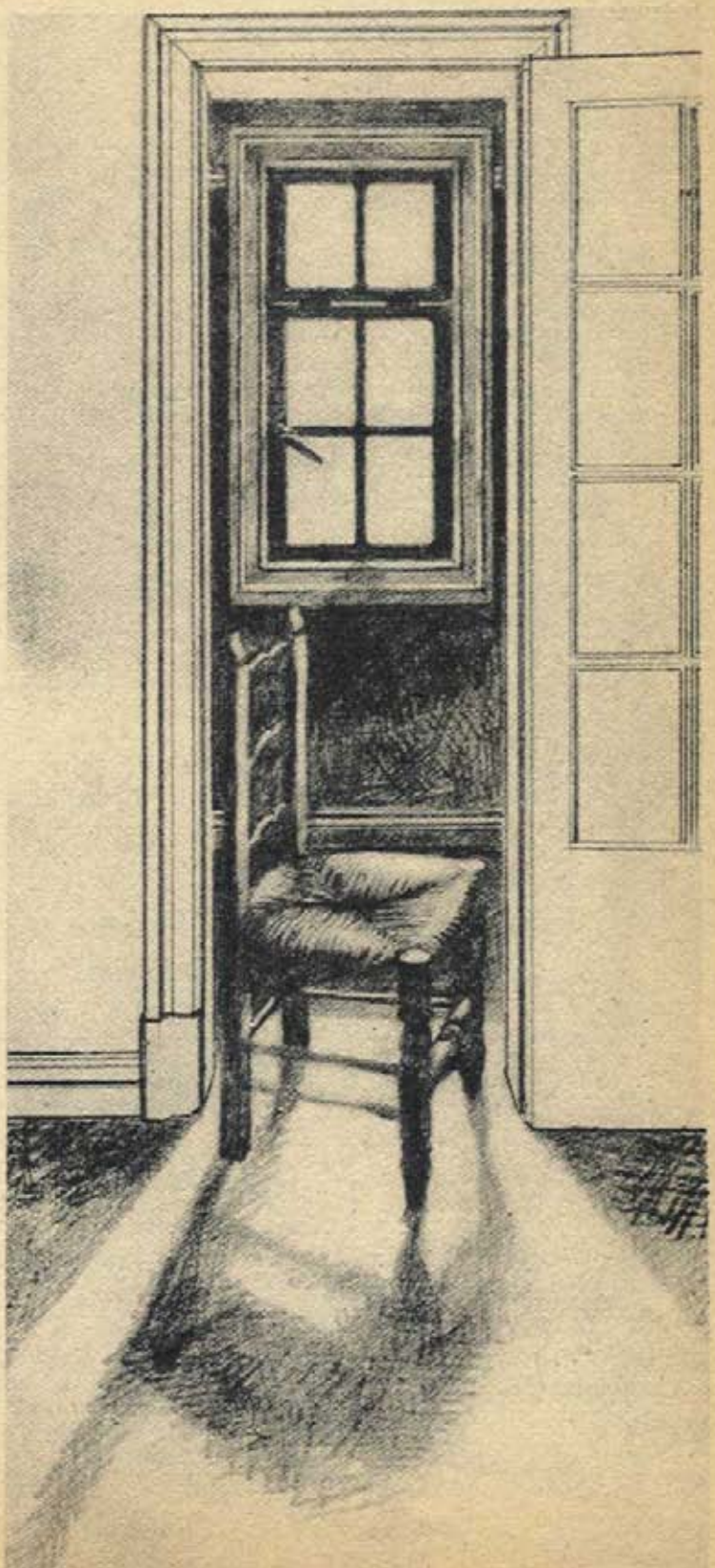
PUNTO DE VISTA

Revista
de cultura
Año 1, número 3,
Julio de 1978
1000 $



PSIQUIATRIA Y LOCURA EN LA ARGENTINA

CIENCIA FICCION: reportaje y cuento inédito

EL PREMIO BENSON & HEDGES

Poemas de R. Alonso y K. Molinari

Relato de R. Piglia

Dibujos de J. P. Renzi

Sobre Prieto y la semiología
Cine: Resnais y Fassbinder

PUNTO DE VISTA

Revista de cultura

Año 1, número 3, julio de 1978

Director:
Jorge Sevilla

Colaboran en este número: Rodolfo Alonso, Hebe Carducci, Jorge Giandana, Bob Kurosaka, Fernando Mateo, Kato Molinari, Silvia Niccolini, Ricardo Piglia, Nicolás Rosa, Jorge Sánchez, Miguel Sinecura y Hugo Vezzetti.

Indice

Hugo Vezzetti: La locura en la Argentina 1860-1890 — 3
Fernado Mateo: Sociología, política y psicopatología de las multitudes — 11
Miguel Sinecura: Releer a Heidegger — 15
Libros: Los combates de la semiología — 16
Punto de Vista señala: La Mayor — 18
Vistazo sobre ediciones en el exterior — 19
Ciencia ficción: una visión crítica — 22
Bob Kurosaka: Los que pueden lo hacen — 22
Poesía no es verdad: poemas de Rodolfo Alonso y Kato Molinari — 25
Ricardo Piglia: La prolijidad de lo real — 26
Cine: Fassbinder: por un cine de ideas — 28
Providence de Alain Resnais — 31
Una cierta mirada: Hitler de Syberberg — 32
Acerca del Premio Benson & Hedges — 33

Los dibujos de este número son de Juan Pablo Renzi, pintor de la vanguardia de la década del 60 y uno de los iniciadores del arte conceptual. Obtuvo la Faja de Honor Ver y Estimar en 1968. Durante algunos años abandonó la actividad plástica. Su pintura actual se inscribe en la corriente del nuevo realismo.

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 6.000 $ (correo simple)
Exterior 6 números 15 u$s (correo aéreo)

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

Hugo Vezzetti

La locura en la Argentina 1860-1890

Psiquiatría, hospicios y enfermos de Buenos Aires

La delimitación y tipificación de lo que debe ser considerado como conducta mentalmente anómala ha atravesado en todas las sociedades un proceso histórico que incluyó tanto a la concepción vulgar como al cuerpo de conocimientos especializados y de prácticas de intervención. En ese sentido, recorrer el espacio de la locura a través de las épocas equivale a asomarse a un mundo de usos y creencias, de temores y esperanzas, que ilustran con nitidez el campo social —imaginario a la vez que institucional— propio de una sociedad. Enmarcado en esta complejidad de sentidos, el tema de la locura aparece en distintas producciones culturales, desde el folklore y los mitos populares hasta la literatura y la plástica. Al mismo tiempo, con diversa participación de concepciones religiosas, filosóficas y científico-naturales, la indagación en el tema de la locura constituye un capítulo relevante de la historia de la ciencia, en la lucha del hombre por acceder al conocimiento de sí mismo y de la sociedad.

A partir, sobre todo, de la consolidación de los estados modernos, la calificación de la conducta de los ciudadanos pasa a constituir un recurso del poder civil, un instrumento del control social ligado al desarrollo del aparato jurídico y penal. Desde entonces, la locura ya no quedará librada al ámbito más o menos espontáneo de lo privado, a la familia o la comunidad y el desarrollo de un aparato psiquiátrico, tanto científico como práctico-institucional, seguirá de cerca las necesidades y los valores del orden público encarnados en el Estado.

En la Argentina —particularmente en Buenos Aires— este proceso se desarrolla en lo fundamental durante los años que van desde 1860 a 1900. Los hospicios de la capital datan de 1854 (mujeres) y 1863 (hombres). El Instituto Frenopático, privado, es de 1880. La Asistencia Pública se crea en 1883 y la cátedra de "Patología Mental" —luego de Clínica Psiquiátrica— en 1884.

Paralelamente, en el marco del positivismo dominante en el derecho penal, se desarrolla la criminología y la medicina legal, en estrecho contacto con los estudios y las instituciones psiquiátricas. Además de la cátedra de Medicina Legal, se funda en 1888 la Sociedad de Antropología Jurídica, una de las primeras del mundo y ampliamente elogiada por Lombroso. Hacia esa misma dirección apunta la creación, en 1899, del Servicio de Observación de Alienados del Depósito 24 de Noviembre (de contraventores) en jurisdicción de la Policía de la Capital.

A partir de 1907, desde la Comisión de Asilos y Hospitales Regionales, Domingo Cabred —a un tiempo director del Hospicio de las Mercedes, desde 1892 hasta 1916, y Profesor Titular de Clínica Psiquiátrica en el período 1893-1920— construirá por todo el país una red de establecimientos hospitalarios y psiquiátricos.

A esta recopilación de hechos, que no es exhaustiva, debe añadirse que la preocupación por los problemas derivados de los desórdenes individuales y sociales de la conducta nunca permaneció limitada al ámbito psiquiátrico y criminológico. Desde el *Facundo*, y más particularmente con las aplicaciones de la psicopatología a la historia y la sociedad argentinas de José María Ramos Mejía (véase en este mismo número el artículo dedicado a J. M. Ramos Mejía), se advierte un intento de comprensión y de intervención en la conducta individual y social, íntimamente relacionado con el proyecto de organización nacional que se encara en esta etapa. Para un país concebido como un desierto despoblado esta búsqueda de conocimiento y control del factor humano aparece como una exigencia ineludible.

En un primer momento, una intención más propiamente sociológica —inaugurada por Alberdi y Sarmiento— tomará como objeto de sus análisis a las masas del interior y sus hábitos de vida con el propósito expreso de transformarlos por medio del trabajo y la educación.

Más adelante, en las últimas décadas del siglo, dominadas por el positivismo de raíz biologicista, los desarrollos en el estudio y tratamiento de la locura se sitúan sobre otro telón de fondo: la masa inmigrante urbana y los problemas derivados de su integración a la sociedad argentina.

Los primeros hospitales

El primer hospital de Buenos Aires es el Hospital Militar de San Martín, fundado en 1611. En la práctica, sin embargo, su existencia fue meramente nominal, ya que carecía de médicos y de remedios. Los vecinos preferían asistirse en sus casas y los soldados, en el presidio. Sólo por excepción algún habitante miserable y sin familia buscaba amparo allí.

En 1748 este hospital pasó a ser administrado y atendido por la orden de los betlemitas y cambió su nombre por el de Santa Catalina. A partir de ese momento está comprobada la presencia de locos internados.

De cualquier modo, no existía la costumbre de hospitalizar a los individuos anómalos. Frente a estos casos, particularmente entre la población española y criolla acomodada, actuaban las órdenes religiosas a través de miembros habilitados para asistir enfermos y recetar drogas. La reclusión de los afectados en conventos era más común en las mujeres. Y tanto los conventos como algunas familias de buena posición económica disponían de calabozos especiales con esa finalidad.

Por su parte, los locos de condición miserable —negros, indios y mulatos— recurrían a sus propios curanderos. Si presentaban conductas de agitación y agresión se los encerraba en la cárcel del Cabildo. Allí eran tratados de modo similar a los delincuentes presos y amansados con "ayunos, palos y duchas"[1].

Con el establecimiento del Hospital de Santa Catalina la situación no se modificó mayormente. Progresivamente fue formándose un "loquero" en el hospital, donde iban a parar los alienados que estorbaban en la cárcel del Cabildo. Más adelante, con las reformas de Vértiz, se sumarán distintos marginados —inválidos, crónicos, mendigos, etc.— que periódicamente mandaban recoger las autoridades municipales[2].

El "loquero" era un rancho apartado de la sala de enfermos, y en él los internados estaban peor que en la cárcel del Cabildo. Los más tranquilos eran empleados como sirvientes o como precarios enfermeros.

Después de la expulsión de los jesuitas, los betlemitas solicitan para hospital una casa auxiliar que había pertenecido a la Compañía: la Residencia de Belén. Este lugar se transformó, alrededor de 1800, en el Hospital General de Hombres, principal establecimiento hospitalario de la ciudad por más de medio siglo. La Residencia tenía una chacra, destinada a convalescientes, que desde entonces se conoció como "la Convalescencia" y ocupaba la extensión que actualmente cubren los hospitales Rawson, Borda y Moyano. En los tres hospitales coloniales (Santa Catalina, La Residencia y la Convalescencia) había locos internados, además de algunos furiosos que seguían en la cárcel del Cabildo.

La organización de un servicio hospitalario para mujeres sigue un recorrido distinto, que culminará con la creación del Hospital General de Mujeres hacia 1800. Sólo después de 1750 se organiza una sala de internación con 12 camas, para mujeres pobres, contigua a la capilla de San Miguel. La iniciativa fue de la "Hermandad de la Santa Caridad", inicialmente fundada para enterrar a los difuntos pobres y a los ajusticiados, objetivo que debió cambiar ante la resistencia de los párrocos que veían así disminuir sus ingresos[3].

En esa pequeña sala se internaban solamente mujeres que habían sido abandonadas; las atendían las huérfanas del colegio contiguo, también dependiente de la Hermandad. Por vía de donaciones y limosnas esa sala primitiva se amplió hasta que llegó a construirse el Hospital General de Mujeres. Este hospital a la vez que la Cárcel de Mujeres y la Casa de Corrección de mujeres —creada por Vértiz— constituyen los lugares de reclusión de locas.

Las reformas de Vértiz intentan hacer frente a situaciones creadas por un sector marginado e improductivo que crece entre la población. Así es como se crea la Casa Correccional de Mujeres, el Asilo de Mendigos, el Hospital de Niños Expósitos

[1] Ingenieros, José: *La locura en la Argentina*, pág. 39.

[2] Por ejemplo, el Bando del 12 de julio de 1775: "Ningún pobre de ambos sexos mendicante por las calles podrá pedir limosna sin el correspondiente Pasa porte o licencia del comisionado de su distrito sopena de un año de Barranca siendo hombre y si fuese mujer un año de Cárcel... De toda la Gente baga y mal entretenida constando serlo por diligencias nombradas quese hagan y noticias quese tomen se dará por el comisionado cuenta aeste Govierno". En: Ingenieros, op. cit., pág. 67.

[3] Penna y Madero, tomo II, p. 34-35

Los libros de **PAUL RICOEUR** *en LA AURORA*

LA METAFORA VIVA

Un itinerario único que comienza en la retórica clásica, atraviesa la semiótica y la semántica y llega finalmente a la hermenéutica. El recorrido es el de las entidades lingüísticas mismas: la palabra, la frase, el discurso. La nueva problemática que plantea el autor es la consideración, ya no de la **forma** ni del **sentido** de la metáfora, sino de la **referencia** del enunciado metafórico como poder de **redescubrir** la realidad.

EL CONFLICTO DE LAS INTERPRETACIONES

Ricoeur totaliza las intuiciones de las ciencias de lo simbólico: el psicoanálisis, el estructuralismo, la fenomenología, utilizando la **hermenéutica** como sistematizadora de las interpretaciones. En tres volúmenes:

1. **Hermenéutica y psicoanálisis.**
2. **Hermenéutica y estructuralismo.**
3. **Introducción a la simbólica del mal.**

en todas las librerías

ediciones megápolis

Editorial LA AURORA · Buenos Aires

Doblas 1753 - 1424 Buenos Aires - Tel. 921-5817

(Casa Cuna) y el Colegio de Huérfanas.

La locura, como en general las distintas formas de conducta anómala y sobre todo ociosa, comienza a ser definida en términos distintos, como un desorden público que afecta la capacidad de integración a las exigencias económicas y políticas de la sociedad civil. La reclusión, proporcionalmente no muy numerosa, va a juntar a locos, inválidos y mendigos.

Después de 1810 la situación permaneció sin mayores modificaciones salvo en lo que se refiere a la secularización de la asistencia: los betlemitas son separados de la dirección de los establecimientos. Desde 1802 existía una Escuela de Medicina que funcionaba con grandes dificultades: sus primeros catedráticos (Eusebio Fabre, Miguel Gorman y Cosme Argerich) solventaban de su bolsillo los gastos de la enseñanza.

Rivadavia acentuó firmemente la tendencia a ubicar los cuidados de la salud en el marco de instituciones públicas: los hospitales pasan a ser dependencias de una administración civil dirigida por los profesores de la Escuela de Medicina. Crea la Sociedad de Beneficencia, de damas, y pone bajo su control la asistencia de mujeres y niños, realizada a través del Hospital General de Mujeres, la Casa de Huérfanas y la Casa Cuna. Al mismo tiempo se constituye la Sociedad Filantrópica, de hombres, para dirigir los hospitales masculinos y las cárceles. También en el período rivadaviano se proyecta la creación de un Asilo de Dementes, pero, como tantos otros proyectos, no alcanza a concretarse.

Con Rosas no se producen innovaciones. Es verdad que los hospitales dejan de recibir ayuda económica del gobierno en 1838, pero las condiciones de asistencia se mantienen gracias a la caridad pública organizada desde el propio gobierno. Al mismo tiempo crece el número de médicos recibidos en estos años, mucho de los cuales tendrán actuación descollante en el período posterior a Caseros.

En 1827 el médico —y a la vez filósofo— Diego Alcorta produce la primera tesis psiquiátrica, sobre la "Manía Aguda", siguiendo a Pinel y Esquirol. Con él se inaugura en el país una asociación entre la función psiquiátrica y la filosófica que tendrá singulares exponentes en épocas posteriores: entre otros, José María Ramos Mejía, José Ingenieros, Alejandro Korn y Aníbal Ponce.

En tanto, la situación general de los locos asilados no sufre mayores variaciones. Existe una descripción ilustrativa que data de 1826: "El cuadro (de dementes) consistía en un cuadrilongo de cuarenta varas por veinte y cinco de ancho, edificado en todos sus costados, con corredor corrido de bóvedas, algunos árboles en su centro; parecía haber sido destinado para celdas de los jesuítas que lo construyeron, por ser todo compuesto de cuadros aislados. Ahí se mantenían encerrados y con un centinela en la puerta los locos, a los cuales pasaba visita uno de los médicos cuando se enfermaba de otra cosa que su demencia, pues para ella no se les prodigaba entonces ningún tratamiento.

"A estos locos los cuidadaba, o mejor diré los gobernaba, un capataz que generalmente tenía una verga, en la mano, con la

DATOS DE LOS INTERNADOS

Nacionalidad

Hospicio de las Mercedes

	1875	1876	1877	1878
Argentinos	90	83	70	79
Italianos	111	122	112	117
Españoles	59	85	67	71
Franceses	46	42	43	29

Hospicio de Mujeres Dementes (totales)

	Primera década (1859-1868)	Segunda década (1869-1878)
Argentinas	534	741
Italianas	57	218
Francesas	43	103
Españolas	57	99
Irlandesas	29	45
Uruguayas	19	23
Alemanas	5	23
Inglesas	9	20

Estado Civil

	Hospicio de las Mercedes (1864-1878)	Hospicio de Mujeres Dementes (1859-1878)
Solteros	2.859	861
Casados	997	782
Viudos	153	349
Sin especificar	112	78
Total	4.121	2.070

Edad

	Hospicio de las Mercedes		Hospicio de Mujeres Dementes: Primera década (1859-1868)		Hospicio de Mujeres Dementes: Segunda década (1869-1878)	
		%		%		%
1 a 20 años	177	4	47	6	110	9
20 a 40 años	2.826	69	527	63	800	61
Más de 40 años	1.027	25	251	30	393	30
Sin especificar	91	2	2		—	

(Fuente: Meléndez y Coni)

cual solía darles algunos golpes a los que no le obedecían sus órdenes, y por medio del terror se hacía respetar y obedecer; cuando algún loco se ponía furioso, en uno de esos accesos que suelen tener las demencias crónicas, se le encerraba en un cuarto sin muebles y muchas veces sin cama, donde permanecía mientras le duraba la exaltación mental"[4].

El número de alienados internados va creciendo hasta abarcar a la mayoría de los pacientes que ocupaban los hospitales generales. En el Hospital General de Hombres la progresión es ésta:

Año	Total de internados	Locos internados
1800	100	50
1830	200	120
1854	200	131

En el Hospital de Mujeres, existen datos del año 1852: sobre 50 internadas, 25 eran locas. Una cantidad similar existía en la Cárcel de Mujeres y algunas pocas más en la Casa de Corrección.

Los hospicios

Las disposiciones en materia sanitaria en el período inmediatamente posterior a Caseros todavía mantienen características filantrópicas, decisivamente fundadas en la iniciativa privada. Y la eficacia general en la práctica asistencial es más bien pobre en resultados. Sin embargo, la cuestión de la separación de los locos en establecimientos especiales fue abordada con bastante antelación.

En la década del 80, en un marco de creciente expansión económica y social, se concretó la conformación de un complejo aparato sanitario, al menos en Buenos Aires. Su función es encarar con mayor eficacia la preservación de la salud y la cordura de grandes sectores de población, particularmente engrosados por la inmigración masiva. La necesidad de aportar y conservar la fuerza de trabajo en una región escasamente poblada subyace a todos estos esfuerzos.

La creación de los hospicios de la capital responde a iniciativas y jurisdicciones distintas en hombres y en mujeres. Esta separación se mantendrá por varias décadas. Si el primer manicomio establecido es el de mujeres, ello no debe interpretarse como signo de un mayor interés por el tratamiento de la locura femenina. Más bien puede entenderse al revés, ya que para instalar a las mujeres alienadas se utilizan edificaciones ya existentes en la Convalescencia, mientras que para el Hospicio de Hombres se decide la construcción de un establecimiento especial. Recién en 1898 se inaugurará el nuevo Hospicio de Mujeres, construido para tal fin.

Restaurada en sus funciones las Sociedades de Beneficencia y Filantrópica, en mayo de 1852 y por iniciativa de Tomasa Vélez Sársfield surge la propuesta de "habilitar un local apropiado para alojar a las mujeres dementes que eran enviadas por la policía de la cárcel pública"[5]. La Sociedad de Beneficencia hace suya la iniciativa; la eleva al Gobierno y éste propulsa la intervención de la Sociedad Filantrópica presidida por el doctor Ventura Bosch. A este médico y a la vez legislador —quien pese a ser unitario había sido elegido por Rosas como su médico personal— le corresponde un papel protagónico en la fundación de los hospicios de la Capital. Para la instalación del manicomio de mujeres contribuye no sólo con sus conocimientos e influencias en el Gobierno, sino con su dinero y el de sus amigos.

El Hospicio de Mujeres se inauguró en 1854 con 60 internadas. En *El Orden* del 4 de diciembre de 1855 se describe el marcado contraste en la situación de las locas antes y después de la intervención filantrópica. Antes, esas mujeres "estaban amontonadas en la cárcel, en una verdadera cloaca, faltas de aire y luz, de aseo . . .". Otras vagaban "a las orillas de la ciudad buscando un pobre abrigo contra los rigores de las estaciones y de la intemperie en las cercas de las quintas".

En cuanto al presente, el artículo después de resaltar las virtudes del edificio y del ambiente higiénico, espacioso y ventilado, hace referencia a ciertas prácticas de tratamiento que son presentadas como una innovación: "La distracción, el trabajo agregado a un sistema higiénico y moral de curación, han empezado ya a producir favorables resultados en aquella casa"... "Las que trabajan se juntan en la sala del taller donde hacen obras de costuras. Entre camisas, calzoncillos, etc., se han hecho ya dos mil piezas que se venden al Estado".

[4] Albarellos, Nicanor: "Apuntes Históricos". En: Ingenieros, op. cit., pág. 74-75.

[5] Sociedad de Beneficencia, pág. 57.

POBLACION DE LA CAPITAL

Años	Población general	Población argentina	Nacidos en Capital	Extranjeros	Provincianos
1869	177.787	85.629	78.976	92.158	6.653
1887	433.475	204.734	85.062	228.641	129.712

Población por edades (porcentajes)

Edades	1869 Argentina %	1869 Extranjeros %	1887 Argentina %	1887 Extranjeros %
Menos de 5 años	11,9	1,3	11,0	1,1
De 5 a 15 años	15,3	5,0	15,4	4,3
De 15 a 50 años	20,0	39,5	18,3	41,6
Más de 50 años	3,3	3,7	2,4	5,9

(Fuente: Penna y Madero) *

* Se han respetado las cifras de la fuente a pesar de las pequeñas diferencias en las sumas del censo de 1887, salvo en la población argentina de 1869, donde el error era evidente y subsanable.

Los hábitos morales de laboriosidad y buena conducta se estimulan por un sistema de recompensas que usa como premios salidas fuera de la casa, vestidos nuevos, mate o cigarros. Al mismo tiempo las prácticas religiosas ocupan un lugar destacado entre las actividades de las asiladas, a tal punto que el Hospicio más que a un hospital se parece a una casa de recogimiento.

El número de internaciones crece rápidamente: en 1860 hay 58, en 1870 son 115 y en 1878 llegan a 175. Sin embargo, el movimiento de salidas también es importante: entre 1854 y 1878 ingresan un total de 2.310 locas, de ellas salen 1.519 vivas y 446 muertas. La mortalidad es del 20 % y se incrementa particularmente en años de epidemia de cólera: 1867 y 1874 [6].

La creación y desenvolvimiento del Hospicio de Hombres sigue un trámite distinto. En 1858 se vota en la legislatura bonaerense la construcción de una Casa de Dementes en las proximidades del Hospicio de Mujeres. Se inaugura en 1863 con 123 internados, pese a que su capacidad instalada era de 120; es decir que el exceso de población internada comienza con el nacimiento mismo del Hospicio.

La Municipalidad de Buenos Aires se había constituido en 1856. De ella dependían el Hospital General de Hombres y los establecimientos hospitalarios y de caridad dedicados a la población masculina adulta. Con la creación de la Asistencia Pública (1883), el Hospicio pasará a depender de ella hasta 1905 en que es nacionalizado. Hasta la inauguración del Hospicio, la situación de los locos asilados en el "cuadro de dementes" del Hospital General de Hombres era de extrema aglomeración y miseria.

Durante el primer tiempo y según el testimonio de L. Meléndez y E. Coni, los internados sufrieron el mismo trato que en el Hospital General de Hombres. En 1864 fue designado el primer director, Dr. Juan M. Uriarte, reemplazado a su muerte, en 1876, por Lucio Meléndez, quien más tarde iba a ser primer titular de la cátedra de Patología Mental creada en 1886. El establecimiento se denominó Hospicio de San Buenaventura, en homenaje a su fundador Ventura Bosch, hasta 1873 en que cambió su nombre por el de Hospicio de las Mercedes.

En los comienzos del nuevo establecimiento persisten las viejas prácticas respecto de los locos, según el siguiente testimonio de Meléndez y Coni: "El médico asistía todos los días al Hospicio y así que se retiraba para no volver hasta el día siguiente, la mayor parte de los empleados hacían otro tanto. Por las noches cerraban con llave las puertas de las habitaciones, dejando dentro a los alienados y se retiraban a sus casas, procurando llegar al Hospicio antes de la venida del médico.

"Es duro decir que la asistencia médica no era posible. En tal situación las prescripciones del médico estaban de más, puesto que no quedaba ningún empleado o enfermero para llenarlas. Durante el día todo se encontraba en completo desquicio y los desgraciados alienados eran las víctimas contra quienes se ensañaban los rudos e inhumanitarios asistentes que parecían rentados para cometer actos de crueldad".

Ante esta situación, el director Uriarte apela al recurso de pasar las noches en el Hospicio para disciplinar al personal.

[6] Meléndez y Coni, pág. 22-23.

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 Nº 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
RODINO MUEBLES Centenario 631 San Isidro
UFFIZI: Florida 165 - Capital
ESAU: Esmeralda 823 Capital

MARCHAND - SALA DE ARTE: Libertad 1230 - Capital

BERNI
BUTLER
DEL PRETE
FORTE
MAC ENTYRE
POLESELLO
PRESAS
SEGANE
SOLDI
SUPISICHE
TORRALLARDONA

PRODUCCIONES marchand

El incremento de las internaciones obliga a realizar sucesivas ampliaciones del Hospicio, en las que trabajan todos los internados aptos. Igualmente se proponen tareas agrícolas, con diversas recompensas para los locos colaboradores.

El número de internaciones aumenta significativamente, aunque menos que en el Hospicio de Mujeres. En 1865 hay 204, en 1870 son 301 y en 1878 llegan a 350.

Con Lucio Meléndez puede decirse que se inicia una organización más propiamente hospitalaria del Hospicio, si bien muchas intenciones fracasan en la realidad, ante una institución que en gran medida seguirá siendo heredera de las viejas prácticas asilares de segregación del loco.

Paralelamente a la creación de la cátedra de Patología Mental se desarrolla la noción de enfermedad mental como categoría médica positiva. Meléndez en colaboración con Emilio Coni —luego Director de la Asistencia Pública en 1892— es autor del primer trabajo sobre incidencia de cuadros de locura en Buenos Aires. Se trata de las "Consideraciones sobre la Estadística de la Enajenación Mental en la Provincia de Buenos Aires" memoria leída el 13 de setiembre de 1879 en la 6ª sección (Psiquiatría) del Congreso Internacional de Ciencias Médicas de Amsterdam. Por ese entonces, no existían en el país más hospicios que los de la ciudad de Buenos Aires.

El Hospicio de Mujeres permanecerá mucho más tiempo organizado según el modelo de una institución religiosa. Norberto Maglioni, después de prestar servicio durante un año y medio, describe esa realidad en su tesis de 1879. La dirección del Hospicio está a cargo de tres damas de la Sociedad de Beneficencia pero la autoridad es delegada en la Superiora de las Hermanas de Caridad. Las internadas reciben buen trato, pero el servicio médico está a cargo de un médico que realiza una recorrida de dos horas por la mañana. El resto del tiempo las 300 locas cuentan con dos practicantes, encargados de preparar los medicamentos y de actuar en casos de emergencia. Maglioni se quejará de que en un año y medio no se haya realizado una sola autopsia y reclamará para el Hospicio de Mujeres la presencia de un Médico-Director, como ya existía en el de Hombres.

De cualquier modo, la escasez de recursos desbarata las mejores intenciones. Según testimonio del propio Maglioni, en el Hospicio de las Mercedes se hacinaban por entonces 300 locos en un espacio calculado para 120 y estaban a cargo de un solo médico, el Director, que además debía asumir todas las responsabilidades administrativas de su cargo.

La locura en Buenos Aires hacia fines de siglo

La población de los hospicios de Buenos Aires crece vertiginosamente en el último cuarto de siglo, y seguirá haciéndolo después, correlativa a la explosión demográfica provocada por la masa inmigrante.

Entre 1864 y 1878 ingresan al Hospicio de las Mercedes 4.121 personas, es decir un promedio de 275 por año. Entre 1892 y 1896 ingresan 2.350 y el promedio anual sube a 506. En 1895, el total de internados en asilos nacionales para dementes asciende a 1608; trece años después, en 1908, es de 4.632 [7].

En este período los hospicios, particularmente el de hombres, se llenan de inmigrantes. Aproximadamente las dos terceras partes de los varones internados son extranjeros; de éstos, la mitad son italianos. En el caso de las mujeres la distribución es distinta: las argentinas superan la mitad del total y entre las extranjeras la mitad siguen siendo italianas.

Es sabido que en el movimiento inmigratorio global predominaban hombres que viajaban solos. Eso explica la diferencia no sólo en la distribución de las nacionalidades en los internados de ambos hospicios, sino también en el estado civil: son solteros el 70 % de los hombres y el 41 % de las mujeres; las viudas (17 %) predominan netamente sobre los viudos (4 %).

[7] Fuentes: Meléndez y Coni, Borda, Cabred y Gaché.

Idéntica diferencia se refleja en las edades: en hombres el 70 % de los internados tienen entre 21 y 40 años; en mujeres el porcentaje en el mismo lapso oscila en el 62 %, con tendencia al aumento de la edad promedio, probablemente porque las internaciones eran más prolongadas.

Hay datos sobre instrucción de las mujeres internadas en 1879: más de la mitad carecen totalmente de instrucción.

En cuanto a la ocupación, los datos disponibles se refieren al Hospicio de las Mercedes en el período 1864-1878. Predominan netamente los oficios manuales sin mayor especialización. Jornaleros, labradores, albañiles, zapateros, carpinteros, changadores, cocineros, etc., constituyen el 80 % de los internados. Sin embargo, también es muy alto el número de comerciantes. Por otra parte, el espectro de profesiones no deja libre a ningún sector; por las salas del Hospicio pasan hacendados, militares, sacerdotes, abogados, médicos, profesores y estudiantes.

El crecimiento de la población internada en los hospicios genera problemas muy graves de hacinamiento, agravados por la falta de recursos. Desde su nacimiento, los manicomios han suplido el déficit de personal con el auxilio de los propios internados.

Pero a la vez el movimiento de ingresos y salidas muestra que muy pocas internaciones son prolongadas en este período. Salvo para un pequeño número (inferior globalmente al 10 % y algo superior en mujeres que en hombres por las características ya apuntadas), el manicomio es un lugar de paso. Tampoco parece ser muy alto el número de reinternaciones: de acuerdo con los datos de Meléndez y Coni de 2.310 mujeres que pasan por el Hospicio sólo un centenar se internan más de dos veces.

Es cierto que un número importante de salidas se produce por la vía del fallecimiento en el hospicio: la mortalidad oscila en el 20 %. Pero también es indudable que de un número tan grande de salidas una propor-

Noticiero

Congreso Argentino de Ciencias de la Educación

La Universidad Nacional de San Luis auspicia el Congreso Argentino de Ciencias de la Educación que se llevará a cabo entre los días 9 y 14 de octubre de este año, en la ciudad de San Luis.

Este Congreso se propone enfocar el quehacer educativo desde los ángulos pedagógicos, psicológico, biológico y sociológico. Con la finalidad de integrar lo que allí se desarrolle en las conferencias, mesas redondas, simposios y plenarios se determinó como tema central: "La problemática interdisciplinaria en Ciencias de Educación". Sede organizativa: Chacabuco y Pedernera, San Luis, C. P. 5700. Argentina.

Encuentro regional simultáneo de psicólogos

La Federación de Psicólogos de la República Argentina organiza entre los días 26 y 27 de agosto próximos la realización de jornadas en cada una de las Asociaciones que agrupa. Las mismas responden a la elaboración de un temario único:

- *Aportes a la actualización epistemológica del objeto de la Psicología.*
- *Aportes a la actualización en técnicas diagnósticas y psicoterapéuticas (admisión).*

Esta es la primera actividad científica que encara la FEPRA.

ción considerable debía hacerlo con algún tipo de mejoría en sus síntomas.

El incremento de las internaciones refleja, en el nivel de la conducta individual, la profundidad de la crisis social que afectaba las condiciones de vida y relación de vastos sectores. La internación del discrepante —en términos sociales o familiares— pasa a ser un recurso cada vez más difundido, al cual las propias autoridades de los hospicios procuran poner límite.

Paralelamente nacen los primeros establecimientos psiquiátricos privados: el Instituto Frenopático, que fuera dirigido por José María Ramos Mejía, data de 1880.

Hacia fines del siglo la psiquiatría, como disciplina científica y práctica, ha ido adquiriendo un prestigio nuevo entre los sectores tradicionales de la sociedad. El tema de la locura atrae a intelectuales y políticos y la aplicación de conceptos psicopatológicos excede ampliamente el ámbito médico. A ello contribuyen algunos psiquiatras de descollante actuación pública como el citado Ramos Mejía. Sus almuerzos del Instituto Frenopático congregaban a lo más célebre de la intelectualidad porteña. Por ellos pasaron Lugones, Payró, Florencio Sánchez, Manuel Podestá, Juan A. García, Mariano y Joaquín de Vedia, Angel Estrada, Carlos O. Bunge, Rodolfo Senet y muchos otros, junto a los discípulos más directos: Lucio V. López, Francisco de Veyga y José Ingenieros [8].

Pero en el saber psiquiátrico de esta época, en la indagación y la búsqueda de explicaciones acerca de la locura, predomina un pensamiento que la iguala al vicio y a los malos hábitos. Ese saber se carga entonces de un fuerte tono de *apelación moral* y la función médica es concebida como prolongación de una suerte de pedagogía social.

Entre las causas de la locura, el alcoholismo es puesto en primer lugar. Las estadísticas policiales de entradas por ebriedad (1872-1877) indican dos tercios de extranjeros.

¿Cómo explicar el alcoholismo? Samuel Gaché lo hace así: "Aparte de que quienes se entregan a la bebida son generalmente (casi siempre), las gentes sin educación, o que si la tienen es muy reducida, obra un conjunto de circunstancias que no se debe perder de vista, por lo que hace a los hombres. Queremos referirnos a la poca vigilancia que existe para los individuos que sin tener ocupación conocida (vagos), pasan sus días en los almacenes o casas de juego. ¿Qué resulta de esto? Que todos ellos paulatinamente van acariciando el detestable vicio, y concluyen por aceptarlo como una necesidad impuesta a su existencia" [9].

Las *causas morales* son reconocidas como un factor preponderante de locura, especialmente en los estratos inferiores de la sociedad. Frente a ellas la intervención psiquiátrica procura la moderación de todos los excesos. La ambición desmedida y el materialismo crudo en los fines y los valores son presentados como causas morales de locura, en una referencia explícita a la masa de origen inmigrante: "Gentes que trabajan continuamente, teniendo por único objetivo el lucro, al que todo lo subordinan, viviendo en una pobre habitación, sin luz ni aire, en un hacinamiento completo, sin experimentar jamás uno siquiera de esos goces inefables que levantan el espíritu sobre los dominios de lo material, constituyen la mitad de los desgraciados que pasan sus días en un manicomio. ¿Qué horizontes tiene el jornalero? Cualquiera sea su estado, es su constante y única preocupación la ganancia, sin la cual nada existe para él. Si se observa que en Buenos Aires casi todos los jornaleros son italianos, se explicará la causa del gran número de ellos que pierde la razón".

"En efecto, el Dr. Meléndez dice que un italiano (se refiere a la clase baja) es capaz de enloquecerse por cinco pesos" [10].

En último término las causas atribuidas a la locura coinciden con fallas en la educación y en la moral de vastos sectores urbanos —nativos e inmigrantes— a los que se procura integrar armónicamente según las nuevas

[8] Ingenieros, J.: "La personalidad intelectual de José M. Ramos Mejía".

[9] Gaché, S., pág. 635. Los textos entre paréntesis son de Gaché.

[10] Idem., pág. 652. Lo que va entre paréntesis es de Gaché.

exigencias de una sociedad que cambia.

La *locura moral* condensará en un diagnóstico la condena de todos los excesos. Será el dominio de las pasiones violentas, de las malas inclinaciones, sin el freno de un sentido moral capaz de diferenciar el bien del mal. Todos los excesos son censurables: Borda menciona el importante papel que cumplen en la génesis de locura no sólo los excesos sexuales sino el trabajo intelectual excesivo.

Gaché aporta datos estadísticos del año 1880 sobre las causas del trastorno en los internados de ambos hospicios. De ellos se concluye que en la mayoría de los casos la causa es desconocida. De las causas conocidas, el alcoholismo (sobre todo en hombres), y las causas morales (mayoritarias en mujeres), ocupan por lejos los principales lugares. El papel de la herencia, que era afirmado como prioritario en la teoría, queda enteramente relegado.

Consiguientemente, la disciplina y el orden que son correlativos al trabajo estable y la vida familiar integrada, serán presentados como los medios principales de enfrentar a estas manifestaciones de la locura. En último término se concluirá acentuando el papel de la educación, como creación de hábitos morales de vida y de trabajo, concebida así como la herramienta privilegiada para el equilibrio psíquico y social.

Se insiste, por ejemplo, en la necesidad de estimular la estabilidad familiar. El predominio de internados solteros será presentado como la demostración de que el matrimonio actúa en contra de los excesos y disipaciones que empujan al célibe a la locura. Pero la preocupación no se limita a la locura declarada e internada, sino que se proyecta sobre la sociedad global. Frente al hábito generalizado —fundamentalmente entre sectores de población criolla— de no formalizar las uniones en matrimonio civil, se propone tratar de modificar tal práctica mediante una campaña educadora.

La instrucción y la formación de hábitos morales deben enfrentar a la ignorancia, condición que favorece todos los excesos que conducen a la locura. Pero al mismo tiempo, Meléndez y Coni advierten contra los riesgos que implica difundir un excesivo afán por la instrucción: la instrucción muy elevada, particularmente la aglomeración en carreras liberales es considerada por los alienistas como un factor de locura. Los mismos autores proclaman una consigna y una exhortación que condensa la raíz social de sus objetivos: "Instrucción, familia, propiedad, he aquí la trinidad social que está llamada a regenerar a las masas. Es hacia ella que deben tender todos nuestros esfuerzos". El discurso de la psiquiatría en esta etapa, entonces, recorre las mismas preocupaciones y valores, los mismos deseos y temores, que están presentes en las premisas ideológicas que sustentaron el proyecto del país encarado hace casi 100 años.

Bibliografía

Anales del Círculo Médico, III, 1879-1880.

Borda, José T.: *Algunas consideraciones sobre el pronóstico de la alienación mental*, tesis, 1897.

Cabred, Domingo: "Discursos sobre Asilos y Hospitales Regionales en la República Argentina (Ley 4953)".

Cornblit, O.: Gallo, E. y O'Connell, A.: *La generación del 80 y su proyecto.*

Gaché, Samuel: "El estado mental de la sociedad de Buenos Aires (1881)", *Anales del Círculo Médico*, IV, 1880-1881.

Gallo, E. y Cortés Conde, R.: *La República Conservadora*, Paidós, Buenos Aires.

Ingenieros, José: *La locura en la Argentina* (1919), Rosso, 1937.

Ingenieros, José: *La personalidad intelectual de José M. Ramos Mejía*, Rosso, 1932.

Ivern, Andrés: *Rosas y la Medicina*, Huemul.

Loudet, O. y Loudet, O. E.: *Historia de la psiquiatría argentina*, Buenos Aires, Troquel.

Maglioni, Norberto: *Los Manicomios*, tesis, 1879.

Meléndez, L. y Coni, E.: "Consideraciones sobre la estadística de la enagenación mental en la provincia de Buenos Aires", 1880.

Moyano Carranza, H.: *Historia de la Asistencia Pública de la Capital.*

Penna, J. y Madero, H.: *La administración sanitaria y Asistencia Pública de la ciudad de Buenos Aires*, 1910.

Ramos Mejía, José M.: *La locura en la historia* (1895), Ed. Científica y Literaria Arg., 1927.

Ramos Mejía, José M.: *Las multitudes argentinas* (1900), Tor, 1956.

Ramos Mejía, José M.: *La neurosis de los hombres célebres en la historia argentina* (1878), Rosso, 1932.

Sociedad de Beneficencia de la Capital. *Su origen y desenvolvimiento.* 1823-1923.

Soler, Ricaurte: *El positivismo argentino*, Buenos Aires, Paidós.

Fernando Mateo

Sociología, política y psicopatología de las multitudes

Psiquiatra, fundador del Instituto Frenopático en 1880, la figura de José Ramos Mejía sintetiza positivismo y prejuicio ante la inmigración y la población criolla

La Editorial de Belgrano ha publicado, en 1977, una reedición de *Las multitudes argentinas*, libro que José María Ramos Mejía (1849-1914) escribió en 1899. Concebido en aquel momento como introducción a un estudio en torno de la personalidad de Rosas —que con el título *Rosas y su tiempo* llegaría en 1907— *Las multitudes argentinas* constituye en realidad una obra de gran relevancia en sí misma, y puede considerarse con justicia como uno de los capítulos fundadores de la sociología en nuestro país. Desde sus primeras obras [1], Ramos Mejía —que había estudiado medicina para luego dedicarse a la psiquiatría— propuso, como en este libro, una perspectiva muy novedosa en el campo de la literatura ensayística, procurando introducir criterios de cientificidad en la observación, descripción y explicación de las relaciones sociales, y en la detección de las leyes que habían regido los procesos de conformación de la sociedad argentina. Desde luego, sus métodos y concepción científica pueden y deben ser criticados, lo mismo que sus presupuestos ideológicos, pero su obra no puede ser ignorada: debe quedar claro, sin embargo, el sentido del valor que se le atribuye.

Indudablemente, la de Ramos Mejía es una personalidad que reviste gran interés para un estudio aún no encarado en el terreno de la historia de las ideas y de la cultura argentina: la investigación de los cambios de función de los intelectuales en la formación social. Su producción teórica, considerada en su conjunto, constituye un aporte sistemático y muy significativo no sólo de su propia evolución intelectual, sino de las tendencias de la época, y debería ser discutida en el contexto del proceso de autonomización y especialización de la actividad intelectual y "profesional universitaria". En efecto, las modalidades "modernas" —y especialmente, pero no solamente, las llamadas "profesiones liberales"— encontraron un campo propicio en la Argentina, y sobre todo en la permeable sociedad porteña, que centralizaba también este aspecto de la modernización de la sociedad nacional.

Estas observaciones no apuntan solamente a informar al lector acerca de un contexto general en el interior del cual situar la aparición y los aportes de *Las multitudes argentinas*, sino también a destacar lo siguiente: la producción de un hecho cultural, como la reedición de una obra escrita en 1899, supone compromisos elementales, tomas de posición y, desde el punto de vista específicamente editorial —que, de hecho, no se limita a consideraciones puramente técnicas o económicas— implica una clara conciencia del sentido en que se puede intentar influir para orientar la lectura. Esto es importante sobre todo por tratarse, como en este caso, de una obra que, por una parte, reviste importancia histórica como aporte a la conformación de las ciencias sociales en nuestro país y, por otra parte, constituye una síntesis muy reveladora de las tendencias ideológicas dominantes en un período de consolidación de la relación de dependencia tan peculiar —si nos atenemos al modelo clásico de relaciones colonia/metrópoli en el siglo XIX— que la Argentina mantuvo con respecto a Gran Bretaña.

En este sentido, sea que se piense en el estudioso de estos temas, en el lector no especializado en ciencias sociales, o en el estudiante universitario que comienza a internarse en la literatura histórica de su disciplina, y, desde luego con más énfasis si se trata de un lector, por así decir, "ingenuo", no es posible, bajo ningún punto de vista, recomendar esta edición de la Editorial de Belgrano. Mucho menos aún si se considera que *Las multitudes argentinas* fue editado en 1974 en Rosario, en la colección "Conocimiento de la Argentina" de la Editorial Biblioteca de Rosario, con una noticia biográfica y una bibliografía que registra los trabajos escritos a propósito de esta obra y del autor, y un excelente pró-

[1] En el conjunto de la obra de J. M. Ramos Mejía, que comienza en 1878 con la primera parte de *La neurosis de los hombres célebres en la historia argentina* —cuya segunda parte aparece en 1882— se destacan: *La locura en la historia* (1895), *Las multitudes argentinas* (1899), y *Rosas y su tiempo* (1907).

ACABAMOS DE RECIBIR ESTOS IMPORTANTES LIBROS. NO ESPERE ENCONTRARLOS EN NINGUNA LISTA DE BEST-SELLERS

ENSAYO

J. Bronowski: El sentido común de la ciencia.
Federico Pina: Charles Chaplin.
M. Merleau-Ponty: Sentido y sin-sentido y Fenomenología de la percepción.
Jacques Lacan: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.
K. Malevitch: El nuevo realismo plástico.
J. Berger: Modos de ver.
Jean-Pierre Richard: El romanticismo en Francia.
Ulrich Conrads: Programas y Manifiestos de la arquitectura del siglo XX.
Guido Morpurgue-Tagliabue: La estética contemporánea.
Tomás Maldonado: Vanguardia y Racionalidad.

LITERATURA

Thomas Mann: José y sus hermanos (4 T.).
James Joyce: Ulises (2 T.).
Veinticinco poemas de Cavafis: Traductor: **Juan Ferraté**, fotografías de **Dick Friseli**.
M. A. Asturias: Tres de cuatro soles.
Kafka: Cartas a Felice (2 T.).
Ezra Pound: Cantares completos.
Eugenio Montale: Huesos de tibia.
Italo Calvino: Cuentos populares italianos I y II.
D. Hammett: El agente de la Continental.
B. Brecht: Historias de almanaque.

librerías fausto

Corrientes 1311, Tel. 40-1222
Corrientes 885, Tel. 393-7988
Santa Fe 1715, Tel. 41-2708

logo de Adolfo Prieto, que es una guía valiosa para la comprensión del contexto de la obra y para su lectura crítica. Prieto desarrolla allí, entre otros, temas como el de la xenofobia de Ramos Mejía —suscitada por la oleada inmigratoria— que entra en contradicción con su liberalismo y su cientificismo.

No me propongo discutir en este artículo la validez de los argumentos expuestos en el prólogo de esta edición de la Editorial de Belgrano, pero no puedo dejar de señalar que se trata de un enfoque que no comparto. Diré, para sintetizar, que los elementos allí valorizados son los que aquí considero precisamente más criticables o menos legítimos desde el punto de vista científico y viceversa. Esto podría verificarse casi puntualmente, si no fuera porque, en realidad, mis observaciones parten de presupuestos que no pueden homologarse a los que informan ese prólogo. Finalmente, no puedo comprender la falta de seriedad del prologuista, que dice estar presentando la segunda edición de *Las multitudes argentinas*. ¿Ignorancia, descuido o simplemente ocultamiento deliberado?

El ordenamiento expositivo elegido por Ramos Mejía nos presenta la cuestión conforme a un esquema evolutivo —precedido por un breve capítulo de intención teórica: "Biología de las multitudes"— que reconoce varias etapas históricas a las que corresponden sendas formaciones multitudinarias de diferentes caracteres y que cumplen diferentes funciones: las multitudes del virreinato, la emancipación, la tiranía, y, por fin, las de los tiempos modernos[2]. Los contenidos de este eje —planteado como secuencia evolutiva— no me interesan por el momento (es decir, no me propongo demostrar la verdad o falsedad de las afirmaciones de Ramos Mejía acerca de estos períodos o de determinados acontecimientos). Quiero hacer, en principio, otro corte que me parece más provechoso para comprender la elaboración conceptual que funda ese ordenamiento expositivo que no es, en cierto modo, más que la conclusión de una tarea de investigación y producción de conceptos y modelos en torno de la realidad social global, a través de la categoría sociológica que Ramos Mejía introduce en el horizonte sociológico argentino: la multitud, concebida como unidad de análisis.

Si bien en la exposición del tema hay una permanente superposición entre el nivel historiográfico y el nivel sociológico, me parece posible detectar algunas distinciones que son de utilidad en el sentido que acabo de mencionar. En efecto, Ramos Mejía nos ofrece, por una parte, varios abordajes orientados a construir un concepto teórico de esa unidad de análisis enfocada desde diferentes ángulos. Es cierto que sus definiciones de la multitud son en principio tributarias de la que había concebido Le Bon en su *Psichologie des foules*, obra que cita en varias oportunidades, pero la organización conceptual y el *programa de estudio* que se plantea Ramos Mejía indican un sesgo diferente que enseguida trataré de discriminar.

Afirma Ramos Mejía que "sería curioso" determinar el papel de la multitud "en el desarrollo de nuestro organismo político, es decir, estudiar su biología...". Pero no se trata de una metáfora. El se propone, en efecto, estudiar tres puntos que conciernen a la "fisiología" de la multitud: "1º) la multitud en sí, su organización, composición y papel en los diversos acontecimientos; 2º) los hombres que proceden de ella, son en toda su psicología, su expresión genuina, una proyección individual de su alma y de su genio; 3º) los dominadores de la multitud, los que, surgidos o no de ella, han tenido calidades de cierto orden que les ha permitido dominarlas, dirigirlas y, a veces, transformarlas".

En cierto modo, se puede decir que a lo largo de la obra este programa resulta respetado. Pero, en lugar de discutir su aplicación a la historia argentina, veamos el sesgo que anuncié

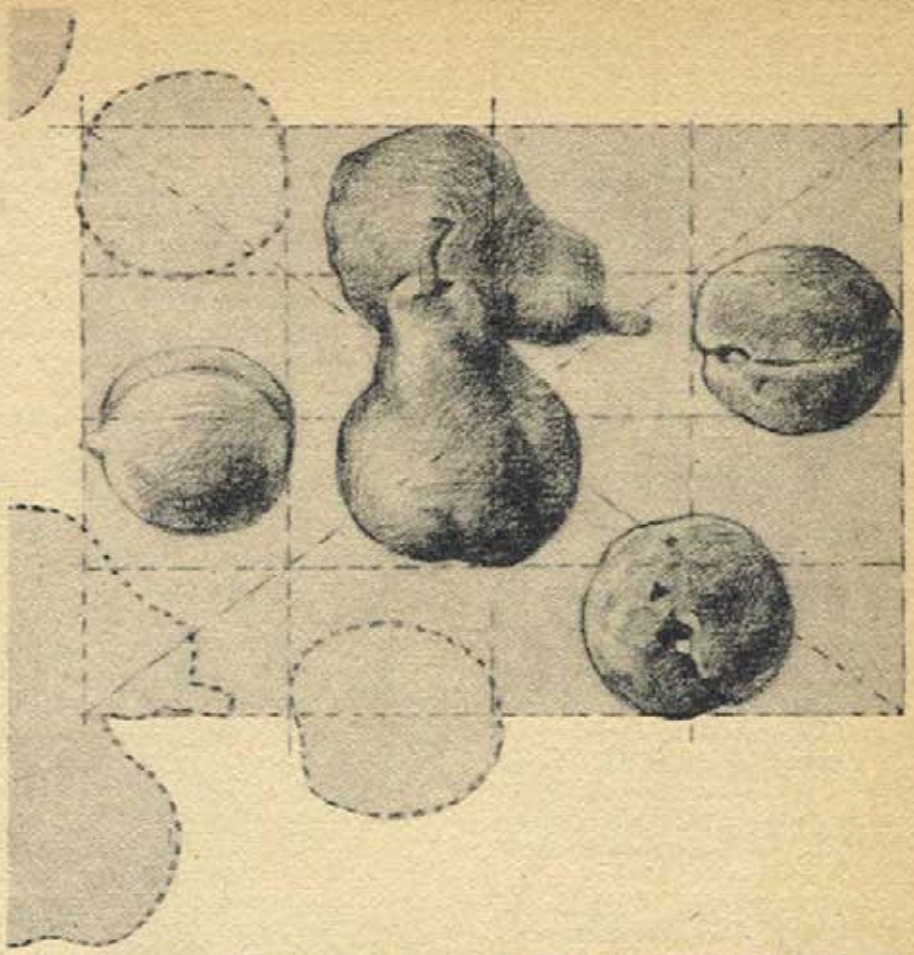
[2] No es superfluo recordar que estas últimas corresponden a la etapa que se inaugura en 1852 y abarcan hasta "la actualidad" en que se escribió el libro (1899).

antes. Por razones de espacio me voy a limitar a analizar cómo trabaja Ramos Mejía el primer punto de ese programa, por otra parte, el más significativo desde la perspectiva sociológica.

Después de describir el mecanismo por el cual se constituye la multitud en los términos de Le Bon, define: "El verdadero hombre de la multitud ha sido, entre nosotros, el individuo humilde, de conciencia equívoca, de inteligencia vaga y poco aguda, de sistema nervioso relativamente rudimentario e ineducado, que percibe por el sentimiento, que piensa con el corazón y a veces con el vientre: en suma, el hombre cuya mentalidad superior evoluciona lentamente, quedando reducida su vida cerebral a las facultades sensitivas".

Se ha señalado varias veces la matriz positivista en el pensamiento de Ramos Mejía, pero me parece que esa generalización, válida en otro sentido, nos hace perder de vista la especificidad de las mediaciones a través de las cuales el positivismo se expresó en la Argentina, o, dicho de otro modo, las transformaciones que sufrió y la fisonomía peculiar que adquirió en consecuencia. Esta fisonomía se ve muy bien en la obra de Ramos Mejía, en la que la matriz positivista está sobrecargada con un fuerte naturalismo y una elaboración bastante particular de la idea general de asimilación de métodos y conceptos de las ciencias naturales a las ciencias sociales. Véanse, para mantenernos por el momento en el nivel de la definición teórica de la multitud, estas reflexiones:

"¿Por qué la multitud será alternativamente bárbara o heroica, sanguinaria o piadosa a la vez? ¿Por qué una misma muchedumbre, y en virtud de qué causas que nos escapan, es aquí temeraria y arrojada, allá pusilánime y cobarde?... Debe pasar en ella algo de lo que acontece en los cuerpos: que sus propiedades resultan de la arquitectura de las moléculas: disimetrías morales, análogas a las moleculares descubiertas por Pasteur." Y luego de dar un ejemplo tomado de la química continúa: "Los hombres también



se *combinan* para formar la multitud como las moléculas para constituir los cuerpos". [...] "A ese hombre de las multitudes deberíamos más bien llamarle el *hombre-carbono*, porque en el orden político o social desempeña, por su fuerza de afinidad, las funciones de aquél en la mecánica de los cuerpos orgánicos". [...] "Nadie posee como él la facultad matriz del elemento carbono, esa facultad que tienen sus átomos de unirse y remacharse los unos a los otros, para engendrar organismos tan variables en su forma, en sus dimensiones, en su solidez".

Hasta aquí, el aspecto descriptivo de la formación y funcionamiento de la multitud que, se entiende, resulta mucho más manejable y asimilable a la perspectiva de las ciencias naturales que el nivel explicativo. Este nivel sólo está tematizado en términos no biológicos en el capítulo teórico, recurriendo a Le Bon, y luego, en el capítulo "La obra militar de las multitudes de la emancipación". Aquí, cuando Ramos Mejía introduce la diferenciación entre el "ejército regular" y el "ejército multitud", trata de insertar, casi con desesperación, una explicación que haga inteligible la paradoja de la victoria de un ejército cuyas operaciones no se rigen por las leyes de la lógica. Refiriéndose entonces a ese ejército multitud, se pregunta: "Y si no era la disciplina militar la que los unía y la que les daba la cohesión indispensable ¿qué era?". Y la respuesta: "Era eso que llamábamos al principio, recordando la clasificación establecida, el *alma de la multitud*, la estructura peculiarísima de esa accidental agrupación pletogenética [...]. Es esa alma, aquella *fuerza psíquica* que mencionara ya, lo que le da tan curiosa homogeneidad...". Y después de citar a Tarde, vuelve a la busca de un nivel explicativo del funcionamiento de la muchedumbre en cuanto tal, es decir, abstraída de las condiciones históricas de su aparición: "El nombre colectivo de *muchedumbre*, indica que las personalidades particulares de los individuos que forman parte de ella, se encuentran y se identifican en una sola, por lo que forzosamente hay que reconocer que existe *algo* que nos escapa y que sirve

provisionalmente de pensamiento común: y ese *algo* que no es sólo el aparatoso despliegue de las más bajas fuerzas mentales, no es otra cosa que esa *alma* que explica de cómo un signo, una voz, un grito lanzado por un individuo en determinadas circunstancias, arrastran inconcientemente a una ciudad o a todo un pueblo así a los más horribles excesos, como a las más grandes heroicidades".

Creo que este es el único punto en que Ramos Mejía no articula la explicación sobre la base de una reducción del proceso o de sus componentes a datos cuantificables en términos de alguna medida física. En la mayor parte de los casos es la biología, y más propiamente la concepción evolucionista de la biología, la que organiza el nivel explicativo, aunque las contradicciones que esta asimilación genera son muy evidentes en el nivel de aplicación de los conceptos a la interpretación de la realidad.

Antes de continuar con el señalamiento del exacerbado naturalismo de la versión del positivismo que nos ofrece Ramos Mejía, conviene agotar el nivel de la "conceptualización sociológica" de la multitud. A ese respecto, me parece conveniente destacar que, junto a los varios intentos de definición "teórica" se advierte, sobre todo en el plano de la retórica, una constante valoración negativa o peyorativa de la multitud, expresada en varios párrafos paroxísticos, de los cuales éste me pareció uno de los más transparentes: (las muchedumbres son) "...impresionables y veleidosas como las mujeres apasionadas, puro *inconsciente;* fogosas, pero llenas de luz fugaz; amantes ante todo de la sensación violenta, del color vivo, de la música ruidosa del hombre bello y de las grandes estaturas; porque la multitud es sensual, arrebatada y llena de lujuria para el placer de los sentidos. No raciocina, siente. Es poco inteligente, razona mal, pero imagina mucho y deforme; todo lo quiere grande, ampuloso, porque vive en un perpetuo gongorismo moral, ampliando y magnificándolo todo en proporciones megalomaníacas".

Propongo retener este énfasis permanente y repetido de Ramos Mejía acerca del carácter *Inconsciente* de la multitud [3]. Pienso que cumple una doble función. La primera reafirmar la idea de que la muchedumbre —en un nivel teórico, en un plano de generalización que precede a la aplicación del concepto para organizar y dar inteligibilidad a la realidad —tiene que ser definida en términos de fuerza de la naturaleza y, en ese sentido, inconsciente tiene aquí la connotación de *lo no-humano que carece de conciencia,* es decir, que carece *de los niveles superiores de actividad cerebral.* Así, por ejemplo, refiriéndose a las que llama "primeras multitudes" les atribuye una "conciencia equívoca", sostiene que tienen "la indiferencia de las cosas inanimadas". Del mismo modo, refiriéndose a "la multitud de las tiranías", sugiere observar la asociación estrecha en que vive el soldado criollo con algunos animales domésticos: "Hay que fijarse, dice, en la peculiaridad de semejantes alianzas [...] porque ilustran el carácter animal de su estructura psicológica". Siempre en ese capítulo y particularizando en las multitudes del litoral aventura: "Su función parece más bien biológica que política; engendra las tiranías, como la sangre rica las inflamaciones y las infecciones mortales" [4].

A mi juicio, esa conceptualización tiene como segunda función legitimar y dar coherencia lógica a la secuencia historiográfica evolutiva propuesta por Ramos Mejía. O, dicho de otro modo, función de conciliación de niveles contradictorios en el complejo ideológico del autor. Por una parte, sustituye la inexistente elaboración teórica en el plano específicamente historiográfico: no hablo de periodizaciones, sino de un nivel, si puedo llamarlo así, más primario que Ramos Mejía ignora: en efecto, no hay crítica de las fuentes, y la historiografía consultada opera más bien como una historia sagrada. Por otra parte, Ramos Mejía distingue, en cada período, un tipo distinto de multitud. Y, si las multitudes del virreinato y la emancipación son vistas con simpatía a pesar de toda su "inconciencia", porque pasan de simples rebeliones a la lucha por la independencia, que casi llegan a elaborar intelectualmente, las de la "tiranía", si bien son "biológicamente" necesarias, resultan descalificadas desde el punto de vista político por estar en el punto más extremo de la escala, el de la animalidad, o la "pura inconciencia" [5].

El "secreto" del liberalismo positivista del tipo que nos presenta Ramos Mejía [6], reside entonces en la idea de que si bien es cierto que la "multitud de la tiranía" no puede sino engendrar fatalmente, en tanto fuerza de la naturaleza, a un caudillo y un régimen despóticos, también es cierto que el hombre, a través de la ciencia —función que la multitud no puede encarnar porque no ha llegado a un nivel tan complejo de la actividad cerebral— puede dominar y transformar a la naturaleza. Por eso Ramos Mejía puede decir coherentemente: "no puede ser que el mundo moral esté regido por distintas leyes que el mundo físico...".

[3] Tomo la idea de que la multitud es "puro inconciente" porque pienso que resume todas las otras notas que Ramos Mejía le atribuye: impulsividad, predominio de los sentimientos, incivilización, salvajismo, animalidad, carencia de reflexión, etc.

[4] La asimilación a las ciencias naturales no es simplemente retórica, y, como ya dije, se manifiesta constantemente —ya sea en las múltiples analogías tomadas de la botánica y la zoología, como en la definición de la multitud como protoplasma, los préstamos de la medicina y la psiquiatría, de la teoría de las vibraciones sincrónicas, y de la física y la química— para explicar los distintos tipos de relaciones sociales involucradas en el proceso de formación de la sociedad argentina.

[5] En el caso de la descripción concreta de las multitudes de la tiranía, se suma a la carencia heurística una decidida falsificación de los procesos que producen el régimen rosista. La descalificación de esta multitud es llevada a fondo, y Ramos Mejía pretende que difiere "antropológicamente" de las multitudes de la colonia y la emancipación.

[6] Ello no impide que Ramos Mejía haya desarrollado ciertos elementos de xenofobia en su concepción general y que estas ideas hayan servido como base para algunas de las argumentaciones de las tendencias del nacionalismo más reaccionario que comienza a generarse ya en esa época y en directa relación con la inmigración masiva posterior a 1880.

Releer a Heidegger

Criticado por el racionalismo, el neopositivismo y las variantes diversas del materialismo, Heidegger emerge en los escritos y seminarios del psicoanalista Lacan

La década del sesenta fue escenario de la popularidad arrolladora del estructuralismo, que tiñó con sus métodos y sus fórmulas teóricas el campo de las ciencias sociales y humanas. Junto con él resurgieron intelectuales anteriores pero afines: Roland Barthes inducía a leer a Saussure, Althusser evocaba a Spinoza, Lévi-Strauss cosechaba simpatías para Jakobson y los formalistas rusos. Hoy, aquietadas las aguas de la marejada estructural, uno de los eminentes psicoanalistas contemporáneos, el francés Jacques Lacan, ha vuelto a poner en boga el prestigio alicaído del oscuro y poético filósofo del idealismo irracionalista: Heidegger.

La perceptible familiaridad intelectual entre Lacan y Heidegger está en el origen de una invitación que se repite: leamos de nuevo a Heidegger, cuyo descrédito sería resultado de una operación estrecha y sectaria. Más allá del debate —que no abordaremos— sobre una lectura lacaniana de Heidegger o una versión heideggeriana de Freud, nos inclinamos a registrar la persistencia del convite, que repica no sólo en oídos latinoamericanos sino franceses, italianos e ingleses.

Precisamente un italiano, el filósofo Valentino Gerratana, recogió la invitación (que antes había recogido Adorno con agudeza polémica) y se propuso dedicar algún tiempo a una reflexión sin prejuicios. Aprovechó la circunstancia de que varios semanarios europeos —*L'Espresso* y *Der Spiegel* entre otros— publicaron documentos particularmente incisivos sobre uno de los episodios desdichados de la vida del rector de Friburgo en la década de 1930. La aparición de algunas páginas desconocidas de la *Autobiografía* de Karl Jaspers proporcionó invalorables y seguros datos sobre el mismo período.

Con tales materiales en mano Gerratana sigue la senda de las relaciones de Heidegger con el nazismo. No postula, ciertamente, que esas relaciones por sí mismas alcanzan para cerrar toda discusión sobre la filosofía de Heidegger. Más bien, Gerratana se niega a considerarlas como un acontecimiento fortuito y las vincula con el carácter irracionalista, anticientífico y antimoderno del existencialismo heideggeriano.

Vayamos por partes. Hacia 1930, Jaspers en Heildelberg y Heidegger en Friburgo irradiaban sobre Europa los vapores del existencialismo alemán. Ambos, amigos y colegas, se encontraban con frecuencia y —según lo anotado en la *Autobiografía*— practicaban los amables ritos de una amistad filosófica. Años después Jaspers se reprochará amargamente no haber intervenido con más decisión cuando descubrió los primeros signos de la fascinación de Heidegger por el ascendente nazismo. En marzo de 1933, los dos amigos se encontraron durante algunos días. Jaspers, al despedirse recibió un consejo filosófico: frente al rápido desarrollo del nazismo como una realidad, Heidegger opinaba que "uno debía comprometerse". El resultado y la dirección de ese compromiso relucen meses después, cuando Heidegger pronuncia su famoso discurso sobre "La autoafirmación de la Universidad alemana". Jaspers anota: "Por su forma, un típico discurso académico; pero su contenido representa, nada más ni nada menos, que el programa nazi de reforma universitaria".

Y no es para menos. Algo del fanatismo hitleriano debió haber conmovido a Heidegger para aconsejar así a los estudiantes de filosofía: "No permitáis que los axiomas y las ideas regulen vuestras vidas. El Führer y sólo el Führer es ley y realidad presente y futura de Alemania". A un periodista de *Der Spiegel* Heidegger sugiere, en 1966, que si aceptaba el rectorado de Friburgo (cosa que hizo) le iba a ser imposible moverse sin comprometerse con el nazismo. Eso fue, precisamente lo que expresó en el famoso discurso y lo que aterrorizó a Jaspers, quien escribió en su diario: "Heidegger, como otros, sucumbió a la droga nazi". En vano se reprocha Jaspers no haber tratado de influir sobre su amigo y una pequeña anécdota proporciona ilustración suficiente. Ante la pregunta formulada por Jaspers sobre cómo un hombre de la catadura de Hitler pudo apoderarse de Alemania, Heidegger no vaciló en articular una respuesta embelesada: "¡Al diablo con la cultura! ¿O es que no te fijaste en sus manos maravillosas?".

Gerratana subraya que estas páginas de Jaspers sólo fueron editadas después de la muerte de Heidegger y en ellas no se nos ilustra sobre el curso posterior de sus relaciones con el nazismo. No siguió, por cierto, como rector de Friburgo. Se retiró a la contemplación filosófica, jamás condenó la barbarie nazi ni se desdijo de su alocución ni del papel jugado en la adhesión al Führer. Recogido en la develación filosófica del Ser, olvidó mientras pudo esa aventura política que, en opinión de Gerratana, no se manifiesta incoherente con su filosofía.

Por ello, frente al desafío de una nueva lectura (una lectura a la moda), la adhesión de Heidegger al ascendente nacionalsocialismo y su breve militancia en su frente cultural-filosófico no deben ser descartadas *a priori* por irrelevantes. Puede discutirse acerca de cómo se proyectan sobre la sustancia de su pensamiento, pero es imposible desecharlas como un episodio insignificante. Quizás "leer de nuevo a Heidegger" nos conduzca a descubrir los síntomas y efectos filosóficos de sus escaramuzas con la política.

Miguel Sinecura

Los combates de la semiología

Prieto, Luis, *Estudios de lingüística y semiología generales*, México, Nueva Imagen, 1977.

Actualmente la Lingüística y la Semiología [1], superado el momento de la constitución de su instrumental teórico de base, han pasado a ser, sobre todo esta última de menor consistencia intracategorial, un campo de batalla —batalla puramente lenguaraz— donde se juega no solamente el destino de estas dos disciplinas tan específicas (aunque cierta Semiología en proyecto pretenda no serlo) sino también, como bien lo reconoce Prieto en este libro, el de las ciencias sociales contemporáneas.

Libro de difícil recorrido. Reuniendo artículos de diversa procedencia temporal y de perspectivas diferentes (aunque homogéneas) permite al lector atento una lectura progresiva: marcado por la postulación (y revisión de esos postulados) de diversos enfoques sobre temas específicamente lingüísticos y semiológicos, admite, si se quiere, una lectura del "camino teórico" de Luis Prieto, que sin duda es progresivo. Entonces —y a partir de allí— habría que remitirse a los *Principios de noología* y a *Mensajes y señales*. Sin embargo, el libro se presenta como una totalidad escindida en dos partes: lingüística y semiología (generales) (además es el protocolo de lectura al que invita el título): entonces se ofrece otra perspectiva, paradigmática si se quiere, que permite omitir el antes y el después: una legalidad que no puede objetarse. El "recorrido" (en el sentido estricto que este término posee en la teoría de los grafos y ahora en lingüística) es entonces otro: un "camino" que obliga a leer una preocupación teórica y el producto de esa preocupación sin hacer referencia a los postulados anteriores o posteriores suponiéndolos implícitos en el recorte que opera la lectura. Así es posible observar dos constantes: 1. la teorización de Prieto trabaja por magnitudes de pequeña dimensión (la conmutación, la fonología, lingüística funcional): aborda problemas precisos y de una cuasi-especificidad lingüística para extenderse paulatinamente al campo semiológico (del *fonema* al *"noema"*); 2. este proceso orienta un "pasaje" del sonido al sentido (significación) que repite el camino por el que avanzaron los "maestros", tanto Jakobson como Benveniste. La primera actitud es casi permanente en todos los lingüistas que intentan abordar los problemas de la teoría lingüística general. La segunda implica una clara incorporación al campo de la lingüística y semiología europea: lacónicamente, la lingüística postsaussuriana, a diferencia de aquellos que proviniendo directamente de la reflexión semiótica (más o menos declarada) abordan zonas específicas de la significación (los italianos, pongamos por caso, Eco, Garroni, Bettetini, etc.). Marcar esta procedencia no es vano, de hecho los problemas básicos de la Semiología son planteados según el vector diacrónico al cual se pertenece. Y si bien es cierto que la historia de la Semiología es muy corta, es posible ya señalar estas variables. Aquí, entonces, el "recorrido" histórico define el objeto y los enfoques. En este caso Prieto operará con todo el instrumental que le acuerda la Lingüística y básicamente la Fonología, su primer interés: Saussure, Hjemslev, Martinet marcarán su reflexión. Se dirá que este hecho es común a todos los semiólogos; es verdad, pero en este caso el pasado es determinante, tanto en la metodología como en la definición del enfoque. Su modelo comunicacional es básicamente el modelo provisto por la lingüística estructural reformulado en términos más abstractos y teóricamente más correctos; este modelo está construido como figura de una simetría especular donde emisor y receptor cumplen las mismas operaciones, pero inversamente. Es sabido que a este modelo se le han opuesto críticas válidas, amén de posiciones teóricas encontradas (modelos simétricos/asimétricos). Podríamos recordar el modelo de la semiótica freudiana (precisado por Lacan) en donde el equilibrio simétrico es roto por la prevalencia del otro (receptor) como sede del código y observar que este modelo no es solamente analítico sino también psicoanalítico, es decir, que implica un grado de generalización teórica que intenta dar cuenta de la comunicación hu-

[1] Empleamos indistintamente semiología y semiótica sin tomar en cuenta, en este caso, las diferencias metodológicas y teóricas que pueden implicar.

mana generalizada y no circunscripto a la situación analítica. Prieto reformula, aplicando el vocabulario de la lógica de clases y en un intento válido de escapar al pragmatismo, las funciones del emisor y el receptor como *operadores de selección de clases de hechos y no de hechos* —al nivel conceptual, como el reconocimiento de la pertenencia de un objeto a una clase, señalando un manifiesto progreso ante el modelo comunicacional de Jakobson, por ejemplo, pero esto no anula la estructura básica de su esquema sino que la refuerza. ¿Pero es posible cuestionar una tipología comunicacional que pareciera dar cuenta de un fenómeno de manifestación tan reconocido? Tal vez el problema no consista en negar validez al modelo sino en circunscribir sus grados de pertinencia. ¿Es posible concebir la comunicación artística, la comunicación social, la comunicación de medios masivos y la comunicación lingüística, por ejemplo, en el mismo nivel de pertinencia? Ya Greimas había señalado acertadamente una de las "falacias" más generalizadas en el análisis de las comunicaciones de los medios masivos: emplear un modelo de la comunicación interindividual para dar cuenta de una manifestación social sin haber elaborado previamente la categoría teórica de "sujeto colectivo". El trabajo de Prieto "Notas para una semiología de la comunicación artística" da pie para reflexiones análogas. Prieto es antes que todo sociosemiólogo, si es que esta determinación puede actualmente ser aceptada, y lo es en un doble sentido: sus elementos teóricos básicos provienen del primer semiólogo europeo: Buyssens, que dejó sentadas las bases para una teoría semiológica de la significación social y el campo de sus trabajos abarca estrictamente aquello que hoy se ha dado en llamar la semiología de la comunicación en oposición a una semiología de la significación.

En el texto que nos ocupa, Prieto intenta dar una respuesta a las tajantes opciones del Barthes de los *Elementos de Semiología*, reubicando los campos específicos que pertenecen a la semiología de la comunicación y a la semiología de la significación; pero esta "distribución" no aparece suficientemente clara. Acuerda con Barthes en reconocer el carácter de *signo* a todo comportamiento social (en sus propios términos no-saussurianos: relación entre un *indicio* y un *indicado*, relación siempre social para Prieto-Buyssens), agregando una nueva categoría: la de *estilo*. Para que exista comunicación todo signo debe ser producto de una selección (una variabilidad opcional) operada entre el plano del indicio (entendido como clase) y el plano del indicado (entendido como clase), pues no habiendo selección entre varias opciones no habría posibilidad de identificación. Señalemos para su mejor comprensión, que la entidad básica de la comunicación es el *indicio-indicado* (relación) inserto en la correspondiente codificación-descodificación de las clases que realizan tanto emisor como receptor. Los hablantes —¿los lectores?— descodifican clases y no hechos, o si se quiere clases de hechos. La Semiología de la Comunicación estudia (o estudiará) los fenómenos comunicativos que emplean aquellos *indicios* que son *señal*, es decir que por definición son *intencionales*. La Semiología de la Significación es (o deberá ser) más comprehensiva pues incluye todos los hechos que estudia la Semiología de la Comunicación más los índices convencionales que no son señales y que no estudia la de la Comunicación. Es evidente que en esta distribución el elemento "fuerte" es el de *intencionalidad* y no el de *convencionalidad*.

A partir de allí Prieto plantea con rigurosa coherencia el status de los objetos artísticos, que es en realidad la piedra de toque que separa ambas semiologías, por lo menos en el campo europeo. El *objeto artístico*, según Prieto, es un objeto producido para satisfacer una función comunicativa (por ejemplo el literario) o no comunicativa (por ejemplo, el arquitectónico) cuya capacidad de indicar, resultado de la semiotización que sufre su empleo (la semantización de los comportamientos en Barthes, la "ceremonia" en Prieto), es utilizado a su vez para satisfacer una función comunicativa. Es visible el lugar que ocupa la *literatura* (el objeto literario) en esta propuesta. Es constitucionalmente comunicativa tanto en su *intención* como en su *uso*: y, por lo tanto, doblemente comunicativa:

Objeto literario ⟨ función significativa
⟨ función comunicativa (1) - función comunicativa (2)
↓ denotativa ↓ connotativa

Por lo tanto, una comunicación denotativa (1) y otra connotativa (2). Pero Prieto aclara, la literatura se diferencia de los otros objetos artísticos en que usa *señales lingüísticas;* note-

mos de paso el riguroso esfuerzo de Prieto por redefinir semiológicamente categorías muy clásicas: forma y contenido, estilo, etc., y cabría preguntarse si no sería más conveniente que una perspectiva semiológica redefiniese un nuevo campo (un nuevo objeto de estudio) y meta-semiológicamente una nueva categorización; tal vez esto se deba a las *resistencias* que ofrece el objeto mismo (literatura), pues algo similar ocurre con U. Eco en sus elaboraciones sobre el mensaje estético.

¿Debe entenderse que la denotación es primera y la connotación segunda en un orden de prelación jerarquizado? (el problema del "origen" del sentido primero (literal) y segundo (figurado). ¿Debe entenderse que las señales lingüísticas son denotativas en relación al segundo plano de la connotación?, ¿que se vuelven bruscamente *referenciales* (como lo sugiere Eco) con respecto al segundo plano? ¿o que persistiendo en ellas denotación y connotación ambas entran en juego con la connotación 2ª? Tal vez la dificultad consista en explicar el hecho como *proceso producido* y no como *proceso en producción*. ¿No serán más complejas las relaciones entre la denotación y la connotación básicas (señales lingüísticas) y la comunicación denotativa y connotativa del objeto? ¿No sería necesario introducir la noción de *discurso* que permitiese la inclusión de un análisis de la *temporalidad* del proceso (tanto prospectiva como retroactiva) de intersección de los fenómenos de denotativización y connotativización? ¿qué hacer con los emergentes *sintomáticos*: o el *lapsus*, no intencional y, por lo tanto, no definible como indicio, no es un fenómeno lingüístico y semiótico del que debe darse cuenta? ¿Qué hacer con los "ruidos" del proceso de comunicación: procesos de negación de la comunicación, fenómenos de contracomunicación, con los silencios, los blancos, las represiones del discurso? ¿Qué hacer con los juegos (económicos) de palabras que van desde la *aliteración anagramática* al *Witz?* La secuencia de interrogantes sugeridos por las reflexiones de Prieto es interminable, porque interminables son los problemas que actualmente se le plantean a la lingüística y a la semiología. Es verdad: el status de una semiótica freudiana es altamente discutible, sobre todo si se la encara por analogía con los elementos de la lingüística estructural (hacer de Freud un par de Saussure), pero el proyecto de la semiótica peirciana (que Prieto no desdeña) dice que una semiótica *fuera* de la lingüística es posible y el camino abierto por la *teoría del discurso* dice que una semiótica *más allá* de la lingüística, también.

Nicolás Rosa

PUNTO DE VISTA SEÑALA

La mayor, excelente volumen de relatos de Juan José Saer. Libro que, entre otras cosas, puede ayudar a reflexionar, simultáneamente, sobre la calidad de un gran escritor y sobre los misterios del mercado literario. Gran escritor, Saer ha compuesto ya una obra densa frente a la cual empalidecen los logros de otros escritores de su generación, más atentos a los ritmos de la moda o mejor relacionados con los árbitros del gusto. Desatendido con pareja unanimidad por la crítica que desde el periodismo, vive la fugaz ilusión de dictaminar los éxitos, sería fácil ver en ese silencio una señal (casi siempre infalible) de las virtudes del narrador santafecino. Es cierto, por lo demás, que, como se ha dicho, detrás de todo rechazo colectivo de la crítica hay que buscar lo que esa obra viene a negar: demasiado fiel a una temática "provinciana", demasiado atento a las posibilidades del relato clásico. Saer ha escrito sus libros a contramano de las corrientes en boga en la literatura argentina de estos años. Como lo enunciaba ya en 1960 con el título de su primer volumen de cuentos *(En la zona)* Saer trabaja desde el comienzo un material narrativo poco vistoso: el interior, una región bien definida del interior (el litoral, o más precisamente la provincia de Santa Fe) es el ámbito donde se traman unas historias en las que circulan y reaparecen, con variantes

y cambios de perspectiva, las mismas situaciones, los mismos personajes. De relato en relato Saer ha vuelto a escribir la misma historia, versiones de la misma historia, como si cada texto se apoyara en el anterior y ayudara a releerlo. Esta elaboración fragmentaria de una trama que parece ya sabida pero que nunca se termina de narrar sirve de base a un trabajo consciente y riguroso con las estructuras del relato; tentativa definida (sobre todo a partir de *Unidad de lugar*, 1967) por un proceso cada vez más franco de experimentación. Influido por algunas de las técnicas del "nouveau roman" Saer construye (en *Cicatrices*, 1969; *El limonero real*, 1974 y sobre todo en *La mayor*) narraciones descriptivas, sin suspenso, sin desenlace, en las que se destaca un notable trabajo estilístico. Así, el nombre alusivo del volumen que comentamos remite a un modelo de composición musical, donde los motivos, los temas, reaparacen y se modulan en un juego de simetrías, semejanzas, repeticiones que (sostenido en un hábil uso del hipérbaton, de las transposiciones sintácticas y de la puntuación) tienden a disgregar la narración y a disociarla en fragmentos discontinuos. La primera frase de *La mayor*, con su pacífica parodia de Proust puede servir como ejemplo de sus logros: "Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo".

La mayor es, quizás, el mejor libro de Saer: en ningún otro había combinado antes con tanta eficacia los matices y los registros de una escritura que se va haciendo más compleja y se transforma sin perder esa rara capacidad que era, para Pavese, la marca de los verdaderos escritores: la monotonía, esto es, la fidelidad a un núcleo temático y a un tono personal. Publicado hace dos años (Barcelona, Planeta, julio de 1976), este libro ha sabido ganarse, también, el elogio implícito de una crítica unánime en su silencio; lo que no deja de ser, lo hemos dicho, una prueba más de su inusual calidad.

Vistazo sobre ediciones en el exterior

• *Un proceso y su desenlace, que tienen indiscutibles resonancias sobre el curso actual y futuro de los países del este europeo, son el tema abordado por Jiri Hajek en* Dix ans après: Prague 68-78, *publicado en Francia por ediciones du Seuil. Hajek protagonista de la "primavera de Praga" y ministro del gobierno de Dubcek que fue desplazado por la invasión soviética, miembro hoy del grupo Carta 77, intenta en su documentado estudio la elucidación de los hechos del 68, guiado por la convicción de que es posible la síntesis de socialismo y democracia* • *Methuen Press, de Gran Bretaña, ha editado hacia fines de 1977* The Struggle for Asia 1828-1914 *(título que bien podría traducirse como* La disputa por Asia *y cuyo subtítulo aclara: "Estudio sobre el imperialismo británico y ruso"). Aunque el período considerado sea, en efecto, más remoto que el del ensayo de Hajek, es innegable que el historiador David Gillard provee material de gran utilidad para el análisis de la política exterior en una zona donde la presencia de ambas naciones fue (y en algunos casos continúa siendo) decisiva. Gillard rastrea las causas de la guerra de Crimea, analiza el juego bélico entre Inglaterra, Rusia y Turquía y sigue las huellas de la expansión zarista sobre Europa Central, Cercano Oriente, el Cáucaso y Asia Central.*

• *Pierre George ocupa, sin lugar a dudas, un lugar de primera importancia en la constitución de la geografía humana, económica, espacial como ciencia contemporánea. Hoy, Presses Universitaires de France publica su* Populations actives, *cuyo subtítulo "Introducción a una geografía del trabajo" pone de manifiesto la noción que organiza el ensayo: cada espacio geográfico se caracteriza por la concentra-*

LA NUBE

Padres, maestros, tíos y gente buena en general pueden encontrar en La Nube libros de ficción, de historia, de ciencia, juegos, manualidades, tapices, buen diseño, asesoramiento y un completo servicio de referencia sobre y para los chicos.
Y los chicos pueden ir a revolver, hojear y elegir por sí mismos el material que les interese.

LIBROS Y COSAS PARA CHICOS

MARCELO T. DE ALVEAR 978

ción de ciertas formas de trabajo y producción. Ello determina la organización y ocupación del espacio y la relación establecida con la naturaleza. George describe las actividades rurales del Tercer Mundo —el reino del subempleo y la miseria—, las estructuras laborales de las sociedades industriales y, finalmente, la de naciones socialistas • *Esta columna suele insistir sobre la relevancia de los estudios ingleses de historia social. Longman, una de las clásicas editoriales de la disciplina, anuncia tres libros cuya aparición merece señalarse.* The Age of Improvement 1783-1867 *("La era del progreso") de Asa Briggs es en realidad la reedición (primera de 1959) de un clásico sobre la Inglaterra del capitalismo pujante; especialista en el período victoriano, Asa Briggs ha analizado la economía y la sociedad de la época, el impacto de las guerras napoleónicas sobre Europa e Inglaterra, la reforma social y las luchas de los reformadores de mediados de siglo, la expansión mercantil y colonial británica y el apogeo de la pompa imperial de Victoria* • *Un período algo más extenso de la historia social inglesa cubre el ensayo de John Stevenson:* Popular Disturbances in England, *1700-1870. Como su título lo indica, Stevenson reconstruye los movimientos populares masivos rurales y urbanos, desde los motines por el precio de los alimentos, en el siglo XVIII, y los disturbios electorales del XIX hasta las vastas conmociones cuyos protagonistas fueron los jornaleros del campo y los obreros de las nuevas industrias* • *La tercera de las novedades de Longman es la obra de F. F. Cartwright sobre* Historia social de la medicina. *Su índice incluye desde una apreciación de la filosofía de la medicina de Darwin a Pasteur hasta una prolija reconstrucción de las técnicas, las instituciones y las teorías que rigieron el cuidado de los enfermos durante las grandes pestes anteriores al siglo XIX; las luchas enconadas contra la difteria, el cólera y la viruela emprendidas por el sanitarismo moderno; y, por último, el surgimiento de algunas cuestiones propias de las sociedades industriales contemporáneas: la prevención de la enfermedad y los nuevos problemas de una población cada vez más vieja.*

• *Puede decirse que "Historia y conciencia de clase" de Gyorgy Lukács fue, y sigue aún siéndolo, centro de debates filosóficos enconados y de arduas discusiones teórico-políticas, a partir de su publicación en 1923. PUF publica ahora, en París, veinte artículos escritos por Lukács en ese mismo período. Aparecidos por primera vez en Berlín, constituyen una suerte de complemento filosófico y literario, coherente e intelectualmente unificado con* Historia... *Se incluyen textos sobre Goethe, Lessing, Balzac, Hegel, Feuerbach, Lasalle, Freud y Dostoievski* • *El sello Macmillan, de Gran Bretaña, ha publicado el ensayo de Maurice Larkin, profesor de la Edinburgh University, sobre literatura y sociedad en el siglo XIX:* Man and Society in Nineteenth Century Realism. *La obra proporciona un análisis de las fuerzas sociales, políticas y económicas que confluyeron en la fisonomía de los cambios acaecidos a la Europa del siglo pasado y que, en particular, abrieron el espacio donde fueron expuestas y adoptadas las teorías deterministas. Stendhal, Balzac, Büchner, Flaubert, George Eliot,*

Fontane, Ibsen y Zola son algunos de los autores estudiados en el volumen al que la crítica, sin embargo, ha considerado algo académico y restringido en sus concepciones generales • *Hace dos años moría en Italia uno de los notables historiadores del arte antiguo, también arqueólogo eminente: Ranuccio Bianchi-Bandinelli, de quien en español la editorial Aguilar ha publicado dos volúmenes sobre el arte romano de los siglos de oro y del fin del imperio. Aparece ahora en Italia, con el sello de Editori Riuniti, un volumen que, bajo el título de* D'all'Ellenismo al Medioevo, *recoge sus últimos escritos. Estos comparten un objetivo: el de comprender, históricamente "el fenómeno de la creatividad artística en todo tiempo y lugar; el surgimiento de las formas y de su significado cultural; su perpetuación y su trasmisión de una época a otra; y su súbita y frecuente desaparición". Tal proyecto es abordado en una serie de confrontaciones formales, en especial en el campo de la escultura, para trazar luego las líneas generales que conducen desde el helenismo al arte moderno. El estudio morfológico del helenismo le permite a Bianchi-Bandinelli descubrir una corriente constante de arte plebeya* • *Cambridge University Press ha publicado un volumen de J. L. Styan sobre las representaciones de Shakespeare en el siglo XX. Bajo el título de* The Shakespeare Revolution *se examinan los cambios que, en la apreciación de la obra shakespeariana, se sucedieron en las últimas décadas: superada una fidelidad superficial y arcaica, Styan analiza algunas de las puestas de Tyrone Guthrie y Peter Brook. Lo que Styan denomina "teatro antilusionista" sería el rasgo fundamental de las últimas décadas* • *Los escritos satíricos de Sáltikov-Shchedrin han sido traducidos al inglés y publicados por la Oxford University Press. De este notable novelista y narrador ruso de fines del siglo XIX apareció, no hace mucho tiempo en castellano una reedición de su excelente novela* Los señores Golovlev. *Es sabido que Shchedrin recurrió a la sátira, la parodia, el humor y el grotesco para criticar el despotismo zarista y evadir exitosamente su censura. Precisamente una treintena de estos artículos satíricos son los reunidos en el volumen mencionado.*

• *Con la dirección de Serge Lebovici y Evelyne Kestemberg, PUF anuncia la aparición de* Le devenir de la psychose de l'enfant. *El volumen presenta la evolución de casos —algunos de ellos seguidos a lo largo de más de veinte años—, describe los resultados del trabajo institucional y expone las más recientes investigaciones sobre la psicosis infantil. Por otra parte, psiquiatras de adultos comparan estas observaciones con las que ellos mismos realizaron en psicóticos. De las conclusiones del ensayo puede señalarse la que niega la asimilación del desarrollo del niño psicótico hacia la esquizofrenia, que a menudo se presenta como fruto de una censura de adolescencia* • *Sobre un eje temático similar PUF también ha editado* L'expression psychotique chez l'enfant, *de Alfred y Françoise Brauner. La primera parte del volumen aborda el problema del lenguaje del niño psicótico: a menudo inexistente, a veces muy rico, siempre afuncional desde el punto de vista social. En la segunda parte se da cuenta de una serie de experiencias terapéuticas y pedagógicas que dieron origen a expresiones plásticas en los pequeños pacientes* • Psychiatry on Trial *("Juicio a la psiquiatría"), ensayo del investigador británico Malcolm Lader, acaba de aparecer con el sello de Penguin-Pelican. Desde que en 1970 psiquiatras y psicólogos se conmovieron con las denuncias del uso represivo de sus técnicas y del manicomio como castigo a disidentes políticos en la Unión Soviética, se abrió un debate profundo. La cuestión de la libertad y la democracia para intelectuales y científicos, en suma los derechos humanos y políticos, estaban en el centro de la cuestión: los demócratas occidentales defendían el derecho de disensión y se negaban a que la ciencia ocupara el espacio del autoritarismo; muchos socialistas pensaron que el manicomio y la política se excluían mutuamente. Las conclusiones a que arriba Lader fueron adoptadas por la Asociación Psiquiátrica Internacional.* •

PUNTO DE VISTA

Lea en el próximo número:

- Martínez Estrada y José Hernández
- La revista Contorno: hace 25 años
- Libros sobre psicología, antropología, literatura, filosofía
- Y, como siempre: cine, plástica, textos

Ciencia ficción, una visión crítica

El especialista argentino Jorge Sánchez, fundador y director de series y colecciones, antólogo de la ciencia ficción, fue especialmente entrevistado para Punto de vista **por Hebe Carducci. Sánchez entregó también el relato inédito en castellano de Bob Kurosaka que, traducido por él, publicamos en este número.**

¿Cuáles fueron las lecturas iniciales sobre el tema de alguien que con el correr del tiempo eligiría convertirse en un especialista en CF?

De todas mis lecturas iniciales la única que posiblemente haya sobrevivido es la de Wells, que me sigue pareciendo un gran escritor. Verne fue por sobre todas las cosas un divulgador de la ciencia que consiguió incitar a gran cantidad de jóvenes hacia los estudios técnicos. Fue su misión fundamental, confesada por él mismo. Su producción de la última época, pesimista y negativa, no llega a compensar la copiosa abundancia de libros de la serie *Voyages extraordinaires*. En cambio, Wells es otra cosa: la densidad de sus obras, su sentido apocalíptico, la vigencia de novelas como *La guerra de los mundos* o *La isla del Dr. Moreau* que siguen pareciendo notables. Según Borges su gran facilidad para escribir lo hizo emprender una literatura de preocupaciones históricas que hoy carece totalmente de interés. Verne y Wells sirven para marcar las dos líneas básicas de la literatura de CF contemporánea. Por un lado, la línea cientificista, en la cual la trama se apoya en un argumento débil, en personajes esquemáticos, y por otro, la línea Wells, es decir, la línea de pretensiones literarias.

A pesar de la difusión alcanzada por la CF hay quienes siguen considerándola como un género menor, negando su validez literaria, alentando su marginación.

Todos los planteos sobre si la CF es "buena" literatura o no parten de su nombre, un nombre infortunado que ahora se ha hecho inevitable. Surgió signado por los sistemas de comercialización en Estados Unidos, donde los editores la consideran *category fiction*, expresión difícil de traducir que comprende además a los relatos policiales, de enfermeras, góticos, de cowboys, de espionaje. Cuando en 1926 Hugo Gernsback acuña el término *Science Fiction*, en la revista *Amazing Stories*, se la coloca en la misma categoría de éstos, y diríamos que correctamente, pues en esa época de folletín carecía casi por completo de valor literario, era simplemente una narrativa de entretenimiento. Hoy, en cambio, no se puede hacer una diferenciación entre la CF y la "literatura seria", dicho sea entre comillas. Ambas tienen el mismo profesionalismo. La CF, como cualquier otro tipo de literatura, sólo admite una única división: la buena y la mala.

Aunque la proliferación de intentos de caracterización de la CF ha demostrado la precaria utilidad de esos esfuerzos, se hace casi imprescindible requerir una opinión al respecto.

Los que pueden lo hacen

Bob Kurosaka *

El semestre comenzó de la manera caótica ya tradicional. Las tarjetas de clasificación se habían perdido, los estudiantes vagaban a la deriva por el salón de clase. Un oh ocasional interrumpía mi clase, seguido por la torpe salida de un estudiante sonrojado que se había dado cuenta súbitamente de que era el curso de Ecuaciones Diferenciales, y no el de Introducción a la Filosofía.

Después del anuncio de los textos y materiales que se necesitaban hice la pregunta habitual: "¿Tienen alguna pregunta que hacer?". Si no había ninguna, agarraría el ómnibus de las 11.20 a Weavertown. Tendría tiempo para un corto partido de golf.

Un estudiante se levantó y apretó sus manos en los bolsillos traseros de su pantalón.

—Profesor, ¿por qué tenemos que seguir este curso?

Un murmullo intranquilo se elevó desde la clase, un nervioso agitar de pies.

—¿Cuál es su nombre, joven? —pregunté.

—Barone, señor. Frank Barone.

—Bueno, señor Barone, la Universidad requiere que todos los especializados en Matemáticas completen un mínimo de...

—Ya sé todo eso —me interrumpió, y luego agregó rápidamente—: señor.

Sonreí y asentí.

—Quiero decir si hay algún tipo de uso práctico en estudiar conceptos totalmente abstractos. Lo que yo necesito es una guía que me ayude a ser un miembro activo de la sociedad.

Llegué a la conclusión de que era uno de los confundidos de la clase de Filosofía que se había quedado, pero su voz profunda

▶

▶

y la seguridad de sus maneras habían encantado a la clase. Los otros estudiantes estaban esperando mi respuesta. Me aclaré la garganta.

—Señor Barone —comencé, ¿qué es lo que usted quiere de la Universidad?

—No estoy seguro, señor. Pensé que los dos años de college me ayudarían a decidirme por una carrera, pero no fue así. Usted verá, yo no tengo que trabajar para vivir.

Lo dijo simplemente, como quien dice: "Tengo un problema con mis dientes".

—¿Y cómo obtendrá usted los medios de vida, señor Barone?

—Bien, señor, tengo un... un don.

—¿De veras? —lancé una risita—. ¿El toque de Midas, quizá?

Me arrepentí de inmediato de mi sarcasmo. La cara de Barone se había puesto roja. Me había confesado un asunto de gran importancia y yo lo había puesto en ridículo.

—¡Mejor que eso, profesor! —gritó—. ¡Mire!

Barone levantó una mano y me apuntó. Mi atril se elevó silenciosamente y flotó sobre mi cabeza. Oí un jadeo de asombro. Me di vuelta justo para ver a Barone haciendo gestos hacia una alumna muy bien proporcionada. Ella estaba tratando de cubrir su desnudez con el cuaderno.

—¡Señor Barone! —le grité—. ¡Es suficiente!

—¡Todavía no, profesor!

Agitó sus manos y las juntó como si fuera a atrapar una mariposa. Cuando las abrió un enjambre de murciélagos salió volando, girando salvajemente en el salón de clase. Las alumnas gritaban y se escondían bajo sus asientos.

Barone tenía que ser detenido. Respiré profundamente y grité:

—¡Basta!

La habitación se calmó de golpe; todo el mundo quedó helado. Sólo el susurro del vuelo de los murciélagos y el gimoteo de la chica desnuda rompía el pesado silencio. Todos los ojos estaban posados sobre mí, hasta los de Barone. Eso era bueno.

Apunté al atril y éste descendió suavemente. Con un gesto rápido devolví las ropas a la chica.

Junté mis manos y me concentré. Las abrí y solté a los halcones. Limpiaron el aire de murciélagos y volvieron a mis manos, donde se desvanecieron silenciosamente.

La clase tenía la boca abierta. Era hora de romper la tensión.

—¿Alguna otra pregunta?

Los estudiantes sacudieron sus cabezas, aturdidos. Sólo Barone permaneció inmóvil.

—Muy bien, lean desde la página tres hasta la diecisiete para la próxima clase. Eso es todo por hoy.

El salón se vacío rápidamente. Barone, el último en salir, vaciló un momento en la puerta del aula. Se dio vuelta y me miró. Nos estudiamos uno al otro por varios segundos. Luego, como si hubiera tomado una decisión, asintió severamente. Me sonrió y salió con paso decidido.

Dejé escapar un suspiro y recogí mis notas. Al dejar el salón de clases eché una mirada al reloj. Eran las 11.30.

Quizá pudiera alcanzar el ómnibus de la 1.15.

* Bob Kurosaka *es profesor de matemáticas en un pequeño college de Boston, y una de las figuras jóvenes que mejor maneja el elemento fantástico dentro de la cf. Las historias sobre poderes extrasensoriales han desaparecido progresivamente de las páginas de las revistas especializadas, quizá como reacción por la superabundancia de ellas en épocas pasadas, pero Kurosaka demuestra que el tema tiene vigencia. El cuento que publicamos, inédito hasta hoy en castellano, fue traducido por Jorge Sánchez.*

El problema reside en definir qué es la CF. Toda definición implica un riesgo. Si la definición es muy precisa se corre el riesgo de dejar fuera de ella a obras fundamentales del género y si es muy amplia ("ciencia-ficción es la literatura de la imaginación disciplinada": J. Merrill) es posible que hasta Emile Zola haya escrito CF. Un lector que compra una novela policial o una de cowboys sabe de antemano con qué se va encontrar. En cambio, el que compra una novela de CF no puede estar muy seguro sobre lo que lo espera en sus páginas. Puede encontrarse con la aventura más elemental, puede encontrarse con una obra psicológica de gran complejidad, puede encontrarse con algo que muy pocos se atreverían a calificar de CF. Puede encontrarse por ejemplo con algún libro de R. A. Lafferty o de G. A. Effinger. Es un género muy difícil de definir: en él media la distancia que puede haber entre un Asimov y un Ballard. Una definición exterior, de Perogrullo, afirmaría que la CF es todo aquello que se encuentra dentro de un libro de CF. En realidad, el escritor de CF enmascara la realidad, la trasmuta y la proyecta a un mundo lejano, a un tiempo incierto, a un universo paralelo, a un pasado mítico. Pero resulta muy claro que todo lo que aflora detrás de ese enmascaramiento son problemas actuales. En ese sentido se puede decir que la CF es un género agudamente realista.

¿Cómo se relaciona la CF con la literatura fantástica?

En forma didáctica, podemos decir que la CF es una rama de la literatura fantástica con algunas reglas propias. En general no importa la temática, ni sobre qué se escribe; importa sí que lo escrito tenga valor literario. Pienso que de la nave espacial, los hombrecitos verdes y las pistolas desintegradoras a la CF actual y adulta se abre la misma diversidad que existe entre Corín Tellado y Proust. Las diferencias entre la literatura fantástica en general y la CF contemporánea son difíciles de precisar; más simple es, sin embar-

go, respecto de la CF clásica. Esta especulaba, en general, con una predicción sobre el futuro, trataba que el argumento corriera por vías factibles. La literatura fantástica, por su parte, no sigue, en su contenido, una línea de certeza y verosimilitud lógicas. La CF en cambio busca bases más verosímiles. Naturalmente que sigo refiriéndome a la CF clásica. En la contemporánea los límites se han estrechado tanto que es imposible diferenciarlas. Inclusive la *New Wave* se encuentra más cerca del surrealismo y de la novela experimental que de la CF tal como la concebía Campbell. Más cerca de Kafka que de Wells. Dos obras clásicas, *Frankenstein*, de Mary W. Shelley y *El Golem*, de Gustav Meyrink, podrían servir para ejemplificar las diferencias entre literatura fantástica y CF. En la primera, el engendro creado por el hombre es animado por leyes pseudocientificas, en tanto que el Golem cobra vida por un conjuro mágico.

¿Puede hablarse de un auge actual de la CF?

Pienso que sí, que hay un auge mundial, aun cuando éste —en los países hispanoamericanos— no tiene nada que ver con el éxito de una literatura del tipo *Triángulo de las Bermudas*. Al expandirse el campo literario de la CF, ésta accede a un público diferente. En sus comienzos se dirigía a los jóvenes o a un público de bajo nivel cultural. Al irse haciendo más complejo su campo temático y su estructura lingüística ha ido incorporando mayor número de lectores. Se ha dado así un fenómeno muy curioso: a mayor complejidad, mayor cantidad de lectores. La retracción de la denominada literatura política en la Argentina podría hacer pensar que la gente se inclina hacia una literatura evasiva, como a priori podría parecerlo la CF; sin embargo, en España está en pleno auge el tema político y no obstante hay también una copiosa proliferación de la CF. Es probable que la crisis de nuestro tiempo atraiga de cierto modo a grandes sectores del público hacia la CF. Creo que todo lo que vivimos influye del mismo modo en toda la literatura, pero la específica temática que aborda la CF —el género en mi opinión más apto para tratar ciertos temas contemporáneos— hace que la gente se interese más en la CF que en otros géneros literarios. Antes la CF no tocaba la política, ni la religión, ni el sexo. Ahora comienza a despertar los celos de los censores.

¿La constitución y el carácter rector que algunas ciencias humanas exhiben en este siglo —psicología, lingüística, ciencias de la información— han ejercido influencia particular en el desarrollo de la CF?

Presuponer que la CF evoluciona a partir de la influencia de las nuevas ciencias humanas es seguir pensando que la CF es un cajón de la literatura. Y no. Literatura y CF son la misma cosa. También la literatura en su más amplio sentido sufre los avatares y las modas de cada época. En este momento se da un caso curioso con ciertas obras *best-sellers* que tocan tangencialmente a la CF, que usan algunos de sus elementos. Hay quienes confunden esas obras con la CF. Lo que sucede es que las preocupaciones del hombre contemporáneo han determinado que se incorporen a la literatura acontecimientos que ya eran tematizados en la CF de 1926: el desarme atómico, el problema ecológico, el posible contacto con seres extraterrestres. Esto ha hecho que prolifere una literatura —los Berlitz, los von Däniken, los libros sobre ovnis— que no tiene nada que ver con la CF: presuntos libros de divulgación, con referencias históricas relativas, llenos de observaciones de personas no calificadas, con supuestas desapariciones generalmente no comprobadas, plagados de citas circulares —los autores de todos estos libros se citan unos a otros estableciendo cadenas que siempre terminan en ellos mismos—, elementos todos que invalidan la credibilidad de lo que en estos textos se afirma. La idea fundamental de los von Däniken y de los Berlitz no es hacer literatura sino dinero.

¿Qué incidencia ha tenido en la evolución de la CF la incorporación a nuestro universo cotidiano de la más asombrosa tecnología?

No ha hecho menguar el interés por la CF, básicamente porque estos temas ya eran viejos para ella: ya estaban agotados en la década del 40. La parafernalia de la tecnología (lanzamientos espaciales, viajes a la luna, proliferación atómica, auge de los modernos sistemas de comunicación) sólo ha logrado desactualizar algunas obras clásicas. Actualmente el cohete y el astronauta no son otra cosa que el taxi y el chofer, algo sin demasiada importancia dentro de la trama.

¿La CF es una literatura que sólo producen los países desarrollados?

En los países subdesarrollados como el nuestro no hay productores específicos de CF que, como género literario, no existe. Lo que sí existen son escritores que dentro de su obra han hecho CF, pero que no la cultivan exclusivamente. En la Argentina, a pesar de lo dicho, hay una literatura muy rica, tributaria no tanto de la tradición anglosajona sino más bien de la europea. Obras y cuentos de Borges han sido incluidos en antologías de CF y ajustan muy bien en ese marco. Nuestros dos principales escritores de CF son sin duda Adolfo Bioy Casares y Angélica Gorodischer. El primero ha escrito dos novelas excepcionales, *La invención de Morel* y *Plan de evasión*, así como algunos espléndidos relatos: "La trama celeste" es uno de los mejores cuentos sobre mundos paralelos que he leído. Por otro lado la rosarina Gorodischer, con su libro *Bajo las jubeas en flor*, el mejor volumen de relatos del género, ocupa un lugar preponderante y aún no reconocido dentro de la prosa fantástica argentina. También es necesario mencionar a Alberto Vanasco *(Nuevas memorias del futuro)*, a Eduardo Goligorski *(De los bárbaros)* y a Elvio Gandolfo *(Vivir en la salina)* como importantes cultores del género.

Rodolfo Alonso

Rodolfo Alonso nació en Buenos Aires en 1934 y entre otros libros publicó Salud o nada **(1954),** El músico en la máquina **(1958) y** Hablar claro **(1964),** Relaciones **(1968),** Hago el amor **(1969) y** Guitarrón **(1975).**
Formó parte del grupo nucleado alrededor de la revista "Poesía Buenos Aires". Es traductor de Pavese, Pessoa, Ungaretti, Eluard, Quasimodo, Montale, Campana y otros poetas extranjeros. Textos suyos han aparecido en antologías argentinas y también en otros países.

Las ganas de vivir

Dentro de esta mujer está mi hijo
dentro de esta mujer pequeña oscura
incontenible frágil repentina

Y dentro de mí hijo pasan cosas
cosas vivas y muertas van surgiendo
y muriendo y naciendo y renaciendo

Dentro de mí están mi hijo esta mujer
mis otros hijos los años las mujeres
los compañeros hombres los vientos los cometas

Flora y Fauna

Dos gatas sufren por amor
de un espléndido modo.
Y la Naturaleza no descansa.

El paraíso es un sueño animal.

Kato Molinari

Kato Molinari nació en Córdoba en 1944 y es licenciada en Letras. En 1972 publicó Por boca de quién **que tuvo una excelente acogida de la crítica. "Mi primer libro —declaró la escritora— es tan imperfecto como impetuoso. Ahora abandoné las construcciones poco frecuentes y creo haberme tranquilizado dentro de una poesía que se atreve a todo". Kato Molinari tiene inéditos un libro de cuentos titulado** Triángulo escaleno **y** La mirada plural, **a donde pertenecen los siguientes poemas.**

1

Las flores que descuidaste / habrán de verse / tiradas en / el mejor basural de Buenos Aires / Marshall Mac Luhan ha encontrado seguidores / en el país más austral del mundo.

2

Qué de aflicciones padecía Quevedo / el culterano. / Aquí están sus deudos / sus descendientes estériles.

3

Entre mulas y asnos la cuestión es desconfiar / Válgame Dios / Así estamos / Y la vida sigue.

4

Las glorias y los infortunios me devoran, te devorarán, los devoraron a ustedes dos, Julio y Angélica. ¿Qué puedo hacer yo, tan desprovista como ustedes dos, Julio y Angélica?

5

Viva yo, viva mi abuela. No estamos en condiciones de comprar una nueva heladera. El pensamiento se produce entre los berros de un arroyo de infancia.

6

Se puede pedir, se puede rogar, se puede llorar. Pero, prohibido mirar atrás al bajar del vehículo en movimiento.

7

La ironía es un arma de tres filos. El segundo es conocido por vos. En el resto mueren mis manos.

8

¿Y si nos fuéramos a La Pampa del palén? ¿Y si nos quedáramos aquí, en la ciudad que amo ciegamente? Jugar a las canicas a la sombra de un jacarandá añoso y que ya no existe. Esa es mi propuesta.

Ricardo Piglia

La prolijidad de lo real

Piglia, nacido en 1941, ha publicado dos libros de cuentos: "La invasión" y "Nombre falso"; es también crítico y ensayista. Aquí reproducimos un texto aún inédito.

"La noche que de la mayor congoja nos libra: la prolijidad de lo real"

¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace diez años. En abril de 1968, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta. Con la carta viene una foto donde me tiene en brazos: desnudo, estoy sonriendo, tengo tres meses, y parezco una rana. A él, en cambio, se lo ve favorecido en esa fotografía: traje cruzado, sombrero de ala fina, la sonrisa campechana; un hombre de treinta años que mira el mundo de frente. Al fondo, borrosa y casi fuera de foco, aparece mi madre, tan joven que al principio me costó reconocerla.

La foto es de 1941: atrás él había escrito la fecha, y después, como si buscara orientarme, transcribió las dos líneas del poema inglés del siglo XVIII que ahora sirve de epígrafe a este relato.

No hubo más tragedia que ésa en la historia de mi familia ni ningún otro acontecimiento digno de ser recordado. Varias versiones confusas circulaban en secreto, plagadas de hipótesis, de conjeturas. Casado con una mujer de fortuna, mujer que llevaba el increíble nombre de Esperancita y de la que se decía que era delicada del corazón y que siempre dormía con la luz encendida y que en su vejez rezaba en voz alta para que Dios pudiera oírla, el hermano de mi madre había desaparecido a los seis meses del matrimonio, llevándose todo el dinero de su señora esposa para irse a vivir con una bailarina de cabaret de sobrenombre Coca. Con absoluta calma, sin perder su helada cortesía, Esperancita denunció el robo, movió influencias, hasta lograr que la policía lo encontrara, unos meses después, viviendo a todo tren y con nombre supuesto en un hotel de Río Hondo. Me acuerdo de los recortes de diario donde se hablaba del caso, escondidos en un cajón más o menos secreto del ropero, el mismo en el que mi padre guardaba *Fisiología de las pasiones y mecánica sexual* del profesor T. E. Van de Velde, autor de *El matrimonio perfecto* y el libro de Engels sobre el *Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, junto con cartas, papeles y documentos diversos, entre ellos mi propia partida de nacimiento. Después de complicadas operaciones que ocupaban las siestas de mi infancia yo abría el cajón y en secreto espiaba los secretos de ese hombre del que todos, en casa, hablaban en voz baja. *Convicto y confeso* decía (me acuerdo) uno de los titulares y siempre me emocionaba ese título, como si aludiera a acciones heroicas y un poco desesperadas: "convicto y

confeso" repetía y me exaltaba porque no entendía bien el significado de las palabras y pensaba que *convicto* quería decir invencible.

Lo cierto es que el hermano de mi madre estuvo preso casi dos años; a partir de entonces es poco lo que se sabe de él; en ese momento empiezan las conjeturas, las versiones contradictorias, las historias imaginadas y tristes sobre su destino y su vida extravagante; parece ser que ya no quiso saber nada con la familia, no quiso ver a nadie, como si se estuviera vengando de un agravio recibido. Una tarde, sin embargo, la Coca había venido a casa. Orgullosa y distante vino a traer parte del dinero y la promesa de que todo sería devuelto. Yo conozco las interpretaciones, los relatos del encuentro y sé que Esperancita le decía *M'hija* a esa mujer que casi podía ser su madre y que Coca usaba un perfume que mi padre jamás pudo olvidar. "Ustedes —parece que dijo antes de irse— nunca van a saber qué clase de hombre es Marcelo" y cuando el relato llegaba ahí, fatalmente y casi sin darme cuenta, yo me acordaba de la histórica frase de Hipólito Yrigoyen sobre Alvear después del golpe del 30, extraña asociación, motivada, también, por el hecho de que Esperancita estaba emparentada con el general Uriburu.

A partir de esa visita y durante tres años Esperancita recibió, cada dos meses, un cheque hasta que la deuda quedó saldada. De ese tiempo vienen mis primeros recuerdos de ella o más bien una imagen que siempre he pensado que es mi primer recuerdo: una mujer bellísima, frágil, con una expresión de arrogancia y desgano en la cara que se inclina hacia mí mientras mi madre dice: "A ver Emilio ¿qué se le dice a la tía Esperancita?". Se le decía: "Gracias", a ella más que a ninguna otra; emblema del remordimiento familiar, era como un objeto raro y demasiado fino que nos hacía sentir a todos incómodos y torpes. Me acuerdo que cada vez que ella venía mi madre sacaba la vajilla de porcelana y usaba los manteles almidonados que crujían como si fueran de papel. Y ella vino a casa, de visita, todas las semanas, los jueves o los domingos, todas las semanas, una vez los jueves, una vez los domingos, hasta que murió. El hermano de mi madre nunca supo que ella había muerto. Desaparecido sin dejar rastros, en alguna de las versiones se decía que seguía preso y en otras que estaba viviendo en Colombia, siempre con la Coca. Lo cierto es que él nunca supo que ella había muerto, nunca supo que cuando Esperancita murió encontraron una carta que le estaba dirigida donde ella confesaba que todo era mentira, que nunca había sido robada y hablaba de la justicia y del castigo, pero también del amor, cosa rara siendo quien era.

No podía menos que atraerme el aire faulkneriano de esa historia: el joven de brillante porvenir, recién recibido de abogado, que planta todo y desaparece; el odio de la mujer que finge un desfalco y lo manda a la cárcel sin que él se defienda o se tome el trabajo de aclarar el engaño. En fin, yo había escrito una novela con esa historia, usando el tono de *Las palmeras salvajes*, esto es, usando los tonos que adquiere Faulkner traducido por Borges, con lo cual, sin querer, el relato sonaba a una versión más o menos paródica de Onetti. *Ninguno de nosotros, de los que estuvo allí la noche en que se entrevió, por fin, en la entristecida penumbra que siguió a la tarde del entierro, el secreto de esa venganza dulcemente cultivada durante años, no pudo no pensar que asistía a la más perfecta forma del amor que un hombre puede dispensar a una mujer; pacto piadoso del que parece difícil prever el carácter o las consecuencias de las heridas infligidas pero no la intención y la deseada bienaventuranza.* Así empezaba la novela y así seguía durante 200 páginas. Para evitar el costumbrismo y el estilo oral que ya en ese momento hacían estragos en las letras nacionales yo (como quien dice) me había ido a la mierda. Todavía se encuentran algunos ejemplares de la novela en las mesas de saldos de las librerías de Corrientes y hoy lo único que me gusta de ese libro es el título *(Respiración artificial)* y el efecto que produjo en el hombre al que, sin querer, le estaba dedicado.

Extraño efecto, hay que decirlo. La novela apareció en octubre, dos meses después me llegaba la primera carta. Ahora sé que la ficción es un reflejo fiel de lo real cuando quien la lee es capaz de encontrar la verdad allí donde parece más oculta.

Primeras rectificaciones, lecciones prácticas *(decía la carta)*. Nunca nadie hizo jamás buena literatura con historias familiares. Regla de oro para los escritores debutantes: si escasea la imaginación hay que ser fiel a los detalles. Los detalles: la turra de mi primera mujer, boquita fruncida, se le veían las venas azules bajo la piel traslúcida. Pésima señal: piel transparente, mujer vidriosa, me di cuenta demasiado tarde. Otra cosa: ¿quién les habló de mi viaje a Colombia? Tengo mis sospechas. En cuanto a mí: he perdido los escrúpulos en relación con mi vida, pero supongo que deben existir otros temas más instructivos. Por ejemplo: las invasiones inglesas; Pophan, un caballero irlandés al servicio de la reina. *Let not the land once proud of him insult him now.* El comodoro Pophan, hechizado por la plata del Alto Perú o los paisanos despavoridos huyendo en las chacras de Perdriel. Primera derrota de las armas de la patria. Hay que hacer una historia de las derrotas. Nadie debe mentir en el momento de la muerte. Todo es apócrifo, hijo mío. Me patiné toda la plata del Alto Perú y si ella dice que no, es porque intenta despojarme del único acto digno de mi vida. Sólo los que tienen dinero desprecian el dinero. Fueron un millón seiscientos y monedas, pesos del año 42, resultado de herencias varias y de la venta de unos campos en Bolívar (campos que yo le hice vender con santa intención, como ella reprocha bien, aunque no fui yo quien le hizo morir a los parientes de los que hereda). Traté de poner una boite en Cangallo y Rodríguez Peña pero me encontraron antes (¿De dónde sacan lo de Río Hondo?). Le devolví la plata y los intereses: cierto que la Coca fue a verlos y a tu madre por poco le da un síncope. No cuentan que ella le dijo: Me cago en tu alma, la primera vez que Esperancita le dijo. M'hija y que hubo que darle sales. Si estuve preso dos años y si salí en los diarios fue porque soy radical, hombre de don Amadeo Sabattini y en ese tiempo nos querían reventar a todos porque se ve-

nían las elecciones del 43 que después pararon con el golpe de Rawson. (¿Tampoco te contaron esa historia?). ¿Así que me perdona en el testamento? No ves que es loca, siempre cagó de parada, me consta, porque alguien le dijo que era más elegante. Antes de morir dice que yo no la robé. Así de misteriosa es la oligarquía y esas son las hijas que engendra. Gráciles, ilusorias, inevitablemente derrotadas. No se debe permitir que nos cambien el pasado. *Haced que el país, antes orgulloso de él, no lo insulte ahora*, decía Pophan. La Coca se instaló por su cuenta en el Uruguay, departamento de Salto. A veces tengo noticias de ella y si me vine a vivir a este lugar fue para estar cerca de esa mujer, tenerla del otro lado del río. No se digna recibirme porque es altiva y trivial, porque está vieja. Me levanto al alba; a esa hora todavía se ve la luz de los farolitos, en la otra orilla. Enseño historia argentina en el Colegio Nacional y a la noche voy a jugar al ajedrez al Club Social. Hay un polaco que es un as, acostumbraba a jugar con el príncipe Alekkine y con James Joyce en Zurich, año 1916, y uno de los anhelos de mi vida es empatarle una partida. Cuando está borracho canta y habla en polaco; anota sus pensamientos en un cuaderno y se dice discípulo de Wittengstein. Le he dado a leer tu novela; la leyó con atención sin sospechar que ese tipo del que se cuentan sucios sueños soy yo mismo. Prometió escribir una reseña en *El telégrafo*, diario local. Ya publicó varias notas sobre ajedrez y también algunos extractos del cuaderno donde registra sus ideas. Su ilusión es escribir un libro enteramente hecho de citas. No muy distinta es tu novela, escrita a partir de los relatos familiares; a veces me parece escuchar la voz de tu madre; que hayas sabido disfrazarla con ese estilo enfático no deja de ser, también, una muestra de delicadeza. Las distorsiones, en todo caso, derivan de ahí. Debo pedirte, por otro lado, la máxima discreción respecto a mi situación actual. *Discreción máxima*. Tengo mis sospechas: en eso soy como todo el mundo. De todos modos, ya te digo, actualmente no tengo vida privada. Soy un ex abogado que enseña historia argentina a jóvenes incrédulos, hijos de comerciantes y chacareros de la localidad y sus alrededores. Este trabajo es saludable: no hay como estar en contacto con la juventud para aprender a envejecer. Hay que evitar la introspección, le recomiendo a mis jóvenes alumnos y les enseño lo que he denominado *la mirada histórica*. Jamás habrá un Proust entre los historiadores y eso me alivia y debiera servirte de lección. Podés escribirme al Club Social. Concordia. Entre Ríos.

Te saluda: el profesor Marcelo Maggi Pophan. Educador. Radical sabattinista. Caballero irlandés al servicio de la Reina. El hombre que en vida amaba a Parnell ¿lo leíste? Era un hombre despectivo pero hablaba doce idiomas. Se planteó un solo problema: ¿cómo narrar los hechos reales?

Ps.: Por supuesto tenemos que hablar. Hay otras versiones que tendrás que conocer. Espero que vengas a verme. Ya casi no me muevo, he engordado demasiado. La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar.

CINE

Fassbinder: por un cine ideas

Silvia Niccolini

Del director alemán cuya última obra, "Dispair", fue estrenada en Cannes, en la muestra paralela, se proyectaron siete films en Buenos Aires.

Nació en Baviera, Alemania, en 1946. Estudió música, literatura, hizo periodismo. En 1968 fundó el Anthitheatre de Munich, que dirige. Luego, en el curso de ocho años filmó 26 largometrajes. Tres o cuatro de ellos pasaron efímeramente por las pantallas de Buenos Aires. Su nombre es Reiner Werner Fassbinder. El Instituto Goethe, en un ciclo de joven cine alemán realizado en el pasado mes de junio, nos permitió ver siete de sus películas, entre ellas dos estrenos para la Argentina[1].

Afirmar que el ciclo fue excelente podría conducirnos a cavilar sobre las razones, complicadas y económicas, de la distribución internacional o nacional de películas, por las cuales Fassbinder es sólo ligeramente familiar para los frecuentadores de cineclubs o los afortunados que pasamos tarde por medio, durante dos semanas, en el Instituto Goethe. En un país donde es casi un lugar común recordar que Bergman o la ya arcaica nouvelle vague fueron discutidos al mismo tiempo que en Europa, antes quizás que en Nueva York —y es posible que con mayor fanatismo—, los motivos por los que el público recuerde del cine alemán la ya museológica *Rosemarie entre los hombres* de Thiele, un par de comedias menores y a Herzog desde hace uno o dos años, tienen que ver con una distribución plena de hábitos arraigados y ávida de seguridades. A lo mejor también —no lo sabemos— con una previsora hipótesis de censura.

[1] *Katzelmacher* (1969), *Dioses de la peste* (1970), *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (1972), *El frutero de las cuatro estaciones* (1971), *La angustia corroe el alma* (Premio de la Crítica Internacional en Cannes, 1974), *Effi Briest* (1974) y *Sólo quiero que me amen* (1976).

El cine de Fassbinder sorprende. Por la solidez narrativa de un director de apenas 34 años que proviene, por lo demás, no de un medio como el norteamericano donde la producción industrial en escala ampliada acelera la adquisición de experiencia (piénsese en precoces como Bogdanovich o Ford Coppola). Vimos seis películas suyas y alcanzan para atestiguar un estilo: sintaxis, ritmo, manejo de actores, incluso sistema de influencias. También sorprende por la coherencia de ideas que recorre esos films producidos a lo largo de siete años. Cine de tesis —en el mejor sentido del término—, el de Fassbinder no elude la claridad, subraya la precisión y entrelaza inteligentemente la trama con el tema ideológico. Tanto una como el otro tienen en Brecht un punto de referencia. Queda claro —no sólo en los elementos más superficiales: carteles, narradores, distancia teatral del relato— sino también en la proposición de un arte consciente de su perspectiva, trabajado con ideas y productor de ideas, que abre el espacio del juicio y desecha la identificación, que hace de la distancia no un elemento formal-paródico sino un momento de la creación estética y de la lectura. Mencionar junto a todo esto la tradición expresionista no es errado, pero su presencia se manifiesta en otro nivel, más exterior y formal: máscaras de actores, algunos movimientos, la exasperación de uno que otro rasgo de estilo que, puestos como entre comillas, nombran al expresionismo. Y, finalmente, la reminiscencia formal, de situaciones, de ciertos cortes de escena, del cine clásico norteamericano.

Con este bagaje, Fassbinder desarrolla una obra profunda y original donde las influencias operan como elementos constructivos conscientes. Brecht y la experiencia teatral del Anthitheatre son llamados a formar parte de un sistema narrativo: el primero por su poética —su concepción del realismo y de la función social del arte—. La segunda, de manera explícita —ni cine filmado ni filtraciones ingobernables, sino la utilización deliberada de motivos típicamente teatrales: entradas y salidas laterales de personajes, perspectivas de la escena como en caja de tres lados, espacios carentes de "atmósfera" cinematográfica, donde los actores son los mínimos indispensables para la acción dramática.

¿Cómo son las películas de Fassbinder? Respuesta casi indispensable para el abstinente público argentino. De las que se proyectaron en el Instituto Goethe pueden extraerse un conjunto de rasgos estables. Dos tipos de nudos centrales. Ejemplifiquemos: en *El frutero de las cuatro estaciones*, la sordidez de una pareja cuyo vínculo es el dinero, el engaño y una especie de crueldad despreciativa y monótona. Es decir una situación transitada por el cine, la literatura, la comedia burguesa. En *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, una relación prohibida, que sólo tardíamente ingresó con escándalo en la literatura moderna de manera explícita, y que también Bergman trabajó en el cine: la homosexualidad femenina.

Pero entendámonos, una y otra situación son precisamente eso: el espacio argumental que, trabajado con los motivos que unen o separan a hombres y mujeres, es ocupado en realidad (y esto lo percibe incluso la lectura más superficial) por las *verdaderas situaciones:* sociales, económicas, propias de la moral, la ideología y las conductas colectivas. El prejuicio racial, la estrechez miserable o la indiferencia, el carácter mercantil que se filtra en el alma de las relaciones entre los hombres, su traducción en el desprecio, la mezquindad moral, el aislamiento aportan los grandes temas de Fassbinder. Para que el escándalo de estas situaciones golpee con la fuerza de las ideas (y no sólo de los afectos) los personajes son elaborados de manera que toda identificación sea imposible.

La estética de Fassbinder —que por momentos y por su temática recuerda a Bergman y, aunque menos, también a Visconti— se mueve según tres enunciados de base. En un nivel muy general podrían formularse así: la clave de los individuos, cuanto más "excepcionales" o cuanto más "vulgares" parezcan

Librería Galerna

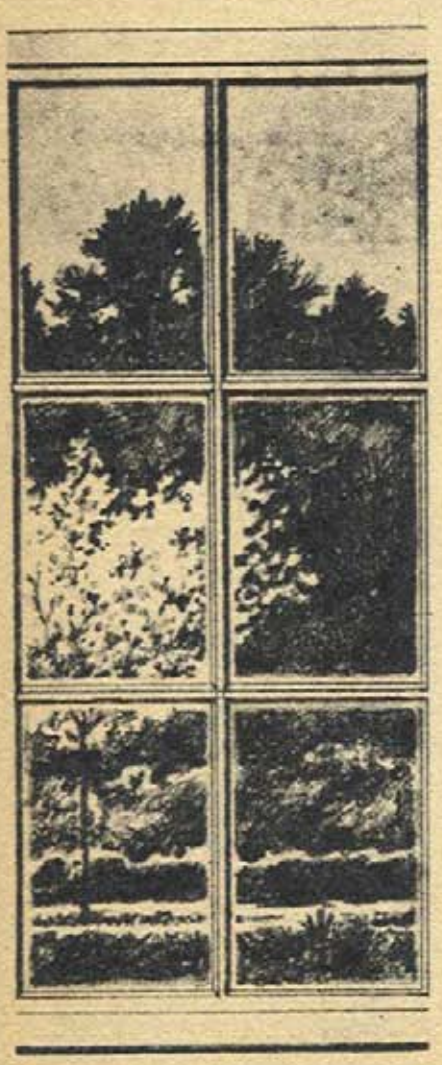
El más amplio surtido en Filosofía - Sociología Antropología - Política Teatro - Poesía Crítica literaria

Créditos en 24 horas
Atención personal de 9 a 20 horas

Talcahuano 487, Tel. 35-4220
Tucumán 1425, Tel. 45-9359

Librería Galerna

sus deseos y sus sentimientos, tiene siempre una explicación y un valor social; no existe juicio moral o psicológico que, clara y dramáticamente expuesto, no ilustre una tensión general (específica y concreta). En segundo lugar: toda situación dramática es al mismo tiempo una situación pedagógica: apunta, a través de los sentimientos y las necesidades particulares, a la perspectiva social que los produce. En tercer lugar: la moral y la psicología de los personajes de ficción, las peripecias de lo narrado, el interés inmediato y legítimo de la película, deben producir entre la percepción y el juicio estético o ideológico un momento intelectual: la distancia de la reflexión (y esto, incluso, respecto de aquellos personajes simpáticos, solidarios, como la mujer madura de *La angustia corroe el alma*, cuya soledad de sirvienta colocada en el lugar más bajo del sistema productivo alemán y en el lugar más desolado de una familia obrera, se une con el obrero marroquí, cuyo aislamiento es producto del racismo y la segregación).



Uno de los dos estrenos para la Argentina que pudieron verse en el ciclo Fassbinder fue *Dioses de la peste*. Realización en blanco y negro de 1969, muchos de sus rasfos remiten a la forma (en su sentido más exterior) del film policial duro: un delincuente sale de la cárcel y recorre el espinel de sus relaciones, sus mujeres, sus amigos, para planear un nuevo golpe. Los motivos del policial norteamericano: la amistad masculina entre dos gangsters, el tedio de la espera y los siempre arriesgados encuentros con mujeres, la dureza tanto del mundo del delito como de los policías. Pero en cada uno de estos motivos, la descripción de Fassbinder marca la homología y, fundamentalmente, la diferencia: la amistad gangsteril es casi homosexual, la relación del delincuente con sus mujeres tiene una pasividad feminoide, la espera del golpe transcurre sin tensiones, nadie está agazapado tras ninguna ventana: el gangster, sus amigas, sus cómplices se aburren. No existe exaltación romántica (a lo *Grisbi*, a lo Giovanni) del mundo del delito, pero tampoco es de índole moral su enjuiciamiento. Todo transcurre como en el negativo de *Sin aliento*. Porque *Dioses de la peste* no es un "homenaje": el recuerdo del cine negro funciona precisamente como elemento que, al establecer la analogía formal, resalta con nitidez el salto ideológico que concibe Fassbinder. El género policial, por tanto, no es objeto de parodia ni de evocación nostálgica: superándolas, prevalece, perfilada, la crítica.

Sólo quiero que me amen, de 1976, fue también estreno en la Argentina. Como en *La angustia corroe el alma*, de lo que allí se habla es de la vida obrera. Obrero especializado de la construcción, Vitus es un hombre a quien una institución social a la que parece perfectamente integrado —su familia— lanza hacia el trabajo con una consigna: producir, hacer horas extras, mediar entre sus compañeros y el capataz para cumplir los planes de producción. Como contracara, el trabajo lo arroja hacia su familia —su madre primero, su mujer después— que exige al buen hijo, al buen esposo. Integrado aceitadamente a la producción industrial, repite esta dócil integración en su hogar. El desenlace es la enfermedad física (este obrero alemán debe trabajar doce horas diarias, sin francos, para pagar sus cuotas, sus muebles, sus flores, sus vacaciones) y la locura. Vitus asesina al dueño de un bar que insulta a un borracho, como lo hubiera hecho su propio padre.

Lejos estamos de *Padre padrone*. Con Fassbinder cada uno ocupa el lugar que le corresponde: los ingenieros, los capataces, los padres. El mundo del trabajo es para Vitus, que suele trabajar trasgrediendo disposiciones sindicales y que no tiene un sólo compañero en las obras, abstracto. Como en *La angustia corroe el alma*, algunas frases ("hay trabajo", "mucho trabajo" "no hay trabajo") proporcionan el diálogo de los momentos dramáticos claves. Lejos tanto del populismo romántico como del anarquismo regresivo, Fassbinder remacha, con carteles, con reiteradas repeticiones de las

mismas escenas y por supuesto, con la locura de Vitus o la úlcera mortal del inmigrante marroquí, el diagnóstico de una situación.

En su relato cinematográfico, lo típico social se dramatiza en la situación extrema. Así, en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, la situación más "exagerada", la que puede parecer (según una verosimilitud ingenua) más inverosímil se postula y convence como la más verdadera. Considerados los films en su conjunto, el tema de *Petra*... no es la homosexualidad femenina sino la dominación ejercida por el dinero o la cultura y su correspondiente venganza; el tema de *La angustia*... no es sólo la segregación racial sino el prejuicio ejercido por obreros sobre un obrero; y su consecuencia no es la soledad sino la enfermedad y la muerte; el tema de *Sólo quiero que me amen* es sólo en apariencia la historia de un hijo dominado por el autoritarismo del aparato familiar: el autoritarismo que enloquece es en realidad otro.

Fassbinder construye un cine de ideas y subraya la claridad de las que son el cañamazo de sus películas. Fascinantes porque son un desafío y una demostración, y por el elenco de recursos sintácticos, formales, actorales, escenográficos: proponen un realismo que —como sin duda este director lo sabe— continúa una línea de tradición crítica en la Alemania de este siglo.

Providence de Alain Resnais

Crítica y ambigua, la última película de Resnais plantea la posibilidad de múltiples lecturas.

La colaboración estrecha entre cine y literatura (más precisamente: el objetivismo francés) presidió desde un comienzo la obra polémica de Alain Resnais. De tales interinfluencias surgieron las formas narrativas del "neo-objetivismo" cinematográfico y uno de sus grandes temas: el tiempo subjetivo y la memoria. En efecto: un espacio temporal (siempre presente porque está en el recuerdo) es representado por Resnais mediante recursos que rompen procedimientos ya convencionales de la gramática cinematográfica. La imagen que significa lo pensado por un personaje continúa, sin nexo alguno, la de la situación que genera el recuerdo: no se trata aquí de un flash-back (que llevaría el relato hacia el pasado) sino de la inclusión en el mismo encuadre de ambas situaciones. Resnais resolvía así la simultaneidad de un espacio interior y uno externo.

Semprún, Cayrol, Marguerite Duras, Robbe-Grillet colaboraron como guionistas en films anteriores de Resnais que encendieron hogueras de polémica. El estreno de su *Providence* en Buenos Aires sólo las ha alentado tibiamente. La ambigüedad, la memoria y el tiempo son también los ejes de este nuevo film, una especie de balance de la vida de un escritor.

Resnais ordena su material en dos partes perfectamente diferenciadas: una primera, de tono pesadillesco, subjetiva y ambigua. Es la noche insomne de Clive Langham, el escritor. Al comenzar el film, la cámara recorre, en medio de la niebla, con minucia, el exterior de "Providence", la casa de campo de Clive, hasta tomar, en una habitación, su cuerpo sentado (no se ve su rostro) y su mano, de la que cae una copa; se oye una maldición. Los recuerdos —ante la muerte próxima— se reproducen en los fragmentos de una novela cuyas escenas Clive esboza sin escribir. Es su novela familiar. Sus personajes son sus dos hijos (el legítimo, el bastardo) y su nuera. En el delirio del escritor éstos asumen los roles que transmutan artísticamente los afectos y los odios que suscitan en la vida actual y pasada.

Cuando concluye esta primera parte, la escena que inicia la segunda es una mañana esplendorosa. La luz del día parece traer el orden que fue deshilvanado durante la noche. Este tono se prolonga hasta el final de la película, en claro contraste entre ambas partes, tanto en la concepción de los personajes como en el ámbito de las escenas.

El film, concebido desde la ambigüedad, no incita a una interpretación unívoca. Por ello, no importa que la segunda parte tenga la apariencia de la "realidad", parezca aportar datos "ciertos" que traduzcan lo imaginado por el escritor. Ocurre justamente que la información "objetiva" sobre los personajes "reales" es la que genera dudas —como una abrupta vuelta de tuerca— acerca de los personajes de "ficción" del delirio de Clive. Pese a la carnalidad que los personajes exhiben en la segunda parte, actúan abstractamente, declamando sus respectivos papeles. Si se exceptúa la permanente y rabelesiana humanidad de Clive Langham, los hijos y la nuera —paradójicamente— resultan más humanos, más creíbles, en la ficción del escritor.

El guión de *Providence* pertenece a David Mercer quien también es autor del de *Morgan, un caso clínico* (Karel Reisz, 1969). No parece arriesgado asociar algunos de sus elementos con otros de *Providence*, aunque su resolución formal sea diferente. Morgan es una especie de rebelde que considera enferma a la sociedad. Por ello opone su locura (se cree King Kong) a un mundo de confusión que descarta salidas. Don Quijote pop, contiene todas las manifestaciones del inconformismo de los jóvenes ingleses de la década del sesenta. *Morgan* articula una versión moderna de la visión

rousseauniana de la sociedad: retorno a la vida natural, lejos de las trabas de la organización social. *Providence* tiene su Kevin Woodford (el hijo extramatrimonial de Clive): un Morgan domesticado, interpretado por el mismo actor, David Warner, que usa también el famoso pullover. Desengañado de la rebeldía, su retorno al orden en *Providence*, recuerda al de un advenedizo que acepta, sin entusiasmo y con escepticismo las reglas del juego.

Influido por una corriente de novelistas ingleses (Elizabeth Bowen, Ivy Compton Burnett, Henry Green, Evelyn Waugh) que parecen haber descartado la tarea de explicar un mundo complejo y cambiante para representar un espacio intimista de clave psicológica, el guionista Mercer pone en boca de Kevin una frase que poco tiene que ver —al menos explícitamente— con la escena donde ésta se incluye: "Me preocupa la búsqueda de un lenguaje moral". Esta búsqueda es la síntesis del callejón sin salida de Kevin. Quería encontrar un orden después de su fracaso idealista de retorno a lo "natural" y arriba a una encrucijada: retraerse a lo individual-subjetivo ante la "confusión" del mundo externo. Por ello, los personajes de *Providence* se hallan encerrados en un pequeño mundo donde los conflictos de sus relaciones no se vinculan con el exterior, del que sólo aparecen referencias (estallidos de bombas, soldados y prisiones en estadios) que apenas merecen comentarios casuales: se trata de un resignado rechazo frente a algo que no tiene remedio. Es el escepticismo político, superficial, por cierto, que vertebra las reflexiones de Claud (el hijo abogado) sobre la burguesía.

Inconcebible fuera del marco ideológico instalado por el psicoanálisis (que permitiría otra lectura de la película) *Providence*, ambigua obra abierta, deja al descubierto, a poco que se analice, el contenido irracional de una perspectiva que conduce a Resnais y a Mercer al aislamiento de personajes y situaciones y la reducción de lo real al subjetivismo psicológico.

Jorge Giandana

Una cierta mirada: Hitler de Syberberg

En Cannes y fuera de concurso se proyectó un film desmesurado y polémico

La directora francesa Ariane Mnouchkine (1789 su anterior realización es una historia impresionante, teatral, pedagógica de la gran revolución, que el público argentino no ha visto) presentó en el festival de Cannes su esperado Molière *que decepcionó, en parte, a los críticos franceses. Pero este inusual Cannes de 1978 (más intelectual, más a lo festival de Venecia) fue al mismo tiempo pantalla de proyección de las dificultades del cine francés. Sus directores hablaron de producción y dinero: "presencia-ausencia continua del dinero... Sabíamos que el dinero no nos alcanzaría... Era una mescolanza de grandes medios y billetes de cien francos, ausentes justamente cuando se necesitaba un trozo de carne para filmar una comida". Otros directores franceses jóvenes, Mitrani, Barbet Schroeder, confiesan padeceres análogos.*

Hollywood y Nueva York son otro mundo, pero ¿qué pasa en Alemania? Fassbinder filma doce películas en cuatro años —producciones modestas donde, sin embargo, no aparece la angustia económica—. Y, en la muestra paralela de Cannes, Hans Jurgen Syberberg presenta una obra monumental: Hitler, un film de Alemania. *Película desconcertante, "especie de psicodrama", "copioso bric a brac" la película de Syberberg mereció un comentario inteligente e interrogativo del crítico francés Jean de Baroncelli. En él se afirma la extraordinaria complejidad y la riqueza (a veces vaga) de un espectáculo cuya exhuberancia y poder de fascinación son indiscutibles. Sin embargo, la profusión de recursos, muchos de origen teatral, y la grandeza propiamente wagneriana de la puesta no parecen contribuir a clarificar el significado ideológico-político del personaje y la época representados. Baroncelli extrae una moraleja que le parece, por lo menos, insuficiente: "Hitler pervirtió el idealismo y el humanismo alemanes: el Graal se perdió para siempre. Pese a esta comprobación, la película de Syberberg exhibe cierta ambigüedad. Este psicoanálisis de la tragedia nazi roza, por momentos, la justificación. Los exorcistas se preguntan si Syberberg no se dejó cautivar por el diablo". La banda sonora del film está integrada por discursos de Hitler y Goebbels, cantos nazis, comunicados de guerra, consignas. Sus imágenes pertenecen al dominio del teatro: escenarios falsos, títeres y muñecos de cera, relatores, personajes ficticios. Origen de encendidas polémicas en Alemania, es probable que el público argentino tenga pocas posibilidades de conocer la obra de Syberberg, en un medio donde las buenas producciones de ese origen son —desafortunadamente— escasas.*

Acerca del premio Benson & Hedges

Dibujo y grabado, expuestos en Buenos Aires durante el mes de mayo, desataron debates que esta nota y dos reportajes a Luis Benedit y Américo Castilla reúnen y sintetizan

En las salas del Museo Nacional de Bellas Artes se expusieron durante el mes de mayo los trabajos seleccionados para el Premio Benson. En los meses venideros la muestra se exhibirá en varias ciudades del interior. Eduardo Audivert, Samuel Paz y Clorindo Testa formaron el jurado designado por la empresa para seleccionar a los pintores invitados; junto con Otto Hahn (Francia) y Angel Kalenberg (Uruguay) adjudicaron los premios y menciones. Los artistas seleccionados fueron: Arnaiz, Benedit, Bengochea, Bianchedi, Cáceres, Deira, Eguía, Estévez, Frangella, Garabito, Helguera, de Marziani, Messil, de Monte, Noé, Okner, Robirosa y Sbernini (dibujo); Alonso, Carrá, De Pilla, Maza, Obelar, Orlandi, Paz, Pesce, Porter, Romberg y Rubli (grabado). Los premios de dibujo ($ 900.000 cada uno) se otorgaron a Benedit y Bengochea; el de grabado ($ 600.000), a Romberg. Las menciones, a de Monte y Sbernini (dibujo), Maza y Porter (grabado). Dos de los trabajos premiados serán donados a museos y el tercero pasará a integrar la colección de B & H.
Para completar la información, se recogieron las opiniones de Luis F. Benedit y de Américo Castilla, grabador y pintor que tiene a su cargo la coordinación general del Premio. De esas opiniones se han seleccionado y resumido algunos tramos que acompañan a esta nota.

Referirse a una muestra colectiva como el Premio Benson permite descartar las valoraciones individualizantes, que llevarían en este caso a un inventario exhaustivo, y justifica en cambio una apreciación de conjunto, más productiva para interrogarse acerca de lo que significa dicho Premio como institución en las condiciones actuales en que se desarrolla el trabajo de los pintores. En tal sentido, los dibujos y grabados exhibidos este año —como los de pintura del año 77— ofrecen un panorama, un corte sincrónico de la actividad plástica nacional en esas especialidades, cuya distinción, por otra parte, no siempre encuentra fronteras precisas. La diversidad de técnicas y la incorporación de nuevos procedimientos, proyectados sobre el estallido general de las normas del lenguaje plástico tradicional, hacen que la rígida separación Pintura/Dibujo y Grabado, si no imposible, acuse al menos una tendencia simplificadora que sólo una voluntad didáctica podría justificar.

Y la palabra *didáctica* no es casual: en ambos premios Benson se vislumbra ese propósito: allí los geométricos, aquí los realistas con sus variantes, más allá los restos de la nueva figuración, alguna herencia del surrealismo, algún toque conceptual; en orden y sin sorpresas, el despliegue de tendencias indica una benóvola amplitud y el afán de no privilegiar ninguna corriente: la ecuanimidad de las aulas y de los museos, el deseo no de arriesgar, sino de mostrar, de enseñar, de informar qué está pasando aquí y ahora en pintura. Un "premio tranquilo" que se corresponde exactamente con un ámbito, más que tranquilo, tranquilizado, lejos ya de las estridencias, polémicas y enfrentamientos a veces virulentos que caracterizaron otras etapas de esa actividad.

La consecuencia positiva de tanta calma es la certeza: el nivel del conjunto es bueno, el balance favorable, la calidad probada. La parte de riesgo queda a cargo de cada pintor, de acuerdo con lo que exija de su trabajo; el margen de error se reduce también a los casos individuales: ausencias notorias, inclusiones poco afortunadas o inexplicables, fallas que parecen ser de rigor cuando se trata de armar un conjunto de esta naturaleza.

¿Es todo tan apacible en este complejo y aceitado mecanismo? Detenerse un poco a comparar el alcance de la propuesta con sus resultados permite puntualizar algunas aristas que, a su vez, remiten a las limitaciones concretas del trabajo plástico y, en parte, a las de cualquier trabajo en el campo de la cultura.

De acuerdo con las selecciones realizadas en ambos premios Benson, la pintura argentina tiene dos centros de producción: Buenos Aires y el exterior. Todos los artistas invitados residen en la Capital o en el extranjero. Sólo cabe deducir que ningún lugar del interior del país tiene un nivel de producción aceptable como para justificar la inclusión de algunos de sus re-

Continúa en pág. 35

Contesta Américo Castilla

P.: ¿Con qué propósitos se estructuró el premio Benson & Hedges?

R.: Cuando planeamos, con la gente de B & H, hacer este premio, mi preocupación, entre otras, era la siguiente: hacer del arte un espectáculo. Creo que el arte debe competir con los otros medios de expresión cultural: debe tener elementos como para poder acceder a un público más masivo. Se amplió el radio de espectadores. Se pueden detectar diferentes públicos, si uno mira a qué horas va, qué días va. Por ejemplo, los domingos eran los días pico de afluencia de público: iba gente que jamás pensó entrar al Museo. Pero cuando una empresa como B & H avala una cosa de este tipo, como la gente está habituada a esta clase de mensaje, va. Por eso yo creo que es importante que las empresas aporten culturalmente. Por lo general el criterio empresario en nuestro país consiste en creer que dar plata para la cultura es desperdiciar dinero. Y así se puede ver que empresas muy poderosas, las primeras en cuanto a nivel de producción y ventas, donan un artículo, o veinte mil pesos a un museo, como aporte del año: se nota que mandan a pérdidas ese dinero, es como una limosna. Eso es no entender la cuestión. Por otro lado, si esperamos que el Estado tome conciencia del problema y desarrolle las especialidades culturales, habrá que aguardar muchos años, y quizá nos miramos todos nosotros y varias generaciones más, y quién sabe si alguna lo verá. Pero mientras tanto ¿qué hacer? No creo que una empresa venda más cigarrillos porque haga esta muestra. Pero es ciertamente gratificante movilizar culturalmente a una ciudad.

P.: ¿Sobre qué bases hace la selección el jurado?

R.: En primer lugar, se trata de elegir jurados que conozcan la obra de los artistas jóvenes. Hay excelentes jurados, pero que no van a muestras. Además, se tiene en cuenta la trayectoria del pintor, porque puede haber un joven con muy buena pintura o buen grabado, pero que carezca de una trayectoria que lo avale. En ese caso, quizá es más correcto seleccionar a un pintor de una trayectoria que haga más representativa la muestra.

P.: Pese a todos esos recaudos, llama la atención ver que se selecciona exclusivamente a pintores que residen en la capital o en el extranjero, y que el interior no está representado, como si no produjera.

R.: No, el interior produce, sobre todo en los centros más activos. Yo recorrí el interior el año pasado, y volveré a hacerlo este año. Y debo decir que vi mucha gente trabajando, vi disposición, calidad; pero faltaba, en la mayoría de los casos, el empuje final. Se notaba que dedicaban poco tiempo a pintar. No quiero usar la palabra profesionalismo, porque no dice nada; diría que aún es el arte como actividad secundaria, y eso se nota en la obra. No sé si se trata de una razón económica, de falta de estímulos, o si hay otras causas.

P.: ¿Qué importancia tienen los premios para los pintores?

R.: Depende de qué premio. Pienso que los provinciales, el nacional y el municipal o el De Ridder, vienen a llenar un vacío, que es la falta de dinero. Sabemos que hace falta plata para vivir, y no habiendo un sistema de becas en el país, como lo hay en Inglaterra, Holanda, Alemania, Estados Unidos, que tienen protección para los artistas, los premios llenan ese vacío: uno manda a los premios desde que empieza a pintar, para ver si consigue unos pesos, comprar más materiales y poder seguir pintando.

P.: Pareciera que si se quiere vivir de la pintura es inevitable que en la carrera del pintor se mezclen el trabajo artístico en sí y la tensión hacia el prestigio...

R.: Sí; yo mismo dije hace poco públicamente que hay una pintura para premios. Pero esto no se debe sólo a los premios, sino al tipo de mercado que se ha conformado, a la gran profusión de galerías y demás, que demanda implícitamente cierto tipo de imagen que es la que "camina" en el mercado: por ejemplo, ciertas imágenes románticas, no conflictivas, que pueden ser malas o buenas, pero que son las que se venden. Entonces, las galerías piden ese tipo de imagen. Y muchos artistas saben que se pagan bien, y no digo que consciente, pero sí inconscientemente, elaboran imágenes a la medida de la demanda. Por eso digo que la pintura, que fue protagonista de una gran revolución que significó, a partir del siglo XIX, no trabajar para el patrón, no trabajar por encargo, sino trabajar por sí mismo y para develar las propias incógnitas, vuelve a ser trabajar para un patrón.

P.: Nunca dejó de serlo, sólo que no se trabaja para un mecenas, sino para un mercado impersonal.

R.: Pero que demanda cosas muy precisas. Pero esto no es a causa de que exista un premio: obedece a una actitud general, y en la medida en que incidamos sobre el gusto y la manera de apreciar y de vivir; en la medida en que la pintura trascienda la galería, el gusto individual, y se comprenda que puede cumplir una función que no sea decorativa sino develadora, las cosas van a cambiar. Deseo que el premio Benson contribuya a ese cambio.

P.: En el mecanismo de los premios Benson, se puede cuestionar la separación pintura/grabado y dibujo. Además es muy grande el abanico de tendencias. Y por otro lado, el premio de grabado es bastante atípico.

R.: El premio de grabado demuestra una cosa: que el grabado ha perdido vigencia porque se ha tomado como una labor artesanal, medio como tejer, y se ha escondido en la artesanía el verdadero riesgo del artista. Hay toda una tarea artesanal que va, como adormeciendo el trabajo artístico, en el sentido de riesgo y de rigor. Entonces salen productos técnicamente buenos, pero nada más. Con el premio de grabado queda demostrado que una manchita puesta en un papel puede ser una obra de arte, y eso requirió todo el complejísimo proceso que suponen un aguafuerte o un aguatinta. Es decir, que se puede ser un artista grabador sin ser un artesano. Y esto me alegra. Y a aquellos que dicen que eso lo puede hacer un niño, yo les diría: y qué bueno que lo pueda hacer un grande.

presentantes en un panorama de la pintura nacional. Si tal deducción es correcta a partir de las premisas, son estas mismas las que hay que cuestionar. La escueta geografía del Benson subraya el peso de Buenos Aires y el poder de absorción de los centros extranjeros. Confirma la trayectoria inevitable: el artista sólo es reconocido a nivel nacional si se incorpora al medio porteño; una vez ganado ese lugar, la salida al exterior asegura la consagración: triste reduplicación de un esquema de dependencia que el Premio Benson parece corroborar a pesar de las buenas voluntades individuales. Los jurados (de Buenos Aires) seleccionan a partir de lo que conocen y ven (en Buenos Aires). Se podrá argumentar que la estructura misma del país condiciona este desequilibrio, y que modificarla no entra seguramente en los planes de B & H, pero no ponerla en tela de juicio implica lisa y llanamente aceptarla como irrevocable.

La asistencia de un público numeroso es otro de los fenómenos llamativos que merecen ser tomados como indicadores para analizar el Benson. Más allá del éxito de la propaganda, la exhibición de la muestra en el Museo Nacional (ubicado en un lugar de paseo público) favoreció la concurrencia de quienes no frecuentan habitualmente las galerías. Entonces, además del número, la clase de público a que habría llegado la muestra puede considerarse una estimulante apertura. La falta de datos precisos sobre asistencia y composición del público no permite extraer conclusiones confiables, y sólo posibilita estimaciones más o menos optimistas. De todos modos, y más allá de la eficacia inmediata, conviene puntualizar el relativo alcance de tales fenómenos de "masividad", cuando se trata de frecuentaciones esporádicas por parte de espectadores movilizados por una propaganda especial, que no tienen acceso real y permanente a las manifestaciones artísticas "cultas" y que, en este caso particular, se enfrentan con un conjunto heterogéneo careciendo de los elementos que le permitirían ordenarlo y *leerlo*. Es verdad que se editó un catálogo, pero por su contenido (y por su costo) está dirigido a los especialistas, y no sirve para orientar al público común. Librado a sí mismo, entonces, este público tiene muy pocas opciones: aceptar de manera acrítica lo que se le ofrece o admitir su desconcierto frente a lo que de algún modo se le impone pero que no alcanza a descifrar. El prestigio de lo consagrado sólo le exige acatamiento; las leyes del juego están dictadas por otros, en otra parte, y no permiten un cuestionamiento ni una participación reales. Tales son las condiciones en que se desenvuelve actualmente nuestra cultura, y tenerlas presentes puede contribuir a colocar en términos realistas las polémicas acerca de este premio.

Queda además de las resistencias y críticas que todo mecanismo de premios provoca, el hecho de que éste, en particular, está organizado por una empresa privada como B & H. Ambos factores —premio, empresa— aparecen íntimamente vinculados en el contexto del sistema que engloba a la práctica artística en nuestras sociedades, y se podría teorizar largamente acerca de lo que significa, lo cual, por otro lado, se ha hecho a menudo. Sin entrar en esos desarrollos cuya extensión excedería los límites de esta nota, es oportuno tratar de ubicar el problema en sus términos reales: el enunciado más amplio, que daría cuenta del conjunto debería establecer cuáles son los relaciones actuales que los artistas mantienen con su sociedad, y su amplitud remite a instancias que exigirían gran despliegue de datos técnicos y un riguroso encuadre teórico.

El premio Benson reactualiza la polémica y exije reformular algunos planteos. El hecho de que grandes empresas auspicien este tipo de acontecimientos no es único ni nuevo. Sin ir más lejos, tuvo gran peso en la década del 60, con empresas como IKA y Di Tella en nuestro país, Matarazzo en Brasil y Coltejer en Colombia, etc. En todos estos casos, bienales con jurados internacionales, premios y becas, constituyeron el botín apreciado por los artistas que, alejados de las instituciones más académicas y tradicionales, veían a través de esos mecanismos la única posibilidad de realizar sus actividades vanguardistas y llevar a cabo sus proyectos experimentales. No es exagerado evocar esa etapa como un momento de gran efervescencia, creatividad y *aggiornamiento* con respecto a los centros extranjeros. La ilusión de una vanguardia al día (y que se entienda la redundancia) se correspondía adecuadamente con los planteos del desarrollismo, que impulsó en el campo de la plástica todo tipo de audaces experiencias, aunque no tuvieran nada que ver con las necesidades reales de los países latinoamericanos. Un momento de alza, en oposición al actual momento de reflujo. Si por un lado el esquema económico del desarrollismo comenzó a mostrar los signos evidentes de su agotamiento, por el otro muchos artistas empezaron a percibir las limitaciones de una práctica que los mantenía en la jaula (no siempre dorada) de un arte para iniciados. Las actitudes empezaron a matizarse: rechazos de becas, concurrencia a bienales y salones en actitud contestataria, cuestionamiento de premios, renuncias estruendosas, búsqueda de otros circuitos de exhibición que permitieran el contacto con otros públicos a través de distintas organizaciones o de la utilización de ámbitos no tradicionales. Todo esto es historia conocida.

Llegamos al año 77 y nos encontramos con que en un panorama aquietado y empobrecido, de nuevo, una empresa reedita una experiencia que se vincula con aquéllas de la década anterior. Las diferencias saltan a la vista. El esfuerzo de Benson se ve encasillado plásticamente; el óleo, el dibujo, el grabado, que no habían muerto, vuelven por sus fueros, la experimentación está como asordinada: cada obra, colgada en la pared con su marco, es un signo elocuente del repliegue de cada artista sobre sí mismo, del aislamiento en el trabajo, de la ausencia de nucleamientos, de actividad compartida y hasta de intercambio en todo sentido. ¿Es el Benson un premio académico, o re-

Continúa en pág. 36

Contesta Luis F. Benedit

P.: Se han planteado algunas críticas acerca de lo que puede significar que una empresa extranjera intervenga en la cultura nacional, proponiendo una selección de pintores y distribuyendo premios. ¿Qué piensa de eso?

R.: Todo se puede encontrar como crítica. La única crítica que yo haría es que creo que los premios tendrían que ser más importantes. Esto no es un premio: es una adquisición. En otro sentido, se supone que también es una promoción. Tiene relevancia porque no hay otros. Pero, aun con todas las cosas que se le pueden criticar a Benson, tiene algo rescatable, y es que por lo menos se ocupa, aunque sea sórdidamente, de los artistas, del arte, y aunque poco en relación con su envergadura, es un apoyo económico. Veamos la crítica que se puede hacer con respecto a la sordidez de las intenciones y demás: yo creo que en este caso es un premio limpio. Es sórdido económicamente, pero por otro lado es limpio. Además, las grandes restricciones que existen las conocemos todos, desde dar un concierto hasta declamar en una escuela: todo eso tiene una censura previa que no es de Benson & Hedges. Me parece que por parte de los artistas, denunciar una cantidad de cosas que pueden ser denunciables con respecto al Benson o a cualquiera, es muy obvio... A mí, personalmente, no me interesa. Creo que es un poco atentar contra tu propia especie, en términos de subsistencia, porque el artista está cada vez más marginado: en esta sociedad es una especie de sobrante. Yo veo que la cosa está tan mal, que cualquiera que se ocupe, que dé diez mangos para los artistas, viene bien.

P.: ¿Más allá de lo específicamente económico, cómo influyen los premios en la "carrera" de un pintor?

R.: A mí personalmente no me cambia nada, porque me siento ya ubicado, pero puede ser que a otra gente más joven le ayude más. No hago ni dejo de hacer nada por el premio Benson, lo cual no significa que no esté muy contento por haberlo ganado.

P.: Hay varios rasgos que caracterizan esta muestra: variedad de tendencias, aislamiento, ausencia de polémica...

R.: Aquí nadie arriesga nada. Hay una especie de cuento chino acerca de qué bien dibujado está, o de qué bien pintado está, que es mentira. Dibujar bien no es hacer las sombritas... y más se nota en la pintura que en el dibujo todavía. Lo que yo noto es una falta de concepto, una falta de actitud en lo que algunos hacen. No me refiero a una falta de teoría: no se trata de que sean teóricos o teoricen, sino de que sepan defender su cosa. Te vienen con que "y bueno, esto yo lo hice porque me sale así": eso no sirve más. O si no te venden toda la víbora de que "para mí son como hijos, que me levanto..."; eso tampoco, eso es peor todavía. Entonces mi crítica es: creo que pintan o dibujan sin saber bien por qué lo hacen. No sé, quizá esté equivocado, pero hay un poco una nada detrás de todo eso. Porque está bien, está correcto, está bien hecho, pero no es nada. Porque si ese mismo tipo que hace casitas medio surrealistas, o cualquier otro, que es un clásico, hiciera eso de vuelta de otras cosas, si en algún momento hubiera pintado con bosta o hubiera tirado municiones, o se hubiera cortado un dedo para ver como gotea la sangre en un papel, y después decide que no, que hacer casas con sombrita es su camino y que tiene que hacer lo que él cree, yo lo aceptaría o lo respetaría mucho más; pero es que no se han cuestionado nunca la casita con la sombra. Depende de como venga la onda, si viene la mano pueden llegar a pintar como Giotto. En el momento en que hay artistas que, bien o mal, se desnudan en una galería y se cortan con una hojita de afeitar, no puede ser que haya un tipo que haga una casita con sombra, salvo que firmemente pueda sustentarlo.

fleja con bastante fidelidad esas relaciones del artista con su sociedad actual que se mencionaron más arriba?

Sea como fuere, ahí está: Benson, empresa privada, invierte dinero en el arte. Si invierte, capitaliza; se publicita. ¿Usa a los artistas? En el viejo sistema contable de la partida doble "todo lo que entra se debita, todo lo que sale se acredita". Benson pone y recibe. ¿Usan los artistas a Benson? Son invitados (dato que agregarán a sus curricula), muestran sus trabajos (dan), algunos reciben los premios (dinero + prestigio). No se sabe que ninguno de los invitados se haya negado a participar, salvo por razones estratégicas que nada tienen que ver con un principismo rígido. Todos los participantes exponen en galerías y viven o tratan de vivir de la venta de sus cuadros. ¿Cuál es la contradicción, cuál la diferencia entre exponer en salas comerciales y participar en el Benson? Ambas actitudes permanecen dentro de un mismo circuito, regido por las leyes inexorables del mercado. Y por el momento no hay otro. Reconocidas esas leyes, resulta comprensible que los pintores reclamen más premios y con cifras más significativas. Hay que admitir que, en tales condiciones, mientras más "Bensons" haya, más contentos estarán todos.

Finalmente, las opiniones de los entrevistados reiteran, desde otros ángulos, los temas de esta nota. Pese a ser un índice parcial y nada exhaustivo, ofrecen un pequeño punto de partida: esto es lo que ellos piensan; hay allí algunos datos que habrá que tener en cuenta para caracterizar la situación real en que se mueven los artistas. Sin eso, no será posible elaborar una reflexión crítica que tienda a formular nuevas propuestas para modificar esa situación, y que vaya más allá de los espejismos populistas o del ingenuo voluntarismo que se reduce a abstracciones principistas o engañosamente eufóricas, que son, a su vez, nuevos síntomas de la marcha de los procesos culturales.

M.T.R.