indicaba la conjunción de una serie de fenómenos novedosos: descentramiento productivo, deslocalización industrial e industrialización difusa, formación de una extendida campaña urbanizada. Es evidente que la idea de “ciclo expansivo” le permitía enfocar muy específicamente cambios en la producción del territorio sin necesidad de remitir a los términos más trillados del debate sobre la postmodernidad. A veinte años de ese artículo, ¿qué cosas cree que se consolidaron de su diagnóstico y cuáles volvieron a cambiar? ¿Seguimos instalados en un ciclo post-expansivo?

**Bernardo Secchi:** Creo que, efectivamente, desde los años setenta estamos viviendo este cambio de condiciones, no sólo a escala europea, sino tam-

bién mundial. En lo que respecta a la escala europea, los hechos principales del cambio son el fin de la expansión de la ciudad y la formación de lo que hoy llamamos la ciudad de los flujos. El fin de la expansión no significa que la ciudad no crezca, más bien todo lo contrario, pero hay que entender cómo crece: hoy tenemos que hablar de urbanización de las campañas, que no es lo mismo que urbanización periférica —cuando alrededor de la ciudad se formaba una periferia siempre más vasta y siempre menos densa—, sino la construcción de un nuevo tipo de ciudad. El área urbana que primero estudiamos desde este punto de vista fue el Veneto, nuestro lugar de trabajo, pero hoy el área de Europa donde este fenómeno se ha desarrollado de modo más característico es la gran mancha metropolitana que reúne ciudades como Bruselas, Amberes, Rotterdam, Amsterdam, etcétera. Y mientras en Europa y en partes de los Estados Unidos y el Canadá sucedía esto, se produjo la explosión de la ciudad de extremo Oriente. Este fenómeno todavía no preocupa lo suficiente, pero ya ha cambiado las relaciones y los equilibrios entre las ciudades occidentales y las orientales, que se transforman crecientemente en grandes centros urbanos.

Es difícil no pensar estos cambios en relación con un nuevo ciclo de acumulación capitalista, a partir de la crisis petrolífera de los años setenta. Un nuevo ciclo basado, por una parte, sobre la construcción de una sociedad que ya no es más una sociedad de clases, sino una sociedad partida en dos, y por la otra, sobre la construcción de la ciudad para montar grandes mercados. Sólo si se las piensa como grandes mercados de consumo y de producción se entiende el crecimiento de ciudades enormes tanto en el este asiático como en América Latina. Desde este punto de vista, puede decirse que el capitalismo occidental ha tomado el camino del uso cínico de las diferencias entre las grandes áreas mundiales —que es lo que hoy llamamos mundialización o globalización—, transfiriendo la producción a regiones donde no sucedió la larga historia del desarrollo de la clase obrera en Occidente. No me refiero a una larga his-

toria de “democracia”, sino de algo más básico: el lento desarrollo de tipos de relaciones personales, de trabajo, entre la riqueza y la pobreza, de construcción de patrones culturales respecto de lo que puede ser o no aceptable como condiciones materiales de vida, etcétera. Y en las propias ciudades centrales esto ha revertido en una nueva y gran diferenciación entre grupos dirigentes (los gerentes y técnicos de los sectores de punta de la economía globalizada) y grupos mucho más vastos a su servicio (lo que algunos teóricos han señalado como la dualización fundamental de la “ciudad global”), grupos que no se puede decir que vivan en condiciones de pobreza absoluta, sino de pobreza potencial, marcada por la dificultad de decidir el propio destino.

En Europa, que es el terreno que mejor conozco (aunque actué eventualmente en diferentes regiones —en este momento por ejemplo estoy coordinando una investigación en Brasil— yo soy básicamente un urbanista europeo y es sobre la ciudad europea sobre la que se ha centrado mi trabajo), la reestructuración de la ciudad ha tenido una vinculación muy específica con la reestructuración del poder económico y político. Este proceso ha creado una mayor democracia a nivel local, cuya contracara paradójica es una mayor concentración del poder fuera de las instituciones políticas, a nivel nacional y global. Desde los años setenta se verifica una especie de multiplicación de centros e instancias de poder de decisión a nivel local que se neutralizan mutuamente, frente a una concentración siempre mayor de un poder, no siempre visible, en el vértice. Así, la participación demandada por la tradición reformista se cumple en el nivel local, mientras se sustraen las políticas más relevantes para el crecimiento social y económico del debate entre las principales instituciones democráticas. La institucionalización del conflicto a nivel local se ha desarticulado en una miríada de pequeños conflictos específicos, como contraparte de una gestión cada vez más distante del ciudadano y de las condiciones generales dentro de las que funciona el proceso de reproducción social.

*Esta mayor presencia de lo local, con las paradojas que encierra, ¿no es también en parte consecuencia de los nuevos caminos que emprendió el pensamiento urbanístico en los años ochenta? Precisamente, una de las cosas que destacaba Manfredo Tafuri de su libro *Il racconto urbanistico, de 1984, poniéndolo como ejemplo de la madurez a la que había llegado el urbanismo italiano en esos años, era que la planificación estaba incidiendo sobre la estructuración del sistema político local dándole identidad a una serie de actores sociales. ¿Qué balance hace hoy de las políticas de intervención que se pensaron para esa nueva situación?**

Los años ochenta fueron años de redescubrimiento de la ciudad y el territorio; aprendimos que ya no podían ser comprendidos con los conceptos y las teorías tradicionales. El urbanismo se reconectó con el mundo urbano real, con las “cosas mismas”, y para lograrlo hubo que volver a mirar y describir con ojos completamente nuevos ese mundo. Al hacerlo, los urbanistas comprendimos que ya muchos otros habían comenzado antes: el cine en especial hacía ya tiempo que relevaba en la ciudad un universo de imágenes y de comportamientos sociales cotidianos completamente nuevo.

Para nosotros, describir la ciudad y el territorio en detalle, volver a mirar radicalmente, de un modo que también tomábamos prestado del *nouvel roman*, fue la manera de romper con los viejos estereotipos y descubrir prácticas y usos en los que había que desbrozar lo viejo de lo nuevo; distinguir aquello radicado tradicionalmente en los lugares, de lo más innovador y sorprendente; las prácticas más generalizadas, de las más restringidas a grupos generacionales, profesionales o culturales. Comprobamos una gran diferenciación frente a la uniformidad de comportamientos y valores que se proponían desde los medios, pero por otra parte esa uniformidad lograba infiltrarse entre los pliegues de las prácticas cotidianas, de modo que ningún lugar, ningún grupo social, ningún sujeto podía quedar completamente inmune a ella. Y justamen-

te entre esos dos niveles de la realidad se verificó una ausencia de propuestas políticas y de acciones transformadoras. Por ahora existe una distancia entre los comportamientos y las dinámicas de los mercados y de las instituciones, y los comportamientos, deseos e imaginarios de gran parte de la población europea: una distancia que el reformismo europeo, en el cual el urbanismo siempre se ha inspirado, está pagando duramente en términos políticos.

Respecto de las propuestas urbanísticas específicas, en esos años trabajamos mucho con la noción de *renovatio urbis*, en diálogo con los trabajos de Tafuri sobre la Venecia del ducado de Andrea Gritti, en el siglo XVI, porque allí se planteaba qué es posible transformar en la ciudad haciéndose cargo de sus diferentes lógicas y complejidades, políticas, sociales, económicas. Un modo de comprender el hilo sutil que vincula los niveles más abstractos en los cuales asume identidad la cultura de una época, con los más detallados en los que se definen las competencias y las relaciones de poder y que pueden ser pensados desde la acción arquitectónica y urbanística concreta. Construir un proyecto de ciudad, en ese sentido, significa poner en movimiento todos esos niveles de reflexión, para lo cual es necesario proponer imágenes comprensivas de la ciudad y del territorio, de sus identidades y de sus posibilidades, trabajando con extremo cuidado sobre los dispositivos espaciales a través de los cuales se materializan las conexiones entre los diferentes planos y se convierten en arquitectura de la ciudad. Era una posición que entonces nos remitía a la idea de “modificación”, tomando una metáfora de Michel Butor en la que, frente a las viejas ideas de un urbanismo moderno muy cargado de ideología pero que se había demostrado incapaz de interpretar el territorio e interpelar a la sociedad, encontrábamos justamente una alternativa reformista: la posibilidad de que la suma de pequeñísimas gotas de agua en el océano, cada una de las cuales parece completamente inofensiva, termine produciendo un cambio radical.

## Diario de un urbanista

Bernardo Secchi

*En 2002 Bernardo Secchi llevó en Internet un “Diario” en el que, a la luz de sus más recientes trabajos como planificador, fue compilando mensualmente observaciones sobre las transformaciones de la ciudad y de la disciplina del urbanismo. De excepcional interés, el “Diario” puede leerse al mismo tiempo como el mapa que Secchi ha ido trazando para orientarse en aquellas transformaciones y como el confesionario laico de uno de los últimos urbanistas intelectuales ante el desconcierto –y el descrédito– de su profesión. El diario está en italiano y en inglés en: [www.planum.net/topics/secchi-diario.html](http://www.planum.net/topics/secchi-diario.html). Aquí hemos traducido, con autorización del autor, la primera de sus once secciones.*

### Inercias

Estoy trabajando con Paola Viganò en un *quartier sensible*, un *grand ensemble* construido entre el final de los años cincuenta y los primeros años sesenta, habitado ahora por inmigrantes extra-europeos, mayoritariamente norafrikanos: baja renta, familias numerosas, tasas de desocupación juvenil muy elevadas, conflictos internos muy vinculados a la historia de cada grupo, elevado *turnover* de los habitantes y violencia difundida sobre las cosas y sobre las personas. Áreas como ésta son frecuentes en Europa.

El conjunto de viviendas al que me refiero, un conjunto de iniciativa y propiedad pública dividido en diversas partes de algunos miles de habitantes cada una, y situado en un *environment* de gran calidad, ha sido diseñado como se enseñaba cuando yo era estudiante. Grandes espacios abiertos, infraestructura colectiva generosamente dimensionada y eficiente, red vial, áreas de descanso y áreas verdes de diseño muy cuidadoso, edificios bien orientados, torres y tiras, una plástica de la ciudad clara y fuerte; la idea de que la ciudad estaba constituida por grandes agregados sociales atravesados por demandas uniformes: familias nucleares, dos padres y dos hijos, obreros o empleados, con comportamientos y consumos sustancialmente homogéneos. El conjunto está hoy habitado, en muchas de sus partes, por una población muy diferente y allí donde esta diferencia es fuerte, la incomodidad es todavía más evidente.

De este tipo de situaciones ha nacido y se ha consolidado, convertida en un lugar común, una crítica mezquina al urbanismo del Movimiento Moderno.

El conjunto está atravesado hoy, por lo menos de modo implícito, por propuestas diversas que, en sus términos esenciales, se expresan a través de las palabras de los habitantes y de sus representantes, de los administradores, de varios expertos de cabecera y de sus comentaristas.

Por ejemplo, vaciarlo gradualmente de sus habitantes actuales. No reocupar los departamentos liberados y, si quedaran edificios completos vacíos, demolerlos; esperar a que los rasgos de una masa crítica de población cambien, que los habitantes actuales se conviertan en una pequeña minoría: una política de esponjamiento físico y social como la que fue muy aplicada en los centros antiguos. De hecho, muchos habitantes del conjunto tienen a sus espaldas la expulsión del centro antiguo de la ciudad. Un residuo de la sociedad disciplinaria: separar y alejar las actividades y los grupos sociales; el gran paradigma de la urbanística moderna.

O quizás trabajar sobre la idea de un conjunto multi-étnico; renunciar a una integración difusa y homogénea, reforzar la identidad en la escala del conjunto habitacional y pensar en la integración en una escala mayor, como conjunto de relaciones entre sectores diferentes dentro del área metropolitana.

Esas gotas en el océano son los dispositivos espaciales con los cuales interviene el arquitecto, los proyectos puntuales y limitados desde los cuales podían conferírsele nuevos significados a entornos más amplios, la transformación progresiva de sus roles y funciones. Era una posición diferente de la más habitual en el pensamiento urbanístico de los años ochenta, la idea de que la ciudad de los siglos XVIII y XIX había sido el momento más alto de la ciudad europea, logrado a través de un largo proceso de decantación de materiales, gramáticas y formas a través de las cuales había madurado una clara identidad social y figurativa que

debía ser tomada como la *condición normal* de la ciudad, a cuya lógica constructiva, por lo tanto, debía retornarse salvando el largo momento de *desviación*. Por supuesto, tales propuestas no se hacían cargo de la radical discontinuidad temporal y espacial, ni del conjunto de *líneas de falla* que atraviesan la sociedad, la economía y el territorio impidiendo un retorno sin más a un tipo de "urbanidad clásica".

De todos modos, nuestra *renovatio urbis* también encontró su límite en una incomprensión de los fenómenos urbanos contemporáneos, su dilatarse y diluirse en un contexto siempre más disperso y siempre menos influenciable

por los hechos arquitectónicos singulares. Como señalé hace poco en "Diario de un urbanista", las consecuencias actuales de esta limitación han sido el encierro de la arquitectura dentro de "ocasiones" completamente excepcionales, su cultivo de una autorreferencialidad incomprensible que, a su vez, no comprende la actual problemática metropolitana, su renuncia a jugar un rol social más activo.

*En el "Diario de un urbanista" también hace un análisis muy detallado de lo que significó el welfare state en términos urbanos y territoriales, y de lo que está significando su caída. Al*



respecto, podría notarse en varios autores cierta nostalgia respecto de la pérdida de centralidad del urbanismo a partir de la caída del welfare state, paradójica por cierto, si tenemos en cuenta que el pensamiento urbano progresista en los años sesenta, durante el apogeo del welfare state, no encontraba en él demasiados motivos de celebración. Me refiero a dos comentarios de otros autores con los cuales se abren y cierran respectivamente sus dos libros más conocidos. El primero, de Carlo Olmo, en el prólogo de *Il racconto urbanistico*, que señala con pesadumbre que las cuestiones vinculadas a la habitación popular y la gestión urbana perdieron el lugar privilegiado que habían ocupado en el debate cultural y político italiano desde la posguerra hasta los años setenta. El segundo, de Paolo Ceccarelli, con el que usted cierra *Un progetto per l'urbanistica*, que señala autocríticamente que quienes trabajan en el campo de la planificación territorial no hicieron más que acumular frustraciones y desilusiones en los últimos años. Justamente en momentos en los cuales, como usted también señala, las regiones más exitosas son aquellas que entendieron que en el territorio está la clave de una reestructuración adecuada a los tiempos actuales, ¿cómo se entiende esta pérdida de centralidad social y, sobre todo, política del urbanismo?

Yo no creo que se pueda volver atrás en la historia, por lo tanto no creo que la nostalgia pueda ser productiva. Creo, sí, que está madurando una forma de conciencia de los errores estratégicos, no como nostalgia, insisto, sino como análisis y crítica, teniendo en cuenta que es imposible reconstruir la situación pasada, no sólo porque se han destruido todas las instituciones y todas las estructuras que marcaron su desarrollo, sino porque también ha cambiado entre tanto la propia sociedad. El *welfare state* fue una construcción de y para sectores medios a partir de la mitad del siglo XX, cuando en todo el mundo occidental los sectores medios se convirtieron en el grupo social más relevante políticamente (empezando por el hecho de que

na o la región; dejar, como por otro lado ya ocurre en muchas partes de la ciudad europea, que se desarrollen modos de vida y actividad coherentes con las culturas de las poblaciones del barrio; que se infiltren, como en un proceso de goteo, dentro de la geometría del diseño originario, lo plieguen y deformen incrementalmente, modificando destinos de uso, sumando o restando volúmenes, densificando y haciendo menos rígida la plástica original del conjunto. La ciudad –le robo la imagen a Richard Sennett– no es más un *melting pot*, sino una ensalada donde los varios componentes se mezclan manteniendo su propia identidad. Una transformación que demanda un gran acto de fe, políticas que sepan esperar y que se arriesguen a movilizar a los directos interesados sin ponerles plazo, proponer temas o *leaderships*. Diversos ejemplos demuestran que las cosas son posibles, diversas partes de la ciudad moderna han sido afectadas por transformaciones similares y es embarazoso observar la multiplicación de lugares exóticos en los barrios ricos de la ciudad, diferencias culturales “moralizantes” convertidas velozmente en objeto de nuevas atenciones consumistas.

O quizás modificar la imagen del barrio insertándole, más probablemente arimándole, nuevas actividades limpias y tecnológicamente avanzadas, hospedadas en edificios inmersos en el verde y en zonas bien enlazadas con las principales infraestructuras de la circulación. La fuerza retórica de la imagen se asocia a menudo a su capacidad autogeneradora, su capacidad de volver realidad aquello que inicialmente sólo ha sido representado. Cambiar la imagen de la ciudad o de una de sus partes se ha convertido, en los años recientes y con suerte diversa, en el objeto de muchas políticas urbanas y sólo hace muy poco nos hemos vuelto conscientes de la importancia de los imaginarios en la construcción y el ordenamiento de las demandas expresadas por los individuos y por los grupos en su confrontación con la ciudad.

Un triple conjunto de transformaciones ha conformado, en la segunda mitad del siglo XX, el campo de reflexión, de investigación y de acción del urbanista. Un campo, por decirlo con Pierre Bourdieu, abierto, vagamente delimitado y sujeto a grandes variaciones en el tiempo: por una parte, las transformaciones de la sociedad, de su estructura y configuración, de la identidad de los diversos grupos e individuos, de sus imaginarios y comportamientos, de sus deseos e instancias; por otra parte, las transformaciones de las técnicas que interfieren con la ciudad y el territorio y que a través de la presión ejercida por la ciudad y el territorio son empujadas hacia unas direcciones y no otras. Este conjunto de transformaciones se ha puesto de manifiesto, finalmente, en las modificaciones concretas de las disposiciones físicas, funcionales, estéticas y simbólicas de la ciudad y del territorio; en las transformaciones e innovaciones relativas a sus materiales constructivos y a los criterios de su composición.

Quien se detenga a considerar en detalle los procesos a través de los que estas transformaciones se producen, debe reconocer la imposibilidad de hacerlos coincidir completamente. Procesos por lo general de selección acumulativa, a través de los que algunas cosas son retenidas en el tiempo y otras, por su parte, negadas, resistidas y abandonadas, tienen orígenes y temporalidades diversas. Diverso es su ritmo y diversas son las inercias a las que están sujetas. Son esas diferencias las que vuelven perennemente inestables y conflictivas las relaciones entre la ciudad, la sociedad y el conjunto de prácticas que nombramos simplificadoramente con el término urbanismo; son ellas las que nunca nos permiten decir que la transformación de las prácticas urbanísticas es el resultado inmediato de las transformaciones sociales, como no lo son las transformaciones de la ciudad y del territorio y viceversa; que nunca nos permiten vivir en una ciudad perfectamente coherente con la sociedad.

Las razones residen en el hecho de que cada uno de los tres procesos de transformación a los que me he referido coincide con el rediseño, con fre-



se volvieron decisivos en los resultados de las elecciones). Por supuesto, fue un sistema que tuvo que mediar con la clase obrera para obtener un equilibrio más estable, pero que básicamente resolvió una razonable distribución de la riqueza para los sectores medios y los estructuró política y culturalmente. En el nuevo modelo de acumulación, en cambio, los sectores medios cuentan poco, y este nuevo sistema de diferenciación social hace inviable hoy el *welfare state*. Los sectores medios europeos han cometido un error histórico, grandioso, del cual han comenzado lentamente a darse cuenta, al renunciar a la seguridad que antes le proveía el estado a cambio de una menor imposición fiscal. El *welfare state* era un estado de la seguridad, de la pensión, de la salud, de la instrucción, de las vacaciones. Las clases medias creyeron que esa seguridad era mucho más significativa para la clase obrera que para ellas mismas y adoptaron el mensaje del mercado que dice: es mejor que la seguridad dependa de cada uno. En torno a eso se ha construido una mitología, la mitología del horizonte que nos espera más allá de la colina: la idea de innovación, de cambio permanente, la flexibilidad, la completa disponibilidad con que desea funcionar la sociedad

para no cargar lastre en su paso a la próxima colina. Por supuesto, es cierto que también confluyó con esa posición la teorización, de una parte de la izquierda de los años setenta, de que había que deshacerse del *welfare state*, y había razones para ello, ya que se había convertido en algo muy burocrático, muy pesado, muy corrupto; se señalaba la insuficiencia de las políticas reformistas que buscaban mejorar el funcionamiento institucional, al mismo tiempo que se verificaba —en los países que habían llevado más a fondo la política del bienestar— la insuficiencia, cuando no la perversidad, de las tentativas por definir las dimensiones del bienestar que aspiraban a atravesar de modo transparente vastos grupos sociales y territorios.

Creo que en el cambio de los últimos treinta años se ha producido el pasaje —para usar los términos de Foucault— de una sociedad disciplinaria, bien ejemplificada en el urbanismo moderno, a una sociedad del control, bien ejemplificada en muchas prácticas urbanas contemporáneas. La principal estrategia de la sociedad disciplinaria fue, como señaló Deleuze, concentrar, repartir en el espacio, ordenar en el tiempo: esa fue la contraparte necesaria del proceso expansivo del que hablábamos antes, que explica la

asunción por el urbanismo moderno de un lenguaje “científico” que busca legitimar las políticas de identificación y separación, indicadas sintéticamente por el término *zoning*. La crisis del *welfare state* fue, por eso, la crisis de todos los lugares de “internación”: la familia, la escuela, el hospital, la fábrica, la cárcel; y de la política, incluida la crisis de la ciudad, cuyo rol se fundaba en el reparto en el espacio y en el ordenamiento en el tiempo. La estrategia principal de la sociedad del control, en cambio, es la modulación, la construcción continua de situaciones de inestabilidad, el llamado a la flexibilidad y a la permanente adaptación, el rechazo como inútil de cualquier idea de plan o programa de mediano o largo plazo. A esta situación de la sociedad, las políticas del control responden no con programas y acciones lógicamente concatenados en el espacio-tiempo y con criterios propios de valoración, sino con una lista provisoria y siempre abierta de obras e intervenciones con una fuerte inversión comunicativa. Y si el gran relato de la sociedad disciplinaria concluía con el rescate y la emancipación de los menos favorecidos por la historia, el mercado o la fortuna, con la búsqueda de una creciente difusión de los derechos de ciudadanía, el relato de la sociedad del control comienza con la multiplicación de imágenes sorprendentes que representan la aceleración del progreso técnico, el estado de imprevisión e incertidumbre al que da lugar, el miedo que genera y la necesidad de seguridad que puede inducir a renunciar a una parte de aquello que se consideraba un derecho civil adquirido.

Ahora bien, la ciudad y el territorio son uno de los campos principales en el que ese pasaje se ha producido: donde se verifican las modificaciones del mercado de trabajo y los grandes ordenamientos jurídicos e institucionales, pero también el lugar donde los individuos y los grupos sociales realizan silenciosamente esfuerzos concretos de redefinición de la propia idea positiva de bienestar y del propio mapa de valores. Así podría explicarse la enorme extensión de casitas familiares con pequeño jardín que cubre gran parte del continente europeo: no es tan-



to la expresión de una utopía pequeño burguesa, como la búsqueda, en muchísimos casos, de un *welfare* previsible, seguro y estable que ha encontrado valores completamente diferentes de los que siguió históricamente la mayor parte de la población de la ciudad industrial. Y así también se explica el localismo del que hablábamos antes, que puede pensarse como la manera en que los habitantes, en sus prácticas cotidianas, buscan sustraer alguna dimensión de su propia vida afectiva y productiva a las estrategias, los mecanismos y los riesgos de la sociedad del control. Así responde una parte importante de la sociedad europea al extrañamiento y al anonimato de estos mecanismos: contraponiendo el refuerzo de relaciones interpersonales fundadas sobre el conocimiento recíproco y la fidelidad de los espacios locales. Y se creyó que podían sustituirse las políticas y las instituciones del estado de bienestar con un diferente *bienestar positivo* que modificó radicalmente la ciudad. Todos los grupos sociales en la actualidad, tanto aquellos que, con múltiples sufrimientos, llegaron a las ciudades europeas para alcanzar niveles de vida mejores de los que dejaron atrás, como aquellos que abandonaron la ciudad buscando nuevas formas de bienestar en la ciudad difusa o aquellos que se han encerrado en barrios exclusivos y precintados, todos expresan su propia incomodidad negando, incluso de forma violenta, el consenso a políticas reformistas que no supieron comprender a tiempo los fenómenos y los problemas que estaban en juego.

Ante esa situación generalizada, ante ese discurso que se muerde la cola y que, como contracara de la muerte del urbanismo, plantea la necesidad de confiar en el “mercado” —de un modo que ningún teórico liberal habría jamás aprobado—, yo no dudo de que las regiones que han mantenido políticas territoriales activas a lo largo de todo el siglo XX —en especial, los países nórdicos, Finlandia, Noruega, Suecia, Holanda, independientemente de la fórmula de gobierno, más o menos de izquierda o de derecha— han logrado mejores condiciones de vida para la población. Creo además que, con el

cuencia radical, de mapas completos de valores: las transformaciones de la ciudad y el territorio coinciden con la redistribución de valores y capital simbólico, estético y de posición, por lo tanto monetario; las transformaciones de las teorías y de las técnicas, con la redistribución de valores y capital científico-profesional; las transformaciones de la sociedad, de los grupos y de los individuos que la componen, con la redistribución como mínimo de valores civiles. Redistribuciones que deben obviamente hacer las cuentas con muchas y diversas inercias.

Las vanguardias de la primera mitad del siglo XX y sus epígonos captaron bien la urgencia de una modificación radical del mundo figurativo del siglo precedente, de salir del pastiche decimonónico a través de una reconstrucción más atenta y racional de relaciones espaciales en las cuales se representasen relaciones más abiertas e igualitarias entre los individuos, las técnicas y las instituciones. No pudieron, quizás no supieron, vislumbrar modificaciones de la sociedad que habrían de hacerse evidentes después de la segunda guerra mundial. La suya era todavía una epistemología que seguía enfatizando el valor de la continuidad. Para encontrar, en la primera mitad del siglo, el indicio de lo que estaba ocurriendo, la irrupción de la discontinuidad, del fragmento, la percepción en movimiento, habría que volverse al mundo de la música, de las artes figurativas y literarias. Las grandes realizaciones del urbanismo moderno, retrasadas por la guerra mundial y los regímenes que la produjeron, se dieron precisamente en el momento de pasaje entre dos sociedades: un pasaje veloz que chocó con la inercia, con frecuencia subvalorada, de la ciudad física y de las prácticas proyectuales.

En la historia de la ciudad europea no es por cierto la primera vez que el imaginario urbano y el horizonte figurativo cambian, pero las modificaciones precedentes, dentro de estructuras sociales y de poderes más compactos, se produjeron como pasajes, aunque radicales e incubados por mucho tiempo, de un horizonte a otro. Nuestras sociedades, más abiertas y articuladas, se enfrentan hoy con una extraordinaria multiplicación de los imaginarios individuales y colectivos, con una explosión de los horizontes figurativos de referencia y de sus propuestas consiguientes. Paralizado por la multitud, quien tiene la responsabilidad de elegir busca con frecuencia una línea intermedia, hipótesis esfumadas que se adaptan a la mediocridad del sentir común.

Debemos mucho a las imágenes que nos han atropellado en los años recientes; ellas nos han forzado a dirigir a la ciudad una mirada nueva y más atenta, en todas sus dimensiones. Pero hoy podemos comprender también su carácter con frecuencia evasivo, la incapacidad de confrontarse con los específicos problemas técnicos, económicos, institucionales y políticos propuestos por la ciudad contemporánea, por ejemplo los del conjunto habitacional al que me referí al comienzo. Lanzadas detrás de un futuro que viene descrito vagamente como dominado por la incertidumbre, aquellas imágenes pierden el contacto con la inercia del mundo de los objetos y de los comportamientos y con sus diversas temporalidades. Eso produce también la idea de una sustancial irrelevancia, induce a un rápido consumo de esas imágenes, que son abandonadas antes de que hayan podido ser concretamente experimentadas.

Para afrontar los problemas propuestos por la ciudad tenemos necesidad, en cambio, de toda nuestra imaginación. Pero especialmente porque la ciudad contemporánea es y debe ser distinta de la del pasado, incluso el más reciente; en los pasajes abiertos por la inestabilidad de las relaciones entre ciudad y sociedad, debemos insertar prácticas proyectuales que, sin eludir los problemas planteados por las diferentes inercias, traten de colmar la diferencia entre las diferentes temporalidades con las cuales cambia la materialidad urbana, el comportamiento y la imagen.

aumento del nivel de bienestar colectivo de la población y del incremento de las condiciones de la democracia, las regiones que enfrentaron correctamente los problemas de la ciudad y el territorio también lograrán tasas más elevadas de crecimiento. Porque las modificaciones de la ciudad y el territorio no son sólo la consecuencia de la reestructuración del sistema económico, social, institucional y político, sino que se encuentran en buena medida en su propio origen y producen las condiciones dentro de las cuales esa reestructuración puede tomar caminos virtuosos o perversos. Por eso su destino no puede dejarse abandonado a las meras políticas locales, como ocurre en la mayor parte de los países europeos, sino que necesita una reflexión y una orientación política de amplia escala.

*Para finalizar, me gustaría que retomara algunas afirmaciones que hizo respecto del rol del reformismo en la ciudad. Justamente en "Diario de un urbanista" sostiene que en las políticas territoriales estamos viviendo las consecuencias de un silencio de más de treinta años del reformismo, que es necesario más que nunca reconstruir un programa reformista comprensible y comprensivo.*

Un programa reformista tiene hoy múltiples obstáculos. Uno de ellos, ya lo mencionamos, es la extendida mitología del mercado: la idea de que un exceso de atención social al riesgo im-

pediría la innovación, o mejor, la idea de que las asimetrías generan competencia y ésta, por su parte, innovación. Frente a esto, la ciudad y el territorio puede recuperar el rol decisivo que tuvo en el pasado: la historia de la ciudad europea demuestra que la inversión en las infraestructuras fundamentales, en el conjunto de dispositivos que permitían el proceso de reproducción social fue, más que la consecuencia, el motor del progreso técnico y de innovaciones fundamentales. Con infraestructuras me refiero tanto a los canales, los diques, los ferrocarriles, los caminos, como a los lugares y monumentos de la "magnificencia civil", los teatros, los *boulevards*, los barrios de habitación popular, los hospitales, los parques y los jardines públicos. Porque con su construcción no sólo se produjeron objetos de la máxima importancia, sino que se organizó la producción en sectores completos, se seleccionó a los trabajadores, y se definieron campos técnicos y disciplinares completos. Y a través de esas inversiones y de la larga valoración crítica de sus propios resultados se afirmó la ética pública que consideraba la defensa social del riesgo como una cuestión de primera prioridad. En las últimas décadas del siglo XX, en cambio, los ingentes recursos aplicados a la ciudad y el territorio respondieron a programas diferentes. El progreso técnico tiene hoy su propio motor en otros campos: en la ingeniería de la vida y de la muerte. Sin embargo, la ciudad contemporánea, incluso gracias a la va-

riedad de sus situaciones, ofrece ocasiones y estímulos formidables al progreso técnico, desde las técnicas para enfrentar las próximas crisis energéticas, hasta las de la movilidad y la comunicación, o las del control ambiental.

En este sentido, un programa reformista debe recuperar la convicción de que la ciudad ha sido el principal dispositivo dentro del cual se ha podido construir el estado social. Debe abandonar algunas falsas dicotomías y oposiciones demasiado frecuentadas: concentración *versus* dispersión; plano *versus* proyecto; urbanismo *versus* arquitectura; diseño *versus* políticas, para retomar de modo profundo una reflexión más general sobre las relaciones de estos términos con la nueva situación de la ciudad y el territorio. Para eso, tiene que producir nuevos escenarios, imágenes de futuro que sean capaces de confrontar muchas condiciones diferentes y muchas hipótesis contrastantes. El proyecto de la ciudad y el territorio, concebido una vez más comprensivamente —aunque de modo diferente del pasado—, tan preciso en sus líneas conceptuales como en sus detalles, abierto y disponible a modificaciones parciales o totales, en una continua oscilación entre los temas propuestos por las políticas de coyuntura y de larga duración, es hoy quizás la única posibilidad de construir una nueva política reformista que como resultado garantice una más elevada tasa de crecimiento económico agregado, un aumento del nivel del bienestar colectivo y de democracia.

## DIARIO DE POESÍA

Nº 73 / Sept.-Nov. de 2006

**Dossier: Aldo Oliva**  
**Los libros de Picasso**  
**Reportaje a Darío Cantón**  
**Talvaz: confesiones de una Gioconda**

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

**CHEQUES A LA ORDEN DE DANIEL SAMOILOVICH**  
**Corrientes 1312, 8º (1043) Buenos Aires**



Centro de Documentación e Investigación  
de la Cultura de Izquierdas en la Argentina

BIBLIOTECA, HEMEROTECA Y ARCHIVO

Horario de consulta: martes, miércoles y viernes de 14 a 19 hs.

Administración y donaciones: lunes a viernes de 10 a 14 hs.

Fray Luis Beltrán 125

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. C1406BEC.

Tel: (011) 4631 8893

E-mail: informes@cedinci.org

www.cedinci.org

# DOCUMENTA MAGAZINES



Documenta 12 Magazines es un proyecto de contacto e intercambio entre 70 revistas de todo el mundo, que finalmente será una sección especial de la Documenta de Kassel en el 2007.

Documenta 12 recogerá debates y reflexiones publicados en esas 70 revistas y proporcionará una plataforma de intercambio en Internet. Los temas propuestos a las revistas participantes son:

1. ¿Es la modernidad nuestra antigüedad?; 2. La nuda vida. Subjetivación; y 3. Formación. La institución local.

A partir del número 85, *Punto de Vista* comenzó a publicar materiales encuadrados en el proyecto Documenta 12 Magazines, y los identifica con el logotipo del proyecto.

el sitio de  
Punto de  
Vista on-line

## BazarAmericano.com

[www.bazaramericano.com](http://www.bazaramericano.com)

## FUNDACIÓN Szterenfeld

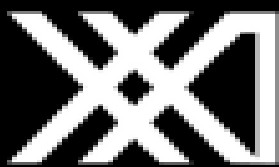
Los amigos de Alejandro Szterenfeld crearon la Fundación con su legado para prolongar el recuerdo de quien fuera durante más de cincuenta años un destacado animador de la cultura y un relevante empresario en el campo de la música, el teatro y la danza.

Nuestra finalidad es desarrollar y promover actividades en el amplio espectro de la cultura y el arte, en colaboración con las instituciones públicas o privadas que buscan la excelencia tanto en la tradición como en la innovación. En su segundo año de vida, la Fundación continuará auspiciando Festivales Musicales y la Academia Bach, el Teatro Colón y su Opera de Cámara y el CETC, asimismo la Scala de San Telmo y la temporada de conciertos del Templo de la Comunidad Amijai, entre otras entidades. Descontamos contar nuevamente con el favor de los artistas y el entusiasmo del público.

Carlos Kreimer  
Presidente

Silvia Jáuregui  
Vicepresidente

**FUNDACION SZTERENFELD**  
Libertad 567, 10º piso. Buenos Aires  
Tel/Fax : 4382-7433 / 4381



siglo veintiuno editores

Tucumán 1631 7º N / 5º J  
(C1068AA6) Buenos Aires  
Tel/Fax (54 11) 4373-8516

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



### ► Eduardo Bustelo

El recreo de la infancia  
Argumentos para otro comienzo  
Colección Sociología y política

### ► Robert Levine

Una geografía del tiempo  
O cómo cada cultura percibe el tiempo  
demonstrando un paisaje diferente  
Colección Ciencias que leen... Serie mayor

### ► Elías Palti

El tiempo de la política  
El siglo XX reconsiderado  
Colección Matemática

### ► Beatriz Sarlo

Escritores sobre literatura argentina  
Colección El nombre y sus cosas



¿El último avatar? Kirchner y el peronismo: Sarlo  
La vuelta del peronismo histórico en las imágenes  
de Daniel Santoro y Leonardo Favio: Ballent  
El Eternauta, ciencia ficción y política: Francescutti  
El juicio del siglo, traductores: Willson  
Nicolás Rosa, la voz en acto: Vitagliano  
90-60, dos generaciones de cine argentino: Bemini  
Ruina y modernidad: Huyssen  
Entrevista a Bernardo Secchi: Gorelik  
Ilustraciones: Marcia Schwartz

# DE VISTA PUNTO

87

Revista de  
cultura  
10 \$  
Abril 2007