PUNTO DE VISTA

Revista de cultura
Año 2, número 6
Julio de 1979
$ 2.300.-

Juan José Saer: el arte de narrar

Cultura y sociedad: informe especial

Positivismo y nacionalismo en la Argentina

Reportaje a Juan Rulfo

Dibujos de Roberto Páez

PUNTO DE VISTA

Revista de cultura

Año 2, número 6
Julio de 1979

Director:
Jorge Sevilla

Secretaría de redacción:
Beatriz Sarlo

Colaboraron en este número: Raúl Beceyro, Néstor García Canclini, María Teresa Gramuglio, Carlos Molinari, Alberto M. Perrone, Jorge B. Rivera, Beatriz Sarlo, Juan José Saer, José G. Vazeilles.

Diagramación: Carlos Boccardo.

Indice:

María Teresa Gramuglio: Juan José Saer: El arte de narrar 3
Poemas de Juan José Saer 4, 5, 6, 7, 8
Beatriz Sarlo: Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad 9
José G. Vazeilles: Positivismo, política e ideología. El caso de Carlos Octavio Bunge 19

Libros:
Carlos Molinari: El primer nacionalismo argentino 28
Jorge B. Rivera: Solitarios avatares de la crítica literaria 31
Raúl Beceyro: Cine y narración 33
Néstor García Canclini: ¿Uso artístico de los mitos o uso mítico del arte? A propósito de la Bienal de San Pablo 35
A.M.P.: Diálogo de sombras con Juan Rulfo 40

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

Punto de Vista fue compuesta en Gráfica Integral, Estado de Israel 4465 - 2º "A" - Capital Federal, e impresa en los talleres gráficos Litodar, Brasil 3215, Buenos Aires.

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 13.000 $ (correo simple)
Exterior 6 números 20 u$s (correo aéreo)

María Teresa Gramuglio

Juan José Saer: el arte de narrar

Cuatro libros de cuentos y cuatro novelas definen la obra de Juan José Saer, santafesino nacido en 1937. "El arte de narrar" es, precisamente, el título con que aparecieron sus poemas, en 1977. Los que hoy publicamos, inéditos, integrarán una futura y ampliada reedición

Hace más de diez años que Juan José Saer vive en Francia, y durante esos años se han agregado a su obra *El limonero real* (1974) y *La mayor* (1976), editados en España. En 1977, una editorial venezolana publicó *El arte de narrar*. La paradoja de que este último libro reúna los poemas que Saer fue escribiendo paralelamente o, mejor, acompañando a sus narraciones, insinúa una de las direcciones en que es posible reflexionar sobre el sentido de una obra ya vasta, aunque, con pocas excepciones, sistemáticamente ignorada por lectores y críticos en la Argentina.

Que, al mismo tiempo, *El arte de narrar* sea concebido por su autor como un texto abierto, capaz de crecer con nuevos poemas, que después de once años en que Saer no publica en la Argentina algunos de esos poemas aparezcan ahora en *Punto de vista*, esperando su incorporación a un "arte de narrar" futuro, y que estos poemas se publiquen acompañados de un comentario sobre algunos aspectos de los últimos relatos de Saer, terminaría de dibujar ese camino posible; el trabajo sobre el lenguaje, sobre la lengua poética, para ser más precisos, que se opera en los textos de Saer, cuestiona la falaz dicotomía entre vanguardismo y realismo, y abre la posibilidad de una redefinición del campo escriturario nacional.

La palabra *obra* es aquí pertinente: remite a un trabajo concebido como proyecto de conjunto, a una totalidad en proceso de realizarse, y realizándose, efectivamente en todas y cada una de las partes (los libros) que la integran. No de otro modo debe leerse la obra de Saer, con su "zona", sus personajes y lugares recurrentes, su universo —su "reino"— edificado (edificándose) en el lenguaje, en la escritura, no mágica, no fácilmente, sino en una lucha constante de la conciencia por alcanzar la posibilidad del relato, de cierta forma de relato.

Relatos, poemas: una unicidad. La retórica, como sistema aceptado de convenciones, como refugio, es abolida. En su lugar aparece la formulación de una poética que no ignora esas convenciones, pero que las historiza y las desencaja de sus lugares habituales (lugares comunes) para reinscribirlas arduamente en textos cuya bruñida precisión exige una lectura también ardua y precisa.

De allí la dificultad, la traba, para leer a Saer en el contexto literario nacional; distante (y no sólo en el sentido geográfico), complejo y erudito, no tiene aún cabida en los módulos establecidos por el mercado de lectura; se lo ha considerado anacrónico, tradicional, objetivista o regionalista, siempre sin acierto y sin que ninguna de esas etiquetas haya hecho más que acrecentar el silencio en torno de una obra que, rigurosa y sin concesiones, sólo puede ser leída a partir de su propia propuesta.

El limonero real es, en la metáfora de su título, el texto del relato y el sistema de la narración.[1] Punto de referencia espacial, el limonero real, con su aura mágica, resplandece en el centro del monte. Su ciclo no es el habitual, en el que flores y frutos se siguen ordenadamente: "El limonero real está siempre lleno de azahares abiertos y blancos, de botones rojizos y apretados, de limones maduros y amarillos y de otros que todavía no han madurado o que apenas si han

[1] Además de la veta que abre la indagación del símbolo del árbol, no se puede perder de vista la particular polisemia de los términos utilizados por Saer en algunos títulos: la palabra *real* en *El limonero real* y en el poema *Reales* desencadena todo el juego de oposiciones semánticas entre real y no real, imaginario o falso, sobre todo tratándose de un escritor hiperliterario como Saer. Es verdad que la polisemia del lenguaje poético no implica una proliferación arbitraria de los significados: en el caso del poema, por ejemplo, el sentido se precisa en la lectura del texto, pero se enriquece a su vez con nuevos significados cuando el tema poético aparece vinculado a la figura de Cervantes. *La mayor* nombra un tono musical y es una frase comparativa. *Argumentos*, título que reúne los textos breves de la segunda parte de *La mayor*, remite al resumen sumario de una obra y también a razones que se utilizan para demostrar o convencer.

comenzado a formarse." Como el árbol, el relato se construye en un ciclo de comienzos, recomienzos y superposiciones permanentes. Una breve frase: "Amanece/ y ya está con los ojos abiertos", lo desencadena y lo clausura, en circularidad total. Entre la apertura y el cierre del proceso narrativo se despliega el intento encarnizado de registrar todo lo "ocurrido": una y otra vez el relato de esa jornada volverá sobre sus pasos, sobre acontecimientos, sueños, recuerdos, sensaciones, siempre con datos distintos, con reiteraciones, agregados y omisiones, para indicar, en definitiva, que los resquicios de "lo real" (lo narrable) son tan numerosos que ningún discurso —salvo, quizá, un imposible discurso infinito— podría dar cuenta de ellos. Apertura (violencia) del relato y destrucción de la ilusión de realismo (de *cierto* realismo, no *del* realismo), esta forma reiterativa se corresponde con otros dos niveles de constitución del texto. Uno de ellos es la variación de los registros, de los modos de narrar: las voces, las personas, los tonos; la presencia visible de la narración, tematizada y parodiada: presencia de (o alusión a) los cuentos de hadas, el relato escolar, el monólogo interior, el Génesis, la Odisea y el Ulises[2]. El otro nivel es el avance del relato sobre el soporte de la descripción minuciosa y obsesiva de la percepción sensorial: la consistencia, los sabores, los olores y especialmente lo visual (espacios, recorridos, luces, sombras, colores y formas) son los únicos "datos ciertos", los datos de la experiencia que, aun en su imprecisión permiten configurar el relato, en una oscilación donde la materialidad del mundo se afirma y se disuelve entre percepción y duración. Vale la pena incluir este largo pasaje de *El limonero real:*

"Se sirve vino. Después corta un limón y exprime una mitad en su vaso. Deja la cáscara sobre la mesa. Wenceslao ve ahora las manchas que se aproximan —una colorada, una verde, una azul— y distingue tres figuras en movimiento que parecen flotar sobre el camino y debatirse contra el horizonte alto y macizo de los árboles. La mitad intacta del limón que Agustín acaba de cortar está en la mesa, junto al limón entero y a la otra mitad vacía de la que cuelgan unos

[2] Estos dos textos, a su vez, están unidos por su común referencia al mito de Edipo, fundamental en *El limonero real*, cuyo protagonista, *Layo*, recuerda a su hijo muerto y sacrifica un cordero (sacrificio que a su vez halla otra correspondencia literaria en los versos gongorinos del epígrafe) en la celebración de la fiesta a la que llega acompañado por su sobrino, el *Ladeado*.

REALES

Reales —urge. Y nadie sabe bien donde
está. Un viejo, ni más ni menos, un poco,
¿no?, ya me entiende —y el índice se pone
a girar a la altura de la sien.
De batallas,
de cárceles, de evasiones, salió, ya lo hemos visto,
cambiado pero indemne, como se dice,
un poco mejor, tal vez, según se mire, la mano
izquierda inutilizada: ¿parálisis, o lisa
y llanamente un muñón? El día de juicio,
probablemente, se sabrá. Por ahora nos queda
la imagen, no sin fundamento,
de un viejo seco y bronceado, avanzando,
en miniatura, por campos de trigo. En el
anochecer azul se sienta, en el patio de una venta, a descansar.
Embrollos con las facturas, pleitos, y, de tanto en tanto,
un soneto —su mujer, más joven y más rica; la bastarda
empleada como sirvienta en lo de una de sus hermanas
y, pisándole los talones,
—pesadilla balzaciana— la Tesorería. Hay que hacerse
la idea exacta, sin mistificar: un viejo, un viejo
bastante iletrado, sin obra visible, sin protectores,
debatiéndose, sin progresar, en una telaraña,
el sol de agosto arriba
y todo alrededor el trigal. ¿Por qué hubo
de ser él, más tarde, casi inmediatamente,
en rigor de verdad, quien desplegara ante nuestros ojos,
para durar cuanto duremos, haciéndosenos connatural,
lo que ya es *vox populi*? —y sería superfluo repetirlo,
hasta tal punto su presencia nos acompaña. ¿Por qué él,
él, ese viejo? Y eso en la cárcel, parece, por añadidura,
aunque esto último, como fue escrito varias veces, no se ha podido probar.
Reales—
no existe nada, nada, no hay, aunque estalle
ante nuestros ojos, ninguna realidad —y esos reales
que le reclaman, sin poder, por otra parte, dar con él,
vienen de *rey*, son la escoria del siglo o el siglo mismo,
la borra de un retruécano.
El sol de agosto arriba
que se apaga; de golpe, y un rasguido. Viene subiendo,
fragilísimo,
desde la oscuridad.

1976

AURORAS

Parecía venir, dicen algunos,
de un país en el que nadie, pero nadie,
habitara
Para que el todo fuese glorificado
Nadie, tampoco, ahora, podría,
ciertamente, indicar, de un modo preciso,
el lugar del naufragio. Gira, incansable,
de Niza a Leipzig, de Rapallo a Venecia,
de un modo, como Poussin y sus discípulos,
al mismo tiempo idílico y heroico:
un horno al rojo blanco por dentro,
ceniza lívida la parte externa;
hasta su hermana, en una carta, lo consignó.
Que respiren, otra vez, los profesores! La prueba,
según ellos, llegó por fin; de otra manera
no hubiese terminado
golpeando el piano con los codos en la pensión
de Turín; habían tenido
razón en no leerlo —
no se viene a este mundo a delirar.
¿Y si el delirio fuese, más bien,
construir, mediante una colecta,
un teatro lírico, perorar
desde un púlpito, desde una cátedra,
poseer la certidumbre de un papel absoluto
en la opereta de la historia? La explosión,
de la que somos, ya sin orillas, los fragmentos,
resonó, primeramente, en el centro
de su ser, hoja seca perdida
en el viento cósmico
Para que el todo fuese glorificado
No se sabe:
no puede saberse
si vale, de verdad, la pena construir,
si no es más bien preferible, ¿no
es cierto?, no construir nada.
Habría que empezar, mejor, fusilando
al Kaiser, a los antisemitas, reconociendo,
en un viejo caballo,
la materia del ser uno y solidario,
la vieja eternidad que regresa, puntual,
una y otra vez, al punto de partida,
por el atajo del olvido
Para que el todo fuese glorificado
Y balbucear, vociferando, brutalizar,
con los codos, el teclado, es, si se mira
bien, mil veces preferible
a componer sinfonías, convengámoslo, celestiales,
como si nada, pero nada,
se le debiera, ¿no?, a lo que
por debajo, con mano férrea,
y sin pedirnos nada, nos sostiene
Para que todo sea glorificado
Himnos al dios electrónico
suben, continuos, del basural sideral.

EL CRUCIFICADO 1977

Librerías
fausto
Av. Corrientes 1311
Tel. 40-1212
Av. Corrientes 885
Tel. 393-7988
Av. Santa Fé 1715
Tel. 41-2708
Literatura - Filosofía
Psicología - Arte
Historia - Economía
Encuadernaciones
Novedades al día
Libros técnicos
Ediciones de Lujo
Regalos Empresariales.
ENVIOS AL INTERIOR
CREDITOS
Cualquier libro de nuestro surtido puede ser suyo con un crédito a sola firma.

filamentos pálidos de pulpa húmeda. Wenceslao pasa la yema del pulgar, de un modo muy suave, por sobre la pulpa apretada de la mitad intacta y la saca húmeda y fría. Después se lleva el dedo a la boca y lame la yema. Después alza la mano y señala el camino.

—Viene gente —dice.

Agustín y Rogelio hacen girar la cabeza y miran. Rogelio se incorpora y entrecierra los ojos para ver mejor. Ahora ellos también van a ver las manchas verde, azul y colorada, debatiéndose móviles y avanzando por el camino arenoso. Wenceslao desvía la vista del camino para observar en cambio a Rogelio, que tiene la mirada clavada en esa dirección: Wenceslao ve en la expresión de Rogelio el esfuerzo, primero por ver, y después de haber visto para precisar lo que ve —para precisar que ve y *qué* ve— y por último para identificar las manchas y las figuras que se mueven, reducidas y constantes, contra el horizonte de árboles, compacto y oscuro. Wenceslao puede adivinar el esfuerzo de Rogelio por discernir lo que ve.

—Viene para acá —dice Rogelio, volviéndose a sentar.

Después sabrán que son la Negra y Josefa, las hijas de Agustín, que vienen de la ciudad con una amiga que han traído de paseo a conocer la costa. Comprobarán que las manchas —colorada, verde, azul— eran sus sombrillas. "Irán desprendiéndose de a poco del horizonte de árboles hasta convertirse en tres figuras, tres seres humanos, tres mujeres, tres mujeres jóvenes aproximándose a la casa por el centro del camino amarillo."

En el conjunto de la producción de Saer, *El limonero real* funciona como una verdadera *summa* narrativa (poética) y expone, en sus múltiples significaciones, las líneas directrices que fundan su proyecto de escritura: la necesidad de situarse a la vez en "la literatura" (Saer practica una escritura intelectualizada y erudita) y en "la realidad" (Saer registra la materialidad del mundo a través de la percepción y la duración). De ahí la lucha que es doble y permanente: contra la comodidad de las convenciones aceptadas y contra la creencia ingenua de que es posible, en el texto, dar cuenta del mundo, de una totalidad, con sólo representar su apariencia, su fachada. Narrar se convierte, así, en una operación de la conciencia cuyos soportes son el tiempo y la memoria (el recuerdo) y cuyo resultado sólo puede ser un producto "imaginario" que, por su propia materialidad (su lenguaje) se incorpore a su vez al mundo real.

Un pasaje de *Argumentos* completa esta última comprobación: "Partimos de la idea básica de la importancia del Quijote, producto de dos datos fundamentales. El primero, por decir así de orden histórico, es la gran envoltura en el interior de la

CAFE Y MANZANAS

La taza blanca, nítida, nos saluda,
corola, sobre la mesa, abierta en el
presente que, de nuevo, floreció. Y el gusto,
ácido, de la carne otoñal,
sin nosotros, mezclado al del café,
seguiría estando
prisionero en su forma:
vidas frágiles y solidarias. Minuto,
rico, cuyo vaivén,
lleva y trae este mundo
en equilibrio sobre lo negro. Presente
rápido y sin fin que deposita,
en esta esquina del ser,
el ser entero hecho calor y delicia.

1977

LESCONIL

Lo otro viene en esos barcos livianos
desde el crepúsculo, hacia el puerto, en el sol
de invierno:
lo otro —lo que tiene nombre,
moviéndose fuera de tu silencio
innominado;
más allá, afuera, afuera, en la intemperie
sin pensamiento, sin recuerdos, sin en sí,
como un toldo de feria
en la plaza del mercado
que un viajante contempla, una mañana,
desde su cuarto de hotel en el tercer piso.
Lo otro son esos barcos, ese mar, esas caras
de sal y sangre, que vuelven, cada día,
a completar, en tierra firme, su naufragio.
Visión rugosa
que atraviesa tu mar liso:
máquinas de oro duro
que lo indeterminado, adentro, aniquila.

1977

cual nacemos y a la cual llamamos el mundo, una de cuyas partes es la opinión general de que el Quijote es una obra maestra. (Otra de sus partes es el Quijote, naturalmente). El segundo dato es nuestra lectura del Quijote". (*De una discusión literaria*).

En esta poética, esa operación trabajosa que supone el narrar no es ajena al tiempo histórico. "Otros, ellos, antes, podían", dice la frase inicial de *La mayor*, parodiando la escena de la magdalena en Proust. "Y yo, ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada." Entre estas dos frases transcurre la historia de la pérdida de un mundo —de un despojo—, y el desarrollo del texto puede proponerse como la dramatización de la lucha por recuperarlo. En esa lucha, el presente, obstinado, durativo, infinito, el presente que encierra todas las cosas y los actos ("Está la escalera..." "Ahora voy avanzando..." "Ahora estoy estando...) da paso, primero a la repetición: "Y decía que otros, ellos, antes, podían", y por fin, a un recuerdo cuya inasibilidad se disuelve en una especia de "nada" que pone en tela de juicio la relación entre ese recuerdo y las "realidades", el mundo, o fragmento de mundo que, supuestamente, evocaría: "Y como si fuese posible saber, si es de verdad recuerdo, de qué, nítidamente, es recuerdo: o lo que puede haber de común, por decirlo de algún modo, entre la bufanda amarilla, y el recuerdo que sube, ¿de qué mundo?, amarillo, en forma de bufanda que se extiende, ahora, de las esquinas hasta el

LA HISTORIA DE CRISTOBAL COLON

Un mundo,
se me obliga, para poder,
en adelante, existir, o ser algo,
a descubrir, otra cosa,
más sólida, o, como dicen, más real,
que el mar de aceite
que no me lleva
ni más adelante ni más atrás,
o que me acuna, más bien, en el mismo punto,
sin ni siquiera
obligarme a trazar
círculos metafísicos
que reproduzcan, a su modo, lo exterior,
y den imágenes, dignas de adoración,
a la memoria.
Horizonte, a mi alrededor,
qué vacío te deja este mar blanco, sin olas,
sin espuma, y cómo
ni roca ni algas te dividen
ni te dejan parir
la entrevista alteridad.

En la luz, monótona, que no huele
ni cambia, de este día perpetuo, donde
la fiebre es ciencia y el temblor, habitual,
conocimiento, no pareciera verse aparecer
de un mundo, nuevo, o ya recorrido, qué más da,
por encima de lo liso, ardua, la cresta.

1975

HISPAMERICA

dirige: Saúl Sosnowski
1402 ERSKINE ST.
TAKOMA PARK, MD. 20012 - U. S. A.
TEL. 301-434-3806

LIBROS DE HISPAMERICA

María Luisa Bastos, **Borges ante la crítica argentina: 1923-1960,** 356 p.

Hernán Vidal, **Literatura hispanoamericana e ideología liberal: Surgimiento y crisis.** (Una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del **boom),** 120 p.

Saúl Sosnowski, **Borges y la Cábala: La búsqueda del Verbo,** 120 p.

Oscar Hahn, **Arte de morir** (poemas), Prólogo de Enrique Lihn, 180 p.

Queda un número reducido de ejemplares del Anejo 1 de **Hispamérica, Literatura latinoamericana e ideología de la dependencia**, que puede ser obtenido con la suscripción al año IV (1975) de la revista.

Suscripciones a **Hispamérica**, revista de literatura, tres números por año:

Individuales: u$s 12.00

Bibliotecas: u$s 18.00

Patrocinadores: u$s 25.00 (sus nombres son mencionados en la revista)

TENEMOS
NUMEROS ATRASADOS

Toda la correspondencia debe ser dirigida a Saúl Sosnowski / **Hispamérica** 1402 Erskine Street / Takoma Park, Md. 20012 / U.S.A.

HISPAMERICA

centro. No pareciera, no, que hubiese, o que debiera haber, mejor, común a las dos manchas amarillas, la que recuerdo, la que recuerdo que recuerdo, o la que creo, más bien, al verla aparecer, recordar, que ha estado, fuera, en alguna parte, ninguna, por llamarla de algún modo, relación. (. . .) La taza, por otra parte, de café que, se supondría, habría estado subiendo, en ese momento, a los labios, no sería, en realidad, en el recuerdo, ninguna taza, y el café ningún café, ninguna cantidad de líquido negro, humeante, cubierto de espuma dorada, que no ha ocupado, en ninguna parte, ni nunca, ningún lugar, ni pasado, después de haber sido tomado por nadie, amargo, indiferente, por ninguna garganta: no, no hay; en el recuerdo de ese café, ningún café, y la bufanda amarilla, de la que debiera nacer la mancha amarilla que sube, ahora, sola, del pantano, flota, desintegrándose, ¿en qué mundo, o en qué mundos?"

Reconocer esta recuperación trabajosa de la posibilidad del relato remite a dos órdenes de problemas históricos que, profundamente vinculados, convendría deslindar metodológicamente: al problematizar la relación lingüística entre el signo poético y su referente —mediatizada por la conciencia— se cuestiona a la vez todo un orden de certezas que alude al relato tradicional y se propone una nueva dimensión poética para la narrativa. Por su proyección ideológica, este orden implica el segundo, que se inscribe en el campo del carácter histórico social de la función literaria: si lo que otros, antes, podían, ya no nos pertenece, la escritura deberá construir a partir y en contra de esas posibilidades anteriores (apropiándoselas y transformándolas) otros imaginarios posibles. La referencia a Borges, como siempre, surge inevitable: un análisis del funcionamiento de la intertextualidad en ambos escritores permitiría diferenciar dos escrituras que ofrecen, en una lectura superficial, ciertos puntos de contacto.

La mayor parodia y rechaza el modelo proustiano (tiempo perdido / tiempo recobrado): "mojaban, en la cocina, en invierno, la galletita en la taza de té, y sabían, inmediatamente, al probar, que estaban llenos, dentro, de algo y trayendo, dentro, algo, que habían, en otros años, dejando fuera, en el mundo, algo, que se podía, de una u otra manera, recuperar, y que había, por lo tanto, en alguna parte, lo que llamaban o lo que creían que debía ser, no es cierto, un mundo". Otro referente cultural, el *Campo de trigo de los cuervos* de Van Gogh, reproduce, en el texto, el proceso que anula la representación y niega la ilusión de recuperar el mundo, subrayando la muda materialidad del objeto pictórico: "El cuadro: manchas negras, amarillas, azules, verdes, rojizas, pardas, girando, inmóviles, o en estampida, arremolinándose, trazos aglomerados, inestables, en suspensión, no de conflagración ni de ruinas, sino de inminencia, sin nada, pero nada, ni de este lado ni del otro, nada más que el telón azul, amarillo, verde, negro, pardo, rojizo, ¿en estampida? ¿en suspensión?, ¿aglomerándose? ¿dispersándose? ¿antes, durante, después? de la catástrofe, si hay lo que entendemos que es, o que debiera ser, una catástrofe, y sobre todo en torno a qué núcleo, si es que hay lo que entendemos que es, o que debiera ser, o lo que llamamos, un núcleo o un centro."

La memoria, o mejor, el recuerdo, y su sostén, el tiempo: la percepción sensorial y las falacias de la representación; la ceguera (la ilusión de totalidad) y el ver (los fragmentos, las manchas): pasos de una escritura que despliega la historia de su opresión, de su incomodidad, y que se niega a proponer en la narracion (en la poesía) ningún triunfo, ningún reino, más allá de sí misma.

PLOZEVET

En el reino de lo exterior, un techo
negro, árboles, colinas nítidas: la pesadilla
era nuestra
—nuestro el vicio de entreverar
hasta perder de vista lo irrefutable.
Al delirio, lo austero lo contradice. Hasta que,
cortando campo, divisamos, grisáceo, el mar indeterminado,
que apuntala nuestra locura con sus razones.

1977

Beatriz Sarlo

Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad

Especialmente entrevistados por Punto de Vista,
los dos críticos ingleses
debaten sobre relaciones siempre problemáticas:
literatura e historia,
intelectual y público de masas,
sociología cultural y formalismo,
tradición y ruptura.

Los senderos de la teoría crítica

La historia de las ideas, la sociología de la cultura, la crítica literaria (como el psicoanálisis o la lingüística) ordenan jerarquías, corrientes oficiales, oposiciones y debates: un espacio articulado. El peso de una formidable industria cultural, apoyada en una exportación de libros que es la mayor del mundo, coloca a Francia —en relación con la Argentina y con el resto de América Latina— en el centro de este espacio. Decirlo una vez más es casi un lugar común. Y no se trata aquí de demostrarlo nuevamente. Más bien sería cuestión de pensar lo que se gana y lo que se pierde en el campo del saber.

Algunos fenómenos reclaman ser considerados: las redes que trazan las traducciones, las formas de las modas teóricas. Es preciso explicar, por ejemplo, a qué se debe que los argentinos leyeran a los formalistas rusos después (y en el marco conceptual) del estructuralismo francés. Y que esta preeminencia no significó simplemente un orden de llegada sino una interpretación (una mutilación, acaso). O también: si Saussure fue tan tempranamente acogido en el Río de la Plata, porqué su sucesor es, quizás, Jakobson y no Martinet, Luis J. Prieto o Hjemslev. Algún día se escribirá esta historia de adopciones y préstamos. Responder a ciertas preguntas: por ejemplo ¿qué consecuencias tuvo Althusser sobre la teoría social e histórica, en los últimos años de la década del sesenta y primeros de la actual, en esta región? ¿por qué el estructuralismo de Barthes, Todorov o Kristeva aspiró a ocupar el campo de la crítica literaria como única forma de la 'modernidad' teórica? ¿qué mecanismos reflejan tan directamente el prestigio de la lingüística, en su problemática calidad de "ciencia piloto", sobre las disciplinas sociales? Un capítulo no desdeñable de la historia teórica de los últimos diez años se tramará con la respuesta a estas (y otras) preguntas. Programas intelectuales, políticas culturales y grandes líneas de debate pueden trazarse dentro de estas corrientes principales, y, fuera de ellas, considerarlas críticamente, ofrecer alternativas.

¿Qué leer y, sobre todo, cómo leerlo? En este número, Punto de vista *transcribe dos largos reportajes: a Raymond Williams, profesor en el Jesus College de la universidad de Cambridge, y a Richard Hoggart, decano del Goldsmith College en Londres. Cuando los grabamos, los escuchamos y preparamos su edición esa pregunta (¿cómo leerlos?) se planteó varias veces. Prácticamente desconocidos en la Argentina, ni Hoggart ni Williams —dos figuras de primera línea del campo intelectual inglés— decían cosas que permitiera asimilarlos, hacerles adoptar un aire de familia (y, en consecuencia, tranquilizante), a las tendencias que prevalecen en la crítica literaria y cultural.*

En primer lugar: ¿cómo definirlos? No son sociólogos de la cultura solamente, ni tampoco historiadores y críticos sin más. Ambos, a lo largo de obras ya constituidas (Williams nació en 1921 y Hoggart en 1918, hijos de familias obreras), se ocupan de historia de las ideas, historia cultural, sociología de la cultura popular y de los medios de comunicación, literatura. Tanto

Hoggart como Williams han desvanecido el pesado fantasma del reduccionismo sociológico, afirmando prácticamente la trama que incluye a la producción cultural, sus formas y su ideología, y a la sociedad. Williams, precisamente, describió esa trama en Marxism and Literature *(1977): el carácter material de la producción de cultura exhibe su nexo con las formas materiales y sociales de la economía, la política, las ideas. Williams ha estudiado*[1] *la historia literaria y cultural inglesa a partir de la captación, en el movimiento social, de un puñado de conceptos claves: cultura y democracia, masas e industria, las imágenes del rústico campesino y del intelectual urbano, organicidad, tradición, continuidad y contradicción. Historiador de las ideas y de las formas de las ideas así como de los medios de producción cultural, propone una lectura de los textos literarios que remite a la literatura y a la sociedad, hablando sobre ambas.*

Tan lejos del dogmatismo abstracto como próximos 'etnológicamente' a su objeto, se sitúan los textos —curiosamente literarios— de Hoggart. Un libro suyo, The Uses of Literacy *(1957), es hoy un clásico en Inglaterra: el perfil de la cultura popular y sus cambios, los usos de los medios de comunicación y el análisis textual de sus mensajes, la descripción de las prácticas culturales (de las comidas a las diversiones de fin de semana), las operaciones de lectura de material escrito o gráfico, son incorporadas por Hoggart a un texto que recoge lo 'vivido' de la producción y el consumo culturales, con una perspectiva sensible a la cultura obrera y sus valores. Hoggart lee a esta cultura como, en sus ensayos literarios, lee a Orwell o a D. H. Lawrence.*

Insularmente independientes de las modas culturales, Williams y Hoggart (que deben ser también leídos en el marco que proporciona la inteligente historiografía inglesa de Hobsbawm a Thompson y en una tradición que en el ensayo tiene a Orwell y Leavis) enriquecen la problemática histórica y crítica. Las entrevistas que realizamos muestran una flexión en el espacio de debates teóricos sobre literatura y sociedad, la estructura de cuyas relaciones no se demuestra mediante el énfasis reduccionista ni tampoco admite ser desplazada en nombre del formalismo vulgar.

Contesta Raymond Williams

Beatriz Sarlo: *Mi primera pregunta se relaciona con lo que usted define como palabras significativas, palabras clave. En* Cultura y sociedad *se traza la historia de algunas de estas palabras: arte, cultura, masas. Casi veinte años más tarde, en* Marxismo y literatura *usted hace lo mismo con el concepto de literatura. Me parece que una tendencia constante de su crítica es la de considerar al significado desde un punto de vista histórico. Quisiera saber si usted se piensa como un historicista.*

Raymond Williams: La respuesta más simple es sí. No pienso que pueda trabajarse con la cultura sin la dimensión y la evidencia históricas. El historicismo ha sido abundantemente criticado, pero no creo que estas críticas aborden a la historia tal como yo la entiendo. Desde mi punto de vista, es casi imposible la comprensión de áreas claves como cultura o literatura careciendo de una conciencia histórica de sus significados. Lo que sucede con otros conceptos es que son definidos abstractamente y estas definiciones abstractas conllevan siempre —y por lo general sin tener conciencia de ello— elementos y puntos de vista propios de la época. Se los piensa como universales pero, de hecho, están condicionados históricamente. Yo fui descubriendo esto en el curso real de mi investigación: cuando comencé a leer exposiciones y polémicas sobre la naturaleza de la cultura, en un primer momento las consi-

[1] En sus libros: *Culture and Society* (1958), *The Long Revolution* (1961) y *The Country and the City* (1973).

deré simplemente como posiciones que podrían haber surgido en cualquier momento y lugar. Pero luego descubrí que la palabra cultura había cambiado, en inglés, hasta alcanzar sus significados modernos, en el período de la Revolución Industrial. Y esto es demasiado importante para que sea una simple coincidencia. Cuando apliqué los mismos métodos de investigación a palabras como "arte" y "literatura", "genio" y "sensibilidad" quedó clara la misma dimensión histórica. Y esta me pareció una razón más para lo que yo ya creía en verdad: aunque la literatura parece ser una actividad humana permanente a través de los siglos, se define en su historia y, en este sentido, quien la estudie deberá ser un historicista.

B.S.: *Vinculada con esta problemática hay una palabra que reaparece una y otra vez en* Cultura y sociedad: *"orgánico". Yo creo que usted piensa a la relación entre literatura y sociedad como orgánica.*

R.W.: Digo exactamente eso en *Cultura y sociedad*, pero sería más cauteloso al afirmarlo hoy, porque "orgánico" es un término difícil. Pienso realmente que la relación entre literatura y sociedad es de tal naturaleza que la literatura no ocupa un segundo orden respecto de lo social; no creo que pueda decirse que está *primero* la sociedad y *luego* la literatura. Hay formas de referirse a esta cuestión que sugieren que la sociedad está como preformada y que luego adviene la literatura que ésta produce o que habla sobre ella. Aunque haya cambiado la forma de expresarlo, mi punto de vista ha sido siempre que, en las sociedades en las que la práctica de la escritura ha adquirido importancia y "normalidad", la literatura es una actividad formativa, algo que sucede dentro de la sociedad y que contribuye a diseñar su forma. Así la conexión no es derivativa o secundaria, no es un reflejo tampoco (aunque exista literatura que pueda ser considerada refleja). La literatura me parece esa actividad formativa que ocurre en el interior de la sociedad: diferentes percepciones sobre lo que ocurre, diferentes posibilidades, diferentes puntos de vista, diferentes relaciones. Describí esta actividad como algo muy diferente de un reflejo de lo que pasa en el mundo social (algunas obras sin embargo lo son). Existe por supuesto el sumamente arduo problema acerca de cuál es la actividad social más formativa y este punto debe ser considerado en la particularidad de cada sociedad. No se me ocurre ningún caso en que la literatura sea la actividad *más* formativa, pero tampoco la menos. . .

B.S.: *Pero volviendo al ejemplo que usted mencionó antes: el de la Revolución Industrial. ¿Cuál sería el tipo de relación establecida entre la Revolución Industrial y conceptos que le son contemporáneos, como el de "genio" o el de "artista" en el sentido romántico?*

R.W.: En dos niveles. En primer lugar, existe una relación en la que estoy muy interesado: la Revolución Industrial es, entre otras cosas, la producción de la capacidad de leer (literacy): produce un nuevo sistema educacional, produce los medios de un nuevo tipo de impresión y distribución. En la Revolución Industrial misma (y no entre sus efectos) existe algo que puede ser caracterizado como producción de alfabetismo. Al mismo tiempo estos mismos cambios producen diferentes relaciones sociales entre los escritores y su público. Por el hecho de que entonces comienza a haber mucha más literatura, y materiales de lectura más ampliamente distribuidos y más baratos, cambian las relaciones entre los artistas y los lectores. Y toda la crisis del pensamiento sobre la literatura y su naturaleza —exagerada a veces en los momentos álgidos del movimiento romántido— tiene que ver con este proceso: algunos tipos de literatura, por ejemplo la poesía, tienen entonces relaciones más dificultosas con sus lectores; otros géneros, como la narrativa de ficción, amplían sus público. Al mismo tiempo, mientras este nuevo orden social se implanta, la reflexión sobre la literatura es una actividad cuyo nexo con la naturaleza de la sociedad, de sus objetivos y actividades es central a las polémicas sobre la literatura misma. La importancia asignada, en el pensamiento romántico, al arte y al genio están claramente relacionadas con una forma social emergente y lo que podría ser una sociedad diferente. En este nivel, los grandes cambios de la Revolución Industrial son cambios que afectan también a la producción cultural, afectan directamente las relaciones económicas y sociales de esta actividad. En un nivel diferente, se ubica la reflexión sobre las ideas: cómo se relaciona la literatura con la idea de "nación", cómo se conecta la literatura con una comunidad en particular, si existe una relación privilegiada entre una literatura y la lengua en que ésta se escribe. Todas estas preguntas, y sus respuestas, cambiaron entonces. En este nivel la relación es tan cercana como para afectar, en su funcionamiento, todas estas cuestiones.

B.S.: *En la investigación y descripción de estas relaciones usted ha articulado un conjunto de conceptos, algunos de los cuales —como se señaló para el caso de "orgánico"— están en proceso de modificación. En* Cultura y sociedad *el énfasis teórico recae sobre el concepto de tradición (que supone el de continuidad) mientras que en* Marxismo y literatura, *se acentúa la importancia de la "hegemonía" (que supone el conflicto). Pienso que, sin embargo, en su*

pensamiento se establecen conexiones entre ambos conceptos. . .

R.W.: Sí. Ciertamente se ha producido el cambio que usted señala. Ciertamente me resulta a mí más difícil verlo, porque a menudo pienso que he estado diciendo las mismas cosas todo el tiempo. En realidad no pienso eso, pero otros ven las diferencias mejor que yo. Creo que el punto en que un concepto se convierte en el otro está presente desde mi trabajo más temprano cuando me refiero a la naturaleza de la tradición. Porque aunque es verdad que tradición implica continuidad, casi desde el comienzo he estado repitiendo que toda tradición es selectiva, que la naturaleza misma de la tradición, considerada históricamente, consiste en una selección considerable. Cuando decimos que la tradición nos conecta con el pasado ello no significa que nos conecta con *todo* el pasado. Existe una expresión neutral para decir esto: el tiempo (que es algo neutral) ha seleccionado las cosas que son importantes de manera que sean éstas las que llegan a nosotros desde el pasado. Pero lo que he dicho sobre la tradición selectiva es diferente por completo: lo que sobrevivía, elegido, del pasado era aquello que podía conectarse y ser utilizado y tener valor en el presente. El factor clave que se introducía de este modo no era el pasado sino el *presente*, que es constitutivo de la tradición. A medida que seguí trabajando sobre esta línea se me hizo presente que esta selección era extremadamente drástica y que existía una conexión muy precisa entre la versión del pasado que se construía, se aceptaba y se enseñaba, el pasado real y la organización contemporánea de los valores. Y este es el punto en que nos conectamos con hegemonía, porque una vez que pude ver la importancia de este concepto, pude descubrir que, poseyendo una presencia contemporánea muy importante, casi siempre incluía versiones del pasado, de la tradición, que legitimaban esa hegemonía presente. Y cuando esto sucedía, también me fue posible comenzar a pensar en términos de cosas y elementos que estaban fuera de la hegemonía o contra ella, que también eran fuerzas del presente —nuevos hechos, nuevos valores, nueva cultura— pero que también a veces significaban una reselección de la tradición: cosas que estaban en el pasado pero que habían sido excluídas por la tradición selectiva eran reintroducidas y, de pronto, podía verse el pasado y el presente de una manera muy distinta. Cuando llegué a este punto me fue imposible seguir usando la noción de continuidad (tan viciada de nociones acerca de proximidad incluso espacial o física). Y al abandonar la noción, al

Novedades BRUGUERA

LIBRO AMIGO PARA LOS AMIGOS DEL LIBRO

H. Yrigoyen 646 Tel. 30-1932/9252/9255/9979

La novela EL LUGAR SIN LIMITES de José Donoso construye un ámbito inquietante a partir de sensuales encuentros. Osvaldo Soriano en TRISTE. SOLITARIO Y FINAL auspicia un singular giro en la narrativa policial. Stanislaw Lem en RETORNO DE LAS ESTRELLAS renueva filosóficamente el tópico del tiempo en la ciencia-ficción. Y, el prestigioso investigador Carlos M. Rama en su nueva HISTORIA DE AMERICA LATINA propone un análisis sociocultural, desde sus orígenes a la actualidad de Latinoamérica.

mismo tiempo, me percaté de la existencia de tres niveles: el dominante, equivalante al hegemónico, que es la organización de las ideas, valores y nociones del pasado que se corresponde con la hegemonía presente. Pero también aprendí que junto al dominante (hegemónico) existe un nivel que llamé residual: comprende lo que no ha sido realmente creado en el presente, pero que, recibido del pasado, conserva todavía su valor y significación cultural. Del otro lado de lo dominante se ubica lo que llamé "emergente": una ruptura, del tipo que sea, respecto de lo hegemónico. En cualquier período, es posible encontrar estos grados de hegemonía y contrahegemonía cultural. Dicho de otro modo: lo dominante, lo emergente y lo residual. Y una vez que se han construido estos conceptos, las nociones simples de tradición y continuidad son imposibles. Para ese momento el desarrollo y el pasaje de un sentido al otro se me apareció como terminado.

B.S.: *Existe una noción con la que usted aborda el análisis cultural que me parece estar colocada en el centro de su teoría: la de estructura de sentimiento. Sin embargo parece extremadamente difícil definirla de manera clara sin usar sus propias palabras y sin recurrir a su propia obra. Funcionó como concepto capital en* The long revolution *y siguió siéndolo en* Marxism and Literature. *Me gustaría que se intentara aquí otra vez su definición.*

R.W.: A veces he deseado que se me hubiera ocurrido algún término alternativo, ya que me doy cuenta de que es un concepto que presenta muchas dificultades. Lo que quiero señalar por su intermedio es que en las obras individuales, pero más aún en grupos de obras, puede descubrirse algo que tiene las cualidades de lo que podría también llamarse una idea común, o una tendencia compartida. ¿Por qué entonces no usé ninguna de estas dos nociones? En primer lugar, porque creo que a menudo es preciso analizar un nivel diferente de aquel en el que operan las ideas o tendencias: una muy profunda estructura de tipo afectivo. Fuertes sentimientos acompañan ciertas repeticiones, ciertas actividades, y no son azarosos sino que parecen, en algún sentido, sistemáticos. Al comprobar esto se me ocurrió esta rara expresión. Rara porque, normalmente, no pensamos al sentimiento como estructurado (la palabra estructura sugiere relaciones más firmes). Pienso sin embargo que en las obras de arte, y en particular en la literatura y el teatro, se estructuran sentimientos más que lo que podría definirse como ideas. De allí quise avanzar investigando las modalidades en que esto se manifiesta: cómo se organiza una obra, como se produce su forma.

Daré un ejemplo simple: percibí que la mayoría de las novelas inglesas del siglo XIX terminaban con un capítulo en el cual casi todos los personajes eran, para decirlo de algún modo, puestos al día e, incluso a veces, proyectados hacia su futuro: una especie de ajuste de cuentas con todo el mundo.Esa es la característica del último capítulo en el siglo XIX. Percibí luego que en el último capítulo de la novela inglesa del siglo XX, el personaje central, aunque había estado en contacto con un número relativamente grande de personas, se desprende de todos: el libro termina no con lo que sucede a todo el grupo sino con lo que sucede a un individuo. ¿Cómo encarar esta diferencia? Bien: se puede decir que son ideas diferentes, que un tipo opera con la idea de "establecimiento" y el otro con la de "movilidad", o cosa por el estilo. No tendría objeción, en principio. Pero esto es precisamente lo que yo designo como estructura de sentimiento: en la novela del siglo XIX se sentía como importante (aunque se enfatizara el personaje central) conocer el destino de quienes lo habían rodeado. En contraste, la nueva estructura de sentimiento, desde comienzos del siglo XX, experimenta como básicamente importante lo que sucede a un individuo, en un sentido mucho más aislado: los otros habían existido sólo como elementos de *su* evolución individual, habían contribuido a *sus* estados subjetivos. Pienso que este es un cambio radical en la estructura de sentimiento: funciona en un nivel en que es tan innecesaria la argumentación, como su exposición en tanto idea: es algo que se piensa, se siente y se concibe "instintivamente". Pero, por supuesto no es "instintiva", sino histórica. De allí podemos avanzar en el establecimiento de las condiciones que produjeron ese cambio: esa sería una perspectiva histórica para la que se requieren conceptos diferentes. La estructura de sentimiento es una forma (no en sentido académico ni formalista) de poderosas lealtades, intereses, afectos estructurados en la organización efectiva de la obra. . .

B.S.: *¿Ideología no sería un concepto adecuado para reemplazar a "sentimiento" en estos casos?*

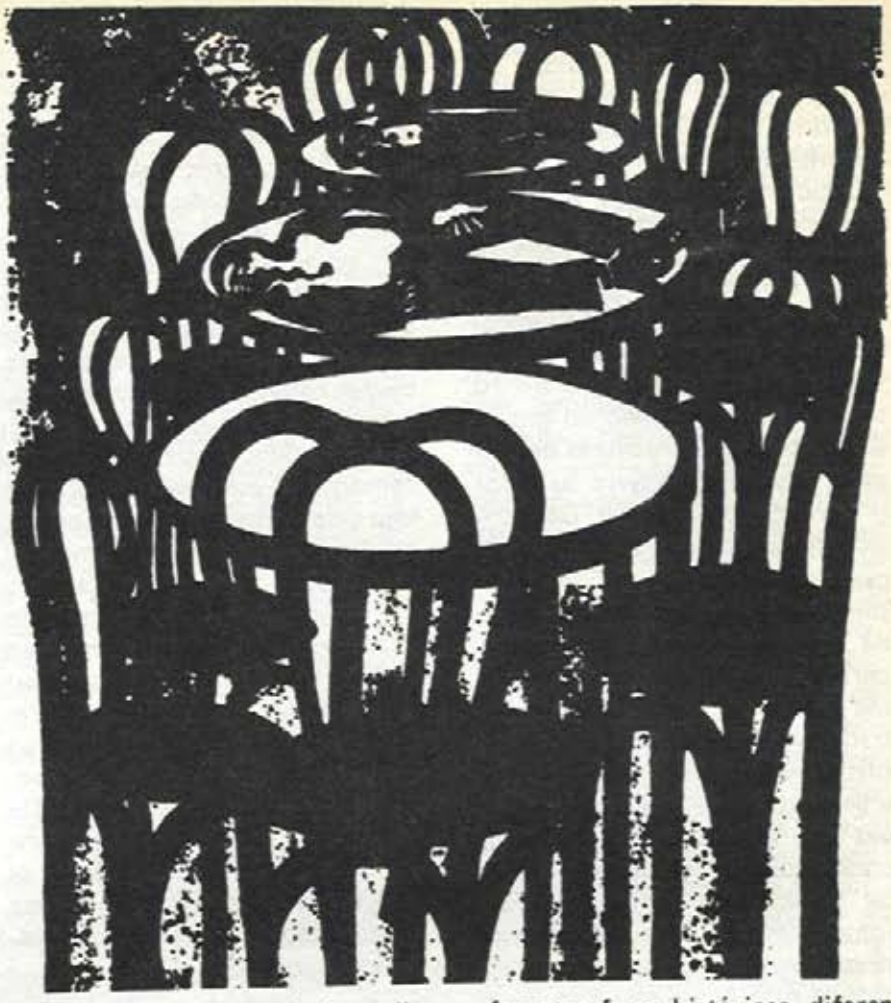
R.W.: La relación con la ideología es realmente muy próxima: la ideología podría, en efecto, incluir a la estructura de sentimiento, aunque, en mi opinión, ideología tiende a ser un concepto más "frío". Mantengo el concepto de estructura de sentimiento para describir algo que sucede específicamente en las obras de arte, en la literatura: que se comunica y se realiza en un nivel diferente al de la ideología, en sistemas de atracción y repulsión, disposición de intereses, etc. A veces deseo no haber usado nunca la expresión, pero cada vez que encaro análi-

sis concretos descubro que necesito ese concepto o alguno muy parecido para describir lo que sucede en literatura, del modo en que *allí* sucede. Para volver al ejemplo de la movilidad individual en la novela del siglo XX: es, sin duda, una condición ideológica pero, me parece reductor mantenerse en ese nivel sin abordar una más profundo y específico, de sentimientos y actitudes compartidas por el escritor y su público. La noción de ideología sugiere la presencia de "menos" sentimiento. . .

B.S.: *Está claro. Entiendo que en la definición del concepto tal como usted la plantea, está implícita una polémica sobre lo que la literatura es y sobre los materiales con que ella se construye.*

R.W.: Sí. Frente a la pregunta de qué es lo verdaderamente específico en literatura se han ejercido diferentes respuestas. Para mí la diferencia (que otros han radicado en el estilo, el lenguaje, etc.) reside en esta muy específica organización del sentimiento, que constituye a la vez la conexión que la mayoría de los lectores tienen con la obra. Si cuando se describe un poema se lo resume con una "idea", la descripción no es falsa sino insuficiente. Cientos de poemas podrían resumirse en la misma "idea", pero presentan en cambio un radio muy diferenciado de "sentimiento". Y este sentimiento es importante en su definición como arte.

B.S.: *Usted ha mantenido una actitud polémica frente al formalismo contemporáneo y la noción de "estructura de sentimiento" es sólo un aspecto de esta polémica. He leído sus críticas a Saussure y me pareció que esas observaciones podían aplicarse también al formalismo francés (quiero decir: Barthes, Tel quel, etc.) que son, en mi opinión, realmente mucho más abstractos y formalistas que Saussure mismo. Sería interesante que usted expusiera aquí la extensión de esas críticas.*



R.W.: Creo que el formalismo es un movimiento realmente atractivo: quien descubre los métodos formalistas parece casi predestinado a entusiarmarse porque se supone enfrentado con la composición y estructura real de la obra misma, en vez de dar vueltas en torno del texto y hablar de otras cosas que éste no es. Pienso, en cambio, que el formalismo se equivocó en un comienzo y continúa equivocandose en dos niveles: sigue repitiendo su historia con diferentes caras. En primer lugar, cuando se ha llegado a definir una forma sigue en pie el problema de la explicación sobre su origen. El formalismo trata de descartar esta pregunta calificándola de ilegítima, pero lo que descarta finalmente es a la historia y a la actividad social. Es claro que la relación entre la historia y la práctica social, por un lado, y la literatura, por el otro, no es siempre directa. Pero hay suficientes pruebas de la relación entre diferentes fases históricas, diferentes nexos sociales y la creación de formas. En segundo lugar, nos vemos enfrentados con otra dificultad: al postularse la forma como única actividad significativa, todo lo demás es reducido a una especia de nulidad, y en esta operación se afirma también la inexistencia de nada que sea previo o preexistente. Estoy de acuerdo con usted que esto afecta mucho más a las tendencias recientes del formalismo que a sus manifestaciones lingüísticas. Puede llegarse, y en los hechos se ha llegado a representar al sistema (lingüístico, de sonidos, etc.) reproduciéndose a sí mismo: signos que producen signos, cuando sabemos que, en realidad, aun en los casos de los sistemas de signos más complejos, existe siempre la historia real, los hombres reales y las reales relaciones sociales en el tiempo. El climax de esta posición ideológica se alcanzó cuando se negó esto, cuando se afirmó que es-

to no era significativo, que el sistema se desarrollaba en sus propios términos, por sus propias leyes internas. Existen sin duda esas leyes internas a los sistemas de signos, pero son leyes que resultan no sólo de las propiedades del sistema y de su forma, sino también del hecho de que estos sistemas sean usados por los hombres, en relaciones reales y a través del tiempo. La etapa de excitación y entusiasmo acerca del análisis formal, que casi todo el mundo experimenta cuando lo descubre se corresponde con la impresión de que se está abordando las cosas de una manera mucho más penetrante, en lugar de dar vueltas a su alrededor, se desliza muy rápidamente hacia una desviación ideológica muy grave. Es interesante comprobar que tiene una relación profunda con la posición social de quienes defienden al formalismo y parecen satisfechos con los métodos formales. En ciertas situaciones privilegiadas de educación y de separación de la sociedad, poseer una teoría que afirma que el análisis intelectual de un sistema autosuficiente es todo lo que importa, y que lo que es en verdad significativo es este sistema autosuficiente, debe sin duda parecer tranquilizador, porque lo que en realidad configura una situación distanciada y privilegiada se reviste de normalidad y parece estar más allá de todo riesgo. Y creo que esta es una de las razones de su popularidad académica.

B.S.: *Lo que equivaldría a decir que toda producción cultural ha sido socialmente producida. Y relacionado con esto: una última tendencia de algunos formalistas menciona términos como "productividad" y "productividad textual": estoy pensando, por ejemplo en Kristeva. Desde otro punto de vista, otro crítico francés, Pierre Macherey, se refiere a las condiciones de producción textual que están a la vez ocultas y reveladas por el texto. Usted, a su vez, se ha referido muchas veces al carácter material de la producción cultural, de una manera que recuerda a veces el concepto gramsciano de "organización de la cultura". Quisiera conocer cuáles son los nexos que usted mismo detecta entre estas líneas, especialmente la última, y su propia posición.*

R.W.: En realidad, estoy aprendiendo de Gramsci todo el tiempo. Desde un punto de vista global yo pondría más énfasis que él en el carácter material de la producción de literatura, en sus condiciones materiales. He estado trabajando sobre este tema y creo que existe una historia de los medios de producción cultural, tanto como la de la producción cultural y la de la organización de la cultura. Cuando se examinan la producción de alfabetismo, los efectos del progreso en las técnicas de impresión, se llega a la conclusión que los medios de producción deben ser incluidos en el análisis. Supone incluir un nivel importante de datos para la producción del texto. Porque en algunos de los casos que usted mencionó, el énfasis colocado sobre el término producción indicaría, por lo menos, que se concibe al texto como algo que ha sido compuesto, que proviene de alguna parte, que no es una forma arbitraria. Todavía se lo concibe como un proceso interno y se lo describe de maneras fundamentalmente emparentadas con la posición formalista original; ocurren transferencias que inclinan a pensar también en la producción del lector del texto: ciertos textos que producen su propio lector. Pienso que algunas de estas cosas son importantes. Pero los otros tipos de producción, de producción social y específicamente de producción material deben incluirse en la consideración cultural. Y allí nos encontramos con el énfasis con que Gramsi considera la totalidad de las actividades incluidas en el todo social.

B.S.: *En sus últimos libros me pareció descubrir que cuando usted escribe "material" se dice mucho más que "material": se dice material e ideológico al mismo tiempo, ¿o me equivoco?*

R.W.: Está bien. Lo interesante sería extender el significado de "material". El término parece demasiado estrecho para lo que quiero decir y, sin embargo, no sé qué otra palabra usar. Yo quiero decir que cuando los medios de producción cultural cambian material y físicamente, lo que sucede no es sólo intrínsecamente material, sino también ideológico y cultural. Nunca quise afirmar, por ejemplo, que a raíz de la existencia de la imprenta se produce un cierto tipo de escritura, porque así dicho no sería verdad. Pero por otra parte, si se quiere analizar la emergencia de nuevos tipos de escritura sin incluir los cambios en la producción material, en el mercado de libros y así de seguido, de nuevo se caería en una posición unilateral, porque en realidad ambos procesos se incluyen. Creo que la descripción más total debe incluir necesariamente lo material, pero de manera tal que lo material y lo ideológico sean considerados aspectos del mismo proceso.

Contesta Richard Hoggart

Beatriz Sarlo: *Usted ha descripto su actividad como la de un hombre que (voy a citarlo) "combina la enseñanza de la literatura con un interés en el cambio cultural". ¿Cuál sería la extensión, naturaleza y necesidad de esta combinación?*

Richard Hoggart: Empecé como profesor de literatura y luego mi interés se fue dirigiendo cada vez más hacia las conexiones culturales de la literatura. Al

mismo tiempo no me satisfacían las que se establecían en los cursos normales, tradicionales, sobre literatura. Cada vez que enfrento un texto me planteo un conjunto de preguntas que no son las que se refieren necesariamente a ediciones, precio, editores, mercado, sino más bien de este tipo: si un hombre escribe una novela, ¿qué tonos de voz usa y qué nos dicen éstos sobre el público que él presupone? ¿cuál es el conjunto de ideas y creencias que comportan sus metáforas o sus caracterizaciones? ¿cuáles son sus presupuestos sobre la naturaleza de la sociedad y la forma del mundo que habita? ¿qué estructura del mundo subyace a todo esto? Me parece que si se plantean cuestiones de este tipo a los novelistas modernos, a Greene, a Lawrence, se puede llegar a conocer muchísimo sobre la visión del mundo que proyectan en sus lectores, y la que tratan de presentarles, las cosas que ignoran y que son tan importantes como las que incluyen. Todo esto surge de sus tonos de voz, de sus omisiones, de sus metáforas tanto como de lo que se expone concientemente. Nunca estuve demasiado interesado por lo que puede llamarse la "mecánica estética" de la literatura. Sí estoy interesado en la forma en que los hombres comunican su sentido del mundo y sus valores. Y allí está la explicación del pasaje, del deslizamiento que usted señala.

B.S.: *Conectado con esto: usted ha tenido una larga y fructífera experiencia en la enseñanza de literatura de adultos*[1]. *A partir de ella, me gustaría que explicara de qué maneras la literatura puede ser comprendida fuera de los círculos académicos.*

R.H.: Mi experiencia en la enseñanza de adultos, en Gran Bretaña, me indica que un número mucho mayor de personas del que habitualmente suponemos tienen disposición para la apreciación literaria. Tendemos a pensar que sólo los universitarios o quienes han recibido una educación superior gustan realmente de la literatura. Si se aborda la educación de adultos a partir de esta presunción, se llega a ella con la actitud de cortar todo en pequeñas porciones, en pedacitos, como una madre que alimenta a su hijo. Y por lo tanto se es condescendiente. Otra posibilidad al enfrentar un grupo de adultos de origen obrero es ofrecerle solamente la literatura que, desde el punto de vista del profesor, es adecuada a lo que él supone que es la experiencia del grupo: e, inevitablemente se la subestima y se les proporciona literatura de segundo orden. Se proponen, muchas veces, libros sobre lo que se supone es la experiencia de la comunidad obrera y, por lo general obras de segundo orden. Siempre me negué a esta actitud. Creí y creo que si uno se acerca a estos grupos de la manera adecuada son capaces de una comprensión mucho más rica que la que se les adjudicó en un primer momento, más aún que pueden llegar a ser más sensibles y perceptivos que sus profesores. Si todo esto es cierto y si también es cierto que la mejor literatura es la más penetrante de la experiencia humana, sea cual sea la clase de donde provenga o el lector que la aborde, sólo la mejor literatura es la apropiada para esta enseñanza de adultos de origen obrero. Por lo demás, tienen derecho a ella. Por lo tanto, si se trata de la novela del siglo XIX, en vez de buscar obras de segundo orden que traten de temas y situaciones obreras, voy directamente a Dickens, porque además Dickens proporciona una perspectiva más rica de la vida de su época, y de la vida social, que las novelas de "clase obrera", presicamente por el hecho de que es un novelista excelente. La mejor prueba, en mi opinión, para una clase de literatura de este tipo es que se enfrenten con los mejores textos y los más difíciles de toda la literatura inglesa: *Rey Lear*, por ejemplo, con toda probabilidad la obra más complicada de Shakespeare. Una pauta de que las cosas iban bien era que los estudiantes acordaran, en primer lugar, estudiar *Rey Lear*. Y, en segundo lugar, si al hacerlo íbamos cada vez más despacio, sacando cada vez más cosas de su texto. En tercer lugar, si las intervenciones y las disertaciones escritas de los estudiantes indicaban que se había demitologizado el tema, que se lo había arrancado de las comillas del estudio académico. Y al terminar con ese entrecomillado aparecían cosas inesperadas, porque la experiencia de esos adultos es radicalmente nueva y diferente de la de los estudiantes universitarios.

B.S.: *En uno de sus ensayos usted define al arte como una forma de exigente compromiso, que —creo— presupone lo social. También usted ha afirmado que la literatura "ilumina a la sociedad". Ambas proposiciones son, en mi opinión, correlativas. La pregunta sería sobre cuáles son las modalidades en las que la literatura se compromete e ilumina lo social.*

R.H.: De todas las maneras posibles. Me he preguntado muchas veces: porqué un hombre se pone a escribir. Creo que básicamente porque quiere llegar a entender sus propias experiencias y, sólo en un segundo momento, para comunicar a otros su texto. Puede parecer que lo que se escribe es, en apariencia, no social, pero siempre revela mucho sobre lo que se piensa y las nociones que se poseen sobre la sociedad. D.H. Lawrence dijo —y la frase me parece maravillosa—: "no confíes en el narra-

[1] Hoggart, de 1946 a 1959, enseñó literatura en el Departamento de Educación de Adultos de la Universidad de Hull. Su experiencia es recogida en varios de sus ensayos de *Speaking to each other* (1970).

dor, confía en lo narrado". Si un escritor afirma que escribió su libro para mostrar tal o cual aspecto de la sociedad o de la vida, no hay que creerle necesariamente, porque su novela puede revelar más de lo que él cree o sabe. Y lo que revela puede estar en contradicción con lo que piensa que está revelando. Le daré un ejemplo: Graham Greene, un caso muy interesante. *Concientemente* Greene es un creyente y, *concientemente*, cree en la salvación. Pero, en realidad, en sus novelas (y creo que él estaría de acuerdo con esto) lo que aparece más fuertemente que el sentimiento de una salvación posible es el de una condena: tiene un sentido mucho más poderoso del horror y del mal que de la salvación. "No confíes en el narrador, confía en lo narrado". Y ¿qué es lo narrado? el sentido de la experiencia personal, familiar, la presión de la política, el sentido de una nacionalidad. Aun cuando parece que se escribe sobre lo más trivial, se mezcla con lo social, hasta un grado que es imprescindible captar. Y pienso en otro ejemplo: un excelente crítico norteamericano, James Agee, muerto aún joven. Escribió una novela que, no me cabe la menor duda, surgió de la absoluta necesidad de escribirla. Se llama *Muerte en la familia*: un viajante de comercio que, al volver a su casa, se mata en un accidente carretero y todo lo que la novela es consiste en la reacción de la familia. La impresión principal, particularmente emocionante, es que Agee dijo: bueno, así es un impacto de este tipo. En un sentido es una novela extremadamente personal y cerrada. Pero en otro sentido, si se la lee con cuidado, prestando oído a sus tonos, a todos sus detalles (no sólo a los más evidentes), a todos los presupuestos sobre el valor de la familia, a todas las expectativas, y a la desdicha al enfrentar la muerte, se captan experiencias sociales y culturales profundas. Y en este sentido ninguna novela puede dejar de ser importante desde la perspectiva de su ubicación frente a lo social.

B.S.: *En uno de sus ensayos de* Speaking to each other, *"Una cuestión de tono", usted realiza un trabajo de análisis textual que resulta en una relación entre formas y valores. ¿Podría explicitar ahora esa misma relación?*

R.H.: No estoy espontáneamente inclinado hacia un interés por la forma y, en este aspecto, debo vigilarme con mucho cuidado proque tiendo a no considerarla con la debida atención. Y cuando pienso al respecto debo empezar diciendo: la literatura no es sociología, no es un mero comentario sobre la naturaleza de la vida ni de la sociedad, sino que tiene que ver con la forma. La cuestión formal es sin tuda una de las más arduas, pero hay que comenzar recalcando que un poema es un poema y no otra cosa; que es, precisamente, una forma. W. H. Auden decía (y creo que estoy de acuerdo con él) que la literatura y el arte en general surgen de un deseo humano de construir formas, libres, gratuitas, construidas por sí mismas y que existen y se justifican por propio derecho. Pero además la literatura es palabras y las palabras tienen significados que extienden sus raíces hacia la sociedad. Por eso Auden llegó a esta definición que me parece espléndida: "todas las artes son juegos, pero la literatura es sobre todo un juego de conocimiento". Y Auden continuaba: si nos acercamos a la literatura para encararla sólo como juego, perderemos seguramente el conocimiento. Se empieza, en efecto, con cuestiones que se relacionan con la forma. La segunda pregunta —que es muy difícil de contestar— sería la siguiente: ¿existe alguna compatibilidad inherente entre la forma y el significado, el juego y el conoci-

ediciones la aurora

El concepto de crisis
Traducción de "Communications" N° 25
por André Béjin y Edgar Morin, comps.

Comunicación
Métodos para todos los medios
por Hadley Read

El futuro de la ciencia
por Langdom Gilkey

Travesía de los signos
por Julia Kristeva

Recorrido de Freud
por Jean-Michel Rey

Cine: técnica y lenguaje
por Simón Feldman

¿Puede curar la psicoterapia?
por Dorothy Tennov

Pureza de corazón
por Soren Kierkegaard

Andrógino
Hacia una nueva teoría de la sexualidad
por June Singer

La metáfora viva,
El conflicto de las interpretaciones
(en tres volúmenes)

El lenguaje de la fe
por Paul Ricoeur

De los primitivos al Zen
(en cuatro volúmenes)
1. Dioses, diosas y mitos de la creación
2. El hombre y lo sagrado
3. La muerte, la vida después de la muerte y la escatología
4. De brujos, adivinos y profetas

Esta es parte de nuestra última producción editorial. Está en todas las librerías y en Corrientes 728 (1043) o Doblas 1753 (1424) Buenos Aires.

miento? ¿existe una forma adecuada que sea realmente inevitable? Solíamos decir que sí. Recuerdo una frase de T. S. Eliot en la que explicaba que el poema era como una jarra sobre cuya superficie empujaba como un gas, como un líquido, la experiencia: y de esta presión surgía la forma del poema. Es una frase hermosa, pero no estoy seguro de que sea verdadera. Antes yo afirmaba que ciertas cosas no podían decirse en cierto tipo de verso, que no podía escribirse una tragedia en verso jocoso. Pero he encontrado pruebas de lo contrario: Thomas Hardy, por ejemplo, no porque fuera un poeta extremadamente audaz, sino porque era, posiblemente, un poco a la antigua, escribió algunos de sus poemas más trágicos en estilos que, considerados exteriormente, hubieran provocado un comentario más o menos así: "Pero usted no puede escribir sobre esto de esta manera..." Su forma es increíblemente banal, pero, a través de alguna curiosa alquimia, la banalidad enaltece el sentido trágico. La tradición inglesa, por lo demás, no está demasiado interesada en cuestiones formales (como lo está la francesa, por ejemplo). Aunque exista Joyce en esa tradición, que significó la ruptura absoluta de los límites de la novela, ruptura que surgió de una necesidad de manejo interno de su material, más que de una presión formal. Por otra parte, cada vez que escribo descubro que me estoy progresivamente interesando cada vez más en los problemas de la forma. Y le diré porqué: la forma más fácil y al mismo tiempo más difícil es aquella en la que nada se ha heredado: en mi opinión es más fácil escribir una novela que escribir algunos de los ensayos que yo mismo he escrito. Si se escribe un libro como *The Uses of Literacy* donde yo realmente dije: "Miren, debo exponerme a mí mismo, quiero hablarle a usted y quiero que usted sea consciente de los tonos de mi voz, no quiero recurrir a tonos aceptados", si se hace precisamente esto, uno se convierte en algo desnudo y vulnerable. Porque al mismo tiempo que se rechazan los compromisos formales se rechazan sus defensas. En este momento estoy encarando mi autobiografía y mi tiempo está más y más dedicado a cuestiones formales: quiero preguntarme cuál ha sido la forma de mi vida, cuáles son sus presiones rcurrentes, cuál la forma de mis odios, mis amores y mis miedos y cuánto de todo esto habla de mí y cuánto de la sociedad; cuáles son los puntos de mi vida más reveladores, porqué vuelvo una y otra vez sobre esta metáfora...

B.S.: *Su obra, o parte de ella, está constituida por ensayos que desafían los mismos límites del género y de su tipo de exposición. En la edición francesa de* The Uses of Literacy *Jean-Claude Passeron cree necesario decir que el libro es muy difícil de clasificar en la literatura antropológica o en la de sociología cultural. Afirma que la primera parte puede describirse como "estudio de costumbres" y la segunda, como "un ejercicio de método". Pienso que tiene razón al suponer su actividad, en esa obra, como etnológica. Quiero conocer su punto de vista sobre este tema.*

R.H.: Le voy a contar una historia. Mi primer libro fue sobre W. H. Auden. Y no era un mal libro. Tuve suerte de poder escribirlo siendo yo tan joven. Me fue posible porque empecé a escribirlo inmediatamente después de la guerra y los departamentos universitarios de inglés estaban atravesando una situación especial. Me gané cierta agradable reputación y comencé a ser considerado como alguien que podía merecer algunos ascensos. Pero entonces decidí que quería escribir un libro cuyo tipo no existía en inglés: un libro sobre algunos aspectos de la cultura de masas usando, como dice Passeron, los métodos de la crítica literaria y analizando material que la gente de los departamentos de literatura no discutía jamás. Cuando comencé el libro sentí progresivamente una creciente disatisfacción con sus presupuestos y con su forma. Algunos de estos presupuestos es que la literatura de masas dice mucho sobre la gente que la consume. Pero la gente que la consumía era mi gente, la gente de mi propia familia. Me fui convenciendo así de que no puede hablarse de literatura de masas sin hablar de la gente que la consume y el mundo en que ella vive. Por eso la primera mitad de *The Uses of Literacy* se convirtió, entre otras cosas, en un redescubrimiento de mi propio pasado. De esta forma, comencé a escribir un libro sobre cultura de masas y terminé escribiendo sobre el cambio cultural, la vida obrera. Por eso es un libro heterogéneo, que parece no pertenecer a ninguna parte. Se me aconsejó que no lo publicara, que arruinaría mi carrera como profesor. Lo publiqué pero, a decir verdad, con la duda rodeándolo. El libro sobrevivió y, con una o dos excepciones, los antropólogos y los sociólogos lo recogieron con hospitalidad. Passeron me habló de su introducción a la edición francesa y de sus objetivos en ella: en el campo de la política académica, lo que Passeron quiere es que los antropólogos y los sociólogos franceses tomen conciencia del fenómeno concreto que les presenta este libro. Passeron piensa que ningún francés hubiera podido escribirlo y cree que es necesario dar una batalla sobre lo concreto en las ciencias sociales. En París me encontré un día con Lévy-Strauss quien me dijo: "Usted es más antropólogo que yo". Y creo que si mi vida empezara de nuevo sería antropólogo...

José G. Vazeilles

Positivismo, política e ideología
El caso de Carlos Octavio Bunge

El pensamiento argentino de principios del siglo XX presenta a primera vista dos características generales. Una es la marcada preocupación por la identidad nacional; otra, la adopción, relativamente más sistemática que en el pasado, de corrientes del pensamiento extranjero, principalmente del europeo, para elaborar esa preocupación. Ambas circunstancias aparecen como herencia y producto del proceso habitualmente denominado de *organización nacional*.

En cuanto al primer aspecto, es conocido y aceptado comúnmente que la unificación del mercado interno no es condición suficiente pero sí necesaria de la aparición del fenómeno nacional en la historia de las sociedades modernas, y que tal condición se verifica como parte de ese proceso. [1] Tanto la relativa novedad del hecho, como las dudas acerca de la realidad de otras condiciones necesarias para la consolidación de la nación explican la aparición del tema mencionado.

En cuanto al segundo aspecto, la explicación merece desdoblarse. Por una parte, el proceso de la *organización nacional* implicó también una relación mucho más voluminosa, intensa y heterogénea de la producción local con el mercado mundial, aunque es inexacto hablar propiamente de una "incorporación" al mismo —como hacen algunos historiadores— ya que desde la plata potosina y los cueros hasta el tasajo y la lana, siempre las principales actividades económicas del Río de la Plata estuvieron orientadas hacia el exterior. Correlativamente, se estrecharon e intensificaron los flujos culturales. Por otra parte, dentro de la estructura interna de la sociedad argentina se acentuó la división del trabajo y consecuentemente la diversificación de los papeles sociales. Para la actividad intelectual ello significó asimismo una mayor especialización: la aparición de intelectuales que ya no cumplían al mismo tiempo papeles de políticos o militares, como sucedía en generaciones anteriores, y el comienzo de una división más marcada dentro del campo mismo, entre sociólogos, historiadores, literatos, etc. Tal especialización favorece la adopción de conjuntos sistemáticos de ideas.

Nos proponemos aquí efectuar algunas consideraciones sobre el positivismo, como corriente del pensamiento europeo que tuvo entonces influencia dominante en nuestro país y ciertos efectos que su adopción produjo en Carlos Octavio Bunge, quien intentó una aplicación bastante sistemática de la corriente y se configuró así como uno de los primeros (si no el primero) sociólogos argentinos.

Positivismo y explicación racial

El positivismo adoptado en la Argentina se atribuye una imagen tersa y compacta. Pretendiendo copiar para lo social el método de las ciencias naturales de la época, especialmente de la física (lo que hoy se conoce como "física clásica"), con una concepción básicamente mecánica del proceso social, se presenta como la Ciencia Social indiscutible, cuyo único movimiento puede ser el de una comprensión mayor o menor, fruto de una mayor o menor ilustración porque la realidad y su correcta percepción pasiva —y más correcta cuanto más pasiva— parecen indudables. La cabal alteridad intelectual está menos reconocida en el positivismo que en el dogmatismo religioso, cuya rigidez excluyente apenas intenta ocultar que es una respuesta a la corrosión de la herejía o de la metafísica laica y naturalista. [2]

---

[1] Es interesante señalar que muchos historiadores argentinos muestran conocer esta relación entre nación moderna y unificación del mercado interno (en general, o en particular respecto de la Zollverein o el proceso de la "unidad italiana" o cualquier otro caso) pero luego escriben acerca de la historia propia como si en ella no funcionara.

[2] Si existe alguna ley de validez universal en el estudio de la historia de las ideas, indudablemente es la que indica que cuanto más lisa y edificante sea la imagen ideológica que se presenta, mayores serán los movimientos ocultos y semiocultos bajo su superficie, cuya consideración es susceptible de hacer estallar esa imagen en las partes descompuesta del error y la ilusión. Tener a la

Uno de los ejes de la imagen positivista es la idea de raza como sustancia vital elemental e invariable, que en tanto factor esencial, explica las diferencias sociales o nacionales. Tales diferencias sustanciales provendrían de factores naturales, que operan como los de la física, la química o la biología. Dentro de ese concepto global, la explicación más coherente (y con algún tipo de referencia menos genérica que las otras a alguna causa) es la del "darwinismo social": el mecanismo de la "selección natural" se postula como decantador de las diferencias raciales, que explican a las sociales o nacionales. La explicación no sólo es lisa, sino también compacta: tanto las diferencias sociales internas de una nación como el dominio internacional de las potencias sobre pueblos de otras razas quedan *inmediatamente* explicados por una sustancia racial indudable.

Desde una perspectiva alejada, podría recurrirse a toda una batería amplia de conslusiones empíricas de la biología humana —operación crítica que efectivamente se ha realizado— para mostrar lo infundado de esta pretensión explicativa. Pero en tal caso, los fragmentos de la imagen estallan hacia el infinito de una irracionalidad genérica, donde será imposible recomponer su significado. Más cercanamente, puede ubicarse una crítica que haga notar las diferencias radicales que introduce la cultura, como historia humana, en el proceso de evolución puramente biológica. Y ya con una proximidad que nos parece suficiente, está la relación intrínseca entre la evolución cultural y el proceso de selección natural. Aquí el número de argumentos es igualmente abundante, pero tiene la posibilidad de recrear una imagen invertida. En efecto, el desarrollo económico, social y cultural posibilita precisamente la supervivencia de miembros de la sociedad que en condiciones de menor desarrollo estarían condenados a morir [3]. Para decirlo cabalmente, la selección natural sigue operando en la sociedad humana como un remanente de la anterior condición animal del hombre, pero es tanto más débil y menos operativa cuanto mayor es el grado de evolución cultural de la sociedad: uno de los aspectos centrales de humanización del mundo es precisamente la superación de la "selección natural".

Y aquí brota entonces, claramente, una primera recomposición significativa de la ilusión y el error positivistas. Portadores de los beneficios y el poder surgidos de un mayor grado de evolución histórica, los grupos sociales expresados por la ideología positivista explican tal situación invirtiendo exactamente sus causas reales. Tal inversión de lo real en la *imago mundi* implica objetivamente una obturación de la consciencia del proceso que encierra lo real, es decir, como consciente, de su racionalidad. Al develarse como obturación de lo racional, la forma pseudo-nacional que conecta el "elemento" biológico-racial con los hechos históricos, traspasa necesariamente hacia el plano de lo posicional arbitrario y de la subjetividad irracional.

Mecanismo e irracionalidad en Taine [4]

A juzgar por las citas y la adopción de ideas, uno de los pensadores positivistas que más influyó en ensayistas argentinos fue Taine. En él se puede observar reiteradamente —ya que es un autor fiel hasta la obstinación a sus propios esquemas simples y básicos— tanto la precisa adhesión a una explicación de lo histórico por composición mecánica de los elementos que él denomina primitivos e inalterables, como la forzada identidad entre fenómenos históricos cuya relación sólo puede explicarse a través de muy complejas y difíciles mediaciones; Taine, sin embargo, la atribuye a una invariabilidad elemental, de vagos contenidos, cuyo único punto firme sería la superioridad (racial o cultural) que se pretende explicar: es decir, como es inevitable en estos casos, se manifiesta el mecanismo de la petición de principios.

"Ahora, si se busca la razón que da a ciertos caracteres una importancia y una invariabilidad superiores —dice, por ejemplo—,

---

vista esa ley de "proporción inversa" es entonces una considerable ventaja científica pero, como suele suceder con todo avance puramente básico o universal, plantea casi de inmediato una dificultad muy seria: si son tantos los movimientos o vibraciones que pueden hacer estallar la lisura del objeto ¿cómo elegir entre ellos los que no lleven meramente a la demostración de invalidez, sino que permitan también recomponer la significación histórica del error o la ilusión? Efectivamente, una mera contracara de una imagen que la descubre como error o ilusión dice tan sólo lo que ésta no es como afirmación de verdad, pero se queda en ese nivel hasta que no resuelva afirmativamente el nuevo significado del objeto criticado, que existe y, en cuanto tal, encierra u oculta necesariamente una verdad. A diferencia de lo que sucede, al menos aparentemente, con las ciudades, la historia no cuenta con basurales donde pudieran arrojarse los deshechos de la crítica.

Sin embargo, si son movimientos los que están detrás de la apariencia de tersura y son ellos los que ocasionan su "dispersión", su selección deberá orientarse hacia aquellos que, por no estar demasiado lejos de la cuestión, pueden ir dibujando un nuevo sentido en la dispersión misma que muestra el error o la ilusión: en otras palabras, regirse por una crítica inmanente y no extrínseca al objeto.

[3] Por desconocer esto, los médicos del ejército prusiano en la primera guerra mundial se asombraron del mayor grado de salud, resistencia y aptitudes físicas que observaron en sus prisioneros rusos respecto de sus propios soldados alemanes. Desde luego, sucedía que la tasa de mortalidad infantil en el atrasado Imperio zarista era mucho más alta que en la industrializada Alemania. Por otra parte, éste no es sino un caso demostrativo de los efectos demográficos que ocasiona el proceso de modernización e industrialización.

[4] No podemos, aparte del hecho señalado de su influencia en la Argentina, hacer aquí una explicación detallada de otras razones por las cuales se toma a este autor como representativo de la corriente positivista, cuando bien podría objetarse que Taine es un positivista "tardío". A nuestro juicio, tal vez precisamente por ser "tardío", Taine revela una fase necesaria de la evolución positivista.

por lo común se encuentra en la consideración siguiente: en un ser viviente hay dos partes, los elementos y la disposición; la disposición es ulterior, los elementos son primitivos; se puede trastornar la disposición sin alterar los elementos; no se pueden alterar los elementos sin trastornar la disposición. Se debe, pues, distinguir dos clases de caracteres: los unos, profundos, íntimos, originales, fundamentales, son los de los elementos o de la materia; los otros, superficiales, exteriores, derivados, superpuestos, son los de la disposición o estructura".[5] Para reforzar esta imagen mecanicista de los objetos culturales recurre enseguida a ejemplos de las ciencias naturales, para concluir "... en fin, que su invariabilidad es tanto mayor cuanto más profunda es la capa que constituyen en el ser y cuanto más pertenecen, no a la disposición, sino a los elementos constitutivos"[6]. Finalmente, de de esto se concluye que, por una parte, las diferencias raciales y nacionales en la historia sean semejantes a las que se observan en lo biológico entre artrópodos, moluscos o vertebrados. Por la otra, desde la canción de Rolando pasando por Moliére hasta Balzac habría una identidad fundamental, o, como señala en los *Ensayos*, entre una plantación de Versalles, un razonamiento de Malebranche, un cumplido de antesala en Marly, un precepto de Boileau o una sentencia de Bossuet.

Es fácil advertir el carácter mecaniscista de la concepción, ya que el mecanicismo, como teoría del conocimiento, consiste esencialmente, en mantener fija y abstracta la pseudoindependencia de las partes respecto del todo, y por consiguiente, entre sí, con el resultado de su impenetrabilidad, su irreductibilidad y el carácter exterior, puramente formal, y arbitrario de sus relaciones.

Tampoco es complicado advertir de qué modo el mecanicismo se inserta en la tradición del análisis reflexivo que inaugurara Descartes, ya que los "elementos" presuntamente constitutivos no son más que abstracciones de primer grado, que al pretender ser "comienzo" principio" o " elemento", quedan definitivamente cesuradas de la unidad pre-reflexiva en la que tuvieron realmente origen y boyan eternamente en este nivel de la abstracción, sin poder reencontrar el terreno firme del ser ni, por consiguiente, encontrar suficientes puntos de apoyo para justificar su elevación a abstracciones de grado superior. Esto se advierte claramente tanto en el solipsismo del *cogito*, como en la postura empirista de que más allá de la sensación sólo existen conceptos convencionales y arbitrarios.

La regresión ideológica de Taine

Es en este segundo nivel de la herencia reflexiva, es decir, el de la impotencia del conocimiento para elevarse a concepciones globales fundadas, donde se plantea el alejamiento de Taine respecto de la tradición racionalista y analítica. En su época el problema originario de la unidad pre-reflexiva del conocimiento había quedado planteado en los círculos post-hegelianos como el de la relación entre la teoría y la práctica. Consecuencia de las progresivas elaboraciones de Hume, Kant y Hegel para solucionar el segundo nivel, la inflexión de Taine respecto del análisis reflexivo es problemáticamente previa no sólo a los aportes de la filosofía crítica, sino incluso a las elaboraciones que en torno a los conceptos de mónada, fuerza y creencia desarrollaron pensadores como Leibniz o Hume, como intentos de solucionar los problemas irresueltos por el pensamiento reflexivo.

En efecto, en congruencia con su imagen invertida de lo real que rechaza, según vimos, la racionalidad del proceso real, Taine enlaza directamente su descripción mecanicista de la historia y la cultura con una *sustancia* irracional e indemostrada, de carácter racial o nacional, que engloba sin mediación alguna, ni discurso lógico demostrativo, los elementos dispersos de la imagen mecanicista. En esta operación de yuxtaposición se aleja brutalmente de los recaudos críticos racionalistas con los que el pensamiento reflexivo había elaborado su método, en extremo cuidadoso de negar los prejuicios, las opiniones apresuradas y las diferencias constitutivas en la conscien-cia de los diversos seres humanos.

En este último sentido, desde la afirmación de que "el buen sentido es lo mejor repartido del mundo" hasta la afirmación del libre albedrío de lo racional, toda la filosofía reflexiva, más implícita y ocultamente en Descartes, más explícita y francamente en Locke y Hume va dirigida, con plena intención, contras las ideas aristocráticas que fundan diferencias en el nacimiento, la estirpe o la sangre. En este sentido, aunque la pretensión de racionalidad no pudiera consumarse, sin embargo impulsaba al desarrollo filosófico hacia adelante.

Al declinar este impulso, la filosofía positivista de Taine retrocede hacia el concepto ideológico pre-reflexivo de la sangre y la raza[7], aunque lo vista con

---

[5] *Filosofía del Arte*, Buenos Aires, El Ateneo, p. 338/9.

[6] Idem.

[7] A pesar del hiato irracionalista que se abre en el racismo positivista, esta concepción ha sido considerada optimista, producto de los espectaculares avances de los siglos XVIII y XIX. Al mismo tiempo, los principales beneficiarios de estos avances podían disfrutar de la seguridad que garantizaba que su superioridad se apoyaba en elementos indestructibles presentes en sus huesos, sangre o composición genética. A partir de esa sustancia, incluso, podían relegarse al amable nivel de lo accidental, las difíciles discusiones sobre inquietantes personajes como Cromwell, Isabel de Inglaterra, Robespierre, Napoleón, Galileo y tantos otros protagonistas notorios del proceso. Este "momento" de enfriamiento y solidificación en el bronce

el lenguaje moderno de un cientificismo de época. Respecto de esto, cabe recordar que ni Schelling ni Gobineau prescindieron tampoco de un ropaje lingüístico cientificista para fundar su racismo aristocrático, ni que el conjunto de sus sistemas coinciden en el intento de aprehender la totalidad y explicar las diferencias a partir de una "sustancia" indudable que dé cuenta sin mediación de la realidad. Como se ve, entonces, no es tan paradojal que entre el positivismo y el irracionalismo filosófico se adviertan, junto con sus contraposiciones, interinfluencis e identidades. No cabrá entonces sorprenderse demasiado si esas identidades reaparecen en los seguidores argentinos de estas corrientes, ni podrán atribuirse por entero a factores locales.

El problema nacional

Sin embargo, sería apresurado y unilateral efectuar una asimilación lisa y llana entre las corrientes europeas y las que se manifiestan en la Argentina. Nos hallamos frente a uno de los problemas centrales que es necesario aclarar: la muy debatida cuestión, difícil e irresuelta, de la "peculiaridad nacional". Su irresolución suele oscilar entre los extremos de afirmar o negar absolutamente la peculiaridad nacional, con posiciones intermedias de dudosa consistencia científica.

Las posiciones extremas niegan pertinencia al estudio de la adopción del positivismo en la Argentina. En efecto, si se opina que no existe una peculiaridad nacional que produzca variantes en la concepción, sería suficiente considerar a la versión original y sus implicaciones histórico-sociales. Por otro lado, en el caso en que la peculiaridad nacional sea vista como un absoluto, toda concepción importada parece un injerto artificial, de dudosa o ninguna trascendencia, o, en el mejor de los casos, un epifenómeno de la conspiración contra el 'ser nacional', conspiración cuyo fracaso se demostraría cuando ese 'ser nacional' absoluto e indudable aflore en plenitud.

Finalmente, en algunas de las posibilidades intermedias, no es sorprendente encontrar un eclecticismo de curioso resultado: se admite que, siendo la situación nacional o mundial de aquella época tal o cual, es previsible que aparezcan pensadores positivistas; pero, cuando las condiciones varían (y han variado efectivamente), tal etapa ha sido superada y, con ella, la concepción perdió vigencia. El resultado de esta operación demuestra una concepción igualmente positivista del progreso lineal, de la sucesión mecánica, inconsciente de sí misma, de las etapas evolutivas: así el presunto cadáver se encarna en quien le extiende su certificado de defunción.

Bunge

Uno de los autores que adoptó la concepción positivista más al pie de la letra en la Argentina fue Carlos Octavio Bunge. Pero, tal vez por eso mismo, sus conclusiones no son optimistas ni tranquilizadoras. Gran parte de los capítulos de uno de sus principales libros[8] está destinada a demostrar la inferioridad racial de los argentinos, sobre todo a partir de sus componentes indígenas y africanos, pero también por defectos congénitos de los españoles; además, Bunge adopta el supuesto de que, en sí misma, la mezcla de razas o "hibridacón" empeora la cóndición original de los componentes.

El mundo y su justificación son los mismos, ya que para Bunge los superiores son los europeos (con excepciones mediterráneas y eslavas, probablemente) y en especial los anglosajones, observa la explicación por la sustancia racial que se combina con la influencia del medio geográfico, e incurre también en la petición de principios de explicar lo dado ('los datos') por su misma inmediatez empírica.

Por otra parte, Bunge describe como una evolución personal la adopción del criterio racionalista reflexivo, analítico y relativista, que le permite reconstruir sus concepciones a partir de una crisis sufrida en su moral anterior basada en los valores trascendentes de la tradición y la educación religiosa: "El Hogar, la escuela y la religión habían grabado en mi alma una noción *absoluta* del Bien"[9]. Después de la crisis (que describe con cierto pintoresquismo), sus creencias se reorganizan en la noción relativista donde los resultados del éxito social, nombrados como Felicidad y Progreso, reemplazan a los valores trascendentes a la consciencia individual, o sea las "nociones absolutas".

Es decir que su positivismo incluye también expresamente las raíces histórico-metodológicas, y la inteligencia de su relación con la disolución de las trascendencias previas a la consciencia individual, que habían operado el cogito cartesiano y el agnosticismo empirista. Finalmente, cabe agregar que aparece todo un conjunto de connotaciones ideológicas propias de la concepción: desde el "time is money", pasando por el evangelio del esfuerzo y el trabajo como productores de riqueza, hasta el juicio de la superioridad del protestantismo sobre el catolicismo como variantes del cristianismo.

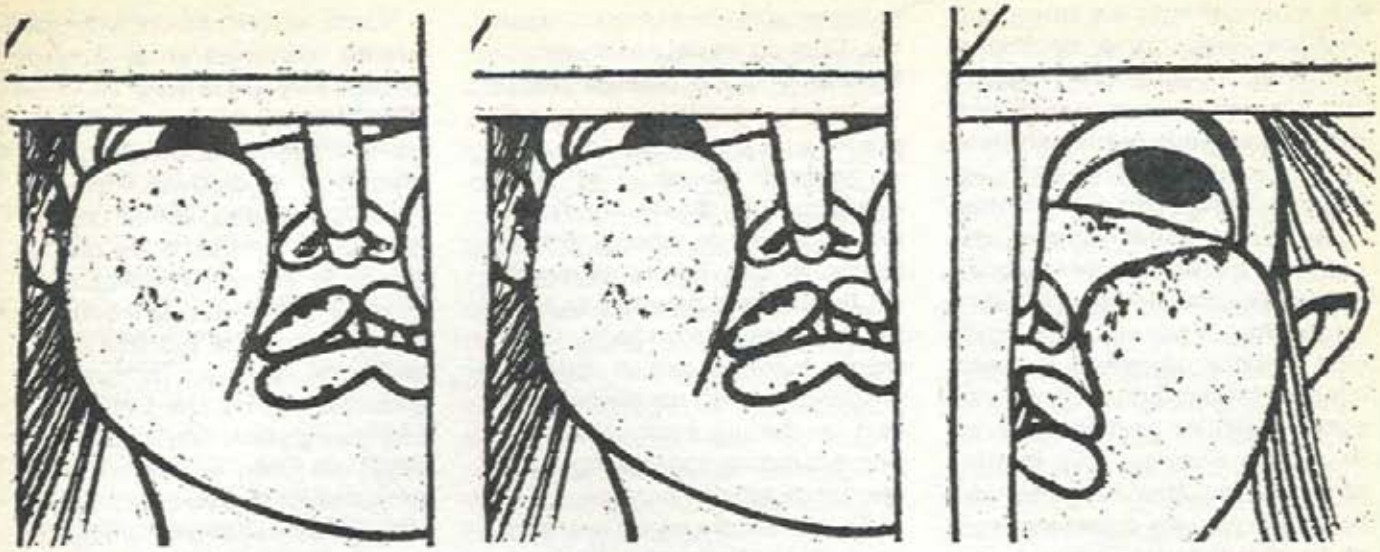
Sin embargo, por la aplicación de esta concepción a la realidad latinoamericana y argentina, an-

---

estatuario de los personajes históricos sobresalientes acompañó también en la Argentina el clima de ideas de principios de siglo, pero con fuertes debilidades y cuestionamientos en su soporte lógico, el sustancialismo racista; se preanuncia así el estallido del debate historiográfico que se produciría alrededor de 1930, con fuertes características pasionales, sectarias y, sobre todo, iconoclastas.

[8] *Nuestra América*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1918.

[9] Ob. cit., pl 33.



tes que el pasaje al irracionalismo desarme la concepción positivista, en el espejo local se producen otras distorsiones que ya desdibujan la unidad de la imagen. Efectivamente, es el costado de la *superioridad* racial supuesta lo que le presta cierta consistencia al sustancialismo racista: el éxito de las clases y naciones dominantes, sus visibles monumentos económicos, políticos y culturales son los que relevan al pensador positivista europeo de la obligación de dar una explicación verdaderamente racional de ese resultado. No en vano el positivismo es una concepción pasiva de lo dado como un lleno, una realidad sin fisuras, cuya argamasa es un éxito actual que ignora incluso las carencias que en el pasado motivaron su propio movimiento.

Por eso cuando Bunge intenta explicar la *inferioridad* racial y el fracaso social y nacional se presentan más inmediatamente sus profundas fisuras y distorsiones. En un primer nivel, la pretensión de captar, mediante una figura compacta, la imagen de la inferioridad incurre necesariamente en la verborragia de una exageración grotesca: "Impulsivo, falso, petulante, el mulato es una complicada amalgama del genio español y africano. Tiene de aquel la poliforme arrogancia; de éste, la infatuación cacical. Como contra él existe tradicional prejuicio de desprecio y odio, se venga despreciando la tradición y los prejuicios. Es esencialmente innovador; en política, en artes, en letras. Por su rencor al pasado, es el enemigo natural del blanco... Es el instrumento de la venganza póstuma del negro... ¡Es la venganza del negro! Vedle pasar, con su estirada trompa clásica en la que humea un puro, por sus dedos regordetes llenos de sortijas, echado atrás como si retara al mundo, tieso y engreído ¡vedle! Y pensad siempre que en su mente le acosa el deseo de deslumbraros y que su corazón palpita de siniestra envidia... ¡Guardaos de él! Insinuante y servil cuando quiere, puede captarse vuestra confianza, y, si la capta, será para traicionaros y humillaros. Es irritable y veleidoso como una mujer, y, como mujer, como degenerado, como el demonio mismo, "fuerte de grado y débil por fuerza". Sabe hacerse pequeño y dúctil, para luego erguirse y desafiaros mejor; sabe doblar su elástico espinazo, para después enderezarlo con soberbia de Luzbel. Porque nuevo Luzbel, es el eterno Rebelado [...] Es por disimular su innata cobardía por lo que toma sus terribles aires de matón; igualmente, para disimular su escasa potencia genésica adopta sus posturas de Don Juan... Recuerda al medroso niño que, cuando siente miedo al caminar, silba para darse ánimo [...] Es un dispéptico hambriento, con apetito para devorar un buey y sin estómago para digerir una chuleta ¡Felizmente! Si su estómago respondiera a su hambre, si su constancia se relacionara con sus ímpetus, ¿quién sino él sería el gran Dominador y el gran Destructor, el monstruo apocalíptico que ha de devorar a las sociedades modernas y caducas?".[10]

Más allá de su abundancia, se advierte enseguida que el objeto descripto no es compacto ni inmediatamente simple: tras una apariencia de fuerza, encierra una esencial debilidad. En un número anterior de esta misma revista[11] se ha descripto lo grotesco en la literatura latinoamericana como una expresión de las clases populares, especialmente donde en ellas hay elementos considerados racialmente inferiores, que imitan irónicamente los aires de importancia y suficiencia de las clases superiores. El oprimido sabe —y más cuando hay discriminación— que nunca obtendrá pleno reconocimiento formal de sus actos ni como gran valiente ni co-

[10] Ob. cit. p. 148/9. El lector moderno puede considerar, con razón, poco convincente este discurso, por lo que le recomendamos la lectura del prólogo marcadamente laudatorio de José Ingenieros a esta obra y le recordamos que gozó de seis ediciones, hechos que hablan de su vigencia en la época.

[11] *Punto de Vista*, N° 1, marzo de 1978.

mo gran seductor de mujeres o cualquier otro papel de importancia social; éstos son juzgados entonces en una representación carnavalesca, que revela asimismo la pura exterioridad formal y no real de tales reconocimientos.

Pareciera que al intentar dar una descripción *compacta* y positivista de esta doblez formal y astuta, Bunge cae en una descripción ingenua, donde el grotesco oculto del mulato se trasmuta como ridiculez verborrágica en su propio discurso. ¡Es la venganza del mulato! Pero más importante que este aspecto es que en la búsqueda de una sustancia sólida tras estos movimientos formales, Bunge no encuentra otro recurso que las imágenes demoníacas y apocalípticas, es decir, una noción *absoluta* del Mal que implica, como es evidente "una noción *absoluta* del Bien" que, como vimos, él consideraba haber superado.

En este caso, la regresión filosófica parece más profunda y arcaica que el mero retorno a la idea de la superioridad racial, pues brota una versión decididamente maniquea del neoplatonismo. Sin embargo, consecuente con el cientificismo positivista, el *topos uranos* tendrá la forma de la sociedad anglosajona, como en la supuesta anécdota donde se comparan las reacciones de los cocheros neoyorquinos y porteños[12], o en la siguiente defensa anglosajona de la pureza de sangre. Después de señalar que los conquistadores españoles dieron mujeres indígenas[13] a sus soldados, dice: "Mientras el centro y el sud de América se poblaba por soldadotes, aventureros de las campañas de Flandes y de Italia, colinizábase Norte América por familias europeas inmigradas por causas político-religiosas. Los colonos anglosajones tuvieron siempre mujeres europeas *pur sang*. Si faltaban, enviábales prostitutas la metrópoli, en buques mercantes. Cuando un colono soltero no hallaba esposa y deseaba formar un hogar, agenciábasela pagando por ella, al buque que la trajera, un fardo de tabaco. . . Tal era el negocio: una madre de familia por un fardo de tabaco. Y rebosantes de esos fardos regresaban los buques que importaban carne blanca. Para la metrópoli, triplemente lucrativo era el trueque: despoblábase de meretrices, proveía de familia a los colonos, y, por añadidura, favorecía el comercio de tabaco."

En un último nivel, entonces, no puede extrañar que Bunge recurra a la composición de una fábula, hacia el final de su libro, para explicar la maldad intrínseca de lo que llama "política criolla", hija de tres brujas.[14] En este caso, de un modo estridente, la sociología positivista del fracaso, se convierte de inmediato en el fracaso de la sociología positivista, situación que con expresiones más matizadas va a continuar corroyendo esta corriente de pensamiento.

Algo de historia social

A pesar de todo, Bunge aludía, sin duda, a problemas reales de fracaso o a una sensación de fracaso, producida por la percepción de que la realidad local no se adecuaba al modelo —real o idealizado— europeo o estadounidense.

Tal situación no era nueva y se refleja nítidamente en las advertencias que, hacia el final de sus vidas, efectuaron los dos grandes pensadores argentinos del siglo XIX: Sarmiento y Alberdi. Pero aunque se encuentre una comunidad crítica y una versión pesimista de la situación, hay una diferencia fundamental entre ellos y Bunge, que se debe en primera instancia a cambios generacionales y luego a cambios históricos.

Tanto en el discurso de Sarmiento, como en el de Alberdi, lo central y pertinente en la explicación del fracaso o la insuficiencia remite a niveles políticos, concretos, operativos. Para dar ejemplos simples, en el caso de Alberdi, la crítica a los resultados de la guerra del Paraguay, o en el de Sarmiento, la insuficiencia de una fuerte política de colonización agraria, de sus proyectados "miles de Chivilcoy". Ello no significa, desde luego, que detrás de estas consideraciones, ambos no se apoyaran en niveles teóricos de mayor generalización, pero parece claro que éstos se relacionan con el nivel operativo y quedan abiertos a la reconsideración según sean los resultados de éste último, sin pretender una autonomía sociológica o un sustancialismo definitivo.

Aunque las orientaciones de política internacional de Alberdi o de política agraria de Sarmiento no se hayan encarnado en lo real, no dejan de pertenecer a este nivel, como necesidades incumplidas que otros actores pueden asumir más tarde, mientras que difícilmente pueda tomarse como criterio político para el comercio internacional el anterior ejemplo idealizado por Bunge sobre el intercambio de mujeres por productos agrícolas.

Lo esencial de esta cuestión y de este giro es que el momento sarmientino y alberdiano aparece como un fracaso de lo real, pero no como un fracaso de la conciencia; en todo caso esto habla de una figura peculiar en nuestra historia de las ideas: el realismo político trágico, que sería interesante rastrear y comprobar si no se prolonga en figuras como la de Lisandro de la Torre.

El momento de Bunge, en cambio, como segundo componente del giro, brota como un fracaso de la conciencia, en tanto pseudociencia pretendidamente autónoma, que cristaliza el fracaso real. Si con la mirada se sigue el curso del tiempo, tal vez

[12] Ob. cit., p. 193.

[13] Id., p. 117.

[14] Ibid.

pueda observarse, bajo las formas de la politicología, una continuada renovación del fenómeno.

Ahora bien, este pasaje de lo trágico a lo pseudocientífico necesita, para ser dilucidado, de un marco más amplio, tanto en la historia de las ideas como en otros aspectos de lo real. Tal marco ni está ya elaborado ni podemos elaborarlo aquí. Por eso nos resignaremos a un esquema provisional, cuya verificación debería ser objeto de ulteriores investigaciones: ese será el "algo de historia social" del subtítulo.

Si consideráramos, en cambio, al positivismo en su marco europeo encontraríamos más de un trabajo en el cual apoyarnos. Parece bastante clara la relación entre el programa racionalista de volver poco a poco todas las cosas "claras y distintas" en la constitución de un orbe formalista y matematizante de todas las relaciones, con los avances de un proceso donde iban cayendo también poco a poco los papeles sociales basados en la estirpe, el oficio o las "mercedes reales", que en última instancia descansaban en el monarca y su denominado "derecho divino".

Respecto de este proceso social nos parece que se puede encontrar una comparación pertinente para aclarar peculiaridades nacionales que, a su vez, permitan dilucidar más a fondo las inflexiones y variantes que se producen aquí al "adoptar" corrientes de pensamiento europeo. Esta comparación surje de la diferencia de "momento" y origen que tiene el positivismo en Europa y en América Latina.

El carácter "programático" del racionalismo se corresponde con la etapa histórica de realización sólo parcial de sus premisas, etapa que suele caracterizarse como mercantilista por su relación con lo económico, absolutista en lo político e iluminista o ilustracionista en lo ideológico.

El proceso social, del que brotó ese programa y visión del mundo, cuyo eje dinámico fueron las luchas campesinas, tiene múltiples aspectos, de los cuales aquí nos interesa destacar uno: los grupos sociales en avance (cuya mejor denominación parece la proveniente de la tradición francesa como "tercer estado") organizaron su acción política a través de la lucha por conseguir regulaciones legales generales, estatutos, fueros, en definitiva, reglas de juego claras y no concesiones directas, pues de eso, modestamente, se encargaban sus actividades productivas y su concurrencia al mercado.

Mientras como consecuencia de esa transformación en feudos, villas y ciudades la aristocracia feudal iba perdiendo las gabelas territoriales, de molienda, tránsito, etc., ligadas a sus derechos de estirpe, su situación de preeminencia social se mantenía mediante las "mercedes reales" de la única estirpe, la del monarca, que en cambio se volvía cada vez más rica y poderosa por sus fuentes comerciales e impositivas. Apareció asimismo, desde luego, toda una zona intermedia de combinación de merced real y oportunidades comerciales, en relación con la economía interna, pero de particular gravitación en la expansión colonial, como lo muestran las famosas "compañías" de fabulosas ganancias.

Pero ni la mediación de etapas sucesivas, ni la de estas formas ambiguas, impidió la decantación cada vez más decidida de una tradición de lucha en favor de reglas de juego claras, que culminan en la propuesta de organizar toda la sociedad de acuerdo con ellas.

Después del triunfo de este fuerte y relativamente largo proceso, su carácter programático apareció como superfluo. Entonces, surgió el positivismo, como un momento del racionalismo formalista que se limita a describir lo que ya existe y que, aparentemente, funciona de un modo natural y automático. Pero con toda la debilidad que ello implica, igualmente el momento positivista en Europa está sostenido por una potente y larga tradición.

Lo primero, entonces, que cabe comprobar comparativamente, es que en América Latina el positivismo irrumpió e la historia de las ideas de un modo diferente, esto es, privado de esa tradición y de todo su soporte de desarrollo histórico-social. Pero esta comprobación, necesaria sin duda, tiene un carácter meramente negativo, y su consideración aislada nos llevaría a la falsa alternativa de considerar al positivismo un mero injerto artificial. La falsedad que está implícita en la parcialidad de una verdad, se pone de inmediato en evidencia si se pregunta en *qué* se injerta tal artificialidad. Es evidente que la respuesta genérica sobre "el ser nacional" no es más que el desdoblamiento del carácter meramente negativo de la verdad parcial y nos remite necesariamente al *qué*, o sea, al contenido.

En la piel de ese contenido aparece el régimen roquista, correlato político del movimiento de ideas positivistas. Cabe preguntarse entonces de qué modo se relaciona con (o fue soporte de) este movimiento intelectual.

Como hemos dicho más arriba, todo el período llamado de la organización nacional cuya culminación sería la etapa roquista, se caracteriza habitualmente como signado por la "modernización", en la que se incluyen la unificación del mercado interno, la intensificación del comercio exterior, la inmigración masiva, la mestización de la ganadería, la introducción de una gran agricultura cerealera, los ferrocarriles, los frigoríficos y varios otros aspectos. El cambio fue relativamente rápido, como tal hizo surgir varios conflictos y pareció arrastrar al país a una situación enteramente nueva. Sin embargo, tanto en las expresiones intelectuales —a algunas de las cuales hemos hecho referencia— como en los conflictos sociales reales,

aparecieron signos del carácter agudamente problemático de los cambios y de los conflictos generados, *que no se muestran como simples crisis de crecimiento*. Con las insatisfacciones de Alberdi y Sarmiento a sus espaldas, jalonada por la fracasada Revolución del 90, la conspiración radical, la transacción que abrió la ley Sáenz Peña, la "cuestión social" y la semana trágica, la "modernización" desembocó en el alzamiento militar de 1930.

Al cabo de 50 años quedaban así francamente irresueltos casi todos los problemas centrales del punto de partida; a este respecto, basta con mencionar cuatro de ellos: la cuestión constitucional, la cuestión de la democratización, la cuestión de la identidad nacional y la cuestión de la relación entre el desarrollo económico interno y el comercio internacional.

Uno de los objetivos principales que se plantearon los ideólogos de la organización fue el de una sociedad que llegara a tener "reglas de juego claras" y superara la herencia colonial de las "mercedes reales", las influencias y componendas de las familias de notables, las facciones que se enriquecían por su ligazón directa con el poder público. El más lúcido pensamiento a este respecto, el de Alberdi, evidencia este objetivo cuando afirma que la posternación ante la ley evita a los hombres posternarse ante los tiranos.

Por otra parte, como señalamos más arriba, el progreso de esta tendencia histórica fue en Europa producto de una lucha secular, desarrollada sobre una vasta base poblacional campesina y grupos crecientes de artesanos, comerciantes, manufactureros y profesionales. Ni en el Río de la Plata ni en las incipientes naciones de fronteras inciertas que se fueron formando después del proceso independentista, existía nada de eso. La España Imperial fue, en el mejor de los casos, la retaguardia del mercantilismo y el absolutismo europeos, y en el peor, uno de los territorios europeos donde los remanentes feudales se mantuvieron con más fuerza e, incluso, con predominio.

Un costado de "merced real" y un costado de oportunismo aventurero en pos del enriquecimiento rápido parecen haber sido los componentes más universales de la capa dirigente española de la colonia, ambos de arraigo muy profundo en todo el período durante el cual la única actividad importante y organizada fue la extracción de metales preciosos. Al mismo tiempo, este eje minero dejó vivas una serie de actividades que promovió en su auge, como la ganadería mular, los cultivos industriales y alimenticios, las actividades artesanales y manufactureras, y que quedaron sin destino cierto ni organización autónoma ante la desaparición del eje exportador minero.

Si observamos las características generales de una "vaquería", la actividad que tendió a reemplazar como central a la éxtracción de plata en este territorio, no encontraremos diferencias esenciales. Las manadas cimarronas fueron "encontradas" como una riqueza natural que, al intensificarse la demanda internacional de cueros, reveló la *oportunidad*, típicamente aventurera, típicamente colonial. Aventurera y colonial también por su *nivel* tecnológico, a saber, una cacería, que corresponde a etapas de economía pre-bárbara, de salvajismo superior. Sin embargo, en el nivel jurídico aparece la concesión de la "merced real" y en la organización empresaria un intento de capitalismo esclavista, que al fracasar la mano de obra esclava se convirtió lisa y llanamente en capital contratante de mano de obra libre; fueron entonces bautizados *gauchos* o *changadores* a los hasta allí innominados habitantes libres de las campañas.[15]

[15] Emilio A. Coni, *El Gaucho*, Bs. As. Solar-Hachette, 1969.

La vaquería aparecía así como un subproducto de la ubicación en las redes de comercialización colonial y no como un crecimiento de una actividad productiva por propia necesidad de desarrollo poblacional y económico. Por otra parte, no era necesario ser organizador de "vaquerías" para gozar de una posición predominante en esas redes comerciales, muy ligadas al favor burocrático. Si se quiere —y como es lógico en tales condiciones— la ubicación en la red comercial-burocrática era a la postre la causa determinante del nivel de enriquecimiento colonial.

El derrumbe del imperio hizo crujir todo este sistema, pero no desapareció sino parcialmente, ni fue reemplazado por otras actividades económicas suficientemente fuertes. Se filtró por completo en el modo de encarar las nuevas actividades y quedó de todos modos como el modelo de vida más prestigioso para la clase alta ex-colonial.

En los años previos a 1810, se agregaron a este circuito las "suertes de estancia", en un proceso que se acentuó con posterioridad por la enfiteusis, factor positivo de desarrollo de la propiedad latifundista. También la competencia sumamente fuerte de una colonia comercial británica empujó a muchos españoles y criollos a la campaña. Pero no sólo la enfiteusis rivadaviana, sino todo el conjunto de las luchas civiles muestran hasta qué punto la "suerte de estancia" dependía de la "suerte del triunfo" político. El pronunciamiento de Urquiza levantó como bandera de unidad nacional no sólo la nacionalización de las rentas de la Aduana, necesaria para sus objetivos, sino la promesa de una legalidad que superara tal estado de cosas. Pero ésta se vió cuestionada inmediatamente cuando el general triunfante tuvo que hacer ímprobos esfuerzos para que las propiedades de Rosas y sus seguidores no se convirtieran en botín de guerra, fracasando a la

postre en su consigna de "ni vencedores ni vencidos", como fracasó en su intento de convertir en verdaderamente nacionales las rentas de la aduana.

Sin embargo, si es que hubo algún momento en la historia argentina del siglo XIX en que hubieran podido sentarse las bases para el cumplimiento del programa alberdiano cristalizado en la Constitución de 1853 fue éste, el del apogeo de ciclo de la lana. No sólo la merinización y el cercado de los campos habían dado empuje al primer intento serio de modernización agropecuaria, sino que éste fue acompañado de muy importantes inversiones anexas modernizantes, como el ferrocarril oeste, propiedad de ganaderos. Asimismo, la crisis mundial del mercado de la lana produjo las primeras formulaciones políticas gubernamentales proteccionistas e industrialistas, en boca de Vicente F. López y un lúcido grupo parlamentario. Uniendo estas circunstancias a la sólida existencia de un polo de desarrollo económico autónomo y modernizante en el Paraguay, tal vez no pertenezca al mero nivel de la utopía histórica pensar que en estos territorios hubieran podido sentarse las bases suficientes para que, en un proceso ulterior de desarrollo, se solucionaran las cuestiones que quedaron a la postre irresueltas en 1930.

Lo real es que nada de eso se hizo; por el contrario, fueron desbaratadas todas esas condiciones y en gran medida ello fue el resultado del mantenimiento del predominio social de los grupos que en la provincia de Buenos Aires seguían aferrados a las costumbres ancestrales de la administración colonial; ello revivió en el peligro de una continuada guerra civil: ni el mero problema de la modernización había quedado resuelto.

Frente a esa dificultad, la celebrada astucia del roquismo consistió esencialmente en reunificar en una perspectiva rentable a los beneficiarios del circuito burocrático, comercial y de acaparamiento de tierras, al girar la modernización frigorífica y ferroviaria a la inversión británica, liquidando incluso los brotes locales que habían surgido en estas actividades. Una astucia adicional y necesaria fue la de crear, mediante esta salida, las llamadas "situaciones provinciales".

De este modo, mientras el país experimentaba un proceso parcial de modernización productiva, su administración gubernamental y su vida política eran violentamente retrotraídos a 1809 y más atrás, mediante un "régimen" —según la acuñación lingüística de Yrigoyen— relativamente bien atado.

En estas condiciones resulta perfectamente explicable la sensación de una "política criolla" que fracasa, que no se adapta a la esperada modernización y que se puebla ominosamente con fantasmas del pasado.

Un breve retorno a las ideas

Tomando como marco la hipótesis histórico-social recién transcripta, el pensamiento de Bunge encuentra una explicación más clara.

Como hemos visto, el positivismo es una visión del mundo destinada a justificar el *statu quo* logrado por algunos países de Europa occidental al promediar el siglo XIX. Ese *statu quo* penetró en la Argentina bajo la forma de frigoríficos y ferrocarriles principalmente, que asimismo indujeron modernizaciones parciales, pero no una estructura integrada sino, por el contrario, enteramente desigual. Bunge acepta por completo el positivismo, que penetra en su sociedad con estas inversiones modernizantes; sin embargo, como vimos, la desigualdad le quiebra la imagen y el punto de partida, incluso antes de su desbarrancamiento intrínseco: la desigualdad mentada se presenta necesariamente como dualidad racial, ya que al vender el ferrocarril oeste y fijar una política global donde no cabía el desarrollo de frigoríficos nacionales, el roquismo había privado de toda la tecnología más importante y de la posibilidad de un desarrollo científico-técnico, a la sociedad argentina que quedaba así como "caída" o más bien arrastrada en carácter de furgón de cola del proceso europeo. La aceptación completa que practica Bunge es la de los causantes, cabeza y vanguardia de una mirada hacia atrás y una permanencia en la práctica del pasado repudiado. Bunge trasmuta a esos causantes en víctimas del proceso, a través de una presunta contaminación racial, que no implica sino el fácil expediente de echar la culpa a los sectores populares de los fracasos profundos y evidentes de los grupos gobernantes[16]. Por otra parte, tanto el elemental mecanismo como su trasfondo racista (inaugurado por Bunge) se repetirán reiteradamente en años ulteriores, siempre con algún ropaje cientificista *à la page*. Pero como hemos visto al comprobar la regresión de la concepción de Bunge a formas ideológicas muy antiguas, mientras el positivismo europeo es un cientificismo pseudocientífico, su versión local es un arcaísmo pseudocientificista.

La simplificación verbal (y verborrágica) es asimismo una explicación adecuada de la reducida torsión o fractura que se observa en la Argentina entre la imagen positivista y la imagen irracionalista, unidas ambas por una justificación del *statu quo*, mientras que en Europa el pasaje ha producido torsiones violentas y la persistencia de líneas a veces enconadamente enfrentadas.

Finalmente es necesario observar que una mayor precisión, enfocada incluso sólo sobre Bunge, requeriría también la consideración de contemporáneos suyos, como Lugones, Rojas y otros, necesidad que en este artículo no podemos sino advertir.

[16] Ob. cit., p. 260/61.

El primer nacionalismo argentino

Carlos Molinari

Carlos Payá y Eduardo Cárdenas, *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires, Peña Lillo, 1978.

En la primera década de este siglo comenzó a tomar cuerpo en los círculos políticos e intelectuales de la Argentina la inquietud por la identidad nacional. Esta preocupación, aliada generalmente con la idea de que un cierto déficit moral había acompañado el crecimiento económico y la modernización del país, establecería una suerte de contrapunto con el espíritu optimista y confiado que habría de presidir la celebración del Centenario. La primera manifestación orgánica del nacionalismo, o "nacionalismo cultural", como también se lo denominará para distinguirlo del que más tarde adoptará una dimensión política explícita, tiene su fermento en esa inquietud. Tal es el tema del breve pero informado trabajo de Carlos Payá y Eduardo Cárdenas.

"El nacionalismo, entendido como doctrina coherente que interpreta el país y su historia, vio la luz en la Argentina con la aparición de dos obras: *La restauración nacionalista*, de Ricardo Rojas, en 1909, y *El diario de Gabriel Quiroga*, de Manuel Gálvez, pocos meses después." En realidad, si se reconstruyera el itinerario cultural y político que el uso del término nacionalismo ha recorrido entre nosotros, ninguna definición aparecería menos adecuada que la de "doctrina coherente". Lo cual no le resta ni le confiere méritos. Se trata, sólo, del modo en que se ha configurado históricamente, a saber, como una tradición intelectual y política más o menos unificada por un repertorio común de temas ideológicos. Planteada la cuestión en estos términos, es posible pensar los puntos de convergencias, pero también las flexiones que diferencian a las distintas variantes del nacionalismo argentino. ¿Cómo podrían incluirse en una misma doctrina, en efecto, el nacionalismo maurrasiano de los señoritos que alentaron el derrocamiento de Yrigoyen, en 1930, y el nacionalismo que levantarían pocos años después los jóvenes de FORJA, para quienes soberanía nacional y soberanía popular no eran sino las dos caras de una misma moneda? Por otra parte, Payá y Cárdenas mismos mostrarán, a propósito de Rojas y Gálvez, que más allá del círculo de temas y algunas influencias comunes, el pensamiento de ambos apuntará en direcciones diferentes. Volveremos sobre este último punto más adelante.

Para explicar la emergencia del "primer nacionalismo", los autores trabajan sobre tres coordenadas: la coyuntura socio-política, el origen social y familiar de Gálvez y Rojas, y lo que podríamos denominar el campo ideológico dentro del cual ambos surgirán a la vida intelectual y literaria de su tiempo. Con respecto a esta última cuestión, Payá y Cárdenas no se circunscriben a la constelación de corrientes y doctrinas —liberalismo, modernismo, positivismo, arielismo— que dominaban la vida cultural argentina de principios de siglo. Conceden relevancia también, y sobre todo, a los movimientos intelectuales que tanto en Francia como en España dieron expresión a la reacción nacionalista y que ejercieron fuerte atracción sobre Rojas y Gálvez (y no sólo sobre ellos). Maurice Barrès y el movimiento nacionalista francés, por una parte, el espíritu de la "generación del 98", Maeztu, Ganivet, Unamuno, por otra. Problemáticas históricas distintas y específicas estaban en la base de cada uno de estos movimientos, así como eran diversos en su sentido: la conciencia, precipitada por la derrota de 1898, de la condición subalterna y periférica del propio país, en el caso de los españoles; manifestación de las aspiraciones de revancha por las humillaciones sufridas en ocasión de la guerra franco-prusiana, cargada de xenofobia y espíritu antiliberal y antisocialista, en el caso de Francia. (como tendrá oportunidad de desplegarse plenamente a raíz del proceso Dreyfus). No obstante, operarán simultáneamente sobre muchos de los jóvenes que iniciaban la carrera intelectual en los años pre-

vios al Centenario, en la Argentina. Sobre todo a través de aquello que esos movimientos tenían en común, es decir, la reivindicación de la tradición propia, la valorización del suelo y el paisaje nacional, la búsqueda de una nueva visión del pasado.

Suele señalarse como paradójico que nuestros nacionalistas hayan descubierto el mensaje patriótico en los textos de nacionalistas extranjeros. Y como este tipo de deudas ideológicas no ha sido infrecuente, se lo ha utilizado como prueba del carácter puramente reflejo del nacionalismo local. Más aún cuando uno de los temas constantes del nacionalismo ha sido el rasgo extranjerizante de las elites culturales de la Argentina. Pero desde el punto de vista histórico y crítico el nudo de la cuestión no está allí. Lo que realmente interesa es determinar qué condiciones internas hicieron posible e incluso presionaron para que cierta temática encontrara eco en determinado grupo intelectual y en determinados años.

En relación a este interrogante, el libro de Payá y Cárdenas remite primeramente a la coyuntura social y política. Se trata de la Argentina de 1900, el resultado histórico de la gestión de la llamada generación del 80: "Hacia principios de siglo, la pampa húmeda, antes vasto potrero de ganado criollo, había visto cubrirse su extensión de hacienda fina, vías férreas, cultivos y alambrados. Y todo esto unido a los nuevos puertos, frigoríficos, bancos y compañías exportadoras, había transformado el litoral en una fábrica de carne y cereal para su exportación". La población del país se había multiplicado y seguía creciendo, sobre todo merced a la inmigración europea, cuyos contingentes se incorporaban a la sociedad argentina fundamentalmente como mano de obra. Buenos Aires, que era el centro político y administrativo de este proceso, se había convertido en una ciudad populosa cuya fisonomía se modificaba continuamente en virtud de un movimiento de urbanización incesante. Ahora bien, esta marcha triunfal comienza a presentar algunos datos problemáticos para la elite social y política que ha tutelado su desarrollo, datos que se tornarán patentes a mediados de la primera década de este siglo. Tomará envergadura creciente, por un lado, la impugnación radical al monopolio oligárquico del poder, con el reclamo de la democratización del régimen político. Por otro lado, está esa masa cada vez más numerosa de extranjeros que ha cambiado profundamente la composición demográfica de algunos centros urbanos, Buenos Aires y Rosario, particularmente. Su presencia era parte orgánica del programa del 80, pero en muchos miembros de las clases dirigentes la confianza en los beneficios de la inmigración ha sido sustituida por la alarma. ". . .Algunos observadores, dicen Payá y Cárdenas, vieron graves vicios que comenzaban a corroer los valores constitutivos de la República: la ausencia de arraigo y de sentido nacional, el oportunismo, el culto obsesivo del éxito y la falta de responsabilidad. Para estos críticos, era el aluvión de extranjeros, ávidos de dinero y faltos de raíces en el país, el que había transformado esta reposada nación en una agitada factoría". La verdad es que no era únicamente la moral cívica el motivo de esta inquietud. Pero Payá y Cárdenas sólo muy incidentalmente se refieren al surgimiento de las primeras organizaciones obreras, compuestas en su mayoría por extranjeros, y cuyas luchas han tenido ya en 1902 una respuesta gubernamental: la "ley de residencia".

El tema de la identidad nacional amenazada estaba, pues, en el aire. Así como el de la necesidad de vigorizarla mediante la exaltación de una tradición propia. En esos años surge a la vida literaria una nueva promoción de escritores, muchos de los cuales se nuclearán alrededor de la revista juvenil *Ideas*, dirigida por Manuel Gálvez y Ricardo Olivera. A esa promoción pertenecen, además del mismo Gálvez, Emilio Becher, Alberto Gerchunoff, Ricardo Rojas, Juan Pablo Echagüe, entre otros. Payá y Cárdenas hablan de una "generación del Centenario", cuyos integrantes, nacidos entre 1876 y 1885, aparecerían inspirados por una problemática común. Sin embargo el criterio generacional no se muestra el más apropiado para establecer distinciones y convergencias en el proceso intelectual de este período. Así sucede que, llevados por el afán de homogeneizar el espíritu de esta generación, los autores colocarán a José Ingenieros, nacido en 1877, en la generación precedente o, atenidos a la cronología de los nacimientos, no harán referencia a las conferencias de Lugones sobre Martín Fierro (que son de 1913 y se agruparán después en *El pa-*

yador), cuya inspiración general las sitúa en el cuadro de este "primer nacionalismo". Y en todo ello acaso pagan tributo a la visión que de sus "amigos y maestros" proporciona Gálvez en el primer volumen de sus memorias.

De cualquier modo, la pregunta que surge a partir de este marco histórico general es: si el reclamo del nacionalismo cultural estaba en el ambiente, ¿por qué serían Ricardo Rojas y Manuel Gálvez los que le darían su primera formulación orgánica? Aquí aparece la otra coordenada que el trabajo que comentamos considera significativa, a saber la pertenencia no sólo social, sino también familiar de ambos. Tanto Gálvez como Rojas, en efecto, pertenecen a familias de notables del interior. Bajo el régimen roquista, aunque a través de peripecias diferentes, los Rojas en Santiago del Estero, y los Gálvez en Santa Fe, se convierten en los nombres prominentes de las respectivas "situaciones" provinciales. Prosperidad, prestigio y encumbramiento político aparecen ligados, para los dos grupos familiares, a un ciclo que se agota en los primeros años de la década del 90, cuando la vicisitudes de las alianzas y las recomposiciones los deja al margen de la "situación". Y Manuel Gálvez y Ricardo Rojas vivirán la experiencia de esta transición que llevará a sus padres del oficialismo a la oposición. Aunque negándose a establecer una correlación mecánica, Payá y Cárdenas consideran a esa experiencia, así como a la condición socio-familiar, una clave importante en la formación de Rojas y Gálvez: en su visión de

Buenos Aires —centro de las manipulaciones políticas—, del interior como reserva moral del país y en la sensibilidad frente al "gringo", ese advenedizo. Se trata de una hipótesis realmente interesante, ya que permite pensar, con todas las especificaciones pertinentes, otros casos (Lugones, Ibarguren, los Irazusta).

Después vendrá la experiencia europea, el "viaje intelectual", que Gálvez y Rojas emprenderán casi por los mismos años, el encuentro con la reivindicación nacionalista. Finalmente, *La restauración nacionalista* y *El diario de Gabriel Quiroga*.

Ahora bien, aunque Cárdenas y Payá definen a estas obras como la primera manifestación madura del "nacionalismo cultural", no las someten a una confrontación mutua y el programa para la "restauración nacionalista" contenido en el libro de Rojas no es examinado globalmente en ningún momento. ¿Por qué? Seguramente porque así estallaría la tesis que "presiona" a través de todo el trabajo: la unidad doctrinaria del nacionalismo. Es verdad que los autores dedican el capítulo final a señalar algunas diferencias entre Gálvez y Rojas, pero las puntualizarán a través de otros textos y, lo que es más significativo, las situarán, como dicen, "más allá del nacionalismo". Y no. Las diferencias están radicadas en el modo en que cada uno concibe el nacionalismo así como el carácter y el contenido de la tradición a fundar (o a reivindicar, según se quiera). Para Rojas, la verdad de esa tradición no está, como para Gálvez, en España, sino en un proceso de integración progresiva que tiene al inmigrante como uno de sus componentes. De modo que la diversa alineación política de ambos después de 1930, y a la que aluden Payá y Cárdenas al final, remite también, aunque no exclusivamente, al modo diverso en que Rojas y Gálvez encararon en aquellas obras el tema de la identidad y la tradición nacionales.

Solitarios avatares de la crítica literaria

Jorge B. Rivera

Textos Hispanoamericanos, de Ana María Barrenechea, y *Mundos de la imaginación*, de Jaime Rest. Buenos Aires, Monte Avila Editores, Colección Estudios, 1978. 320 y 346 páginas respectivamente.

Los recientes libros de Ana María Barrenechea y Jaime Rest son ejemplos "robinsoneanos" y lamentablemente aislados en un panorama literario que no resplandece, precisamente, por la abundancia y novedad de sus aportes críticos; y si en el terreno de la creación ficticia y poética las cosas no mejoran de modo significativo, resulta por lo menos curioso lo que ocurre con la crítica, en particular si evaluamos que la última década ha sido relativamente fecunda en desarrollos y nuevos planteos teóricos y que, habitualmente, cada etapa de actualización del aparato crítico ha tenido entre nosotros sus ecos y epigonismos más o menos productivos, y por esa vía hemos tomado contacto con nuestras propias lecturas de la estilística, Sartre, Lefebvre, Blanchot, la "ciencia de la literatura", el *new criticism*, la dialéctica goldmanneana, Gramsci, Lacan, Barthes, *et alia*, aplicadas a lo nuevo y a lo viejo, a la cosa juzgada y al caso por juzgar.

Pienso, por ejemplo, a partir de mediados de los años 50, en la reubicación de Arlt, en la nueva lectura crítica de Marechal, en las impugnaciones y reivindicaciones de la obra de Borges, en el asedio de los textos de Macedonio, en el análisis de los jóvenes narradores, practicados fundamentalmente, entre otros, desde los puntos de vista de la sociología de la literatura, desde la perspectiva sartreana de *Qué es la literatura*, desde el Blanchot de *La Part du Feu* o desde los enfoques más actuales (y diversificados) del "estructuralismo" (cfr. la abundante masa de trabajo crítico suscripta por Masotta, Guerrero, Piglia, Rosa, Gregorich, Núñez, Romano, Jitrik, Ludmer, Prieto, Viñas, Sarlo, Pezzoni, Maldavsky, Sola, García, Pagés, Sebreli, etc.).

Los textos recogidos por Barrenechea y Rest en los libros comentados no se refieren, por cierto, a fenómenos o temas inmediatos de nuestra literatura. Ambos, por el contrario, reivindican para sí la pertenencia al campo tradicional y prestigioso de los *collected papers*, que recopilan periódicamente una labor extensa, miscelánea y generalmente no dogmática, desde el punto de vista de la teoría literaria.

En el caso de Barrenechea se trata de trabajos académicos aparecidos entre 1953 y 1977, habitualmente en revistas o publicaciones universitarias del exterior. En el caso de Rest los trabajos pertenecen al período 1956-77, y muchos de ellos se relacionan —lo que marca diferencias de concepto y enfoque bastante sustanciales— con proyectos editoriales específicos y en particular con la industria editorial en sí misma, ya que se trata de prólogos o estudios especiales para libros destinados a circuitos no estrictamente académicos.

Los textos de Barrenechea —el título ya lo indica— se reparten equilibradamente entre lo nacional (Sarmiento, Macedonio, Borges, Cortázar) y lo latinoamericano (Sarduy, Arreola, Mariátegui, Arguedas), con particular y reiterado énfasis en la configuración de los fenómenos narrativos y en los mecanismos constructivos y estructurales de los mismos.

Con cautela, con la sobria "economía de pasión" que brinda una cierta tradición académica y un cierto grado de compromiso intelectual con la propia formación temprana, Ana María Barrenechea se interna en la nueva "terminología" (más tibiamente en una franca adopción de la nueva "metodología") propuesta por Barthes y Greimas, adhiere a alguna trasposición de conceptos propuesta por el semiólogo relacionista Peirce (en lo que se refiere a ícono, índice y símbolo), polemiza inteligentemente con Todorov a propósito de una tipología de la literatura fantástica, sugiriendo

su propio enfoque de la cosa y pasa —en un salto verdaderamente revelador— del clásico análisis estilístico de sus primeros trabajos al modelo de análisis lingüístico-semiótico que propone en este nuevo libro para el abordaje de Sarduy (cfr. "Severo Sarduy o la aventura textual").

Mundos de la imaginación, el libro de Rest, está dedicado en su casi totalidad a la literatura inglesa, en la que se reconoce al autor como un destacado especialista. Shakespeare, Jane Austen, Thomas de Quincey, Henry y M. R. James, Bram Stoker, E. W. Hornung, Virginia Woolf y T. S. Eliot, entre otros, son los sujetos de su trabajo, y esta aparente "disparidad" de niveles (de prestigio literario, por supuesto) ya está marcando la clara intencionalidad conceptual del autor, para quien existen niveles más sutiles y complejos que los que pueden derivar, superficialmente, de la pertenencia a una determinada tradición literaria o a un cierto circuito de lectura.

Esencialmente nominalista, como gusta definirse, heterodoxo y ecléctico desde el punto de vista metodológico, aunque acaso muy rigurosamente fiel a sus lecturas de Wilson, Leavis, Trilling, Auerbach y Huxley, entre sus pasiones intelectuales más conspicuas, Rest practica en estos textos su habitual destreza ensayística y más que la descripción especializada de una obra o de un autor, nos transmite en ellos la descripción de todo un momento o de todo un sistema de la literatura.

Muy próximo, con frecuencia, a la sociología del conocimiento, a la erudición literaria, filosófica e histórica, a la pura y saludable fruición de la lectura, su trabajo crítico tiende preferentemente a descifrar las relaciones y la interactuación entre la especificidad del mundo imaginario y el ámbito particular en que es concebido, a establecer los vínculos entre el artista y el mundo, a mensurar las distancias entre la obra de arte y su ámbito vital, a comprender los rasgos generales y los accidentales. Así, por ejemplo, nos mostrará en estos trabajos en qué forma las populares historias delictivas de Raffles "captan" el espíritu de transición de los últimos años del período victoriano, o de qué manera los juegos y las charlas de Lewis Carroll ponen de manifiesto el tipo especial de absurdo de nuestra presencia en el mundo, o cómo las historias vampíricas de Bram Stoker permiten atisbar el desasosiego de una sociedad obliterada por la represión y la compulsión secreta, o hasta qué punto el intrincado lenguaje poético del Eliot de *The Waste Land* obedece, más que a un gratuito afán de hermetismo elitista, a la complejidad de la experiencia que trata de comunicar.

Puede afirmarse que en sus líneas generales los nuevos libros de Barrenechea y Rest ejemplifican con bastante claridad dos grandes "actitudes" de la crítica contemporánea. Barrenechea tiende a concentrarse en los temas y aspectos estructurales más específicos, en tanto que Rest parece apuntar hacia una mayor generalización monográfica y conceptual, que toma en cuenta aspectos menos particulares o específicos, que formula y reformula con mayor insistencia la relación entre la literatura y el sistema global de la cultura, entre la literatura y la vigencia (o la crisis) de una concepción de la realidad. Ambos son textos útiles y seguramente necesarios. El de Rest, por añadidura, es ameno.

PUNTO DE VISTA

Suscríbase

Punto de Vista, **para leer y guardar**

En su próximo número, que aparecerá en noviembre de 1979, Punto de Vista **incluirá ensayos sobre José Hernández y Roberto Arlt; notas sobre cine, fotografía y psicoanálisis. Y, como siempre: libros, plástica, textos literarios.**

Cine y narración

Raúl Beceyro

Narración y descripción son enemigos inconciliables, extremos opuestos del arsenal retórico. Lo que diferencia fundamentalmente la narración de la descripción es que en la narración se encuentran hechos que son temporalmente consecutivos, mientras que en la descripción se hallan objetos temporalmente simultáneos. La descripción detiene toda temporalidad, destruye el tiempo, mientras que por el contrario es sobre ese tiempo que la narración se construye. Los objetos a describir se presentan, todos, en el mismo momento, y por eso es indiferente al orden en que son mostrados por el film. Los hechos a narrar admiten un único orden, el de su propio decurso.

En el lenguaje común subsiste en cierta medida esta separación radical. Se dice, por ejemplo, que "Rocco y sus hermanos" narra la historia de una familia originaria del sur de Italia, que se instala en Milán. Por el contrario "La lucha", documental canadiense, describe la reacción de los expectadores del catch. Esos expectadores están ahí, y parecen estarlo indefinidamente, esperando con paciencia que se venga a retratarlos.

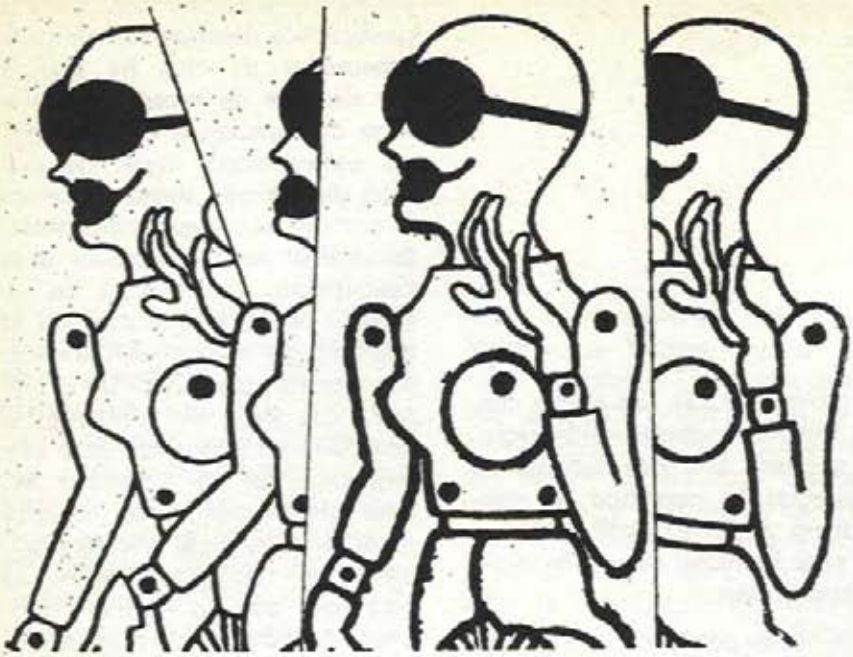
A primera vista la descripción aparece como un defecto de la narración, un mal sucedáneo que se fabrica a falta de otra cosa, ante la imposibilidad de construir el relato. Ajena a la narración, sin poder integrarse a ella, la descripción reemplaza no ya a la narración, sino a la nada. Estadio intermedio, todavía no narrativo, mezcla del relato con esa materia todavía indiferenciada y basta que sólo después va a integrar la narración, la descripción no está justificada por ninguna finalidad de acción o de comunicación.

En esta doble característica, en su diferenciación de la narración, y en la imposibilidad de justificar su inserción desde el punto de vista de la lógica del relato, la descripción se encuentra en una posición ambigua e imprecisa. Por una parte es indiscutible su fuerte carácter mimético, ya que se limita, aparentemente, a la reproducción de la realidad preexistente a la narración. Subordinándose al paisaje que muestra, la descripción vaga sin encontrar su función en la economía del relato. Pero su carácter digresivo e infundado esconde, paradojalmente, un rasgo fundamentalmente diegético. La descripción marca la irrupción del narrador en el relato; antes el narrador se escondía detrás de la lógica narrativa, detrás del decurso "natural" de los hechos contados; ahora aparece en primer plano. La descripción, detalle innecesario e injustificado, evidencia al hombre que cuenta. Lo que a primera vista aparecía como el grado extremo de impersonalidad, al confundirse con la materia prima anterior al relato, es por el contrario el punto extremo de elaboración y una prueba de la existencia del hombre que narra.

En el cine la descripción no existe; sólo hay narración. Tomemos el ejemplo clásico de la panorámica descriptiva, que todo espectador de cine ha podido ver decenas de veces: una caravana de carretas se desplaza por un determinado lugar, descripción del paisaje, luego volvemos al convoy que sigue marchando. Sería absurdo que, después de la descripción, al volver a las carretas, las encontráramos en el mismo lugar en que las habíamos abandonado para describir el paisaje. Esa sería, sin embargo, la prueba de la existencia de la descripción. Por el contrario esa falsa descripción, que muestra cosas mientras que por su intermedio el relato avanza, no es otra cosa que un recurso narrativo. No hay allí simultaneidad temporal, y por el contrario subsiste ese tiempo que le resulta necesario a la narración para existir.

Por otra parte sucede que los elementos que utiliza la descripción son narrativos, y su transcurso es irreversible. Pensemos en un objeto descriptivo típico: el sol que se pone. Es evidente que un sol que se pone, en medio de la descripción, la destruye. Si nos encontráramos ante una verdadera descripción, en donde los diferentes objetos que se muestran son simultáneos, sería posible colocar, después del sol que se pone, la toma de algún objeto en un instante previo a ese atardecer. Lo cual resulta absurdo, ya que la luz ha cambiado totalmente, el desarrollo temporal ha sido precisado de manera brutal, y en consecuencia ya no es posible fingir que el tiempo no cuenta, cuando es él, y ya no el sol o los árboles, el protagonista de la secuencia.

En el cine es imposible mostrar hechos simultáneos. Cada uno de los hechos se encolumna en una serie irreversible y en un orden imposible de modificar. El clásico cartel "mientras tanto" que ingenuamente creía que los sitiados y los salvadores que se acercan, podían



coexistir en el instante idéntico, no informa realmente sobre la relación temporal de unos y otros. Debió haber sido substituído por otro cartel que dijera "inmediatamente después".

Aun cuando en el plano de la anécdota se intentase decir que dos hechos suceden exactamente en el mismo momento, el film es incapaz de concretar esa relación. Pensemos en el montaje paralelo, por ejemplo en el partido de tenis en "Pacto siniestro" (Strangers on a train; Alfred Hitchock; 1951), que se muestra en el film entrecortado con la ida de Bruno al parque de diversiones para colocar el encendedor comprometedor. Si hacemos el diagrama de las dos series de tomas veremos que en ningún momento se superponen. Cuando vemos a Guy jugando al tenis nos es imposible ver a Bruno caminando en ese mismo momento. Lo veremos, sí, instantes después, mientras Guy juega un tanto que el espectador no verá jamás.

No hay que olvidar que el ejemplo que hemos tomado, el montaje paralelo, es una construcción narrativa típica, imposible de ser confundida con la descripción, pero que comparte con ella una característica fundamental: el común intento frustrado de mostrar en el cine hechos simultáneos. La descripción en lugar de ser una opción a la narración, es parte integrante del relato, simple variante de la narración, y de la cual no difiere en nada substancial.

Hay, sin embargo, dos tipos de estructura cinematográfica en los cuales aparentemente se produce una cierta abolición del tiempo.

El primero es el film donde el tiempo no tiene ninguna importancia, dado que aparece sin definir, y donde se utiliza un material heterogéneo y dispar. El ejemplo más claro es "Very nice, very nice", documental canadiense. Pero si bien en el plano de la anécdota el tiempo aparece desechado, suponer la inexistencia del relato, por la abolición del tiempo es un error. Justamente en "Very nice, very nice", como en "Noche y niebla", documental sobre los campos de concentración, de Alain Resnais, lo que vale es el orden, el desarrollo, la ilación, el decurso que el propio film ha establecido para los materiales utilizados. Los elementos de "Very nice, very nice" no son simultáneos; cada una de sus tomas se ordena según su posición en el film y no es de ninguna manera reemplazable, intercambiable. Que en el plano de la anécdota el tiempo aparezca sin mencionar no quiere decir que un determinado orden no sea establecido por el propio film. A falta de una cronología el film construye su propia organización, que es la de la narración.

El otro caso extremo, en donde parece operarse la abolición del tiempo, es el de la insignificante nota turística del noticiero cinematográfico típico. En ella, efectivamente, nos encontramos con elementos intercambiables, con un orden modificable, es decir, casi, con objetos simultáneos. Pero si aceptáramos que con la nota del noticiero nos encontráramos con la descripción modelo, exacto reverso de la construcción narrativa, en lugar de darnos cuenta que nos hallamos ante el fragmento de cine insignificante, caótico y finalmente inexistente, lo que haríamos es perpetuar el error que convierte a la descripción en una caricatura de la narración. Porque ante la nota del noticiero nos hallamos, sí, ante un cine balbuciante que deja sin establecer la temporalidad porque es incapaz de hacerlo, que ordena de manera provisoria a las tomas porque no descubre el orden irreversible de un criterio de montaje, que si puede ser confundido con la descripción es simplemente porque es una mala narración. En la nota turística no se encuentra el tiempo de la misma manera que no hay punto de vista, ni montaje, ni criterio en la elección de los objetivos. Esta ausencia de un mínimo de orden, este universo caótico que por un momento puede provocar el espejismo de la descripción, rápidamente queda denunciado como lo que es realmente. El mal cine, el mal film sólo proporciona material para el estudio de la ideología, no para la estética.

¿Uso artístico de los mitos o uso mítico del arte?

A propósito de la Bienal de San Pablo

Néstor García Canclini

La 1a. Bienal Latinoamericana de Arte, efectuada en noviembre y diciembre últimos en San Pablo, tuvo características novedosas: se fijó un tema-eje —"mitos y magia en América Latina"—, se eliminaron los premios y se destinó el dinero a invitar a críticos y teóricos de arte, sociólogos y antropólogos, para discutir problemas metodológicos en el estudio de nuestras culturas, además del tema de la muestra. No nos parece que la problemática de los mitos y la magia sea la de mayor importancia en la etapa actual, pero ya la colocación de un tema organizador prometía superar el carácter errático de tantas exhibiciones internacionales libradas a la dispersión estilística de las vanguardias, a su búsqueda obsesiva de originalidad y prestigio. La supresión de premios, el propósito de acompañar los cuadros y esculturas con muestras artesanales, fílmicas y documentales de cada país, la realización del simposio, suscitaron expectativas optimistas. Que en la lista de invitados fueran reunidos por primera vez autores de 30 ó 40 años dedicados a renovar el estudio de nuestro arte con instrumentos de las ciencias sociales y críticos de la organización mercantil de la producción artística, también sonaba atractivo.

Los resultados, salvo unas pocas ponencias y envíos de escasos países fueron decepcionantes, y la Bienal se convirtió en una ocasión para reflexionar sobre todo lo que aún traba el desarrollo, el conocimiento y la difusión de un genuino arte latinoamericano. Sabemos que los congresos internacionales se justifican menos por la rutina de ponencias y debates que por los diálogos en las comidas, el intercambio de ópticas desarrolladas aisladamente, la oportunidad de descubrir en qué difieren los libros de un autor de sus argumentos en una discusión o las confidencias de sus gestos. Sabemos que la historia de una disciplina nunca cambió por un congreso, ni la del arte por una bienal famosa, sino gracias al trabajo continuado que cada uno realiza cotidianamente. Sin embargo, nunca imaginamos tantos descuerdos entre la imagen internacional de la Bienal de San Pablo —incluidas las críticas que recibió en los últimos años— y su funcionamiento real, entre las intenciones renovadoras proclamadas esta vez y su desorientada ejecución.

La Bienal paulista nació en 1951 como parte de un efervescente movimiento cultural que en poquísimos años colocó a Brasil en la avanzada del arte latinoamericano. Ese proceso, que incluyó también la fundación del Museo de Arte Moderno, el Teatro Brasilero de Comedia y la Compañía Cinematográfica Vera Cruz, el surgimiento de excelentes revistas culturales y algunos de los mejores científicos sociales del continente, fue configurando un desarrollo que acompañaba el crecimiento industrial más acelerado de América Latina. La Bienal de San Pablo, financiada por el industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, fue el primer signo de que la burguesía desarrollista estaba dispuesta a impulsar un arte de vanguardia acorde con la modernización tecnológica y económica con la que pensaban resolver el "atraso" latinoamericano. Pocos años después la empresa Di Tella auspiciaba en Buenos Aires un gran Instituto de experimentación plástica, musical y teatral, las Industrias Kaiser organizaban bienales interamericanas en Córdoba (en los años 60, la segunda ciudad en crecimiento demográfico e industrial del continente después de San Pablo), Acero del Pacífico hacía otro tanto en Chile, Coltejer en Colombia, General Eléctric en Montevideo y Esso en México. Jurados de Nueva York, Londres y París, premios cuantiosos y una nueva crítica periodística consagraban el expresionismo abstracto y otras tendencias de vanguardia como el arte que correspondía a un continente que parecía dejar de estar en las orillas del mundo.

Al comienzo, la Bienal de San Pablo ofreció excelentes muestras restrospectivas del cubismo, el futurismo, el expresionismo, Henry Moore, Calder y Mondrian. Los mejores representantes del *hard edge* y del *pop* norteamericanos informaron a los jóvenes brasileños, y a los artistas latinoamericanos que se asomaban, hacia dónde se dirigía "el gran arte". Pero el golpe de Estado militar de 1964 complicó la situación: no es fácil que la experimentación artística crezca en un clima represivo. La persecución a organizaciones populares, la censura cultural y

científica, el exilio de muchos intelectuales y artistas, agudizados a partir de 1968, generaron un boicot internacional masivo a la Bienal de 1969, que contó hasta con un catálogo paralelo de denuncia.

En los últimos años, el fracaso del pretendido milagro económico brasileño y el ascenso de las movilizaciones populares desgastaron al régimen militar, que debió retroceder en la represión y llegó a convocar a elecciones, realizadas en noviembre de 1978. Coincidentemente con este ablandamiento, los organizadores de la Bienal anunciaron un cambio de rumbo: cada dos años la muestra será dedicada a nuestro continente. Esta primera edición mostró que efectivamente las condiciones políticas habían cambiado.

No hubo censura en el simposio, la prensa se ocupó libremente de informar y criticar, eran evidentes la pluralidad y amplitud ideológica en la selección de los invitadon y en los debates.

Una nueva etapa de la crítica de arte en América Latina

¿Qué hizo la Bienal con este nuevo contexto? Uno de los hechos que asombraban era que a una semana de las primeras elecciones nacionales en catorce años, con una propaganda que resonaba en todas las calles, la coyuntura política estuvo ausente en las sesiones. Las relaciones entre cultura y política sólo emergían esporádicamente porque algunos participantes las incluíamos como parte necesaria de nuestra reflexión personal, pero no porque el plan de trabajo o el contexto de la Bienal lo motivaran. El Congreso por la Amnistía, que reunió durante los mismos días en la misma ciudad de San Pablo a miles de representantes de todo el Brasil, tuvo ecos fugaces en los ratos libres por los comentarios del gran crítico Mario Pedrosa, que acababa de regresar de un exilio de siete años, y andaba pasando a cada rato de un evento a otro.

También participaron en los debates otros críticos brasileños de importancia: Aracy Amaral, Frederico de Morais y Roberto Pontual, pero un poco lateralmente, negándose a presentar ponencias para manifestar su desacuerdo con la concepción de la Bienal. "Vinimos más bien para encontrarnos con colegas y artistas latinoamericanos cuyo trabajo nos interesa" —dijo uno de ellos. Se refería a Rita Eder, que presentó una síntesis de las corrientes actuales en la teoría del arte en América Latina: la oposición entre quienes destacan el análisis formal de las obras y el de sus condiciones sociales de producción; a Marta Traba, cuya ponencia comparó los diferentes tipos de consumo del arte provocados por los procesos sociales distintos en Colombia —más atento al valor simbólico de las obras— y en Venezuela —juzgándolo como mercancía y por su imagen de modernidad; a Mirko Lauer, cuyo estudio sobre las relaciones entre arte y mito fue la mejor colocación del problema en el simposio. También cabe mencionar los textos de Adalice de Araújo sobre mito y magia en el arte de Santa Catarina, Brasil; de Raúl Lody acerca de la iconografía afrobrasilera; de Alba Zaluar sobre los enmascarados en el carnaval de Río; de Juan Acha respecto de las posibilidades de una valoración objetiva de la producción artística.

Es impracticable, obviamente, resumir aquí ni siquiera las ponencias de mayor valor entre las veintisiete presentadas. Tampoco hubiera sido posible porque las tres mesas de trabajo simultáneas en las que se dividió el coloquio obligaban a participar en un tercio de lo que sucedía. En reuniones semejantes, uno puede elegir a cuál asistirá si lee las ponencias antes de la sesión, aparte de que ese conocimiento previo ayuda a preparar la intervención en el debate. Pese a que la mayoría de las ponencias fueron enviadas dos meses antes según lo pedido, sólo se imprimieron resúmenes de dos a cuatro páginas de algunas. De la mitad, quienes fuimos invitados conocimos tanto como los lectores de los periódicos de San Pablo: el título y el nombre del autor. Pese a los obstáculos desorganizativos, fue claro que el simposio revelaba nuevas tendencias en la crítica y la teorización del arte latinoamericano. Frente a las glosas pseudoliterarias, a los enfoques metafísicos (por ejemplo, las ocurrencias heideggerianas de Romero Brest, que no asistió pero nos infligió su texto), frente a tantas disertaciones líricas que nos abrumaron en décadas pasadas y que estuvieron presentes, los autores citados demostraron que el análisis estético puede superar el impresionismo y la arbitrariedad subjetivista. Al considerar el marco social de la producción artística, las condiciones históricas particulares de América Latina, y preocuparse no sólo por las obras sino por el público, los intermediarios, la inserción del artista en diferentes redes comunicativas, un nuevo horizonte conceptual —que ha venido construyéndose en México, Brasil, Argentina, Venezuela y Perú en los últimos años— se mostró en esta reunión como una alternativa de trabajo futuro.

Mito, historia, sociedad

La elección del tema "mitos y magia" funcionó de un modo bastante curioso dentro de este proceso que, entre otras cosas, representa un avance del conocimiento científico y social sobre aspectos del arte que hasta hace poco se veneraban como irracionales. Por una parte, las ponencias de antropólogos y soció-

logos, o de críticos de arte informados de esas disciplinas, demostraron que aún cuestiones como las míticas y mágicas son susceptibles de ser comprendidas racionalmente y en conexión con su encuadre social. Por otro lado, estos temas sirvieron para que algunos críticos fieles a las concepciones irracionalistas encontraran en ellos un refugio ante la "invasión" científica sobre el territorio del arte. Esta oposición fue particularmente patente en las dos introducciones al simposio: la del antropólogo Darcy Ribeiro y la del metafísico escritor Ernesto Sábato.

Si bien una gran parte del simposio fue hegemonizada por la aproximación científica, la muestra de trabajos plásticos y documentales sufrió las confusiones y equívocos que las palabras mito y magia desatan aún en muchos autores latinoamericanos y evidentemente en los organizadores de la Bienal.

La neblina teórica podría haberse reducido un poco si hubiera existido conexión entre la exhibición artística y el simposio, pero todo se limitó a una coincidencia exterior en el tema. El último día del coloquio —habían pasado cuatro desde la apertura de la Bienal— todavía faltaba montar materiales de varios países. Ni pensar en actividades conjuntas de artistas, críticos y antropólogos, que los artistas más representativos (del Brasil, por lo menos, ya que estaban cerca) desafiaran las discusiones teóricas y recibieran la opinión de los críticos sobre sus obras, que unos y otros explicaran en mesas redondas a un público más amplio qué pasa con los mitos, la magia y sus representaciones estéticas.

Esta ausencia de conceptualización fue un signo de la muestra desde su planeamiento. Más de la mitad del espléndido edificio diseñado por Niemeyer, cuyo recorrido supone caminar unos tres kilómetros, estaba ocupado por brasileros: muchos pintores del país hospedador participaban con varias decenas de cuadros, lo cual daba a ciertos espacios el carácter de exhibición individual. Unido este hecho a la carencia de organización conceptual, de vínculos entre lo que los distintos artistas entregaron, la desinformación sobre los posibles lazos de las obras con su marco social, costaba convertir la caminata en una experiencia unitaria e inteligible. Si uno tenía noticias previas sobre las sutiles referencias a la censura y al tropicalismo en la producción de Enrique Amaral, podía sentir un placer virtual imaginando una Bienal organizada en la que su presentación hubiera sido reducida a algunas obras fundamentales, adecuadamente explicadas con fragmentos de los muchos textos escritos sobre él y vinculadas con otros pintores brasileños.

A la inversa, unos pocos envíos "compensaban" su raquitismo plástico o su redundancia informacional con textos de varios miles de palabras. El Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC), que presentó una repetición empobrecida —salvo Grippo y Benedit— de los trabajos con que el año pasado ganó el premio de la Bienal Internacional de San Pablo, jugó con la coincidencia entre el número original de los integrantes del grupo y los trece hombres que acompañaron a Pizarro en la conquista del Perú. También hacían alusiones, ellos mismos, a la convergencia en la búsqueda del oro...

La heterogeneidad de las obras, de las concepciones del mito, que iban desde una reproducción del obelisco de Buenos Aires —acostado— por la trivial Marta Minujin hasta el audiovisual boliviano *Saphijjna Wilasa* (el origen de nuestra sangre), en el que se muestran ritos coyas con hallazgos plásticos y musicales que ayudan a penetrar bellamente en la sugestión de esas prácticas, vuelve imposible reseñar lo exhibido por la dificultad de agruparlo en tendencias o líneas conceptuales. ¿Cómo enlazar la fusión de ex-votos del Nordeste brasileño con rígidas cabezas monásticas, budistas, en las bellas imágenes de Antonio Maia, y, por otro lado, la neofiguración publicitaria de Glauco Rodrigues, la ambientación popular catarinense preparada por Franklin Cascaes y Eli Heil, el grupo de danza de Bahía que nos arrebató con el ritmo de tambores y cuerpos hasta sacarnos de algunas sesiones del simposio? Por cierto, la heterogeneidad está en la realidad misma, en los múltiples rostros de un sólo país, por ejemplo el contrastante Brasil. Pero la fascinación del ritmo, el color y la diversidad del mundo no son pretextos válidos para librarnos del trabajo de entenderlo.

Algunos rincones de la Bienal ofrecían cierta coherencia. Hay que decir que el envío de México fue uno de los pocos que mereció este elogio. Estuvo compuesto por grabados de Posada, anilinas de Jesús Reyes Ferreyra, una colección de serigrafías en las que Carlos Mérida recrea el Popol-Vuh y series fotográficas de Kati Horna, todos referidos a la elaboración mítica de la muerte; luego, una muestra de la manera en que los artistas analizaron la imagen histórica de Zapata, que incluyó obras de Arnold Belkin, Felipe Ehremberg y Enrique Estrada; también se dio lugar a obras no convencionalmente incluidas en las selecciones con que los países suelen representarse en Bienales: caricaturas políticas sobre mitos mexicanos realizadas por Naranjo, fotografías del Archivo Casasola, textiles étnicos de Chiapas, Veracruz, Puebla y Oaxaca, un biombo con imágenes referidas a las raíces africanas de la cultura de México y la presencia de las castas en el siglo XVI, dos mediometrajes antropológi-

Viene de página 40

cos: "El árbol de la vida" y "El es Dios". Estas dos películas plantean explícitamente una intención que coordinó el conjunto del envío: reflexionar sobre la persistencia de creencias precolombinas y ritos coloniales, su integración y reformulación en las estructuras de la sociedad actual. En "El es Dios" —filmación de las danzas y las peregrinaciones de los concheros en la ciudad de México, de su acercamiento al templo cristiano— se pregunta: "¿Cuántos hombres anónimos en nuestra ciudad, en nuestro país, en todas partes, viven un mundo pasado porque lo necesitan'?". Del mismo modo que esta película, el catálogo mexicano que presentó la participación y varias obras remitidas, notoriamente las de Belkin y Ehremberg, son intentos de pensar el papel de las raíces culturales pasadas en función de los cnflictos actuales.

Sólo este esfuerzo crítico sobre el sentido presente de los mitos y la magia, de la cultura popular en su conjunto, puede superar el populismo complaciente y las documentaciones anodinas o pintoresquistas, puede situar la memoria de un pueblo en las tareas de la historia. Para que la práctica artística sea capaz de participar en este proceso necesita cambiar su dependencia de la organización mercantil y de las concepciones de lo real que le impusieron. Para reelaborar artística y críticamente los mitos hay que renunciar a la mitificación irracionalista del arte.

rial Aguilar que "Sencillamente no entiendo porqué se ha de crear tanto alboroto en torno a un escritor... Mi trabajo es importante: yo en sí no lo soy... el Dios de la Naturaleza —dijo Traven— me concedió el don de escribir libros, así que es mi obligación escribir libros en vez de hornear pan..."

A principios de 1979 se difundió cablegráficamente la información que un grupo de admiradores pertenecientes a la BBC, de Londres, había llegado a México en busca de datos, como décadas antes y en vida del escritor lo habían intentado entre otros conocidos medios, la revista alemana *Stern*. Fue en Alemania donde una asociación obrerista publicó en 1926 los 91.000 ejemplares de *El barco de los muertos*.

Mientras intercambiamos con Rulfo información sobre Traven, es evidente que el novelista de *Pedro Páramo* se siente orgulloso por los lazos que ligan a aquel escritor con su país. En México aparecieron habitualmente las traducciones de las novelas de Traven cuyo ambiente y problemática están también vinculados a esa región así como uno de sus constantes motivos es la presencia de la codicia. También en México se filmó en 1947 la película que universalizó su obra: *El tesoro de la Sierra Madre*, (1928) dirigida por John Huston y protagonizada por Humphrey Bogart. En 1954, Emilio Fernández, *el indio*, dirigió *La rebelión de los colgados*, con guión de un tal Croves, el mismo que apareció como representante del escritor.

El equipo de la BBC confirmó recientemente lo que Rulfo me había dicho antes. B. Traven se llamaba Herman Albert Otto Maksymilian Feige, nacido en 1882, en lo que actualmente es el villorrio polaco de Swiebodzin. Cuando joven habría sido el editor de *Der Ziegelbrenner* (el que hornea ladrillos) periódico anarquista y, con otro alias —Ret Marut—, actuó luego en Alemania de donde escapó en 1919 hacia México huyendo, de los guardias blancos que lo perseguían por su participación en una intentona revolucionaria. Los periodistas ingleses siguieron el rastro hasta la casa de los parientes de Traven, Ernesto y Margarita, que viven en un pueblo de Alemania Occidental y ellos reconocieron, por medio de una foto, que esa persona llamada Croves, era su hermano. Anteriormente, a mediados de la década del 50, un mayordomo de Munich y varias personas de Latinoamérica confirmaron a otro periodista que hacía una similar investigación que cierta fotografía atribuida a Traven, pertenecía, además, al mismo actor que ellos habían conocido y visto en escena con el nombre de Marut, palabra aria que significa "viento fuerte que despeja de nubes el cielo".

Y, otra de las pruebas que existen es la nacionalización mexicana de Traven Torsvan, en 1951.

También recordó en otro momento Rulfo que durante cierto tiempo algunos creyeron que Traven era el seudónimo de Adolfo López Mateos, presidente de México entre 1958 y 1964, quien a su paso por Buenos Aires —en 1960—, debió negar personalmente el infundio. Esto según se aclaró se relacionaba con que una hermana del presidente tradujo al castellano las novelas de Traven y llevó sus asuntos al punto que en el *copyright* de las ediciones se consignaba el nombre

de Esperanza López Mateos.

Aunque él mismo rechazó varias veces la etiqueta, Traven ha sido considerado como un escritor "proletario" y se lo ha tenido como un continuador literario de las tesis de Thoreau y de Max Stirner y, desde el punto de vista literario, se lo ha declarado heredero de Mark Twain y Herman Melville.

"Yo recuerdo —prosiguió Rulfo—, que él afirmaba haber nacido en Chicago. Algunos en aquella época me comentaron que Traven había sido espía en Alemania a favor de Gran Bretaña, pero yo no lo creo. Sobre esto lo único cierto es que hablaba muy bien alemán. Hacia 1958 se había casado con una mexicana amiga mía y algunas veces yo los encontraba en las exposiciones de pintura, a las que Traven era muy afecto. También recuerdo que él vivía por Cauten, en la calle del Tibet pero siendo poco sociable y con alguna dificultad para oír, en sus últimos años casi no iba a ninguna parte".

Fue entonces que recordé que Traven tenía un relato titulado "Macario" y que precisamente ese era también el nombre de uno de los mejores cuentos de Rulfo. Pero ya el mexicano se estaba refiriendo a otra cosa.

Caminando hemos llegado al hotel donde se hospeda Rulfo y nos despedimos. Mientras me alejo con mis notas transcriptas con apresuramiento, recuerdo que el escritor suele atender a los insistentes reclamos telefónicos de sus admiradores informando con su característica voz que el señor Rulfo se ha retirado a hacer un trámite, que lo siente mucho, que no sabe cuándo regresará.

Nosotros habíamos quedado en que lo llamaría para que le diera un vistazo al reportaje para evitar errores involuntarios. Al día siguiente, una voz de acento mexicano me respondió muy amablemente que. . .

A.M.P.

Y cuando Arguedas...

"En un congreso de escritores realizado en Acapulco —me decía Rulfo—, asistí a Arguedas cuando intentó arrojarse por una ventana. El nunca lo admitió ante mí y, en cambio, decía que la había abierto porque la refrigeración le hacía mucho frío".

"Yo estaba en la planta baja —rememoró Rulfo—, de la administración del hotel donde se alojaba Arguedas cuando se comprobó que algo raro pasaba en su habitación, porque así lo indicaban los controles del aire acondicionado.

"Corrimos a ver qué pasaba. José María se excusó diciendo que no se sentía bien y que por eso había forzado los ventanales, que son muy difíciles de abrir. Consulté a un médico de la delegación y le recetaron Valium, pero él no lo quería tomar. Alegaba que le hacía mal al estómago. Entonces, todas las noches se lo molía y lo echaba a escondidas en esas sopas de tomates que tanto le gustaban. A la mañana siguiente protestaba diciéndome que se sentía extraño, aunque tranquilo y con sueño. Me preguntaba si no le estaba dando el medicamento en forma disimulada y yo lo negaba. Le decía que tenía sueño simplemente porque dormía poco y le mostraba un frasco con otro remedio indicándole que ahí podía ver cómo los comprimidos continuaban sin ser usados. Así pasamos sus diez días de depresión. El durmiendo a base de comprimidos y yo moliéndoselos a escondidas con un cuchillo.

"Tiempo después, su mujer, una distinguida limeña, se sintió muy ofendida porque José María se había enamorado de una chilenita, como ella decía. Lo obligó a separarse y a llevar con él a sus hijos. Además, por su elección, nadie hablaba en Lima con José María. Sabiendo lo que pasaba logré que se le enviara un pasaje para él y después otros para su nueva mujer y los chicos. Le había conseguido trabajo en una comunidad indígena donde José María podría encontar el ambiente que siempre amó. Pero nunca se decidió a trasladarse a México.

"Mucho después, durante un congreso literario en Chile, donde Jose María residía por entonces, se trasladó hasta Santiago para que nos viéramos. Ahora lo estoy recordando y siento que con José María hemos sido como hermanos, siempre nos sentimos muy identificados. Fué en Santiago que intenté convencerlo para que dialogara con algunos de los escritores que lo admiraban y querían acercarse a él. Pero fue inútil. No quería otra cosa que permanecer aislado. Se sentía profundamente amargado. Por mi parte, sabía que había intentado, no hacía mucho, suicidarse cortándose las venas. . . Y allá quedó todo. Pues nunca más volveríamos a vernos".

Diálogo de sombras con Juan Rulfo

Juan Rulfo estuvo algo más de una semana durante el mes de marzo en Buenos Aires y por invitación de la Feria Internacional del Libro. Lo que se transcribe especialmente para Punto de Vista tal vez pueda completar diversos testimonios recogidos por los medios de información porteños. Rulfo recordó el extraño caso del escritor B. Traven —de quien este año se cumplen diez años de su muerte—, y a José María Arguedas, precisamente otro escritor preocupado por la problemática indígena

Juan Rulfo es capaz de conversar durante horas seguidas, y pasar así de un tema a otro. Fue de este modo por el que arribamos a Traven, cuando el escritor mexicano dijo:

—"Yo lo conocí personalmente y lo vi casi hasta sus últimos tiempos. Era un hombre que no se daba en sociedad, huía de la gente. Su nombre de pila no fue, como algunos creen, Bruno. Yo creo que en polaco o alemán debía sonar algo así y por eso él empleó esa inicial para firmar sus libros. Existe un documentado ensayo que afirma que el verdadero nombre de Traven fue Herman Albert Otto Maksymilian Feige"—. Rulfo me hace recordar que en cierta entrevista el mismo declaró varios estrambóticos nombres, ninguno de ellos cierto. Pienso que tal vez asista a una reinvención del enigmático caso Traven y me dispongo a escuchar.

Diez años después de la muerte de B. Traven ocurrida en México el 26 de marzo de 1969, algo se ha avanzado en el misterio de su verdadera identidad. Los diecisiete libros de este desconocido —unas 500 ediciones en 36 idiomas con 25 millones de ejemplares vendidos—, retoman "el hilo iniciado por los cronistas del siglo XVI, un esfuerzo consistente en describir el padecimiento de los indios, anudarlo a nuevos episodios y llevarlo a extremos magníficos", según afirmó Gastón García Cantú.

La editorial norteamericana Hill and Wang pretendió haber resuelto el enigma sobre quién era Traven al reproducir extractos del testamento del escritor. Según ese documento, su verdadero nombre había sido Traven Torsvan Croves, nacido el 3 de mayo de 1890 en Cook County, Chicago, y sus seudónimos literarios B. Traven y Hal Croves.

Estas revelaciones fueron rechazadas por otro norteamericano; Michael L. Baumann afirmó que nada se sabe con seguridad sobre su identidad, "ni siquiera el nombre de la B., que se ha dado en convertir en Bruno".

En *B. Traven, an introduction*, publicado en 1976 por la Universidad de Nuevo México, Baumann puso al día las enmarañadas investigaciones y afirmó que el testamento sólo prueba que alguien lo escribió. En ningún registro civil ni eclesiástico existe un certificado de nacimiento de Traven Torsvan Croves. De aparecer, tan sólo probaría que en esa fecha y en dicho lugar alguien tuvo un hijo al que le puso ese nombre y no, en cambio, que el niño más tarde se convirtió en escritor.

Lo único cierto es que el propio Traven, a quien se atribuye una vida aventurera, fue el responsable de la confusión con respecto a su identidad. Durante gran parte de su vida acumuló las dificultades que un día enfrentarían sus admiradores. Realizó, además, cambios en los textos de sus libros de una edición a otra, no sólo del alemán al inglés, (los dos idiomas que escribía) sino hasta de una publicación a la siguiente.

Hay quienes atribuyeron su ocultamiento a razones políticas y de seguridad personal señalando que el escritor tuvo que huir de Alemania en 1922, luego de ser apresado y condenado a muerte por ser uno de los dirigentes de la efímera república de Baviera. Pero Traven, que era conocido en aquella época bajo el nombre de Ret Marut, declaró antes de morir en uno de los pocos reportajes que aceptó y que forma parte del prólogo de Luis Suárez a los dos tomos con *Obras escogidas* publicados por edito-

Continúa en página 38