

# PUNTO DE VISTA

Revista  
de cultura  
Año 1, número 2,  
mayo de 1978  
800 \$

## SARMIENTO Y LA CRITICA COMO LEER LITERATURA: el formalismo norteamericano SOCIOLOGIA DE LA LECTURA

Retrospectiva de Diego Rivera  
Música popular: la muerte del bandoneón  
Cine: Julia y Padre padrone



Director:  
**Jorge Sevilla**

Colaboran en este número: Beatriz Arzeno, Gustavo Ferraris, Fernando Mateo, Carlos D. Martínez, Carlos Molinari, Silvia Niccolini, Alberto Perrone, Angel Rama, Guillermo Salinas.

### Índice

Silvia Niccolini: ¿Cómo leer literatura? Algunas consideraciones sobre el formalismo norteamericano	3
Gustavo Ferraris: Sarmiento: crítica y empirismo	6
Angel Rama: Encuesta sobre sociología de la lectura	12
Libros:	
Sociología e historia de Buenos Aires	15
Estados Unidos: de la guerra de Secesión a la de Vietnam	16
Scorza: un cantar campesino	19
Vistazo sobre ediciones en el exterior	20
Carlos Dámaso Martínez: Aquella visita	22
Poesía no es verdad: poemas de Alberto M. Perrone	24
Música popular: Guillermo Salinas: "¿La muerte en orsai, che bandoneón?"	
Cine:	
Punto de vista señala	27
Julia y Lillian Hellman	28
Los últimos magnates	29
Arte latinoamericano en Nueva York	30
Exposición de Diego Rivera, México, 1978	32

Las ilustraciones son de Florencio Molina Campos e ilustran el Fausto de Estanislao del Campo publicado en Buenos Aires por Guillermo Kraft en 1942.

**Punto de vista** fue diagramada por Carlos Boccardo, compuesta en Linotipia Alfa, Esteban de Luca 1354, Buenos Aires, e impresa en los talleres gráficos Litodar, Brasil 3215, Buenos Aires. Es una publicación bimestral que recibe toda su correspondencia en: Casilla de Correo 5628, Correo Central, 1000 Buenos Aires, Argentina.

**Punto de vista.** Registro de la propiedad intelectual en trámite. Hecho el depósito que marca la ley. Impreso en la Argentina.

#### Suscripciones:

Argentina 6 números 4.800 \$ (correo simple)  
Exterior 6 números 12 u\$s (correo aéreo)

Cheques y giros a Casilla de Correo 5628, Correo Central, 1000 Buenos Aires.

## ¿Cómo leer literatura?

### Algunas consideraciones sobre el formalismo norteamericano

Los formalistas rusos y los new critics anglosajones (junto con la sociología de la literatura y el estructuralismo, cuatro de las grandes corrientes teórico-críticas del siglo) llamaron la atención, casi contemporáneamente, sobre la artificiosidad del texto literario. La presión que la lingüística ejerció sobre ambas escuelas no puede medirse sólo en términos de influencias: conviene, en cambio, pensar de qué modo esa disciplina rectora, como gustaba concebir la Lévi-Strauss, modificó el punto de vista y facilitó algún instrumental para el análisis de la literatura. Con los formalistas rusos llegaron a producirse, incluso, casos de simbiosis crítica: piénsese en Jakobson y en el —para citar un texto muy difundido en castellano— ya clásico análisis de "Los gatos" de Baudelaire. La consideración de los niveles fónico, morfológico, sintáctico y semántico en textos poéticos, concebidos en términos de relaciones funcionales homólogas (Tiniánov, Brik) abundan en rigor formal, aunque su corrección pueda escaparse al juicio de lectores no avezados en lenguas eslavas. Por su parte, en el espacio del new criticism, algunos trabajos ejemplares, como el de Empson sobre la ambigüedad, se especializaron en señalar bajo la superficie material-lingüística del poema, los deslizamientos de sentido, la polisemia funcional y constitutiva del lenguaje literario.

Shklovski señaló en los cuentos de Gógol, las novelas de Sterne o el *Quijote* (léase su *Teoría de la prosa* de 1925) el carácter de producto "fabricado", objetivación de procedimientos que define a la literatura. La narrativa se constituiría en y por la manipulación de los materiales que, sin esa intervención decisiva del artificio, son —como la fábula y la historia— preliterarios. El procedimiento, y en especial el arsenal de recursos que legitiman la intervención explícita del autor en el texto (por eso *Tristram Shandy* es el non plus ultra de esta poética), producen la "ilusión narrativa" cuyo punto clave descansa sobre la distancia que el texto genera entre lo representado (su historia) y la representación (su artificio).

En el área anglosajona, en 1921, aparece otra de las obras sugerentes de este clima intelectual: *The craft of fiction*, de Percy Lubbock. Desde su mismo título (craft: destreza, oficio), el libro de Lubbock anticipa el tipo de consideración a que someterá la literatura. La destreza del texto y el oficio del escritor engendran la "composición", es decir, el carácter antinatural —en consecuencia artístico— del texto. Aun en las obras donde prevalezca la ilusión realista, ésta es producto precisamente de una ilusión: algo fabricado por convenciones y acuerdos que hacen posible la literatura misma. Lubbock teoriza menos

su concepción que los críticos rusos, pero ella se extrae fácilmente de sus memorables estudios sobre el punto de vista que, treinta años después, inspiraron (sin el condigno homenaje) ciertos tramos de la formalización de Todorov.

¿Cómo leer la literatura? o ¿cómo está construida la literatura? son interrogantes que participan del mismo sistema. Formularlos supone dudar metódicamente de la "verdad" de una lectura ingenua, por un lado, y de la posibilidad de una escritura literaria inconciente de sí misma, por el otro. Responderlos, aun parcialmente, exige una actividad teórica enfocada sobre aquello que la lectura ingenua sólo padece como efecto textual. La organización del texto de ficción tiene una peculiaridad: la de ser, al mismo tiempo, lo narrado y su narración. Esta doble evidencia, sin embargo, como sucede con otras evidencias de la cultura y las ideas, sólo se manifiesta ante la lectura crítica. Y sobre ella queremos hacer algunas precisiones a propósito de la traducción de una obra importante del formalismo norteamericano: *The Rhetoric of Fiction*, de Wayne Booth<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Publicado por la editorial Bosch de Barcelona, en traducción —no muy comprensiva— de Santiago Gubern Garriga-Nogués, de este libro sólo han entrado unos pocos ejemplares al mercado argentino. La edición original es de la University of Chicago Press, 1961.

## La autoridad del relato

Roland Barthes ha enseñado a muchos estructuralistas franceses y de ultramar la importancia crucial de una noción que denominó el "efecto de realidad". No constituye la idea central de una teoría del realismo ni de las relaciones entre la literatura y lo real, sino al contrario —y casi inversamente— un concepto que ocupa su lugar en la descripción de los mecanismos internos por medio de los que un texto de ficción suscita la ilusión de verdad. Esta cuestión importa tanto a las poéticas realistas como a las no realistas ya que el conocimiento de los recursos textuales que crean el fantasma de lo real en la escritura incumbe al carácter de construcción lingüística del texto, sea cual sea la solución que se dé a la cuestión de su relación con el mundo social e histórico.

Wayne Booth, a lo largo de su no siempre feliz ensayo, formula cuatro preguntas que podrían resumirse así: ¿por qué el lector asigna credibilidad a la literatura, sabiendo al mismo tiempo que lo que se relata es "ficticio"? ¿de dónde proviene esa ilusión, que suele ser particularmente intensa? ¿de qué naturaleza es el contrato entre autor y lector, que hace posible la ficción? ¿cuáles son los signos que delatan ese contrato y como se produce allí la distancia estética?

Existe todo un elenco de respuestas sociológicas a estas cuestiones. En principio, el contrato tácito entre el escritor y su público es de naturaleza social, ya que socialmente se definen las reglas de recepción y consumo de la obra literaria. Se traba socialmente y en general y no individualmente y obra por obra; tiene que ver con la organización y estructura del mundo cultural y con el sistema de jerarquías que, al igual que el resto de las jerarquías sociales, designa el lugar de los individuos y su función.

Desde este punto de vista, la credibilidad del texto es un capítulo, formal, de las convenciones culturales y la intensidad y cualidad estética de la ilusión literaria son, en lo fundamental, rasgos histórico-ideológicos y

es en este sentido que deben ser investigados. Institución social, la retórica de la ficción sólo ofrecería dificultades a quien se empeñase en desarraigarla de su humus histórico. Y esto, evidentemente, es cierto. Pero unilateral. Quien desee responder a las cuestiones sobre el mecanismo de la ilusión literaria no puede olvidar su carácter institucional: ahora bien, afirmándolo sólo ha resuelto una parte del enigma.

Wayne Booth, como Shklovski, aborda la otra cara de la ilusión: la retórica narrativa, que no es arbitraria pero que tampoco responde a una codificación estricta como la del sistema de la lengua, produce la credibilidad del texto. En este aspecto, la autoridad del texto no coincide exactamente con la de su emisor (como sucede con otros mensajes cuya credibilidad está sostenida por la confiabilidad de éste) sino que emana de las relaciones que el autor ha establecido, al organizar sus materiales, entre sus ideas, su traducción lingüístico-literaria, su portavoz textual —el narrador— y un lector que, de antemano, conozca aunque sólo sea parcialmente las leyes que han generado el relato.

En esta dirección se ubican también las reflexiones de Henry James, presentes en sus célebres prólogos de los que puede extraerse —además de una nueva figura de novelista, interesado fundamentalmente en las formas de la representación: un anti-Zola de la teoría narrativa— un elenco de ideas en torno al problema de la objetividad literaria y de la perspectiva como piedra de toque de la estructuración del texto. James, quizá por primera vez después de Flaubert, reconoce, no sólo en su práctica sino en su reflexión teórica, el peso decisivo que en la "ilusión de verdad" tiene el punto de vista del relato. Su solución, un centro de conciencia que refracte los acontecimientos de la historia, tiene que ver con una psicología y una poética y en ese marco pueden juzgarse. La preocupación, en cambio, es compartida por todos los novelistas de las primeras décadas del siglo: se vincula, por un lado, con la crisis del realismo deci-

monónico y, por el otro, con el desarrollo de la conciencia teórica de las vanguardias. Joyce, discutiendo con Ezra Pound, que opinaba que *Finnegans Wake* era demasiado oscuro, dijo: "La acción de mi nueva obra transcurre a la noche. Es natural, entonces, que las cosas no sean tan claras de noche ¿no es cierto?". Las poéticas realistas no opinaron como Joyce: veían las cosas tan claras de noche como de día y utilizaban el negro aunque no estuviera en la naturaleza.

## Las perspectivas del narrador

Wayne Booth practica una especie de anatomía de la forma de los contenidos narrativos, apoyada en una abrumadora riqueza de análisis concretos y en una casi penosa dificultad de categorización. Nociones tales como "signos del narrador" y "signos del lector", "signos personales y a-personales", que el estructuralismo sistematizó en la ya clásica "Introducción al análisis estructural del relato" de 1966, quedan como en suspenso, apresadas en la primera parte de la *Retórica de la ficción*. La figura asimétrica que puede trazarse entre autor, narrador y lector señala el campo de manobra de la ilusión y la credibilidad narrativa. Con este presupuesto, Booth enriquece el elenco de los "puntos de vista" de Percy Lubbock, considerando que es limitado su tratamiento tradicional. Debe reemplazarse, en su opinión, por una matización a veces excesivamente compleja y aferrada a la variedad de la empiria, de los diferentes tipos de narradores: dramatizados y no dramatizados según estén o no directamente involucrados en la acción del relato: diferentes o sobreimpuestos con el "autor implícito" (que no es el autor sino su figura interna a la narración); concientes de su actividad narrativa (los narradores de Cervantes, de Fielding o Sterne) o meros vehículos de la narratividad (los de Faulkner), etc.

El narrador, entonces, ocupa un lugar —en el interior del relato— que no puede ser desplazado por el vacío. Es más, el relato debe a la perspectiva del

narrador su estructura, su ilusión de verosímil y la distancia estética e irónica que lo constituye en literario. Así, no debe sorprender que los signos del narrador (sus intervenciones, comentarios, su trama de ideas a veces coherente y otras contradictoria con la ficción) y los del lector (la complicidad o la distancia entre éste y el narrador, entre éste y los personajes) sean los centros productores de la narración y merezcan la atención que les ha deparado la crítica anglosajona. Desde ese punto de vista, la distancia irónica, el grotesco, la ilusión realista y la ideología del texto se originarían en la perspectiva narrativa cuyas funciones van desde la de la formación de creencias y la transmisión de valores hasta la de dotar de coherencia formal y estética a elementos narrativos abigarrados e inconexos. Las emociones o reacciones del lector son controladas por el carácter perspectivo del texto y las técnicas (fluir de la conciencia, introspecciones, flash-back) son determinadas por él.

Es privilegio del narrador elegir efectivamente la historia que se va a contar al definir su forma. Scott Fitzgerald trabajó durante diez años sobre el orden del relato de *Tierna es la noche*. Insatisfecho con el flash-back que definía su estructura en la primera edición de 1934, consideró que su novela ganaba con un curso que respetara la cronología de la historia de Dick y Nicole Diver. Puede discutirse mucho al respecto, pero lo que sin duda parece demostrado es que el cambio de un orden a otro altera cualitativamente no sólo la tensión dramática sino también la distancia que se establece entre lector y texto en cada una de las lecturas. Este efecto, producido por la reubicación de ciertos episodios tiene que ver además con la perspectiva desde la que se narra la oscura relación con el saber sobre la locura y la locura misma en la novela.

"El autor puede hasta cierto punto elegir sus disfraces, pero nunca puede elegir desaparecer". "La única elección del autor es el tipo de retórica que usará". Una y otra aseveración

de Booth emanan de su teoría literaria. En ella queda claro que no es el autor como hombre biográfico sino como artesano el que no puede hacer mutis del texto, dado que la retórica que genera la ficción es su propia marca. Los límites del formalismo norteamericano se exhiben en la consideración unilateral de la retórica de la ficción y del autor mismo. Al soslayarse el carácter social e histórico de ambos, la crítica renuncia a la definición institucional de la relación literaria y de la implantación social de escritura y lectura.

El formalismo y el empirismo coinciden en sus límites. La respuesta a la pregunta sobre cómo

está construido el texto debería proporcionar un sistema de nociones que traduzcan no la casuística infinita e imposible de todas las obras; ni siquiera una determinación también empirista de niveles que sólo registran la fenomenología literaria sin expresar su jerarquía y su articulación. En la encrucijada, el formalismo —como se lo señaló Lévi-Strauss a Propp— se rinde ante el contenido. En realidad, bien sabemos que, reconocida la utilidad de los instrumentos analíticos propuestos, la cuestión de la crítica nos remite primero a una poética y luego, con todas las articulaciones necesarias, a una teoría de los productos artísticos y culturales.

## GRABADOS ORIGINALES

### NUMERADOS Y FIRMADOS POR CONSAGRADOS PINTORES

Usted también puede adquirir un grabado original en cuotas y poseer ya la más selecta colección de litografías y serigrafías de arte argentino contemporáneo.



Vicente Forte dibujando su litografía original *Los músicos*

**ABITARE:** Santa Fe 1177 - Capital  
**ALTOS:** Carlos Pellegrini 977 - Capital  
**ART-MELANGE:** Florida 860 Local 104 - Cap.  
**BETANIA:** Medrano 835 - Capital  
**BOUTIQUE SILVIA:** Rivadavia 3962 - Capital  
**CROQUIS:** Paraguay 772 - Capital  
**EVOLUCION:** Calle 8 N° 892 - La Plata  
**FILOMAR:** Senillosa 65 - Capital  
**ICONO:** Av. Meeks 277 - Lomas de Zamora  
**GALERIA PARRAL:** Parral 690 - Capital  
**GALERIA TELUS:** O'Higgins 1917 - Capital  
**KENZO:** Boedo 278 - Lomas de Zamora  
**L'HIRONDELLE:** Cramer 1869 - Capital  
**RODIÑO MUEBLES:** Centenario 631 San Isidro  
**UFFIZI:** Florida 165 - Capital  
**ESAU:** Esmeralda 823 Capital

MARCHAND - SALA DE ARTE: Libertad 1230 - Capital

PRODUCCIONES  
**marchand**

BERNI  
 BUTLER  
 DEL PRETE  
 FORTE  
 MAC ENTYRE  
 POLESSELLO  
 PRESAS  
 SEQANE  
 SOLMI  
 SUITSICHE  
 TERRALLARDONA



## Sarmiento: crítica y empirismo

Los ensayos críticos de Sarmiento  
revelan sus lazos con la filosofía  
y la estética románticas, encuadrados en su voluntad  
pedagógica y política

La actividad crítica de Sarmiento se desarrolla en dos períodos netamente marcados: el primero desde 1839 a 1852, en Chile y el segundo de 1878 a 1886 en el país. En Chile, su crítica se ejerce fundamentalmente sobre el teatro y el teatro lírico con un punto culminante en 1842 por su participación en la polémica sobre el Romanticismo<sup>1</sup>. En la Argentina y ya en su vejez, con carácter misceláneo, retoma su actividad ocupándose de crítica literaria y de pintura. Esta cronología se inserta sobre dos puntos extremos que aclaran de alguna manera el espacio donde se extiende una actividad, subsidiaria para el Sarmiento histórico, pero impecablemente ejercida por una tensión de totalidad que permite convertir su escritura crítica en paradigma de su actividad crítica. Sarmiento se ocupa de todo y con la misma intensidad. Este rasgo ha marcado su personalidad histórica (su "personaje") hasta disolverla en la ficción anecdótica (iconografía escolar).

La actividad crítica es para Sarmiento una actividad total e ingente y, por lo tanto, costosa. El intercambio que Sarmiento operó con la realidad de su época estuvo clausurado por las barreras (barras) ideológicas que le deparaba el instrumental científico elaborado por esa misma realidad. Es, sin embargo, Sarmiento quien asume algunos aspectos que recortan su trabajo

y lo "entrecorren" históricamente. Decimos que su actividad crítica es costosa puesto que genera un campo de fuerzas muy particular donde se desgasta un proceso de apropiación de los elementos de la cultura para recambiarlos por una respuesta segunda: una elaboración crítica de esos mismos elementos, sin que esta elaboración alcance una significación verdaderamente nueva. Si su actividad crítica es costosa termina por aparecer como una frustración del intento de reconvertir los presupuestos básicos de una cultura de adquisición<sup>2</sup>. Ese comportamiento, que se ajusta a una economía cultural dependiente, presupone la existencia de un intercambio que es fundamentalmente una transacción económica en la que los bienes de la cultura aparecen como un objeto de mercado y donde los términos que operan la transacción ocupan el desnivel correspondiente y homólogo a la economía del mercado capitalista: la materia prima cultural convenientemente manufacturada (ideologizada) se resiste a una nueva manipulación: las teorías "importadas" se consumen en su originalidad propia y entonces aparecen como "objetos naturales" y como tales investidos de "autoridad", o se las somete a una saturación ideológica: se sobreteoriza.

Sarmiento elabora en su crítica una "teoría" literaria con los

márgenes residuales de la crítica europea imperante, pero su transacción aparece menos condicionada que la de Echeverría, menos "declarativa" y más apta para percibir los procesos culturales (estéticos) de su sociedad.

Las fuentes de Sarmiento<sup>3</sup> se manifiestan sometidas a un proceso de elaboración analógica mientras que Echeverría efectúa una tarea de *copia* mediatizada en el proceso de la transcripción.

Este distanciamiento con respecto a las fuentes presupone: una conciencia más clara del material y sus posibles elaboraciones y al mismo tiempo una visión reflexiva sobre su aprovechamiento<sup>4</sup>. El distanciamiento implica ya una elaboración y sobre todo una confrontación con la realidad que origina la aparición de una actitud experimental. Esta actitud experimental llega a someterse totalmente a los riesgos del empirismo. La posibilidad de realizar un saber empírico es la clave de la crítica de Sarmiento y se registra en todos los niveles de su actividad. En el campo específico de la crítica literaria, este aprendizaje empírico actúa como un anclaje de realidad que le permite a Sarmiento realizar una legítima actitud reflexiva (enfrentarse críticamente al hecho estético: un estudio arcaico de la operación crítica) pero que no deviene función crítica por la

falsa acomodación de los presupuestos teóricos. La escritura crítica de Sarmiento produce una formación discursiva que podemos reconstituir sobre dos ejes temporales: 1) la adopción de "modelos críticos" y sus presupuestos teóricos; 2) la aplicación y subsecuente adecuación: la confrontación experimental.

### **Crítica y empirismo**

Sarmiento elabora su propia metodología: "En estas cuestiones (en materia de lenguaje) como en muchas otras apelamos a nuestras propias deducciones sacadas de ciertos hechos establecidos o que pugnan por establecerse y sin una doctrina o teoría aprendidas en las aulas y recibidas como un artículo de fe, sobre cuya evidencia no nos es dado alimentar ningún género de dudas, examinamos los hechos que nos rodean, deducimos a posteriori la teoría que les da existencia". Esta sencilla metodología está connotada con los atributos clásicos del aprendizaje voluntarista: espontaneísmo, didactismo y una marcada proporción —aparentemente contradictoria— de idealismo. Sarmiento no ignora los riesgos de toda forma de empirismo pero está convencido de que es la única manera de actuar sobre una realidad "en carencia" como lo es la del continente americano. Dice expresamente: "El arte entre nosotros es un niño que marcha con vacilante paso y la crítica misma, esta dirección tan fácil en otros países, es todavía un poco empírica, y, por lo tanto, brusca e insegura". La necesidad de aplicar un instrumental en el que no se confía sobrelleva precisamente una "actitud experimentalista", un método del "tanteo y el error" del que Sarmiento hizo un precario axioma, asumiendo consecuentemente las contradicciones que genera. El empirismo de Sarmiento es una cadena de significantes que se significan por agregación: pragmatismo + utilitarismo = didactismo y donde se nominalizan dos criterios de valor: la necesidad y el interés, puesto que determinar la prioridad y la utilidad de los elementos de la realidad presupone una variante

jerarquizada y previa de los mismos. Una crítica fundada y realizada a través de esta sucesión debería excluir el dogmatismo, salvo el de su postulación inicial.

### **La crítica como divulgación (De la palabra íntima a la palabra pública)**

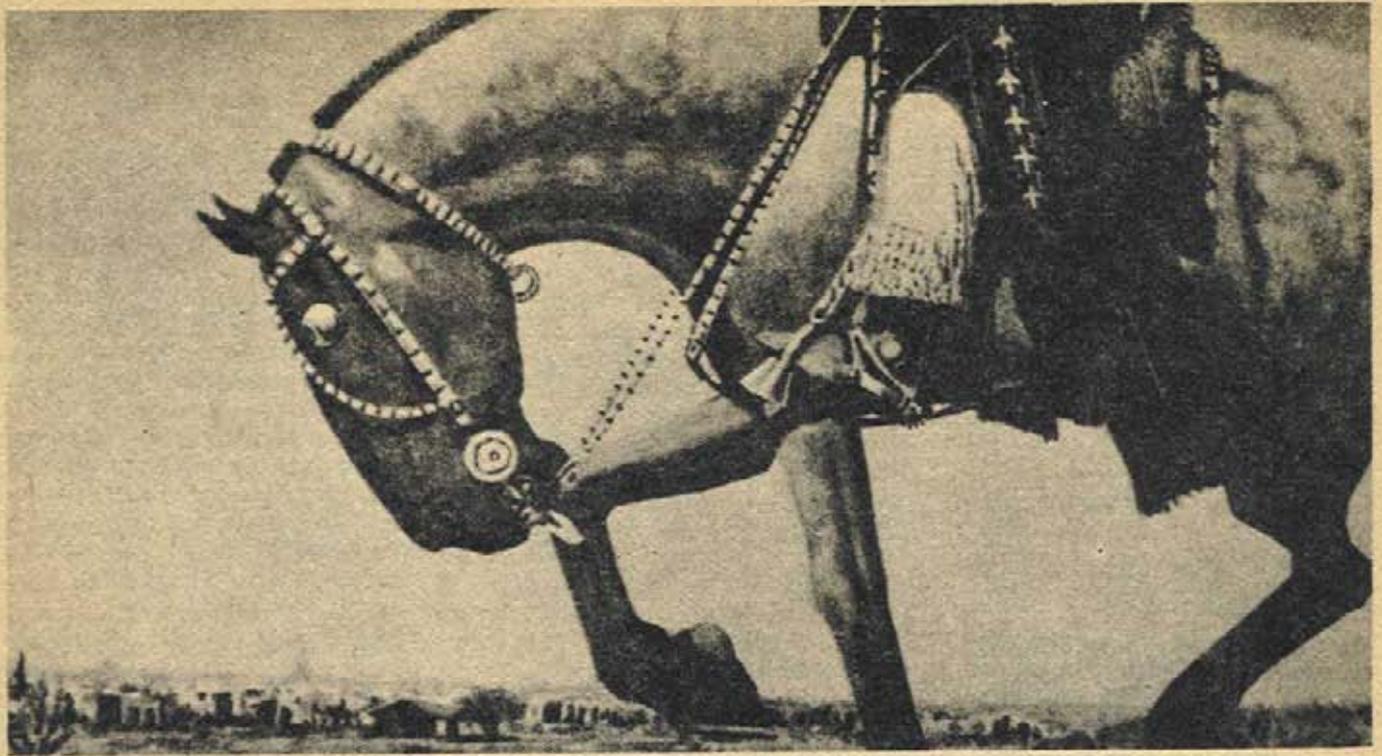
El sueño de alfabetización universal tal como lo entendió la ideología liberal del siglo XIX es el paso de la palabra a la escritura dentro de un plan esencialmente político para impedir el traspaso de bienes: se da la escritura de las cosas pero se retiene su nominación, el poder de significarlas, de darles el valor. El pragmatismo de Sarmiento será el vehículo propicio para la realización del optimismo utopista del siglo XIX y para reproducir en nuestro medio "la democratización de la escritura". Dice Sarmiento "La prensa ha sustituido a la tribuna y al púlpito. *La escritura a la palabra*<sup>5</sup> y la oración que el orador atiende acompañaba con la magia de la gesticulación, para mover las pasiones de algunos millares de auditores, se pronuncia hoy ante millares de pueblos que la *miran*<sup>6</sup> escrita, ya que por las distancias no pueden escucharlas". El diarismo —la escritura pública por excelencia— será el medio de gozar de los frutos de la cultura que no se posee. "Por el diarismo el mundo se identifica" y aquí debemos leer: nos

identificaremos con la cultura europea. Esa identificación será producto de una divulgación que correrá los riesgos "de la superficialidad y de la circunstancialidad" pero que es necesario realizar. El diarismo es fundamental para interpretar la práctica crítica de Sarmiento primero porque toda su producción fue realizada precisamente en periódicos no especializados y segundo —y más importante— porque su concepción del diarismo toca de cerca su concepción de la crítica: la crítica y el diarismo deben ser no intérpretes sino divulgadores de conocimientos. El principio de una crítica como divulgación perfila ya el carácter dogmático de su ejercicio.

### **Arte e imitación**

Sarmiento como todos sus contemporáneos postularía el arte como consecuencia y producción de la época y de las circunstancias sociales. La teoría romántica de Echeverría había expresado claramente, calcándola de sus modelos, la inseparabilidad de la experiencia social y la expresión estética estableciendo entre ambas un nexo de causalidad automática. El otro axioma romántico, consecuencia del anterior, era el carácter político de toda obra de arte: este carácter político era entendido fundamentalmente como una acción que en realidad era específicamente educativa. Sarmiento reproduce el esque-





ma de Larra: Tiranía Política + Tiranía Religiosa producen la desaparición de la literatura; y su reverso: Libertad Religiosa + Libertad Política producen una literatura progresista<sup>7</sup>. Como se ve, la tesis romántica reproduce las tesis iluministas. Pero Sarmiento las somete a la prueba de la verificación realista. Al mismo tiempo que admite las teorías del drama romántico, critica las relaciones automáticas del determinismo geográfico iluminista, adelantándose a una crítica de las teorías de Taine: "Moda ha sido desde los tiempos de Montesquieu dar al clima una grande influencia en el carácter de los hombres, pero ya esta razón suficiente ha dejado de ser tal desde que se ha visto a los pueblos de las llanuras y a los que coronan las montañas rivalizar en bravura y amor a la libertad. Y en cuanto a las dotes de imaginación, si la ardiente Italia tiene sus Dantes y sus Tassos, la fría Inglaterra ha ostentado sus Shakespeare y sus Byron que en riqueza poética en nada ceden a los primeros...". Sin embargo, un enfoque más detenido del texto nos reenvía al proceso de reconversión que efectúa un razonamiento "realista": se critica el argumento pero se lo incorpora subrepticamente a la propia tesis. El pro-

cedimiento es típico de la escritura crítica de Sarmiento: todas las teorías románticas son aceptadas en un primer momento, luego sometidas a una especulación aparentemente evaluadora, para reaparecer intactas en la praxis crítica. El drama romántico es atacado por sus excesos "catacumbas, venenos, espectros, fantasmas...", todos los elementos, accidentes e incidentes que acompañan al drama de nuestros días, lo romántico en fin, porque 'la Nona Sanguenta' es un drama romántico desorejado y desaforado a más no poder", pero inmediatamente rescatado por esas mismas condiciones de libertad absoluta que imponía la ruptura de la "regla de unidades" y la mezcla de géneros. ¿De dónde proviene esta ambivalencia en la valoración de un mismo elemento? Proviene de una hipótesis falsa de la libertad artística absoluta como consecuencia de una propuesta política progresista (libertad = liberalismo) y una aplicación didáctica del arte de la que no pudo escapar ningún crítico de la época.

El arte es imitación: "Porque ¿qué otra cosa es el cómico sino un artista que copia la naturaleza, y nos aterra, nos aflige o nos hace reír con esta pintura viva de las costumbres, la historia o

los secretos del corazón humano? ¿Sería artista más grande Miguel Angel que Talma? La diferencia estaba en el medio solamente; el uno expresaba con el pincel lo que el otro con la voz y las gesticulaciones, más ambos eran intérpretes fieles de las sensaciones del corazón, pintores ambos de la naturaleza", pero la imitación está regida por su "Modelo" así como el procedimiento de la Copia está regido por un sistema de analogías ambivalentes: una *analogía natural* y una *analogía moral*.

a) *Analogía natural*: Implica una teoría de la copia: "el dolor, desesperación, cólera, cuyo modelo no se encuentra en las escuelas sino en la naturaleza y en la sensibilidad del corazón". El clasicismo hace la copia de un modelo. El romanticismo copia lo natural: el régimen de la oposición es tradicional: lo Natural/lo Artificial, la verdad se encuentra en la Naturaleza (humana). Esta copia de lo Natural no es en realidad una copia realista (esa formulación idealista donde el código de la literatura se reimprime sobre el código de la realidad), es copia también de un "modelo naturalista" cuya complejidad de convenciones resulta a la postre repugnante al crítico mismo. Sarmiento vio este problema (como ningún crítico

de su época): "Un cuadro, lo mismo que un poema, se compone necesariamente de dos partes, de la *realidad concebida por la inteligencia*<sup>8</sup>, recogida por la memoria, y de la metamorfosis impuesta por esa realidad a la imaginación. Ver o saber, acordarse, comparar, agrandar, transformar, es decir, imaginar, tal es la ley de la pintura también".

Sarmiento no es un teorizador de la estética. Es solamente una inteligencia aguda enfrentada al problema de lo concreto: trata siempre de presionar sobre la realidad para conocerla. Hecha esta aclaración, es indudable que en las páginas dejadas sobre los problemas del arte sus interrogaciones iniciales son generalmente válidas. Sarmiento trata de evadir el "realismo romántico" y traspone la analogía sobre el proceso de transformación de los elementos de la realidad "concebida por la inteligencia". Y luego: "La materia no importa. Será yeso, mármol, bronce, madera, siempre producirá la estatua, esto es la *representación de la verdad idealizada*, convertida en cuadros artísticamente combinados, de manera de suscitar en el espíritu el mismo sentimiento de complacencia que causa el espectáculo de lo bello".

La analogía natural —procedimiento justificativo de la copia de lo Natural— acaba de ser desplazada aquí por un elemento nuevo que reitera los procesos de reconversión que modularizan la crítica de Sarmiento:<sup>10</sup> "la representación de la verdad idealizada" que es un postulado de la mimesis clásica.

*Lo Verosímil*: La problemática de la verosimilitud<sup>11</sup> que Sarmiento roza tangencialmente, aparece como una solución transaccional elaborada para constituir un pasaje entre la crudeza de la copia de lo natural (analogía natural) y la copia del Modelo (analogía artificial): "el teatro representa con *colores vivos* y en una *escala mayor* quizás que el natural, los caracteres notables y las pasiones violentas"<sup>12</sup>. La restauración de la tradición aristotélica en plena apología del drama romántico es ciertamente un dato menos contradictorio en el plano de una

lógica de las argumentaciones que operativo en el nivel de los desplazamientos de la escritura crítica: hay un elemento fundamental que significará esta escritura y que actúa como un reductor semántico de las oposiciones: si el arte (el drama) romántico copia lo natural y este natural es contradictoriamente un modelo de la verdad idealizada (por lo tanto, artificial) no es porque Sarmiento reconozca que lo natural es también un modelo convencional, sino porque lo natural puede ser "típico" pero no "ejemplar".

b) *Analogía moral*: El drama romántico y en especial el melodrama, con el que estuvo en contacto muy directo Sarmiento, no posee la ejemplaridad que la poética clásica había reconstruido en su teoría de la catarsis. Sarmiento trata de conciliar vagamente ambas propuestas: "...no sólo Aristófanes y Terencio y los cómicos de la antigüedad, sino hasta el trágico Corneille y Molière han tenido siempre presente en sus obras el fin de mejorar hasta cierto punto, por medio del teatro, la condición moral de la especie humana. Aristóteles y Horacio, señalan esta cualidad como uno de los preceptos principales de la Comedia... En el siglo presente, en que desde la comedia hasta el más despreciable artefacto de talento se mira como una circunstancia indispensable, la de que tenga un carácter humanitario, ha llegado a tenerse el precepto de Aristóteles por una necesidad imperiosa". Si hemos visto desaparecer la concepción de la representación dramática como réplica del orden natural, vemos ahora manifestarse claramente el postulado dogmatizante de Sarmiento: el espacio escénico debe ser una escuela de sensibilidad: el drama es de suyo inmoral "porque las acciones morales y las pasiones ordenadas nada tienen de dramáticas"<sup>13</sup> pero "la moralidad resulta del contraste y de las consecuencias, que el dramata endereza siempre a un buen fin, en lo que únicamente se separa del orden regular de las cosas". Conclusión: el artista debe copiar lo real-natural (analogía naturalista) pero debe transformar esa realidad para ordenarla ha-

cia un buen fin (elaboración transaccional, copia pero transformación): un buen fin porque actúa como modificador, por contraste, con la situación moral de los espectadores (analogía moral). Que la analogía moral se doble sobre la analogía natural, no es sorprendente puesto que lo Natural actúa como un criterio empírico de la verdad suficiente: "porque son verdaderos en cuanto están fundados en la naturaleza de nuestras concepciones y de nuestros sentimientos naturales".

Esta moralidad, puesto que es "natural", no es sino un sentimiento interno que "nos hace desaprobar las acciones malas tanto en el teatro como en la vida" y consecuentemente la moralidad no está en la obra de arte sino en la vida, la obra reproduce esa moralidad que está "en la platea y en los palcos; desde allí sube al proscenio y se exala en palabras y acciones que reproducen los actores". Es entonces el teatro —como espectáculo, como escena total de la sociabilidad— el que reproduce la catarsis. Y aquí Sarmiento abandona la tradición aristotélica para retomar su propio didactismo: "La moralidad del teatro no ha de buscarse en las piezas que se representan... La moralidad del teatro viene de la conciencia de lo bello que forma en los espectadores; de la reunión de individuos que promueve; del discurso de todas las bellas artes que provoca; de los goces intelectuales que sustituyen a los carnales y groseros a que se abandonan los pueblos que no tienen espectáculos". Hay, entonces, implícita una jerarquización de las distintas artes establecida de acuerdo a un patrón utilitario y agregativo: el teatro más que cualquiera otra expresión artística, es aquella que educa la sensibilidad puesto que es un arte total y fundamentalmente porque actúa sobre la "sociabilidad"<sup>14</sup>.

Interesa destacar la importancia que Sarmiento acuerda a la representación dramática como despliegue de la visualidad: la escritura diarística importa porque visualiza cuantitativamente la palabra oral y el drama no es sino una "pintura", ratificando la preeminencia de lo visual den-

o del código artístico de la cultura impuesta: código cuya retórica semántica es fundamentalmente "mostrativa" y didáctica.

### La literatura nacional como inversión

La moralidad del espectáculo teatral es también la moralidad que debe regir la crítica. La verdadera función de la crítica como la de la literatura —y aquí se yuxtaponen los códigos— es enseñar<sup>15</sup>. Esta posibilidad pedagógica tiene en Sarmiento, como en sus contemporáneos, un sustento teórico: la lengua y el arte son expresiones sociales que poseen únicamente una función: la comunicación de ideas. Este presupuesto se basa en la equívoca relación sostenida por la filología de la época: la identidad lengua-pensamiento que socavará también la "prédica" del "idioma" llevada a cabo por Sarmiento. El falso silogismo categórico de Sarmiento (los franceses e ingleses tienen grandes y buenas ideas, la literatura es expresión de ideas, por lo tanto, las literaturas inglesa y francesa son las más grandes), duplica sustantivamente el paradigma de la dependencia cultural. España no posee ideas ("científicas") por lo que su literatura es inexistente (como su lengua): los modelos aparecen entonces muy nítidos y propicios. "Un idioma es la expresión de las ideas de un pueblo..." "y no es culpa si la antigua pureza (sic) del castellano se ve empañada desde que él ha consentido en dejar de ser el intérprete de las ideas de que viven hoy los mismos pueblos españoles. Cuando queremos adquirir conocimientos sobre la literatura estudiamos a Blair el inglés, o a Villemain el francés, o a Schlegel el alemán". Pero así como Sarmiento cambiará su punto de vista con respecto al problema del idioma nacional<sup>16</sup> modificará la proyección de sus "modelos de cultura" de acuerdo con las variaciones de sus modelos políticos: si Estados Unidos e Inglaterra<sup>17</sup> acabarán por ser sus verdaderos arquetipos de los que la independencia podrá reproducir una nebulosa copia, es porque han alcanzado el mayor grado de libertad política y el mayor desarrollo

social: la literatura (la crítica) subsecuentemente son "bienes valiosos" en cuanto contribuyen a mejorar la economía de lo social. Sarmiento es con Alberdi quien comenzará en nuestro país el concepto (positivista) de rentabilidad de la cultura. El teatro, y la literatura, son una buena inversión como los ferrocarriles: a partir de la importación de un "capital de ideas y preceptos" de los países que han desarrollado una alta civilización.

La evolución gradual de la cultura —la literatura, la crítica— se calca sobre la evolución de los organismos naturales (analogía biológica): "Cuando la sociedad en embrión todavía haya, como el feto, tomado la fisonomía de la nación humana a que pertenece, el carácter artístico del mediodía de la Europa..." Este progresismo cultural debe realizarse paulatinamente para evitar los desniveles y fracturas nocivos para el organismo social: "La literatura es la expresión del progreso de una sociedad, y donde los escritores fuesen de una esfera muy superior a la de los lectores, habría una anomalía que rompería todo vínculo entre los pensamientos escritos y la inteligencia del público y una aberración de las leyes generales". Afirmada la premisa básica de la literatura entendida como pensamiento escrito, la crítica debe ser fundamentalmente normativa: así como debe corregir el juego escénico de los actores para hacerlos verosímiles a la percepción del espectador americano, el escritor nacional debe producir obras conforme a la sensibilidad primitiva (poco desarrollada) de sus lectores potenciales. Una literatura nacional es, por lo tanto, una adecuación preceptiva del Modelo —una Traducción— que lo vuelva inteligible a la infancia de los pueblos americanos. Esta reflexión constante sobre las "limitaciones de las sociedades americanas" se efectúa también por un procedimiento analógico: el sofisma de la falsa analogía en la que se hace corresponder elementos a pesar de su diferencia esencial, partiendo de un parecido accidental; en este caso la analogía toma dos elementos

desnivelados jerárquicamente, un Modelo arquetípico que debe ser adecuado a la realidad que no puede sustraerse a la adecuación, por lo que el proceso acaba por deslizarse claramente hacia la imposición.

La escritura crítica de Sarmiento se polariza entre el positivismo (idealista) y un empirismo (detallista) con una mediación imperiosa: el didactismo. Esta crítica dogmática —esta tentativa naturalista— choca con los obstáculos de todo "realismo": desconoce el valor productivo real de la literatura convertida en epifenómeno y, aquello que posee más importancia puesto que descoloca la actividad teórica, rebaja la función crítica a una axiomatica moral. Estos elementos se acentuarán con los años hasta llegar a una propuesta explícitamente moralizante. La poesía aparecerá entonces como una gimnástica del espíritu: "Sólo de un lado parece saludable el ejercicio de la versificación, y es que haciéndose con palabras aquel entrenamiento del espíritu, el estudiante aprende a manejar su lengua, a precisar el sentido, a colocar simétricamente las voces hasta ajustarlas exactamente a la medida (sic), como el cajista con espacios"<sup>18</sup>. Es cierto que frente a la poesía la crítica de Sarmiento se vuelve banal y torpe, se desconcierta<sup>19</sup>, pero es precisamente porque contradice más que ninguna otra forma literaria sus presupuestos apriorísticos y dogmáticos que irrumpen abruptamente con palabras de Boileau: "aprendan a pensar antes de escribir".

Es, sin embargo, Sarmiento el único crítico de su época que supo forzar, mediante la violencia de una praxis riesgosa como la del empirismo, las fuertes resistencias ideológicas de sus propios modelos teóricos: su perspectivismo histórico era falso<sup>20</sup> pero tuvo una conciencia "física" del lenguaje como instrumento del escritor: lo hace pesar, sentir, lo utiliza. A Echeverría, a Gutiérrez, el lenguaje los utiliza de tal manera que son sometidos a la lengua institucional: Sarmiento habla el lenguaje, Echeverría, Gutiérrez son hablados. Tal vez esto justifique la propuesta de David Viñas al

señalar en Sarmiento a nuestro primer escritor moderno<sup>21</sup>.

<sup>1</sup> Participaron en la misma Vicente F. López, Salvador Sanfuentes, Jotabeche (seudónimo de José Joaquín Vallejo) y Antonio García Reyes. Para los artículos completos véase: Norberto Pinilla, *La polémica del Romanticismo en 1842*, Buenos Aires, Americalee, 1943. La polémica es conocida como romanticismo versus clasicismo. En realidad todos los contendientes reclaman para sí el título de románticos, aunque Sanfuentes rechaza los excesos románticos, particularmente en el teatro. López y Sarmiento plantean más concretamente la cuestión a nivel político-social (progresismo, reaccionarismo), pero Sarmiento en 1841 se ha reído ya de los engendros románticos y su complicada elaboración folletinesca.

<sup>2</sup> De la voracidad balzaciana de Sarmiento ha hablado David Viñas. En Echeverría y con otras connotaciones es posible detectar este mismo elemento que genera una secuencia de significantes: voracidad, apropiación, consumo, sobre un eje: desposesión cultural.

<sup>3</sup> Las fuentes de Sarmiento son fundamentalmente: el historicismo (Herder, Vico), la historia romántica (Gizot, Thierry y Michelet); en literatura: Mme. de Staël, Hugo, Villemain, sobre todo Larra. En su vejez, Renan.

<sup>4</sup> Sarmiento plagia a Larra en uno de sus artículos pero precisamente lo hace para burlarse de sus lectores.

<sup>5</sup> y <sup>6</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>7</sup> Véase: Mariano J. de Larra, *Artículos de crítica literaria y artística*, Madrid, Ed. La Lectura, 1923, Tomo II.

<sup>8</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>9</sup> Sarmiento no reconoce la diferenciación en los signos específicos de cada arte, ya claramente estipulados por la estética alemana (Lessing).

<sup>10</sup> Estos procesos de reconversión son indicadores ideológicos muy claros (reinscripción ideológica): ocultan una mentalidad dogmática que "aspira" a mostrarse progresista. Esta "aspiración", como la "aspiración de realismo" de Sarmiento puede ser retomada desde otras perspectivas y consistiría tal vez en el verdadero elemento positivo de su actividad de escritor.

<sup>11</sup> Criticando un "vaudeville" de Scriba: "Scriba se ha olvidado que en los matrimonios aristocráticos no entra

para nada la voluntad de la prometida". Esta preocupación presiona sobre Sarmiento, lo obliga a una crítica de lo "concreto teatral": los signos teatrales (la palabra, el tono, la mímica, el movimiento del actor, decorado, iluminación, música). Véase: "Casacuberta de nuevo en la escena", *El Progreso*, 9 de enero de 1843 y "El Oteló representado por Casacuberta", *El Mercurio*, 13 de diciembre de 1841.

<sup>12</sup> Los subrayados son nuestros; es de notar la ambigüedad semántica del adverbio: se opera el pasaje como una fórmula transaccional pero no conclusiva.

<sup>13</sup> Nótese otra de las falsas opciones del realismo: la copia debe hacerse sobre las "pasiones exaltadas" que son las únicas "realistas".

<sup>14</sup> "El principal argumento contra las novelas es que exaltan las pasiones. La verdad es que educan la facultad de sentir por lo general embotada".

<sup>15</sup> En rigor de verdad documental, Sarmiento utiliza por momentos su conocimiento de la crítica: discípulo de Villemain, sostiene que la literatura es expresión de la sociedad, "a cuya solución se ha agregado después de una época y de un individuo" porque a las ideas que el escritor toma de la sociedad y la época en que vive, da el tinte especial de su carácter, sus simpatías y su manera de ser, no habiendo creído los críticos modernos disparatado el ir a buscar en la biografía de Dante o Byron el origen y la explicación de sus raras producciones. Villemain + Sainte-Beuve.

<sup>16</sup> La prédica en favor del idioma castellano se verá acentuada con el tiempo aunque nunca transformará a Sarmiento en un purista; se mantiene siempre el rescate, el elemento afectivo del "habla" que entiende debe duplicarse en la lengua literaria. Contrapuestamente en los escritos de su vejez —tal vez por laxitud lingüística— reaparecen abundantemente solecismos, neologismos, adaptación de palabras inglesas y francesas. Para conectar el problema de la lengua nacional y la posición correctiva de Sarmiento frente a la corriente inmigratoria, véase: Gladys S. Onega, *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, 1985. Hay edición posterior en Jorge Álvarez Editor.

<sup>17</sup> En 1859, Nicolás Avellaneda, des-

lumbrado por la personalidad de Sarmiento, le escribe al Dr. Vallejo: "Se ha desviado de la fuente en que todos bebemos; no sigue leyendo los autores franceses que, dice, nada de estable han sabido fundar. Para él la ciencia está en Alemania; la tradición de los derechos y las libertades públicas en Inglaterra y Estados Unidos; y como consecuencia, me aconseja la lectura única de libros alemanes e ingleses". El cambio de los modelos se inscribe en la secuencia de oposiciones: Mediodía/Norte, cálido/frío, juventud/vejez.

<sup>18</sup> Esta apreciación de Sarmiento dio lugar a una "Defensa de la Poesía de Mitre" que apareció como prólogo-carta a las *Rimas* del mismo. Es evidente que lo que molestaba a Sarmiento era el predominio de los elementos fónicos del lenguaje poético que aparecía ante sus ojos como rebajando el sentido (de las ideas). Echeverría, que había conocido a Sarmiento en 1848 en Montevideo, le escribe a Alberdi que está en Chile: "Hago poco caso de sus elogios porque ni entiendo de poesía, ni de cultura literaria, pero..."

<sup>19</sup> Frente a un poema de Bello: "El tono general de la composición es elevado y lleno de recogimiento, descolgando aquí y allí mil pensamientos delicados".

<sup>20</sup> "Nuestra sociedad es poco dramática todavía; demasiado simple en sus relaciones, no ofrece complicación ninguna en los medios de acción... Si se trata, pues, de formar el esqueleto de un drama que se apoye en nuestra sociedad, que se suponga posible o verosímil en nuestra sociedad, es preciso que sea simple y desnudo de acción como ella". El "imbroglio" y la "convención escénica" románticas no eran precisamente simples: el precepto rezuma arcaísmo y preceptiva clásica adaptada. El perspectivismo histórico de Sarmiento es falso —puesto que genetista—. La sociedad que absorbía la tragedia neoclásica no era una sociedad simple, era una sociedad fuertemente estructurada, que había elaborado un complejo sistema de percepción, que se enfrentaba a un objeto nuevo y, por lo tanto, difícil de asimilar; era necesario romper un hábito, un "ideograma".

<sup>21</sup> Véase: "La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético", en David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor, 1964.

## PUNTO DE VISTA

Lea en el próximo número

- Notas para una historia de la locura en la Argentina (1860-1890).
- La ciencia ficción: una visión crítica.
- Plástica: el premio Benson & Hedges.

Y, como siempre, libros, cine, textos.

## Encuesta sobre sociología de la lectura

En la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela, uno de sus profesores, el crítico y ensayista uruguayo Angel Rama encaró, junto con un equipo de alumnos y docentes, una investigación cuyo objeto pudo definirse como la determinación de niveles de lectura, comprensión y apreciación estética según estratos socioculturales urbanos de la ciudad de Caracas. El informe preparado por Rama (que apareció en la revista *Escritura*, número 2) resume las primeras conclusiones de la encuesta. Esta se elaboró con la colaboración de la sección Sociologie de la Littérature, del Institut des Hautes Etudes de Paris, y en especial de Jacques Leenhardt, discípulo de Lucien Goldman, a quien el público argentino conoce por su "Lectura política de la novela" (México, Siglo XXI). A continuación publicamos una parte del informe de Rama. En él se aclara, también, el carácter preliminar de las conclusiones esbozadas.

### Descripción

Se construyeron dos cuestionarios. El primero, además de recabar información sobre la situación social, económica y educativa, dedicó una sección amplia a investigar el trato del encuestado con la lectura, el tipo de intereses literarios, los diarios y revistas que regular u ocasionalmente leía, así como

los temas que de ellos le interesaban. Mediante un sistema cruzado de preguntas se buscó corroborar la exactitud de las respuestas con el fin de diseñar un perfil de su peculiar manera de utilizar la literatura.

A partir de una selección "grosso modo" que recogía diversos estratos de la sociedad se procedió a recoger ciento setenta respuestas al cuestionario y a ordenarlas en grupos sociales.

Se partió inicialmente de tres grandes grupos, correspondientes a clase baja, sobre todo obreros, a clase media y a clase alta. Esta división atendió a los ingresos económicos pero más aún a los sistemas de vida y a la propia visión de los encuestados sobre la estructura social.

Dentro del sector de la clase media, el más numeroso y más accesible por razones obvias, se introdujo una división con el fin de examinar el comportamiento ante la lectura de diversos estratos. Fueron ellos II A, clase media dependiente (empleados, oficinistas, maestros, etc.); II B, clase media dedicada a actividades artísticas (teatro, cine, danza, periodismo) pero que careciera de estudios universitarios; II C, clase media independiente (pequeños propietarios, rentistas, etc.); II D, clase media profesional (universitarios con menos de diez años de diplomados, que hubieran cursado carreras no humanísticas, los que

mayoritariamente dependían de salarios en empresas o instituciones). Con esta división se procuró estudiar no sólo la visión de la clase media sobre la literatura, sino también la de dos estratos de particular incidencia en las tareas culturales: los transmisores o creadores de formas artísticas, ajenos a las formas sistemáticas de que provee la Universidad y los universitarios que no han tenido ninguna educación humanística (preferentemente se trató de ingenieros y odontólogos) pero tienen cerca sus estudios y aún conservan las características de la clase media de la cual en su mayoría proceden.

La misma investigación de esos estratos educados se llevó a cabo dentro del Grupo III que reúne a la clase alta, al distinguir un sector formado por industriales, rentistas, hacendados, etc., de otro sector formado por profesionales universitarios con más de diez años de diplomados, quienes disponen de altos ingresos derivados de empresas de las que son propietarios o importantes accionistas.

El segundo cuestionario, que se presentó a las ciento veintiséis personas que declararon estar dispuestas a contestar la encuesta literaria, planteó treinta y tres preguntas referentes a la novela de Gabriel García Márquez *El coronel no tiene quien le escriba*, la cual fue repartida entre los encuestados dándoles



tres semanas para que la leyeran o releyeran. Esta novela fue elegida luego de un análisis de diversas obras latinoamericanas porque reunía varias características adecuadas al plan propuesto: era un texto breve, no presentaba dificultades de lenguaje a los diversos tipos de lectores; desarrollaba una anécdota simple; planteaba problemas conocidos de la sociedad caraqueña (desde los burocráticos hasta los de violencia); pertenecía a un escritor ampliamente conocido cuyo nombre podía contribuir al interés del lector; era pasible de diversos niveles interpretativos, desde los simplemente argumentales, hasta los sociales y los filosóficos, sin contar los artísticos; incluso algunas de las críticas que surgieron cuando la selección, como la de que estaba centrada en la vida de un pequeño pueblecito, no parecieron suficientes para descartarla, máxime dado el origen rural de buena parte de los encuestados.

Las preguntas del segundo cuestionario atendieron, mucho más que en el precedente francés, al registro de la lectura y al conocimiento de la información objetiva, por cuanto se trataba de uno de los asuntos que se procuraba investigar. Pero junto a las preguntas exclusivamente informativas se incluyó una mayoría de preguntas perspectivistas, destinadas a facilitar la proyección del lector sobre el texto, proporcionando así respuestas en que se superpusiera la visión del libro con la participación del lector dentro de su existencia vicaria. En esas preguntas se cubrieron diversos campos del funcionamiento psíquico: la circunstancia social y también la circunstancia política; la participación emocional y afectiva con sus maneras de implementación en la sociedad; la intelección de símbolos y significaciones superiores de la obra; las relaciones estructurantes entre personajes y situaciones narrativas prototípicas; los puntos oscuros de la novela; las zonas de sensibilización emocional o estética, etc.

En todo momento se previó que fueran preguntas que pudieran ser contestadas por los diversos estratos educativos a

que se dirigía la encuesta, de modo que un obrero no calificado y un profesional universitario pudieran igualmente hacerse cargo de sus significados.

### Cotejo general de niveles

En un primer examen de carácter general, anterior a la codificación y tabulación de las encuestas, se hicieron algunas comprobaciones que se adelantan a manera de hipótesis, las que podrán ser corroboradas o no por el posterior estudio científico. Estas comprobaciones se alcanzaron mediante un cotejo de respuestas a preguntas-tipo en los diversos niveles socio-educativos que abarca la investigación, trabajando sobre un sistema dicotómico muy amplio que separa los sectores económicamente inferiores de los superiores.

1. *Objetividad y subjetividad en la lectura.* La apreciación más correcta del texto en cuanto intelección del mensaje lingüístico que él presenta, se registró en la parte alta de los niveles, a partir de los sectores de clase media con educación e incluyendo los de clase alta. El porcentaje de respuestas que demostraba una comprensión objetiva de los significados del texto literario (al margen de la valoración o interpretación que se formulara respecto a ellos), fue más alto en la clase media educada y en la clase alta, en tanto que los sectores bajos, tanto obreros como pertenecientes a la clase media dependiente y aun la independiente, registraron menor capacidad para comprender con exactitud y objetividad, lo que motivó lecturas erróneas o fantasiosas.

En líneas generales puede adelantarse que los sectores bajos impregnan su lectura de una mayor subjetividad, vinculando situaciones, personajes y problemas a sus propias vivencias con suficiente fuerza como para desfigurar la información que presta el texto literario. A veces esa deformación ni siquiera responde a perspectivismo o emocionalismo, sino que traduce simplemente una falta de precisión para percibir con claridad la información literaria. Eso resultó muy visible en la primera

pregunta (perteneciente al grupo destinado a medir la exactitud de la lectura), la cual interrogaba sobre por qué se definía como excepcional la muerte del cornetín de la banda, uno de los primeros episodios de la novela de García Márquez.

Esa misma pregunta no sólo recibe correcta respuesta en el sector más alto sino que incluso es comentada por alguno de los encuestados como una típica expresión de los "exámenes de retención" donde simplemente se inquiera por la capacidad mnemotécnica del estudiante. Efectivamente eso era y procuraba percibir la capacidad de retención y de claridad intelectual para un episodio marginal.

El grupo II, correspondiente a los diversos estratos de clase media, muestra un porcentaje mucho más alto de respuestas correctas, con relación al Grupo I que reúne a dos estratos obreros.

2. *Relación del receptor con el texto.* Una graduación paralela, desde los sectores más bajos hasta los más altos, se revela en el tratamiento que se le confiere al texto. En el Grupo I se acepta el texto propuesto como un absoluto categorial: no se registran rechazos respecto a su formulación ni dudas sobre sus términos. El texto se presenta a este Grupo I como una verdad indiscutible que sólo permite dos movimientos intelectuales: contestar a la pregunta o abstenerse, cosa esta última que se hace mediante autoinculpación (no sé, no entiendo, no recuerdo) sin poner en tela de juicio ni lo que se pregunta ni su formulador.

A partir del Grupo II B, o sea el sector de clase media consagrado a actividades artísticas, surge en las respuestas la conciencia de que además del texto de la pregunta existe un emisor de la misma que está implicado en ese texto. Ambos comienzan a ser pasibles de discusión, que es a veces crítica y otras veces simplemente interpretativa. Así, se procura indagar, a través del modo en que está formulada la pregunta, acerca de las "intenciones" o "motivaciones" del encuestador, considerando posible en algunos casos pasar por encima del mensaje explícito de

una pregunta, desecharlo, para enfrentar las eventuales, previsibles o imaginarias "intenciones" del encuestador al presentar esa pregunta.

Esta actitud se hace más intensa y hasta llega a ser dominante en el sector de clase alta, Grupo III, donde el encuestado adopta como norma el cuestionamiento de las preguntas que se le formulan mediante una discusión de los propósitos del autor de ellas, según cree percibirlos en el texto que se le propone. Puede decirse que para los estratos de este grupo, el emisor oculto tras la pregunta adquiere presencia y una importancia equivalente al texto. Dicho de otro modo, efectúan dos lecturas del texto: una que registra sus significaciones y otra que las elabora para reconstruir la perspectiva intelectual del emisor. Equivocándose o no, proceden entonces a una discusión *ad hominem*.

3. *Comportamiento respecto a la ideología.* Las treinta y tres preguntas de la encuesta cubrían diversas zonas de la vida intelectual, afectiva, social y económica. Dada la novela que se utilizó, las preguntas sobre aspectos políticos eran obligatorias, aunque se procuró que

su número no fuera muy elevado, compensándolo con el uso de un tono incisivo que podía generar reacciones no controladas.

También aquí las respuestas y los comportamientos emocionales que ellas testimonian establecen una gran distancia entre los sectores bajos y los altos. Mientras que los primeros percibieron los aspectos políticos de la novela y, aunque disponiendo de escasa información histórica, les concedieron importancia y admitieron que eran formulaciones explícitas del texto (como se recordará la novela ocurre en la década del cincuenta durante la violencia colombiana que enfrentó conservadores y liberales) los segundos, aunque también reconociendo su existencia, procedieron a negar su importancia.

La norma en el Grupo III, sin que se registrara una actitud similar con los sectores superiores del Grupo II (clase media) y, por lo tanto, puede considerarse una forma específica del comportamiento de la clase alta, consistió en la afirmación de que ese punto no era pertinente. No se negó que hubiera un planteamiento político dentro de la novela, cosa que por lo demás no sólo el autor sino la unanimidad de la crítica ha realzado, sino que se discutió la legitimidad de considerarlo dentro del análisis de un texto literario. El puro aspecto estético de la literatura y en general del arte, fue realzado, estableciéndose una dicotomía entre belleza y mensaje, que valorizando a la primera tendió a minimizar al segundo.

Las respuestas manifestaron en este caso una impregnación emocional y beligerante mayor que en otros temas de las diversas zonas ya enumeradas (intelectual, afectiva, etc.) con lo cual algunas preguntas, como la N° 33 que inquiría sobre la posibilidad de descubrir la concepción política del autor (no de la novela) a través del texto narrativo, resultaron algo así como tests de Rorschach. Ejemplos: "Me tiene sin cuidado la concepción política del autor en esta novela", "Hay preguntas que no vienen al caso", "Novelas como ésta dan la razón a Carlos Rangel", etc.



## Sociología e historia de Buenos Aires

James R. Scobie, *Buenos Aires, del centro a los barrios, 1870-1910*, Editorial Solar, Buenos Aires, 1977.

El vasto proceso de crisis que sacude, desarticula y realimenta a las ciencias sociales en las últimas décadas ha producido variadas y contradictorias reformulaciones metodológicas, reconceptualizaciones teóricas, discusiones epistemológicas, y constantes escisiones y fusiones de campos, de temas y problemas. En este contexto, han surgido y evolucionado nuevas disciplinas y especializaciones que en no pocos casos han hecho de la parcelación del objeto el fundamento de una producción científica que, sin embargo, apunta a formular conclusiones de validez general, ya sea con respecto a sociedades determinadas, o bien en el plano más abstracto de la sociedad humana o la civilización considerada como un todo.

Me gustaría situar la valoración del libro de Scobie sobre Buenos Aires en esta perspectiva que, a mi juicio, es la única que nos permite discriminar claramente sus aciertos y sus debilidades. En efecto, el trabajo de Scobie me parece, con unos y otras, una clara muestra de ese proceso de crisis que he señalado. No se trata de un estudio de sociología urbana ni de una investigación de geografía humana. No constituye tampoco

un capítulo de la historia socio-económica de la Argentina que toma como escenario la ciudad de Buenos Aires. No es la crónica biográfica de una etapa de la vida de la ciudad. Sin embargo, todas esas disciplinas o formas especializadas de abordar el objeto de la investigación están de alguna manera presentes, y, por eso, el señalamiento que hago no apunta solamente a resolver un problema de nomenclatura. Para que se comprenda la valoración del libro de Scobie, pues, me parece necesario adelantar una observación: a mi juicio, ninguna de las disciplinas u orientaciones que han abordado los procesos de urbanización, la historia socio-económica de las ciudades o la configuración particular del espacio urbano a partir del desarrollo y expansión planetaria de la sociedad industrial, han logrado hasta el momento dar una resolución satisfactoria a los problemas planteados por este ámbito particular de las relaciones sociales.

El libro de Scobie aborda el proceso de formación y consolidación de Buenos Aires como ciudad en un momento clave: la etapa que cubre el período de 1870 a 1910, durante la cual se configura lo que se ha dado en llamar la "Argentina moderna". Tomar la ciudad como unidad de análisis supone algunas dificultades metodológicas y proble-

mas teóricos que el autor resuelve con despareja eficacia.

En primer lugar, si no se la comprende como producto, y al mismo tiempo, configuración actual de unas relaciones sociales y un proceso histórico determinados, poco importa que se la llame ciudad o espacio urbano: igualmente será difícil escapar a la fácil reducción al empirismo más vulgar. Porque la inmediata "visibilidad" de la ciudad, la ilusión de su "objetividad", la hace víctima de la mensurabilidad más abstracta: la cuantificación reemplaza con absoluta impunidad a la explicación.

En este sentido, Scobie se ha beneficiado, por una parte, de su oficio de historiador, y, por otra parte, de su anterior dedicación a los problemas de la historia socio-económica de la Argentina (referidos, por lo demás, al mismo período que abarca este trabajo). Hay un intento permanente de situar el proceso de expansión de la ciudad en el contexto de la formación de una nación agro-exportadora, que a través de la consolidación de lazos económicos con Gran Bretaña, determina a su vez, no sólo la estructura de organización del espacio urbano, sino también las funciones que este espacio urbano así organizado cumple en la configuración de la sociedad y la economía. El aporte más interesante del libro en ese plano es el capítulo dedicado al "Conflicto en torno al emplazamiento del puerto, los ferrocarriles y la Capital Federal".

Por otra parte, la exhaustividad heurística le ha permitido a Scobie reconstruir con gran fidelidad aspectos de este proceso que las estadísticas que estamos habituados a leer no permiten percibir en toda su complejidad. Su mirada de historiador le ha permitido evitar el vicio

agregativo de muchos sociólogos, y cuando se ha servido de censos y estadísticas los ha desagregado con muy buen criterio: reconstruir un espacio, una suerte de escena histórica, cuyos protagonistas no son, sin embargo, simples individuos, sino categorías, grupos, fuerzas y clases sociales en sus inescindibles relaciones de apropiación y expropiación, de producción, de intercambio y consumo.

Sin embargo, no es su rigurosidad teórica lo que recomienda a este libro. Su valor reside más bien en el rigor con que se ha consultado las fuentes y el cuidadoso trabajo de síntesis que ha tamizado la información, antes que en la legitimidad de las generalizaciones y la justeza de las categorías utilizadas para explicar algunos de los procesos que determinaron o fueron a su vez producto de la urbanización de Buenos Aires entre 1870 y 1910. En este aspecto, el capítulo 6 "Estructura social y aspectos culturales" es el más cuestionable: en él se deslizan algunas observaciones que, por su excesiva generalización, carecen de toda utilidad explicativa, y entran más bien en el terreno de la especulación psicosocial disparatada. Es el caso de algunas observaciones acerca de la viveza criolla, fundamentadas teóricamente por Scobie en la consulta del libro de Julio Mafud, "Psicología de la viveza criolla". Este tipo de citas sería comprensible desde otro punto de vista, pero entonces habría que pedirle al autor que consultara los textos de Macedonio Fernández sobre la "cachada", o la desopilante novela de Agustín Remón, "El amor fácil en el Buenos Aires de ayer".

La tesis del último capítulo, "Buenos Aires, ciudad comercial

y burocrática", reviste gran interés para la continuación de los estudios en torno a la configuración ulterior del proceso de metropolización sufrido por Buenos Aires, pero no está suficientemente desarrollada. Pienso que ello se debe a que hubiera requerido un trabajo más riguroso desde el punto de vista teórico, y este punto de vista parece ser el que más dificultades le plantea a Scobie que, en cambio, se ha manejado con gran soltura y pericia en todo lo concerniente a la descripción de procesos

particulares. En esa perspectiva, los capítulos sobre los conventillos y la expansión de la red tranviaria son ejemplares.

Por lo demás, el libro ha revelado que no es imposible sustraer la reflexión sobre Buenos Aires del campo de exclusividad del periodismo y la pseudo-sociología de estaño, para fundarla sobre bases científicas, las únicas legítimas para comprender su presente y las líneas de su evolución futura.

Fernando Mateo

## Estados Unidos:

### de la Guerra de Secesión a la de Vietnam

B. J. Bernstein, E. D. Genovese, J. Lasch, S. Lynd y otros, *Ensayos inconformistas sobre los Estados Unidos*, Barcelona, Península, 1977.

A casi diez años de su publicación en inglés, circula entre nosotros la versión castellana de este libro tan marcado por el clima intelectual de fines de los 60. En efecto, resulta imposible disociar el espíritu que anima estos "ensayos inconformistas" de esos años en que el pantano de la guerra de Indochina fermentó en el interior de los Estados Unidos una crisis moral y política profunda que habría de afectar la carrera de dos presidentes y cuyo eco se puede reconocer también en el énfasis ético que Jimmy Carter se propuso dar a su gestión. El diseño intelectual fue uno de los síntomas de la crisis y los en-

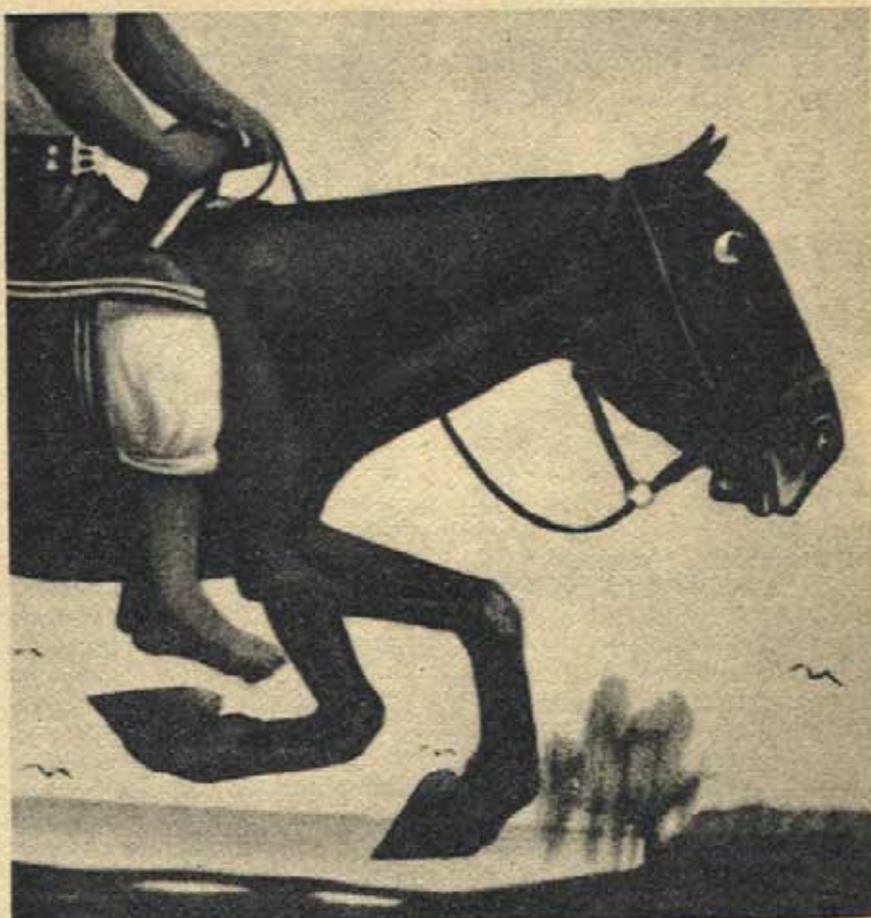
sayos historiográficos que componen este volumen, así como su modo de interrogar al pasado, tienen como horizonte ese presente que se ha tornado problemático. Y acaso nada trasmite mejor este sentido de lo problemático de la situación que el terminante juicio de Jesse Lemish, autor de uno de los ensayos, acerca de las imágenes demasiado apasibles del pasado que ha transmitido la tradición historiográfica: "En un mundo en el cual muchos espectadores de cine no americanos gritan de alegría cada vez que un vaquero muerde el polvo, no podemos seguir permitiéndonos tales estupideces" (p. 18).

La historia, como la antropología, la sociología, en fin el conjunto de las llamadas ciencias del hombre, fueron involucradas en este proceso de revisión y autocrítica que puso en cuestión

las certidumbres más arraigadas del espíritu público estadounidense. El radicalismo norteamericano, ese *compositum* ético y político en que una ideología de la libertad y de la igualdad se conjuga con cierto voluntarismo pragmático, adquirió entonces un vigor que no conocía desde el fin de la última guerra mundial. En esa corriente hay que inscribir los trabajos de este libro que se propone la elaboración de una nueva visión del pasado norteamericano.

Si bien era necesario situar estos ensayos en el clima intelectual que los tornó posibles, sería un error extraer de allí la conclusión de que se trata de trabajos de circunstancia, válidos sólo como testimonio de una coyuntura. Barton J. Bernstein, profesor de historia de la Universidad de Stanford, quien tuvo a su cargo la organización del volumen, reunió para ello a un núcleo de jóvenes historiadores representativos del revisionismo de los años 60 y cuyas investigaciones habían permanecido, en su mayoría, recluidas en publicaciones académicas. Así pudo lograrse que la perspectiva revisionista se expusiera justamente en torno a las cuestiones más elaboradas y por aquellos que habían contribuido en primera persona a esa elaboración.

El conjunto de los ensayos abarca un repertorio amplio de acontecimientos y problemas de la historia de Estados Unidos, en un arco que va desde la independencia a los años de la segunda posguerra. Y cuando se tocan aquí y allá, los puntos de vista de los varios autores no son siempre coincidentes. No obstante, todos apuntan a poner en cuestión una doble tradición: la tradición del liberalismo norteamericano y la tradición historiográfica. Con respecto a esta



última, lo que se rechaza en realidad es la orientación conservadora que predominó en la investigación histórica a partir de los años 50 y hasta mediados de la década siguiente. Bajo su influjo los estudios históricos se esforzaron por transmitir una visión del pasado, incluidos los períodos más recientes de la historia norteamericana, como un proceso sin grandes conflictos ni fracturas, siempre en marcha hacia adelante, hacia la libertad, la igualdad de oportunidades, etc. En esta visión de una sociedad demasiado unánime, el feroz enfrentamiento de la Guerra de Secesión resultaba de difícil explicación: "Para ellos, dice Staughton Lynd refiriéndose a la histo-

riografía conservadora, la Guerra Civil debe conceptuarse como un trágico accidente producido por una generación desatinada" (p. 62). Ahora bien, criticar esta imagen del proceso de formación de los Estados Unidos implica para varios de los jóvenes revisionistas ajustar cuentas también con otra tradición, ya sea para reanudarla, ya sea para ir más allá de sus límites. Se trata de la que inauguran las obras de Turner y sobre todo la de Charles A. Beard, punto culminante de lo que Bernstein llama la "síntesis progresista". Para Turner y Beard, la labor histórica debía estar comprometida con los esfuerzos por el progreso social y democrático

en el interior de la sociedad norteamericana, cuyo desarrollo aparecía como resultado del contraste de intereses e ideas antagónicos.

En la mayoría de los ensayos el legado intelectual e historiográfico de la "síntesis progresista" constituye un punto de referencia esencial. Tal vez la única excepción lo constituya el trabajo de Eugene Genovese —de quien se conoce en castellano un discutido ensayo sobre la esclavitud—, cuyos juicios sobre el Sur norteamericano y las causas que llevaron a la Guerra Civil se erigen en franca polémica con la versión de Beard. Según Genovese la simpatía legítima de los historiadores progresistas con la causa de la abolición de la esclavitud, se convirtió en una suerte de obstáculo para llevar a cabo un análisis riguroso de la sociedad sudista. Y lo que para muchos es el mérito de la escuela de Beard, el haber enfatizado la determinación económica en los acontecimientos de la historia americana, dio como resultado, según Genovese, una explicación mecanicista y miope en lo que concierne a la institución del consenso y la hegemonía de una clase sobre el conjunto de la sociedad. Es forzoso añadir que el propio ensayo de Genovese abunda más en sugerencias que en hipótesis claras.

Según Barton Bernstein, la serie de estudios que componen este libro colectivo no configuran aún una nueva síntesis. Hay que agregar algo más: la seriedad académica con que están elaborados no siempre va acompañada, para parafrasear a Wright Mill, de "imaginación histórica". En muchos de ellos es ostensible el peso de la formidable tradición empirista de las ciencias sociales en los Es-



tados Unidos. Entre los que escapan a esta tendencia querríamos señalar en primer término el trabajo de Jesse Lemish, "La Revolución Americana vista desde el fondo". Su propósito es reexaminar el movimiento de la independencia estadounidense poniendo en primer plano la presencia de "los ignorantes y los pobres", registrar los efectos de esa presencia sobre las élites y buscar en ese cuadro el sentido del democratismo radical de Thomas Paine. Desde esta perspectiva, inspirada sobre todo en los trabajos de George Rudé, no sólo cobran relieve episodios escasamente considerados, sino que también los debates sobre la constitución de los estados de la Unión adquiere una nueva densidad histórica.

También son excelentes el ensayo de Michael Lebowitz, dedicado a indagar el contenido social de la democracia populista del período jacksoniano, y el de Staughton Lynd, titulado "Más allá de Beard". Como lo dice elocuentemente su título, el trabajo de Lynd se halla animado por la voluntad de prolongar la tradición de la síntesis histórica progresista, aunque cuestionando algunas de sus claves interpretativas. Así ocurre, por ejemplo, con una de las tesis

centrales de Beard sobre la formación de los Estados Unidos y que concibe como una constante el antagonismo entre los capitalistas del Norte y los agrarios del Sur. Según Lynd, tomar este conflicto como clave histórica constante comporta olvidar que el Norte y el Sur se dieron la mano en dos instancias decisivas de la historia estadounidense: en 1776, para obtener la independencia de Inglaterra y en 1787 para dictar la Constitución norteamericana. Por otra parte, ni el Norte ni el Sur constituían mundos homogéneos, de modo que el "drama de Beard entre capitalistas villanos y campesinos virtuosos debe dejar paso a un escenario mucho más complejo" (p. 71).

En fin, resulta difícil enunciar un juicio definitivo sobre un conjunto de búsquedas todavía en curso, abiertas. Pero es incuestionable que su lectura resulta estimulante en muchos sentidos, ya sea por el eco que algunas de las hipótesis del libro pueden tener en el examen de nuestro propio pasado, ya sea porque el espíritu mismo de la obra nos recuerda que, para el trabajo intelectual, ciertas crisis pueden ser un punto de partida.

Carlos Molinari

## Scorza: un cantar campesino

Manuel Scorza: *El jinete insomne y Cantar de Agapito Robles*, Buenos Aires, Monte Avila, 1977.

En 1970 Manuel Scorza publicó *Redoble por Rancas*, reeditada con enorme éxito en 1971. Al año siguiente apareció *Historia de Garabombo, el Invisible*. Fueron las dos primeras "baladas" —así llamadas por su autor— de una serie de cinco libros que, a pesar de ser independientes entre sí, constituyen una historia literaria de perfecta unidad, tanto por su tema como por su escritura. En noviembre del año pasado se publicaron simultáneamente *El jinete insomne y Cantar de Agapito Robles* —"cantares" 3 y 4, respectivamente, de la misma serie. Y se anuncia la inminente aparición de *La tumba del relámpago*, que completará este ciclo narrativo del autor peruano, de tan conocida labor poética desde 1956, en que se publicó, en México, el primero de sus cuatro libros de poemas, *Las Imprecaciones*. Su paso de la poesía a la prosa narrativa parece ser apenas un cambio de género y no de estilo y lenguaje. La misma profusión y brillantez de imágenes, comparaciones y símbolos, presentes en su obra como poeta, se encuentran en sus cuatro novelas conocidas hasta ahora. Porque tampoco hay duda alguna acerca del género literario a que pertenecen los libros en prosa

de que hablamos: son novelas, en el sentido más tradicional del término. Desde los títulos que resumen la materia argumental de cada capítulo —recurso de vieja raíz hispánica— hasta el desarrollo del relato, en que lo fictivo surge como aspecto dominante. A pesar de que Scorza, por haber vivido muy de cerca los acontecimientos que traslada al texto literario, confiere al mismo el rigor y la minuciosidad de la crónica histórica. En cuanto al tema, el mismo autor lo presentaba así en una noticia preliminar de *Redoble*...: "Este libro es la crónica exasperantemente real de una lucha solitaria: la que en los Andes Centrales libraron, entre 1950 y 1962, los hombres de algunas aldeas sólo visibles en las cartas militares de los destacamentos que las arrasaron". Y en *Garabombo*...: "Este libro es también un capítulo de la Guerra Callada que oprime, desde hace siglos, a la sociedad criolla del Perú y a los sobrevivientes de las grandes culturas precolombinas". Esto parecería señalar dos temas fundamentales en esta obra: uno, de carácter socio-económico y otro de carácter racial o cultural. Lo cual emparentaría los libros de Scorza con la novela indigenista, que tantos cultores ha tenido en América Latina durante casi un siglo. Encontramos en sus baladas y cantares cierta oposición entre el indio y el blanco

—criollo o extranjero—. Hay una marcada tendencia a erigir como única heroína del relato a la comunidad campesina, indígena y de ancestrales raíces. Pero todo puede reducirse al primer tema. Pues no se plantean aquí oposiciones étnicas profundas ni conflictos de culturas. Lo que realmente se impone como tema fundamental es la lucha de las comunidades campesinas contra una minoría usurpadora que detenta el poder.

En cuanto a corrientes conocidas de la literatura latinoamericana, la producción de Scorza como prosista podría inscribirse en lo que ha dado en llamarse, no siempre en forma muy acertada, realismo mágico. Pero, con otras connotaciones. Es una fusión de lo real cotidiano, lo onírico, la leyenda y el mito, que tiene una fuente remota y auténtica: el mundo mítico, histórico y real de los antepasados de los protagonistas. La cultura incaica y otras anteriores a ella perduran en la visión del mundo, los recuerdos y los sueños de estos hombres aislados en la montaña, que aceptan heroicamente las normas impuestas a sus vidas por un destino que los mueve y dirige casi religiosamente. Si bien el protagonista básico de cada una de estas novelas tienen un carácter colectivo —las comunidades campesinas— hay en cada una de ellas un personaje-individuo central y alrededor del mismo otros más o menos importantes (algunos de los cuales aparecen repetidamente a través de todo el ciclo). En *Redoble*... lo era Héctor Chacón, el Nictálope, enfrentado al juez Montenegro —permanente presencia en todas estas novelas—. En *Garabombo*... el personaje que da su nombre al libro —y el mismo autor que, calladamente, huye y

sobrevive a la masacre para dar testimonio de lo acontecido—. En estas dos nuevas novelas: *El jinete insomne* y *Cantar de Agapito Robles*, son sus protagonistas el anciano presidente de la comunidad de Yanacocha, Raymundo Herrera; y el personaje de la misma, su líder natural, quien da nombre al "cantar", respectivamente. La elección de estas palabras, "balada" y "cantar", para designar sus novelas, es un signo voluntario del autor, que entronca su moderno relato de las luchas de los campesinos peruanos de los Andes Centrales —sobre todo del departamento de Pasco— en la segunda mitad del siglo XX, con la antigua tradición literaria de la vieja Europa, con sus caracteres líricos, legendarios y heroicos. Y sería difícil no recordar la épica española, al ver *Cantar 3* y *Cantar 4* como subtítulos de las dos últimas novelas. Incluso en muchos aspectos de su escritura está presente el mismo aliento, parecida forma narrativa, la ordenación de los elementos que intervienen en la acción, todos ellos semejantes a los de los antiguos cantares de gesta. En los dos libros aparecidos últimamente está presente la cosmovisión de ese pueblo poseedor de una antiquísima tradición cultural autóctona, indoamericana. Sobre todo en cuanto a la íntima relación entre el orden individual y social y el orden cósmico. Si en aquél se altera la armonía justa y natural que debe regir las acciones de los hombres, si reina la injusticia, se distorsiona el segundo: los ríos se detienen, desaparecen las cataratas, la ordenación del tiempo se altera en profundidad y los relojes se enferman. Así como una visión mítica de ciertos hechos y personajes. Y

la frecuente transposición de los tiempos y personas del relato. Hay, también, un constante aliento épico en ambos —propio del tema— que crece hasta llegar a su máxima exaltación en los capítulos decisivos. Sólo en *Agapito*... se percibe una tensa serenidad en los mismos, que desemboca en una gran imagen de fuego alucinante, en el cierre

del último capítulo —que, como en los anteriores libros, no es definitivo—. Habrá que esperar *La tumba del relámpago*, para encontrarnos con la palabra final, por lo menos en la ficción, sobre esta moderna epopeya protagonizada por uno de los pueblos de nuestro continente.

Beatriz Arzeno

## Vistazo

### sobre ediciones en el exterior

*Existe acuerdo sobre el excelente nivel de los investigadores ingleses en historia social y económica. Su tradición, por otra parte se remonta a las primeras décadas del siglo. Dos obras clásicas, publicadas en 1925 y 1927, acaban de ser reeditadas, con una introducción de G. E. Mingay, por Longman. Se trata de The Village Labourer y The Town Labourer, de los Hammond ("El trabajador rural" y "El trabajador urbano"). Hobsbaum, en sus trabajos sobre marginalidad, banditismo y otras formas de insurgencia social en la campaña inglesa, ya ha rendido homenaje a esta contribución erudita y perspicaz a la historia de las clases trabajadoras en el período de la revolución industrial • También Longman acaba de publicar el último libro de Tom Kemp (de quien, al castellano se ha traducido "La revolución industrial en la Europa del siglo XIX", oscuro y casi ilegible en la versión barcelonesa de la editorial Fontanella). Se trata de Historical Patterns of Industrialization, volumen en el que Kemp investiga*

*la función de la tecnología, las finanzas, el transporte y el Estado en los procesos de industrialización. El estudio de tres casos no europeos, India, Canadá y Japón, le permite observar los rasgos del industrialismo en los años cruciales de fines del siglo pasado y evaluar la manera en que los cambios afectan o destruyen a las comunidades agrarias • Las formas del comercio y las modalidades del intercambio entre los diferentes países europeos en el período de expansión del mercantilismo es, en cambio, el tema de Merchants and Merchandise que el sello Croom Helm acaba de editar. Su autor, J. N. Ball, resume los buenos y los malos rasgos de la típica investigación académica anglosajona: su desconfianza ante las tipologías y generalizaciones no le impide, en cambio, lograr descripciones excelentes de los centros comerciales (Sevilla, Lyon, Amberes), de las familias más prominentes y de algunas ramas especiales del comercio, como la de alfilados e hilados.*

Las ediciones Du Seuil, a fines de 1977, publicaron *Naissance de la famille moderne*, de Edward Shorter. Se trata de un estudio sobre la vida familiar desde el siglo XVIII a nuestros días encarado, según lo define su autor, como una crónica de los sentimientos. Las dificultades de la tarea fueron grandes, si sólo se piensa en sus fuentes documentales. Al respecto Shorter afirmaba: "Para quien se proponga escribir una historia de la familia, el quid es que los principales personajes, los millones de hombres y mujeres anónimos que poblaron el mundo de la cotidianidad, guardan silencio. Contrariamente a lo que ocurre con las gárrulas esposas de los aristócratas y con los novelistas del Faubourg Saint-Germain a quienes la historia social paga un pesado tributo, esta pequeña gente nunca pensó en confiar sus sentimientos al papel. Y tampoco hicieron confidencias a los observadores letrados que encontraron a veces en la periferia de su mundo. En cuanto a sus sentimientos, permanecieron mudos incluso frente a sus parientes y sus hijos" • También con el sello de Du Seuil ha aparecido recientemente el volumen que recoge lo esencial de las charlas radiofónicas de Françoise Dolto, quien, desde octubre de 1966 responde diariamente a las cartas enviadas por padres que plantean "dificultades" en la educación de sus hijos. Dolto, por cierto, no responde con fórmulas sino con la definición de un conjunto de actitudes: frente a cada problema encontrar sus causas y responder a ellas con la corrección que posibilite su vasta experiencia psicoanalítica. Lorsque l'enfant paraît, primer verso de un hermoso poema de Víctor Hugo, es el título del libro, en el que Dolto

afirma con humor: "Aunque soy psicoanalista, espero tener también algo de buen sentido que me permita ayudar a los padres... Desearía, en verdad, ayudarlos a pensar" • Un nuevo libro sobre R.D. Laing ha sido recientemente publicado en Inglaterra. Se trata del ensayo de Andrew Collier que, con el título de *La filosofía y la política de la psicoterapia*, editó Harvester Press. Al parecer, es un excelente estudio que aborda el pensamiento y la práctica de Laing desde varios puntos de vista, en especial el de sus relaciones con el pensamiento existencialista y sus polémicas con la ortodoxia freudiana; en segundo lugar, la repercusión de su crítica teórica y práctica de la comunidad médica y la institución terapéutica; en tercero, su teoría de la familia "enferma", leída en las distorsiones y obstáculos a la comunicación y la interacción.

De John Lyons se ha publicado en castellano una extremadamente útil antología de textos titulada *Nuevos horizontes de la lingüística*. Ahora, la Cambridge University Press acaba de editar el primer volumen de su *Semantics*. El libro que comentamos proporciona una introducción general a la semántica, dentro del marco más general de la semiótica (ambos términos en su empleo anglosajón). El material utilizado proviene tanto de la psicología, la etología, la antropología, la filosofía como de la lingüística. Lyons ha incluido consideraciones sobre fenómenos paralingüísticos, sobre el origen del lenguaje, el aprendizaje de éste por parte de ciertos animales (los esfuerzos realizados con chimpancés), y la comparación entre diferentes sistemas semióticos.

En la colección "L'histoire vivante" de la editorial Flammarion ha aparecido el ensayo de Robert Muchembled sobre *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV-XVIII siècles)*. Muchembled se ha propuesto describir la cultura popular, que puede definirse como un sistema completo y coherente de explicación del mundo, en el momento de su apogeo, entre 1400 y 1600, y rastrear luego su largo proceso de decadencia durante los siglos XVII y XVIII. Las fiestas aldeanas, los juegos vinculados con el ciclo de las estaciones, la brujería y los encantamientos ocuparon el lugar que, consolidado el poder absoluto de la corona, van a reclamar para sí la moral y la religión oficiales. Como restos dispersos y testigos o sobrevivientes de este curso, quedan hasta hoy un conjunto de costumbres, textos, imágenes que viven no sólo en los documentos • Al espacio de la moderna cultura popular pertenecen asimismo gran número de ediciones de cómics, cartoons e historietas. La moda de publicarlas bajo la forma de libro, a la que no aspiraron en su origen, ha producido algunos volúmenes interesantes. En Italia, por ejemplo, la Milano Libri ha editado el exitoso Corto Maltés de Hugo Pratt, quien nacido en Rimini en 1928, se consagra en la década del cincuenta en la Argentina, para volver luego a su país donde comparte la celebridad con Guido Crepax. La editorial Feltrinelli, por su parte, ha comenzado a distribuir una serie llamada "Storie d'Italia 1860-1970", cuyos episodios son reinterpretados crítica y humorísticamente por Alfredo Chiappori, autor nacido en 1943, en quien "muchos encuentran puntos de contacto con el argentino Landrú.

## Aquella visita

Carlos Dámaso Martínez tiene 33 años y es licenciado en letras de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha publicado poemas en diversas revistas literarias y tiene aún inédito un libro de textos poéticos. Es colaborador de la sección "Libros y autores" del diario **La Opinión** y de otras publicaciones. "Aquella visita", el cuento que ha entregado a **Punto de Vista**, fue escrito en 1975 y pertenece a un volumen en preparación.

*"Vivo la muerte. A los cinco años me  
acechaba; por la noche andaba  
por el balcón, pegaba el hocico a los vidrios,  
yo la veía pero  
no me atrevía a decir nada."*

Jean Paul Sartre

Desde temprano como un fantasma, como una sombra andando por la pieza. En el espejo del baño reventándose un granito, o lavándose los dientes para sacarse ese gusto a podrido en la boca. Y su cara cada vez más ajena, más muerta que iluminada por algún gesto elocuente.

Después del último comprimido se ha puesto resignado y se ha metido en la cama. En la mesita de luz, en el cajón, ahí tan al alcance de la mano, eso que guarda desde hace algunos días envuelto en un pañuelo sucio, gris.

"Debo aprender a vivir solo", se repite y no puede, no puede dormirse, entonces hurga en el cajón de la mesita y lo toca, lo acaricia suavemente y lo saca. Palmo a palmo va sintiendo esas líneas inconfundibles, va penetrando en los pliegues de una ceremonia inevitable.

El juego de levantar las manos aferradas al envoltorio gris es ya un juego sin emoción, y eso lo hace sentirse peor, porque es consciente que no va a animarse a desenvolverlo y hacer de una vez por todas lo que tiene pensado, lo que quisiera hacer. Es más fuerte el deseo de postergarse, de dejarse estar un rato más.

Después, nuevamente ese bulto humedecido por el sudor de sus manos adentro del cajón de la mesita, y sus ojos clavados en la foto de Dardo, de Dardo con el traje de la primera comunión.

Te habían hecho un torta inmensa con un rancho encima todo de chocolate; me acuerdo que

comimos como tres días hasta que quedó sólo esa porción para el tío, que estaba trabajando en el Observatorio y no podía venir, porque afuera retumbaban las balas; al principio tan lejos y después cada vez más cerca. Era la guerra. Una guerra que empezamos a mirar desde la puerta del pasillo y recién comenzaba. Habíamos visto asombrados esos camiones con la cruz roja pasando a todo lo que da, uno detrás de otro, como una caravana enloquecida. El sólo hecho de saber que iban soldados heridos o muertos nos ponía la piel de gallina; y pensar que algunos vecinos miraban como si estuvieran contentos, como si la guerra fuese una cosa divertida. Para colmo todo empezó justo el día de tu cumpleaños, y lo tuvimos que festejar solos, metidos adentro todo el día, corriendo a escondernos bajo las camas cada vez que pasaban los aviones y sentíamos ese bramido que parecía que se nos caía el techo: y nosotros que nos tapábamos los oídos para vencerlo. Después, la noche y todos a la pieza de mamá; la oscuridad y papá siempre despierto, sobresaltado, con la radio sobre la mesita de luz.

Alguien sube ahora por la escalera o es sólo una impresión; un ruido confuso que hay que esperar nuevamente para ver si alguien sube de verdad. De ser así muy pronto abrirá la puerta y después, desde su cama, esperará hasta ver la figura que avanza, los pasos resonando sobre el parquet. Ahora es una mano la que aprieta el picaporte, la que empuja y entra. Quizás una mano blanca y muy larga. Esteban intuye que esta vez no se equivoca y sus párpados cerrados contra la almohada no son, no pueden ser ningún obstáculo.

Una mano, un vestido... por culpa del silencio esas pisadas se escuchan más nítidas, tan cerca. Entran y atraviesan el living, se detienen en la cocina y encienden y apagan luces. Luego avanzan,

se paran en el primer dormitorio: viene un ruido contenido de cajones que se abren y se cierran. Pero los pasos salen nuevamente al pasillo y finalmente están cerca, muy cerca. Entonces Esteban piensa que es mejor esperar con los ojos cerrados, metido adentro de la cama, cubierto hasta la cabeza con las mantas. Mejor así, se dice, algo agitado, como si su voz le viniera desde una zona muy profunda.

Y todo había empezado de repente, un comunicado en la radio, un primer bando, y otro y otro. El toque de queda. El-to-que-de-que-da, palabras nuevas, cosas nuevas que veíamos con asombro, con temor. La oscuridad. Todos en casa. Papá contando que se había salvado por milagro. Salvado de qué. Papá estaba con los leales porque se había salvado de que lo balearan los rebeldes. *Cargué nafta y a las dos cuadras escuché las ametralladoras. Para colmo yo andaba todavía con el chevrolet del Ministerio...* Papá estaba a medias con los leales, era del otro bando. Eso lo entendimos mucho después. Y vos, Dardo, cumplías años. Estabas tan muerto de miedo como yo y no comprendíamos qué estaba pasando: le-a-les y re-beldes. Aunque a mí me parecía que tenían que ganar los leales. Sonaba lindo: le-a-les.

Y alguien ha entrado. Esteban juega a verlo en una silla, de espalda a la cómoda, reflejando su reverso en el espejo. Está ahí y siente que puede estar también en muchos cuartos a la vez. Sin embargo, le cuesta vencer esa oscuridad que se abre detrás de sus párpados: es tan difícil romper esa quietud. Y una duda lo gana prontamente: ¿de qué manera hacer algo? Se da vuelta, se acurruga como si pudiera protegerse a sí mismo. Mamá entonces está por ahí, anda limpiando los muebles en el living; y en la cocina, en la radio: Tarzán. El rey-de-la-sel-va. Tarzán.

Había que tomar Toddy para ser fuertes como él... Y yo que creía en esas cosas y tal vez por eso le gané una vez boxeando al rusito de la mercería de la vuelta, aunque nunca fui bueno para pelear; tenía miedo, mucho miedo, sabés. Y después siempre tuve miedo. No sé por qué me acuerdo que al fin el tío pudo venir del Observatorio y estuvimos todos juntos en el comedor mientras él comía lentamente su pedazo de rancho, esa torta maravillosa, y afuera comenzaba el toque de queda.

Al otro día la guerra continuaba; pero allá, donde estaba ese general Lucero que tanto nombraban por la radio. Era una mañana tranquila, el cielo estaba limpio y el sol empezaba a calentar. Después vino todo eso. Yo no sé para qué me habían mandado a la calle; que la ropa estaba sucia, sí, pero que la lavandera iba a venir era seguro que no, ni la iba a encontrar y me iban a decir cualquier cosa, pero había que ir: tenía que traer a la lavandera. Y apareció el gloster, un avión chiquito, brincador; y después, por el otro costado, lento, pesado, un avrolincoln hasta que en el medio de ese cielo se rozaron en un tronar de motores y metrallas. Y yo aquí, parado, duro, muerto de mie-

do por un instante, hasta que empecé a correr por medio de la vereda y me metí en un almacén que no había alcanzado a cerrar la puerta. Y luego, Dardo, esa penumbra donde nadie hablaba, donde sólo se sentía un llorisqueo y alguien que rezaba un padrenuestro. Poco a poco me fui dando cuenta que la cosa no era con nosotros; era entre ellos, allá arriba; y no nos tirarían bombas, como había gritado una mujer en la calle. Entonces me sentí seguro, y envalentonado salí, justo para ver como el gloster disparaba y en el cielo se dibujaba como líneas de puntos su metralla. No sé cual de los dos venció, pero sé que mucho después todos decían que había sido una batalla inolvidable. Y yo que había ido a buscar a la lavandera. Te das cuenta.

Recuerdo que otra mañana llena de sol comenzaron los festejos. La guerra concluía. Casi todos estaban en las puertas de sus casas y cuchicheaban. Los estudiantes de la pensión de al lado iban y venían con ametralladoras y máuseres. Linda palabra máu-ser. Al frente unas vecinas se besaban con dos militares que repartían chocolates, largos paquetes de chocolates. Alguien decía que los soldados comen chocolate durante la guerra porque les da fuerza. Y nosotros que tomábamos Toddy para ser fuertes como Tarzán.

Y el intruso ahora ahí. Por qué de una vez por todas no levanta las colchas y lo enfrenta. Intenta hacerlo pero se queda mirando a través de las sábanas. Apenas si alcanza a vislumbrar la luz del velador. Hay un sopor que lo detiene. Sin embargo, hace un esfuerzo y se destapa y se queda sentado sobre la cama. Mira hacia la cómoda pero no ve, no puede ver más allá de su imagen en el espejo. Es consciente que sólo está fingiendo no ver; deliberadamente ha esquivado detenerse sobre la silla que está entre la cama y el espejo; se refugia entonces en las paredes de la pieza, en los objetos que lo rodean. Dardo con el traje de primera comunión. La fiesta en la casa nueva. Dardo elegante. Dardo de pantalón largo. La manta de vicuña. La manta de papá. Papá diciendo que al Pocho le llegó la hora y si no fuera porque tiene dos hijos ya estaría en la calle con un máuser en la mano. Y la radio en su sitio nuevamente, en el comedor; cada uno en su pieza; y la radio con marchas triunfantes. Y lejos, muy lejos, en una cañonera un general entumecido, derrotado. Y la noche, la noche y sus constelaciones entrando por la ventana.

Vuelve al espejo sin aliento y esta vez le sale al cruce una sombra. No hay miedo, todo se disipa. Hay un rostro blanco, una mirada ausente escrutándolo. Esteban entonces comprende que es el momento de llevar a cabo una decisión tantas veces postergada. Es el momento, se repite y estira la mano hacia la mesita de luz; saca el pañuelo y lo abre sobre sus piernas. Permanece sentado mirando fijamente hacia la silla y descubre en el espejo, al costado de aquella visita, su propio rostro con un mueca tal vez burlona, tal vez de rabia; y más abajo, todo lo que se ve de su cuerpo sobre la cama; y también, su mano derecha que se eleva despaciosamente empuñando un revólver de plástico azul, que apunta y dispara.

A partir de este número Punto de vista también aspira a representar la actividad poética actual. Esta sección se inicia con poemas de Alberto M. Perrone: nacido en Buenos Aires, en 1944, ha publicado Visiones y ruidos del amor (1967) y Aguardiente (1972). En su artículo "Seis nuevos poetas", Raúl Gustavo Aguirre, al destacar la labor de Perrone dentro de la nueva poesía, señaló en Aguardiente "un lenguaje tan distanciador como cuestionante... la visión de la ciudad en un acto distante; un hecho de conciencia que procura trascender la retórica fatalmente acumulada por quienes trataron de reflejar la efusión del acontecer cotidiano sin otros recursos que los de un ingenuo realismo" (Clarín, enero de 1974). Los textos que se incluyen a continuación pertenecen al libro inédito En cambio.

## Alberto M. Perrone

### La piba nuestra

Para Susana Rinaldi

Tengo el proyecto de alcanzarte así dibujada como una arruga portátil  
rechinando  
por todo y por esto Un clip Un slip Una liga  
Un ojo Dos Resoplido Siente ganas  
Nadie dirá Susana que tu voz está aquí  
Susana arriba del escenario canta y el disco  
es tu suspiro tu adiós Payasa Hermosa  
Subida y agarrada con esos pequeños largos dedos de noches ya mordidas  
Nada de alegría lo sabés dale nena  
la más chiquita de todas  
dale nena y llorá para que nosotros afuera tuyo faso vereda y coca cola  
No apretemos la letra, dejá.  
¿O acaso soy tu amigo y tiro del carro con vos?  
Como algo que no sirve lo sabemos la palabra no sirve pero eso tiembla aquí y también lo sabés  
y tomás igual empecinado este camino de tango y de fracaso Tampoco creés que la música aturda  
igual tampoco  
Pero algunas pocas noches todos los subsuelos de Buenos Aires la calle Corrientes el café Gardel si parecen que son y no son  
Digo en cambio sabés hablo con vos tu perfume abarrotado de mujer y abajo bailan y no hay nadie y en los palcos silban y no queda nadie Porque vos ya sabés Susana

la noche parece día y el cuello de una mujer un seno acariciado apenas

### Te miro, te deseo

Vida entre los patagones es lo que une  
desenfado. Revolearon los ojos dispusieron  
sus pies en forma geométrica. No llegó Euclides.  
Ellos lo anticipaban en la piel tan suave que canta el agua aun en estos días  
con su gusto. Persiste la sonrisa de tus dedos  
al conocer cuando el ruego debe cesar. A los amigos siempre les queda la posibilidad del abordaje  
las arenas despreocupadas. Y no por repartidas  
arden menos que tu cuerpo arrojado desde no más que un primer piso  
distancia en la que ya pueden crujir esas flores  
que simulan apretar tus dos dientes al no recordar cuántos más lleva ese rostro  
que llega resbala por no aparecer así con su deslealtad colgando de otros brazos  
flameando en estos márgenes de la razón  
algo que de extremo no lo podrán medir por su peso  
vuelto calidad. Tolerancias. Al fin la gente buena tiene.  
Porque algunos animales por reconocerlos domésticos se los confunde. Cuando también así es un lépiz  
antes de ser deseado por la suma extensión

donde un dinosaurio se convierte en vuelo. Entonces  
ya no triunfarás sola tu provincia  
ayudaremos  
sonriendo al sufrir nuestras banalidades por la tarde:  
hay una puesta de sol sublime a ese cielo le va a pasar algo.  
Después ir entre todos a comer con ambición  
capaces de borrar estas letras codos apoyados en lo que sucederá porque ¿no somos acaso tan humanos?

### Anillo al dedo

Podría anular tu ausencia romperla carozo hueco  
con sólo conocer la sal que oxida el sonido  
de tu voz en  
Con sólo aquietar estos diminutos tanbores  
que insisten recogen de tu ritmo movimientos imposibles de acallar. Redobles.  
Una puerta abierta con cada paso con el pie inicial de tus piernas llegaría a anular tu ausencia si hubieras olvidado el pequeño cuerpo de tus dudas un par de ojos tu silencio presente el simple atado con tu historia para que retomándola la continuemos entre mis dedos y tu boca.

### Mirad los lirios

Todos los que tenemos algo de inteligencia a veces sentimos con la piel el hueso  
creemos que tenemos un papel por delante  
sin que podamos dejar de tenerlo por detrás  
sin que podamos elegirlos y ahora alzando la vista esos mismos creen  
poder tocarlo pero también sabe uno que no es así es tan sólo su pequeño rostro en el  
espejo retrovisor ya no es tuyo siendo tu hijo  
apenas llega a tu cintura aún sus dientes  
son de leche desearías conservar esa imagen  
recuerda pero sabés que todo crece y que no  
hay elección porque el automóvil sigue su marcha acelerás oís su voz  
ellos son están adentro del movimiento  
que nos aleja y por la ventanilla todo el horizonte es un plato chato y frío sobre el que ninguna mano  
extiende su alimento Pero a vos te alegra  
ponerte a mirar estos los lirios de tu ciudad  
que no trabajan ni hilan tan sólo crecen  
mientras vos seguís sentado al frente de un volante con una lapicera y un cuchillo  
en la misma mano.

## “¿La muerte en orsay, che bandoneón?”

Guillermo Salinas

Si para muchos predecir desde ya su desaparición es algo aventurado, lo que nadie puede afirmar es que su futuro próximo sea demasiado promisorio. Por más que autoridades en la materia, como es el caso del eximio Alejandro Barletta, afirmen que cada bandoneón tiene un siglo de vida útil, el panorama no dejar de ser alarmante. Entre otras muchas bajas, la segunda guerra también se llevó la famosa fábrica de Alfred Arnold, a cuya refinada artesanía se deben los célebres *Doble A*. Según algunos, este aciago hecho fue producto de las bombas aliadas; para otros, consecuencia de que la empresa quedó en territorio de la República Democrática Alemana y que bajo una economía socialista de posguerra, se habría preferido producir otros instrumentos menos costosos y difíciles, y no ese aerófono portátil que solamente era consumido por un lejano país de la América del Sur. De todos modos, sea como sea, en 1939 llegaron a Buenos Aires los últimos bandoneones fabricados por Arnold.

El reducido parque instrumental de la actualidad sufre varios tipos de estragos. Uno de los principales es el tiempo (la gran mayoría de los bandoneones tienen casi medio siglo de agitada circulación) y el mal uso o, en todo caso, el uso intensivo. A esto hay que agregar que los profesionales que están en actividad, por razones obvias, tienen por lo menos dos instrumentos, cuando no cuatro o cinco. Si esto fuera poco en los últimos tiempos, la pasión tanguera de los japoneses por discos y orquestas en vivo y en directo,

también la ha emprendido con el acopio de instrumentos para estudiantes del bandoneón, coleccionistas o directamente como refinado souvenir. Entre nosotros, visionarios en la materia, conocedores de las jargarretas que en este terreno suele jugar la ley de la oferta y la demanda, también almacenan los suyos. Las grandes casas de música de Buenos Aires, como las vidrieras del montepío de la calle Esmeralda, que antes rebosaban de *mandoleones* (o *bandollón*, *bandola* o *jaula*, como se lo ha llamado), si hoy muestran alguno, sea la marca que sea y su calidad, apenas les dura horas.

Sin embargo, luego de desaparecida la fábrica de Arnold ha habido varios intentos por sustituir la refinada y secular artesanía alemana en la materia. Italianos, brasileños y japoneses lo intentaron con diferente suerte. Los mejores productos, de todos modos, estuvieron lejos del insustituible (hasta ahora) *Doble A*, una marca que empezó a aparecer en 1921 y que alcanzó sus mejores resultados en los años previos a la segunda guerra, es decir, exactamente un siglo después de que Heinrich Band, en la ciudad de Krefeld, comenzara a fabricarlo con su empresa, la Band-Union.

Entre nosotros también hubo un intento. La patriada estuvo a cargo de Luis Mariani, oriundo de Ancona, la cuna de los acordeones, quizá el mejor afinador de instrumentos que hubo en Buenos Aires. En 1941, luego de dos años de afanosos experimentos, salió el primer fueye nacional: “A decir verdad, sonaban un poco a lata”, confiesa

hoy Duilio Mariani, hijo de don Luis, que en su pequeño taller de La Reja, donde sigue fabricando verduleras, no deja de soñar con algún día poder llevar a feliz término esa empresa que, además de sangre, talento y capacidad artesanal, exige mucho tiempo, pero más que nada, muchísimo dinero.

Pero quizá este “fenómeno industrial” sería meramente anecdótico si culturalmente fuera otra la realidad. En los últimos años —todos coinciden que comenó a mediados de la década del 50—, la masa de jóvenes que antes inclinaba sus nacientes pasiones musicales por instrumentos como el bandoneón, emigró hacia otros, sobre todo la guitarra eléctrica. Los viejos maestros, que antes no daban abasto, hoy sobreviven magramente con unos pocos alumnos: “La plaza La Plata, que antes era un sesenta por ciento; mucho más en la gente joven” confiesa Domingo Mattio, unido desde siempre a Anibal Troilo. “Los chicos que empiezan ahora, dejan al poco tiempo. Esta falta de constancia, pienso, se debe a la falta de futuro”.

El año pasado, el panorama en la cátedra de bandoneón del Conservatorio Municipal Manuel de Falla, que funciona en el Teatro San Martín, era realmente desolador. Este pilar de la bandoneonística ciudadana fue creado a iniciativa de Cátulo Castillo, en 1954, y ha tenido como profesores nada menos que a Pedro Maffia, Abelardo Alfonsín y Marcos Madrigal, lo que es mucho decir. Solamente ocho alumnos, de los cuales sólo dos eran adolescentes. El resto, un empresario jubilado, un joven arquitecto que lo practica como catártico hobby, un empleado de comercio que lo toca profesionalmente los fines de semana en bailes de suburbio, etc. “No creo que el bandoneón vaya a morir”, se apasiona Marcos Madrigal, “pero lo que hay, sí, es una tremenda crisis de gente que se dedique, que se anime a estudiar el instrumento”.

Instrumentistas de primera línea, estudiosos, alumnos y pro-

fesores coinciden en que la causa fundamental de este hecho cultural que nos toca tan de cerca, amén de la espada de Damocles que pende sobre su fuelle (la no fabricación), es de origen netamente económico. Desde su primer momento hasta hoy día, las huestes de bandoneonistas se reclutaron en los sectores más populares: el *Par-do* Ramos Mejía, introductor del bandoneón en el tango, era el encargado de conducir los caballos que tiraban los tranvías del 900, el *Pibe de Flores* Maffia era hijo de un almacenero. Los escasos adolescentes que actualmente encaran el estudio del bandoneón tropiezan con un escollo casi insalvable: la compra del instrumento, cuyo costo puede alcanzar, en estos días, a unos treinta millones de los viejos.

Pero para aquellos que dicen que el talento no tiene obstáculos económicos, está lo que señalaba Mattiò: un futuro más que incierto, huérfano de trabajo. Y acá entramos más de lleno en el terreno cultural: una guitarra eléctrica puede costar tanto o más que un fueye. ¿Entonces?

En este punto es donde estalla la vocinglería, el diálogo de sordos. Si el tango (a cuyo destino está indisolublemente ligado) morirá o no, si hay una nueva música de Buenos Aires, que el núcleo fundamental de bandoneonistas se ha autoarchivado en la nostalgia de los años 40, etc. Un joven talentoso como Daniel Binelli, actualmente segundo bandoneón de Osvaldo Pugliese, alterna esa actividad profesional con recitales junto a Rodolfo Mederos o las huestes de la música progresiva: "Los chicos tienen que escuchar el bandoneón, aprender a gustarlo", asegura entusiasmado. "En los viejos ritmos latinoamericanos hay una veta para la nueva música".

Sin embargo, el bandoneón tiene una historia personal específica, muy singular. Hijo directo del acordeón a piano y la concertina, sus orígenes, bien neblinosos por cierto, se remontan a 1830. La razón de ser de su

existencia se debería a la necesidad de poder contar, en la campaña germana, para cierta liturgia protestante, con un órgano portátil. Su llegada al Río de la Plata, entre 1865 y 1870, no es menos oscura: según Pascual Contursi, fue "encontrado como un pebete al que la madre abandonó". De aquí, al parecer, esa condición de bastardo con que lo cataloga Jorge Luis Borges. Tres décadas después, de la misma forma, va a ser introducido en un género musical nuevo —el tango—, otorgándole su "ronca condición maleva" (Cá-tulo Castillo), su peculiar color sonoro, el llanto y el rezongo. éste último debido al talento singular de un francés de nacimiento, el *Tigre Arolas*. El tango, por razones de velocidad en la ejecución de este novísimo (en Buenos Aires) instrumento, se hace más lento, cadencioso: se *amaricono*, según Borges, un nostálgico de los tríos de flauta, guitarra y violín.

Hay un hecho incontrastable en medio de todas las incertidumbres: va a ser en esta ciudad cosmopolita donde el bandoneón adquiere jerarquía de gran instrumento. "Acá llegó solo, lo tiraron sin un plano ni un manual de service", asegura el veterinario Oscar D. Zucchi, un estudioso en la materia. En 1908, Augusto P. Berto escribe el primer método para estudio del bandoneón. Un lustro antes, en las manos de Arturo Herman, el *Alemán* Bernstein, había aparecido la primer tendencia en su forma de ejecutarlo, que hasta hoy ha dejado sus secuelas y continuadores: el *virtuosismo*. Después, a juicio de los estudiosos, Anselmo Aieta sentarán los pilares de la *ortodoxia* y Maffia, la de los *estilistas*. Dentro de estas tres grandes corrientes, a un siglo de su anónimo arribo a estas playas, varias decenas de nombres, con sus formas personales de ejecutarlo, han dejado bien sentado lo que se puede llamar una *bandoneonística tan-guera* con características propias y sólidas.

Los agoreros aseguran que no es casualidad la "crisis" del bandoneón y que el tango se

haya montado a caballo de un instrumento bastardo y maldito: junto con ellos, físicamente, ya que culturalmente han sido relegados, se está terminando de morir aquella generación de inmigrantes que ancló en estas costas con tanta nostalgia por la tierra abandonada como afanes de enriquecerse rápido en una tierra pródiga. Otros tiempos, aseguran, necesitan otros sonidos característicos. Y como si fuera poco, se respaldan nada menos que en la opinión de Anibal Troilo: "El bandoneón es un instrumento llamado a desaparecer" aseguró *Pichuco* en 1970.

No es la única voz autorizada, por cierto: "El bandoneonista es una especie en extinción", asegura el historiador Zucchi. "El sonido del fueye es el de una época de Buenos Aires que ya se escapa". En el bando contrario, a decir verdad, no faltan partidarios con sólidos argumentos: "Como muchas otras cosas en este país, el bandoneón es demasiado hablado y poco comprendido", se enardece el joven Domingo Moles. "Hay que dejar de lado nuestros fatalismos y tremendismos típicos. Igual que con el resto de las cosas en el universo, que aparecen y desaparecen, el día que realmente falten bandoneones, se van a hacer y listo. La necesidad es la madre de todas las creaciones".

El razonamiento es totalmente válido. Sólo que, por estos días, esa necesidad que engendra las creaciones, está ausentándose cada vez más. Y lo que es peor: a los pocos que siguen acefcándose, por las razones apuntadas en un comienzo, los espanta. O sea que si bien es cierto que el parque instrumental que anda dando vueltas actualmente, con medio siglo encima, todavía da para unas cinco décadas más, no por eso se puede presuponer que también los bandoneonistas van a vivir cien años. Desaparecida la generación actual, que anda entre la cuarentena o doblando el codo de los cincuenta, atrás quedan muy pocos. ¿Se ha hecho algo para tapar este bache? Entre los proverbiales defectos nacionales enumerados por Moles, falta exactamente

# PUNTO DE VISTA SEÑALA

uno: la improvisación, dejar librado al momento, si llega, lo que se va a hacer. Y de continuar las características actuales, no va a ser la no fabricación de bandoneones la causa principal. Todo lo contrario: van a sobrar viejos *Doble A* y escasear manos que los ejecuten.

De todas maneras, actualmente estas no son más que presunciones. Por lo pronto, no se puede esperar a que la urgencia de la necesidad ordene la apertura de una empresa constructora de bandoneones, producto esencialmente artesanal si lo hay. La experiencia fallida de los Mariani, en los años 40, más lo que se sabe de los Arnold, indica que la perfección de su hechura es el resultado de un proceso, de un largo proceso, y que la mano de obra que debe intervenir es altamente calificada y que no egresa precisamente de los colegios industriales.

"El Estado es el único que puede meter las manos en esto", está convencido Arturo Penón, primer bandoneón de Osvaldo Pugliese. "Se trata de conservar un patrimonio cultural, de algo que no puede estar sujeto a las leyes de la ganancia". El proyecto no es descabellado: aquí sí que es necesario. Es posible que en vida Duilio Mariani y otros no lleguen a ver productos refinados del nivel de los de Alfred Arnold, pero si empezar a formar una nueva generación de artesanos que lo consiga. Entonces puede ser que en este caso se cumplan los deseos de un Penón, por ejemplo: "Hay cosas que no pueden morirse" cuenta a quien lo quiera oír. "Mirá, yo soy de Bernal, uno de esos barrios hasta donde no hace muchos las dueñas de casa iban a los fondos y se comunicaban con cualquier vecina a los gritos por una taza de azúcar, yerba o arroz. Nunca me voy a olvidar que cuando era pibe, con ese marco, cuando empezaba el atardecer, aquellos viejos bandoneonistas que tocaban lisito, con dos dedos, salían al patio con los fueyes, en chancleta y de piyama. Ellos eran los que le ponían magia al barrio, eran los gorriones".



Un film italiano: *Padre padrone* de Paolo y Vittorio Taviani. Film que, en realidad, debió llamarse *La excepción y la regla*, y cuyo tema podría sintetizarse así: ¿Cómo pasar de pastor analfabeto a profesor universitario? La autobiografía de Gavino Ledda, este Kaspar Hauser triunfal, parece una versión exasperada de *Recuerdos de Provincia*. Historia épica de una excepción, narra el triunfo de la voluntad y del espíritu de iniciativa y se convierte en una nueva demostración de que el individuo puede vencer todas las dificultades; es el retrato de esta vida ejem-

plar lo que convierte al film en un relato edificante. Como todas las historias edificantes, *Padre padrone* es la historia de un individuo extraordinario: un héroe, esto es, aquel capaz de ir más allá de su destino, aquel que es capaz de triunfar sobre sus determinaciones (dejamos de lado las interpretaciones freudianas, a las que la autobiografía de Ledda, más que el film, parece tener en cuenta: desde esa óptica, como se sabe, un héroe es aquel capaz de "matar" a su padre; esa tarea, no por simbólica menos épica, parece estar hoy en día, si hemos de creerle al film, reservada a los lingüistas). Se dirá que esta historia es real pero la virtud y la eficacia de estos relatos morales es la de ser siempre reales; testimonios, historias de vida, autobiografías, nada asegura que estas historias reales sean verdaderas. Paradójicamente, en el film, la historia real es la que no se cuenta: la historia de los jóvenes campesinos del sur de Italia que emigran a los países industrializados de Europa. De campesinos a obreros industriales: esa historia parece más verdadera.

¿Podremos decir, para no ser injustos con este film, excelente en más de un aspecto, que el sentido que han querido darle sus realizadores es el de señalar que la opresión siempre genera resistencia? En ese caso habría que recordar que la resistencia de Gavino a la opresión paterna, resistencia que crea las condiciones de su acceso a la cultura, se decide en una escena clave: la escena en la que el personaje le roba al



La ata, si le dá la  
En la cola de su o  
Y le amuestra al  
La trenza de ña J

## Julia y Lillian Hellman

**La película de Fred Zinneman que fue candidata al Oscar de 1977 trata de la amistad femenina en los años previos a la segunda guerra.**

Permitásenos el recurso (a veces desprestigiado) de la biografía para reconstruir desde los años cincuenta hacia atrás el perfil iracundo de Lillian Hellman, la muchacha que esa Julia de "Penitencia" marcó no sólo afectivamente. Próximamente, Fondo de Cultura Económica editará un tomo de sus memorias: *Tiempo de canallas*, donde Hellman "intenta narrar la historia de una época, desde un punto de vista personal". La época es la del maccarthysmo que en Hollywood, donde Lillian trabajaba, arruinó a Dalton Trumbo, a Alvah Bessie, a Ring Lardner y a Dashiell Hammett. El "punto de vista personal" que se reivindica en los recuerdos es el de una mujer que, citada por los famosos tribunales de actividades antinorteamericanas, desplegó su proverbial cólera de niña bien y escritora mimada para responder así a la carta de citación: "Estoy a la completa disposición del Comité para res-

ponder a las preguntas sobre mí misma. No tengo nada que ocultar de mi vida, no hay nada de lo que deba abochornarme... Pero ni ahora ni nunca me prestaré para acusar a personas que, cuando se relacionaron conmigo en el pasado, eran completamente inocentes de toda conversación o acto desleal o subversivo. Hacerle daño a gente inocente para salvarme yo es, en mi opinión, indecente y poco honorable. No he de recortar mi conciencia para estar a la moda de este año". Pero Lillian Hellman no renunciaba así sólo al estigma de la delación que, desdichadamente, había marcado a muchos intelectuales norteamericanos. Perdió su trabajo en Hollywood y debió esperar años mejores en su finca de Pleasantville, rodeada de animales que ella misma criaba y convertía luego en embutidos y salchichas.

Autora teatral de éxito desde mediados de la década del treinta, tematizó en sus obras el ascenso de Hitler y la política de los apaciguadores que desembocó en Munich, en la anexión de Austria y en la guerra. Conoció éxitos (la película de Zinneman

padre dos corderos y los sacrifica y los canjea por un acordeón, para convertirse entonces, por primera vez, también él en un propietario. Que la propiedad, el robo y el intercambio sean la base de la autonomía y de la libertad del personaje no deja de ser un dato significativo en un film que se destaca (más que por la historia que cuenta) por la reconstrucción casi antropológica de las costumbres y las relaciones sociales en una cerrada comunidad campesina asentada en la explotación del trabajo familiar. La descripción de esa sociedad patriarcal y opresiva (que se superpone con el relato de la infancia del protagonista) es lo que convierte a *Padre padrone* en un film notable; en cambio, cuando la película se concentra en la historia del joven y abandona ese marco su eficacia se diluye y se acentúan los rasgos psicologistas del relato. Allí, los hermanos Taviani, que se han declarado, con buen criterio, opuestos al cine político de simple propaganda y han reivindicado (en declaraciones recogidas por Ch. Zimmer en su libro *Cinema et politique*) la tradición del neorrealismo y del mejor cine social italiano, incurrir en una forma paradójica del cine de propaganda. Es allí, en fin, donde, historia de una excepción, este film se acerca, a pesar de la inteligencia de sus realizadores, al moralismo y a la fábula.

refleja el de su obra *La hora de los niños*) y fracasos, pero por encima de ellos se fue imponiendo su figura altiva, enojada, crítica de los años sombríos del treinta y del cuarenta. Norteamericana anglosajona típica, gran señora por su familia, Hellman aprendió a odiar lo que muchos sólo temían: el fascismo, la guerra de conquista, la injusticia. Aprendió a dominar y encauzar su cólera en un trabajo largo y doloroso que arranca casi de su infancia; de uno de los personajes que evoca en sus memorias recordaba: "Era una mujer encolerizada y me dio la ira, un regalo incómodo, peligroso y a menudo útil".

De quien también aprendió fue de su amiga Julia. Un relato de "Pentimento" que sirve de base a la película de Zinneman es prueba de ello. El film transcurre en los cuatro años previos a la guerra mundial y trata, como lo afirmó con uniformidad la crítica, de una profunda y vivaz amistad entre mujeres. Historia de una amistad, es al mismo tiempo el relato de un doble aprendizaje: Hellman "aprende a escribir" su primera obra de éxito; y también recibe una lección de Julia, luchadora antifascista que cae asesinada en las primeras oleadas de terror pardo. La clave de la Hellman antimaccarthysta no está solo en *Julia*, pero está también allí. Aprendizaje afectivo y aprendizaje de ideas, la película de Zinneman coloca a la amistad de Hellman con su vieja compañera de infancia en el lugar donde la subjetividad y los datos de la historia se entrecruzan. Señalar en la *Julia* y la *Lilly* de "Pentimento" la sencillez y el ardor de las convicciones y los afectos, supone reconocer ambos niveles de relato en la correcta película de Zinneman y, sobre todo, entender desde allí las palabras de Hellman en su último libro: "¿Desde cuando es necesario estar de acuerdo con alguien para defenderlo de la injusticia?... La verdad lo convertía a uno en traidor, como a menudo sucede en tiempo de canallas".

L. F.

## Los últimos magnates

**Grandes corporaciones compraron a la Metro, la United Artists y la Warner Brothers, modificando su estilo y el de los tradicionales productores.**

*Las superproducciones no han muerto. La guerra de las galaxias requirió un presupuesto de 10 millones de dólares, lo mismo que Encuentros cercanos del tercer tipo, mientras que la última película de Ford Coppola, Apocalipse now obligó a arriesgar 28 millones. Pese al pesimismo de años (o meses) malos, recaudaciones que bordean los cien millones demuestran a inversores y grandes financistas que la producción de películas merece figurar entre sus negocios.*

*Así lo han entendido y es por eso que, desde fines de la década del sesenta, Hollywood ha contemplado cambios profundos. Los grandes estudios pasaron a ser controlados por grupos bancarios o corporaciones. Hoy, la Paramount pertenece a la Gulf, trust petrolero internacional que —en el monto total de sus negocios— no le asigna sin duda un lugar de privilegio. La United Artists fue comprada, hace diez años, por la Transamerica Corporation, emporio del seguro y la inversión inmobiliaria. Otra corporación especializada en los bienes inmuebles, la hotelería y las diversiones, la Kinney, es dueña de la fabulosa Warner Brothers, mientras que un empresario de Las Vegas se convirtió en propietario de la Metro. Sólo la Fox y la Columbia han resguardado su autonomía en la oleada de holdings, trusts y multcorporaciones.*

*¿Qué consecuencias ha arrojado este proceso sobre el estilo de producción de Hollywood? Algunos afirman que los grandes nababs de las décadas pasadas, los dictadores que desde el estudio de filmación decidían no sólo la cotización del star system sino amplios capítulos de la mitología popular, han desaparecido para siempre. Las corporaciones que gobiernan a las compañías cinematográficas no consideran al cine como parte fundamental de sus negocios y tratan a sus ejecutivos como a empleados de empresas de importancia secundaria. La Gulf pudo así declarar: "Reconocemos que Paramount produjo éxitos como Love story y El padrino; pero también hubiéramos podido prescindir de ellos". Por otra parte, el capital de las productoras es usado en función de los intereses globales de la corporación: así, la Metro vio rematar 150.000 trajes y 12.000 accesorios, acumulados durante cuarenta y cinco años, para solventar las inversiones inmobiliarias de su dueño. Finalmente, los cinco directivos máximos de la United Artists, responsables por lo menos en parte de sucesos como Atrapado sin salida o Rocky, renunciaron en masa ante los crecientes condicionamientos que imponían sus bosses de la Transamerica.*

*Los conflictos seguirán sin duda. Ni nuevos ni viejos magnates parecen aprobar la política de las corporaciones que imparten la línea general y controlan los gastos. King Vidor, idealizando quizás el pasado, desprecia a los nuevos patrones diciendo: "Los viejos mogoles no se consideraban hombres de negocios sino gente del espectáculo. Eran capaces de juzgar una idea, de arriesgar dinero y de tener confianza". Los gerentes de las corporaciones, en cambio, consideran que un porcentaje del 80 % de fracasos es demasiado alto, aunque se compense con los dos o tres éxitos anuales. Presionan sobre los gastos y tienden a indicar que se filme sobre seguro: grandes best-sellers y figuras muy consagradas.*

*(continuación de pág. 32)*

la etapa de aprendizaje de una "lengua", y con ello la posibilidad de realización de la propia palabra, siempre dentro de los marcos de la relación cultural de la metrópoli-cultura dependiente.

De este modo la fácil parábola

Europa-experimentación-cubismo.

México-expresión propia-muralismo (o expresionismo) se complejiza si se ven los cuadros del período europeo como un conjunto y a la vez como un recorrido signado por la dependencia, más allá de las brillantes realizaciones aisladas.

Pero mientras D. R. vive su experiencia europea, la Revolución Mexicana había puesto varias cosas en marcha, entre ellas el ambicioso programa cultural de Vasconcelos. D. R. es llamado a México para pintar murales en edificios públicos. Antes de regresar, viaja a Italia para estudiar los frescos de Giotto. Y aquí algunas precisiones son inevitables: Rivera debe aprender una técnica nueva para realizar las obras que le encarga su gobierno, técnica que hasta entonces ignoraba. Los frescos de Giotto, culminación de la pintura medieval y apertura a una etapa nueva, reúnen todas las condiciones de un arte didáctico y propagandístico: Rivera se afirmará en la concepción de la imagen visual como una forma de lectura para las grandes mayorías analfabetas. En esta larga tradición se asienta, en parte, el muralismo mexicano, con la diferencia de que en este caso el propósito explícito será narrar la historia de México y la epopeya de su Revolución, con sus héroes e inspiradores, rescatar el glorioso pasado indígena y denunciar la explotación del indio y la miseria del campesino, protagonistas y supuestos beneficiarios de la Revolución entronizada en el poder. Junto a estos aspectos propagandísticos del fresco, el dibujo: ¿no es acaso el dibujo el mejor vehículo plástico para informar, para narrar? De todos los elementos que componen el lenguaje pictórico, el dibujo es el que mejor realiza

## Arte latinoamericano en Nueva York

### Una subasta pública de obras de artistas mexicanos midió la temperatura del mercado internacional

*Hace unos veinte años el gusto por coleccionar arte precolombino originó una ola de búsquedas afanosas en diversos países de América Latina y de atiborrados salones de remate que reflejaban el recién despertado interés. No los tradicionales amateurs de objetos indoamericanos sino un público súbitamente ensanchado presionaba sobre la demanda y ponía en circulación objetos cuya cotización ascendía sin guardar estrecha relación con la calidad de lo ofertado. Poco después, cuando las aguas comenzaron a retirarse, esos objetos —huacos, cerámicas, piedras, mosaicos— recuperaron su primitivo precio o por lo menos tendieron a acercársele.*

*En 1977, tuvo lugar en Nueva York un acontecimiento que tuvo perfiles similares. En Sotheby Parke Bernet, uno de los grandes centros del mercado internacional de arte, fabulosos coleccionistas, marchands y críticos, diplomáticos, funcionarios internacionales, connoisseurs e intermediarios asistieron a una subasta sin precedentes en la historia del arte latinoamericano en los Estados Unidos, por la cantidad de piezas y el renombre internacional de sus autores. Los precios —como en el caso del mencionado fenómeno acaecido con el arte precolombino— bajaron respecto de las expectativas, aunque algunos pintores estrellas, como Diego Rivera, alcanzaron cifras no predichas de antemano. Los entendidos tienden a explicar el fenómeno en los siguientes términos: muchos coleccionistas, que se volcaron hacia el arte latinoamericano y en especial el mexicano cuando éste se puso de moda en el mercado internacional, estarían hoy desprendiéndose de piezas que ya no conservan el mismo interés ni, por ende, la primera cotización según la cual se las adquirió. Así, un Retrato de mujer de David Alfaro Siqueiros, cuyo precio se calculaba entre 20.000 y 30.000 dólares, fue adquirido en 15.000; un paisaje del Dr. Atl —desfigurado bajo una torpe capa de barniz— evaluado entre 15 y 25.000 dólares, se vendió por 13.000; el bello Arbol de la Esperanza mantente firme, de Frida Kahlo, obtuvo 19.000 frente a una estimación de 20 ó 30.000.*

*El único artista que contradujo esta tendencia global fue Diego Rivera. Muchas de sus obras superaron considerablemente el precio de venta estimado, hasta el punto de duplicarlo: tal cosa sucedió con el Cartón para una pintura del líder agrarista Zapata, dibujo del tamaño de un mural, que fue adquirido en 17.000 dólares. Las acuarelas que Rivera descartaba y que solía vender a los turistas por 20 dólares alcanzaron a cotizarse a 5.000 por pieza.*

*Todos estos precios mayores o menores que lo estimado señalan el carácter azaroso de algunas predicciones, en especial si se trata de material que no llega con frecuencia a los salones de subasta ni es objeto de intercambio constante en el mercado neoyorkino. Vaya, para terminar, una comparación significativa: de los 45 millones de dólares que la Sotheby recaudó en el curso de 1977, sólo 750.000 correspondieron a la subasta que reseñamos, pese a que el interés del mercado internacional por el arte latinoamericano ha crecido sin interrupción en los últimos años. Empero, el carácter reposado de la demanda señala el balance que los intermediarios han hecho de otras experiencias.*

P. A.

la función icónica, representativa: Giotto fue un excelente dibujante. También lo fue Rivera; la preponderancia del dibujo en su obra se manifiesta: los planos se definen por líneas cerradas, las figuras se recortan por sus bordes con nitidez sobre el fondo, la composición forma masas perfectamente delineadas. En este sentido, el verdadero "laboratorio" de D. R. fue el dibujo: para comprobarlo basta ver los trabajos y bocetos reunidos en la muestra.

La enorme cantidad de óleos de las salas superiores, que pertenecen al período 1923-1957 son la producción que acompaña a los murales y coexiste con ellos: paisajes, figuras, personajes populares, niños, retratos de personajes famosos. También aquí es posible proponer divisiones o subperíodos que delimiten, por ejemplo, la rica etapa de la década del 40, cuyos momentos de culminación se encuentran en "La vendedora de alcatraces", "La niña de los globos" (1942) y los extraños y quizá irónicos retratos de María Félix y de Pita Amor (1949). Si por un lado se trata de afirmaciones de una voluntad realista, fuertemente ligada a las tradiciones de cierta iconografía popular, lo cual se percibe con claridad en la elección de algunos temas y especialmente en el manejo del color, de variada gama cromática que estalla en planos de fuerte pigmentación, por el otro la experiencia cubista y la lección de Cézanne campeon sobre más de un aspecto de la composición. Los resultados de esta etapa refluyen sobre los sucesivos retratos de Dolores Olmedo y de Irene Phillips Olmedo (1955), Silviá Pinal (1957) y la excelente naturaleza muerta con sandías, también de 1957. La nota "pop", más que popular, está representada por esas figuras femeninas con colores violentos, curvas insinuantes y poses mayestáticas, que remiten al espectador a los viejos afiches cinematográficos.

La existencia de estos cuadros abre nuevos interrogantes sobre la relación mural/lienzo. Rivera mismo la imaginó a su modo: cuando asistió a la desenfrenada especulación que se produjo con la obra de su amigo

Modigliani, muerto en la miseria, pensó "pegar su pintura en los muros para que no puedan desprenderla los dólares". Más allá de las teorizaciones y el sentido político que Rivera asignó a su obra, es fácil ver que de algún modo propone la simple (y falsa) idea de que el mural, por sus características físicas, se sustrae al circuito de comercialización del cuadro de caballete. Contra esta falsa idea se podría rápidamente recordar que es también el dinero el que "pega" las pinturas a los muros. El mural se vende: se contrata; lo compra de antemano una institución, sea el gobierno surgido de la Revolución Mexicana o la Comisión de Arte de Detroit, presidida por Edsel Ford. De ellas obtiene Rivera las condiciones materiales concretas que posibilitan el desarrollo de su actividad plástica y el crecimiento de su imagen de muralista. A este artista consagrado, artista de instituciones, encargarán sus retratos célebres personajes de la vida mexicana: el muralista propagandiza al pintor de caballete; la comercialización y los mecanismos de apropiación son *distintos*, pero existen en ambos casos.

En el juego de relaciones que se establece entre los términos mural/lienzo, salta a la vista la oposición entre el carácter y el destino colectivo de los primeros, con sus grandes masas integradas a vastos conjuntos, con su profusión de personajes, y el tono intimista, subjetivo de los segundos. A diferencia de Orozco, que retoma en sus cuadros los temas sociales y las composiciones de masas, Rivera se aboca en sus óleos a una pintura personal, temáticamente desconectada de los murales en la mayoría de los casos. Como consecuencia de esto, el planteo compositivo debe ceñirse a una variante fundamental: los murales están concebidos como "códices", como narraciones que hay que seguir ordenadamente es un espacio imposible de abarcar de un solo golpe de vista. De ahí que la profusión de motivos y personajes presente al espectador vastos conjuntos abigarrados que es necesario deslindar por sectores para que se tornen inteligibles. Imponen una

lectura demorada, parcializada, y exigen el desplazamiento físico del espectador. Los óleos son, en cambio, de lectura instantánea: como en los "sectores" de los murales, la línea y el color, aíslan a las figuras y las recortan sobre el fondo, subrayando el carácter subjetivo de la representación. En ambos casos el dibujo y los planos de color son soportes esenciales de la composición; es posible ver algunos murales como conjuntos organizados de personajes y escenas superpuestas, como una acumulación de figuras que en los cuadros funcionan aisladamente.

No hay que perder de vista este hecho: una coyuntura histórica particular, un gobierno con un programa cultural definido, ofrecen a Rivera la verdadera posibilidad de articular su discurso pictórico propio. La oportunidad es casi ideal para él: un gobierno surgido de la lucha popular, progresista y aceptado con entusiasmo por las izquierdas, le abre sus puertas, lo contrata para que trabaje a su servicio. Rivera puede entonces poner en práctica muchas de sus ideas; trabaja en la solución de diversos problemas: técnicas de realización, integración en la arquitectura, formas adecuadas para lograr una pintura narrativa, composiciones que guíen la lectura. Pero en este proceso sus murales se incorporan al discurso oficial del grupo gobernante y su figura de muralista constituye su imagen institucional. ¿Hasta qué punto Rivera utilizó esa imagen o fue utilizado por ella? ¿Hasta qué punto no realizó una obra más rica en sus lienzos, lugar de inserción en una práctica más coherente con las verdaderas relaciones de poder que su época le ofrecía? Al pensar en estas vinculaciones entre ambas vertientes de su trabajo cabe también preguntarse si ellas no contribuyen a subrayar la paradoja del retroceso y congelamiento de la Revolución Mexicana acompañado por el monumentalismo inflamado de la retórica que la propagandiza.

# Exposición de Diego Rivera, México, 1978

El Instituto Nacional de Bellas Artes de México, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, organizó a comienzos de 1978 una Exposición Nacional de Homenaje a Diego Rivera, al cumplirse veinte años de su muerte. La muestra, exhibida en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, tuvo una vasta repercusión popular. Incluyó un enorme conjunto de dibujos y pinturas, provenientes en su mayoría de colecciones particulares, que fueron ordenados en tres vastos sectores: dibujos y bocetos hasta 1957; primeras obras y obras de la etapa europea (1896-1922); producción mexicana desde 1922 hasta 1957. La nota que publicamos, preparada especialmente para Punto de Vista, propone una recorrida de la muestra y una lectura comprensiva de la pintura del gran muralista.

El peso de los murales en el conjunto de la producción pictórica de Diego Rivera ha dado origen a algunos equívocos, transformados ya casi en lugares comunes de la crítica. De hecho, para la mayoría de los espectadores, el nombre de Rivera evoca de inmediato el de sus dos compañeros en el Sindicato de pintores, escultores y grabadores mexicanos: Siqueiros y Orozco, ambos también conocidos casi exclusivamente como muralistas. No se puede negar que los murales son como omnipresentes en México; resultan insoslayables, tanto por sus dimensiones como por su ubicación en edificios y hoteles, puntos obligados de afluencia del público local y de turistas. De modo que nombrar a Rivera significa recordar el "Sueño de una tarde de domingo en la Alameda" o las multitudinarias representaciones de la historia de México en el Palacio Nacional: el Rivera muralista "tapa" al Rivera pintor de cuadros de caballete.

La exposición organizada por el I.N.B.A. al reunir tan enorme cantidad de lienzos y dibujos, permite, en primer lugar, corregir esta habitual apreciación excluyente del Rivera-muralista-mexicano, ligado a la actividad de un grupo que asignó a su trabajo artístico una función política. Pero además, por su organización cronológica y espacial, la muestra ofrece la posibilidad de plantear algunos puntos de reflexión acerca del sentido de

la etapa europea de Rivera, bruta- lmente separada de su producción mexicana; exige, también, interrogarse acerca de la relación entre sus murales y sus cuadros de caballete, para apuntar algunas hipótesis acerca de la inscripción social de su práctica artística.

Habitualmente se considera que la etapa europea de Rivera es un período de "experimentación", de "laboratorio", de "búsqueda", y que el reencuentro con México le permite hallar su "verdadera expresión". También se ha elaborado una clasificación formal que propone un período naturalista, un período cubista, un período post-cubista, dejando la denominación discutible de período expresionista para la etapa mexicana. Es frecuente encontrar a D. R. clasificado como cubista, pero esta tipificación obedece más a razones de contemporaneidad que a una verdadera integración en el movimiento cubista: la estada de Rivera en Europa coincide con el apogeo y culminación del cubismo.

Un recorrido por la sala que agrupa las obras pintadas entre 1896 y 1921 permite ver que Rivera ha pintado, es verdad, cuadros cubistas; pero también, y *simultáneamente*, cuadros naturalistas, impresionistas y puntillistas: el ojo experimentado va descubriendo toques de Matisse y de Van Gogh; y, sobre todo, Cézanne. Comentando un momento decisivo de su etapa europea, Rivera evocó el impacto

que le produjo el descubrimiento de Cézanne, que lo llevó, como en un vértigo, a imaginar "exquisitos Cézanne que Cézanne nunca pintó". ¿No serán éstos, acaso, los Cézanne de Rivera? Lo que señala esta anécdota es en verdad el sentido que define la etapa europea en su totalidad: más que adhesión a una corriente —el cubismo—, es un recorrido por *todas* las tendencias del arte de su tiempo. Su "ejercitación", su "experimentación", son en realidad un *aprendizaje* entendido como reproducción de las formas consagradas de la pintura europea. Lo prueba todo: tiene que aprender/aprehenderlo todo. Esta necesidad se articula sobre un doble fondo: uno, común a toda etapa de formación, donde el estudio de escuelas y autores se superpone a la práctica que el aprendizaje implica; el otro, derivado de su peculiar situación de artista mexicano, y como tal, proveniente de un medio cultural y plástico empobrecido y dependiente con relación a los centros europeos. El artista "periférico" se esfuerza por insertarse en la cultura de la metrópoli. Sus cuadros europeos son como doblajes, como traducciones: toman el discurso pictórico del otro y lo reproducen, lo repintan. Pero al mismo tiempo se apoderan de lo que reproducen, en un proceso de copia-apropiación-producción, un movimiento que dibuja

(continúa pág. 30)