

# REVISTA DE LA UNIVERSIDAD



PUBLICACION DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

REPUBLICA ARGENTINA

## EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD



MIS MONTAÑAS, por Joaquín V. González.

Edición-homenaje en el centenario del nacimiento del fundador de la Universidad, con 10 grabados al agua fuerte por Raúl Bongiorno. Impresa en tres tiradas:

1. *Edición común.* Precio: pesos 140  $\frac{m}{n}$ , en venta en librerías de La Plata y Peuser de la Capital Federal.

2. *Edición en formato mayor.* Encuadernada en tafílete rojo. Cien ejemplares numerados. Precio: \$ 1.000  $\frac{m}{n}$ , en venta en la Secretaría de Publicaciones: Plaza Rocha 137 (Biblioteca).

3. *Edición especial.* Cien ejemplares numerados, en rama, presentados en estuche amateur, con las diez estampas originales, numeradas y firmadas por el autor, quien las imprimió a mano en su propia prensa. Precio: \$ 3.000  $\frac{m}{n}$ , en venta en la Secretaría de Publicaciones.



ARCHIVO DEL CORONEL DOCTOR MARCOS PAZ. Con un estudio preliminar del profesor Carlos Heras. Seis tomos de 387, 384, 338, 384, 402 y 495 páginas, respectivamente. Precio del tomo: \$ 300  $\frac{m}{n}$ , en venta en la biblioteca de la Facultad de Humanidades (calle 6 N° 775, La Plata).



### PROXIMO NUMERO

(N° 20; año 1966)

NUEVAS PERSPECTIVAS DE LA EDUCACIÓN. El número estará íntegramente dedicado al tratamiento del tema del epígrafe por especialistas en la materia: I. Enfoque general del problema; II. El sistema educativo argentino; III. Problemas particulares de la educación argentina.

# REVISTA DE LA UNIVERSIDAD

REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL N° 866928

*Enero - Diciembre 1965*

# UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

*Presidente*

Dr. Roberto Ciafardo

*Vicepresidente*

Ing. Conrado Ernesto Bauer

*Guardasellos*

Dr. Herberto Prieto Díaz

## CONSEJO SUPERIOR

*Decanos:* Ing. Héctor C. Santa María; Ing. Conrado E. Bauer; Dr. Bartolomé Fiorini; Prof. Joaquín Pérez; Dr. Guillermo G. Gallo; Dr. Luis E. Pianzola; Dr. Mario E. Teruggi; Cont. Pedro Delfino; Dr. Héctor Luis Fassano; Arq. Jorge S. Chute. *Director del Observatorio Astronómico (Int.):* Dr. Simón Gershanik. *Delegados de los profesores:* Ing. Alfredo M. Leguizamón; Ing. Enrique P. Villarreal; Dr. Jorge Lascano; Prof. Ricardo Nassif; Dr. Alfredo Manzullo; Dr. Ricardo R. Rodríguez; Dr. Enrique M. Sívori; Dr. Natalio V. Vittone; Dr. Manuel G. Escalante; Dr. Alejo M. Fournier. *Delegados de los graduados:* Ing. Alfredo N. Bettendorf; Ing. Raúl R. De Luca; Dr. Leopoldo Russo; Prof. Lázro Seigelschifer; Dr. Cecilio Alberdi; Dr. Néstor O. Dron; Geól. Jorge Rafael; Cont. Miguel A. García Lombardi; Lic. Ricardo P. Ochoa; Arq. Enrique Fernández. *Delegados de los estudiantes:* Carlos Llerena; Oscar Colombo; Reynaldo Arrarás; Víctor A. Nethol; José M. Barrera; Alejandro C. Jmelnitzky; Leonardo Malacalza; Aldo H. Rossi; Saúl J. Nusblat; Uriel Jáuregui.

*Secretario General*

Dr. Osvaldo Balbín

*Prosecretario General*

Sr. Elioser Ciro A. Rossotti

*Director de Administración*

Dr. Hugo E. Scafati

*Tesorero General*

Sr. Rafael F. Arriola

# REVISTA DE LA UNIVERSIDAD

# 19



*DIRECTOR*

NOEL H. SBARRA

PUBLICACION DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
*REPUBLICA ARGENTINA*

## SUMARIO

LA DIRECCIÓN	<i>Cultura de masas y cultura de "élite" . . . . .</i>	5
N. RODRÍGUEZ BUSTAMANTE	<i>Problemática de la cultura de masas . . . . .</i>	7
JAIME REST	<i>Alcances literarios de una dicotomía cultural contemporánea . . . . .</i>	23
ERNESTO EPSTEIN	<i>La música y la sociedad de masas . . . . .</i>	53
JORGE ROMERO BREST	<i>Apuntes sobre la cuestión desde el punto de vista artístico . . . . .</i>	71
GREGORIO WEINBERG	<i>Entre la producción y el consumo . . . . .</i>	77
NICOLÁS BABINI	<i>La arquitectura de la cultura de masas . . . . .</i>	89
JUAN CARLOS GENÉ	<i>El teatro y las masas . . . . .</i>	117
EDMUNDO E. EICHELBAUM	<i>El cine y las masas . . . . .</i>	125
TULIO FORNARI	<i>Producto y Sociedad . . . . .</i>	137
HORACIO J. PEREYRA	<i>¿Es la Argentina una sociedad de masas? . . . . .</i>	157

### TESTIMONIOS

MARIO E. TERUGGI	<i>Llegada a la India . . . . .</i>	176
OBERDAN CALETTI	<i>Evocación de Balmori . . . . .</i>	180
ANA INÉS MANZO	<i>Visita a la casa de Jorge Isaacs . . . . .</i>	183
C. ALBARRACÍN SARMIENTO	<i>Desde España (Carta de un becario) . . . . .</i>	188
NOEL H. SBARRA	<i>Un museo entre los pinos de la Costa Azul . . . . .</i>	193
CONSTANTINO MOTAS	<i>Emil G. Racovitza, científico rumano y explorador antártico . . . . .</i>	197

### REVISTA DE LIBROS

Sección de reseñas bibliográficas . . . . .	204
---	-----

### ILUSTRACIONES

Dibujos de Henri Matisse frente a las páginas: 23, 71, 89, 117 y 125.

## Cultura de masas y cultura de "élite"

**V**AN PARA CUARENTA AÑOS QUE EN UN DIARIO DE Madrid Ortega y Gasset comenzó a publicar el ensayo que luego recogería en un libro de felicísimo título —La rebelión de las masas—, que si en su tiempo causó sensación, en la actualidad se lo sigue citando con frecuencia y es apoyo para nuevas y disímiles reflexiones en torno al asunto de que trata. "Un asunto demasiado humano para que no lo afecte demasiado el tiempo", escribió el propio autor, agudo intérprete de la contemporaneidad. Es que en su famoso trabajo Ortega avisaba —era 1926— la aparición de las masas en el escenario social; el hombre-masa llegaba para desempeñar una función dominante en la vida pública.

El de la sociedad de masas es, sin duda, un fenómeno contemporáneo, que si bien se engendra, puede decirse, en la segunda mitad del siglo pasado, se instala con fuerza en nuestra centuria; ahora es "descubierto" por ensayistas, sociólogos y filósofos que lo abordan con preferente atención. El tema, pues, se torna acuciante y aparecen continuas y crecientes publicaciones —del simple artículo al libro enjundioso— que lo enfocan desde todos los ángulos. Y un aspecto de este advenimiento de las masas al plano social es el que se refleja en el proceso de la cultura, entendida ésta no en el sentido antropológico sino como producto del espíritu humano de la más alta significación.

La irrupción de las masas en el campo de la cultura se hizo cada vez más perceptible por la creciente demanda de nuevos productos —antes desconocidos—, a menudo tildados de "inferiores" o de meros "pasatiempos", puestos a disposición de aquéllas por los cada vez más agudizados medios de comunicación de masas (prensa, radio, televisión, cinematógrafo). Es lo que se ha dado en llamar cultura de masas, por oposición a la denominada

cultura elevada o cultura superior, fundamentada en la noción de las humanidades modernas; esta sería una cultura de "élite" o de minorías. La verdad es que ambas coexisten en las sociedades contemporáneas, suscitándose toda suerte de juicios sobre el destino futuro de una y otra. Juicios y también interrogaciones. . .

Estas páginas no son otra cosa que el vehículo, precisamente, de una serie de juicios e interrogaciones que un grupo de estudiosos —sociólogos y educadores, hombres de letras y de teatro, críticos de arte y de cine, músicos y arquitectos— formulan y se formulan, a un tiempo, sobre esta realidad del mundo contemporáneo —cultura de masas y cultura de "élite"—, cuyos términos parecen rechazarse y complementarse, tratando de fijar antinomias y establecer relaciones. El tema, como se echa de ver, es vasto y tiene sus entresijos. No se pretende haber agotado ni de lejos los variados enfoques de cada cuestión. Se expresan criterios personales y se incita a la meditación y, ¿por qué no?, a la discusión. Labor intelectual que compete a la condición universitaria de esta revista.



# Problemática de la cultura de masas

NORBERTO RODRÍGUEZ BUSTAMANTE

## I. CULTURA DE "ÉLITE" Y CULTURA DE MASAS

NACIDO EN BS. AIRES en 1918. Profesor de filosofía graduado en el Instituto Nacional del Profesorado (Bs. Aires). Fue profesor adjunto de sociología en la Universidad de Tucumán y de sociología y psicología social en la Universidad del Litoral. Actualmente es profesor de sociología argentina y americana y director del Instituto de Historia de la Filosofía y del Pensamiento Argentino de la Universidad de La Plata. Profesor de teoría sociológica en el Departamento de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. PUBLICACIONES: Korn y el problema de la cultura nacional; La filosofía social de Alberdi; Un esquema sociológico de la Argentina; La filosofía social de Sarmiento; El problema del carácter nacional argentino; La filosofía política de Mariano Moreno; Las consecuencias sociales de la automatización; Teoría sociológica y sociedad de masas, *entre otras*.

LA contraposición entre una cultura de "élite" y una cultura de masas, se ha abierto camino como un fenómeno particular de las transformaciones producidas en el proceso de modernización de la sociedad. La cultura, no en su concepto antropológico de "manera total de vivir de un pueblo", o "legado social que el individuo recibe de su grupo", sino en cuanto conjunto de bienes del espíritu, de la más alta significación: arte, conocimiento, sistemas de ideas, normas y valores explícitos, ha sido, desde tiempo inmemorial, creación de minorías, para ser participado por minorías. Toda cultura, atendiendo a esas aclaraciones, fue, es y será, de "élite". Al parecer, hay que vincular dicha modalidad con relaciones sociales muy específicas de privilegio, emanadas del poder económico y político, pero también con la complejidad de los problemas, y ciertas exigencias ligadas a las técnicas de elaboración de los bienes culturales. A partir del disfrute de lo que ciertos teorizadores llamaron "el ocio digno", en cuanto forma de justificación de las facilidades

que otorgaban aquellos poderes, esas técnicas tuvieron durante siglos fórmulas de restringida circulación y se vieron dificultadas para expandirse, en función de la distancia social institucionalizada a través de sociedades que carecían de un sistema económico de naturaleza industrial, fundado en la ciencia y la tecnología.

En nuestra época comprobamos la coexistencia de una cultura de "élite", junto a una cultura de índole popular, espontáneamente generada de la vida comunitaria, aunque cada vez más restringida por la creciente generalización de las pautas de la vida urbana. Asimismo, y revistiendo las modalidades de un fenómeno de omnimoda presencia, se afirma la cultura de masas, con sus productos compartidos por millares de personas, presentados, utilizados y asimilados, por intermedio de la prensa, la radio, el cine, la TV, otros tantos efectos de la pauta científica y técnica, aplicada a la emisión y recepción de símbolos.

La oposición e interrelación de la cultura superior y la cultura de masas, la influencia de la primera en la segunda, la posibilidad de obtener en esta última, productos más depurados, la competencia entre ambas, el conflicto latente entre minorías y mayorías, los problemas de las técnicas de producción, de las metas a que se tiende, de las actitudes y los valores expresados; en fin, los problemas de inversión, de administración, de control, y las tensiones entre las instituciones del estado y las privadas, son las cuestiones candentes ligadas a los interrogantes básicos de nuestro tiempo.<sup>1</sup>

El problema no sólo está planteado y vivido en el ámbito de los especialistas de la cultura de masas y de los intelectuales que cultivan los diferentes dominios de actividades culturales, científicas, filosóficas, estéticas, sino que emerge de las preocupaciones de moralistas, teólogos y políticos, tanto como en la de los educadores y teóricos de la educación, sobrecargados ahora de interrogantes acerca de la pedagogía para una era técnica. No hay forma, pues, de trascender esos condicionamientos con clase alguna de planteos semánticos o dialécticos acerca de la legitimidad o ilegitimidad de la oposición entre ambas culturas. Como propone Roland Barthes, tal vez sea conveniente tomarla a la letra.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A los fines de una actualización de los problemas relacionados con el tema, remitimos a la revista *Communications*, de la École Pratique des Hautes Études-Centre d'Études des communications de masse, en especial al N° 5 (1965), dedicado a examinar las relaciones y contraposiciones de la cultura superior y la cultura de masa.

<sup>2</sup> BARTHES, ROLAND, en *Communications*, N° 5, pp. 33-36.

## II. GRUPOS DOMINANTES Y MONOPOLIO CULTURAL

Empecemos por señalar que en toda cultura hallamos fórmulas y respuestas orientadas a desenvolver las virtualidades del ser humano, para hacerlo así capaz de mejorar la tarea, sea ella cual fuere, que la vida, el propio destino y los requerimientos sociales o su libre vocación, exigirán de él. En occidente, en sus manifestaciones superiores, se centró en el lenguaje y en la transmisión de toda clase de símbolos, y comprendió la formación estética, artística, literaria, antes que científica, dentro de los cánones de la cultura clásica; se impregna fuertemente de religión y teología, en la cultura medieval; muestra, dentro de los lineamientos de la cultura moderna, la importancia creciente de la ciencia y la tecnología.

En sus comienzos, como la subraya Irenée Marrou<sup>3</sup>, asistimos al paso progresivo de “una cultura de nobles guerreros, a una cultura de escribas”, o de doctores, esto es, de gentes del libro: los últimos, con un doble significado: técnico y moral. Cargaban el acento en lo escrito y dominaban los secretos de la escritura; a su vez, actuaban como funcionarios, al servicio de las necesidades prácticas y de administración: sólo tardíamente, extendieron su labor hasta comprender la formulación de los dogmas teológicos, o de los principios metafísicos. Recién a través de una evolución de siglos, llegan a consagrarse al cultivo del pensamiento abstracto.

Desde muy temprano se afirma un dualismo: las clases ociosas o dominantes, se reservan para sí la riqueza y el saber, la cultura intelectual y del espíritu; las clases dominadas, tienen asignado como destino, el trabajo y la ignorancia, salvo el cultivo de aquel mínimo de nociones imprescindibles para la realización eficaz de las tareas materiales. En todas las culturas, nos advierte Aníbal Ponce, esa diferenciación, se repite con “regularidad impresionante”<sup>4</sup>.

En los sabios de China, el saber, suscitador de deseos, no era administrado al populacho, del cual se debía esperar “músculo sólido y voluntad escasa, estómago satisfecho y corazón vacío”.

En Polinesia, los miembros privilegiados de una tribu, llegaron a expresarles a los primeros visitantes europeos que “les parecía muy bien instruir a sus propios hijos, pero que en lo relativo a los hijos del pueblo, destinados a vivir siempre en estado servil y a no tener, por lo tanto, ni propiedad ni servidores, la instrucción les era absolutamente inútil”<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> MARROU, IRENÉE, *Histoire de l'Education dans l'antiquité*, Ed. Du Seuil, 1948, p. 18.

<sup>4</sup> PONCE, ANÍBAL, *Educación y lucha de clases*, Bs. As., Ed. El Ateneo, p. 30.

<sup>5</sup> PONCE, ANÍBAL, *ob. cit.*, p. 30.

Y entre los incas, sus clases dirigentes se oponían a que fueran impartidas a los plebeyos las ciencias, porque las estimaban monopolio de los nobles. Al decir de uno de ellos, resultaba lógico impedir que “las gentes bajas (...) se eleven y ensoberbezcan y menoscaben y apoquen la república: básteles que aprendan los oficios de sus padres, que el mandar y gobernar no es de plebeyos y que es hacer agravio al oficio y a la república, encomendársele a gente común”<sup>6</sup>.

### III. LAS “ÉLITES” GOBERNANTES Y LOS TEORIZADORES

Se comprende, dentro de esos marcos estructurales, que el soberano y su familia, los funcionarios y magos, los sacerdotes y los guerreros tuvieran entre sí una fuerte cohesión, opuesta a la del resto de la sociedad, y que cultivaran, por todos los medios a su alcance, la distancia social en que se asentaba su dominio. En ese contexto aparecen los teorizantes puros y sientan las bases de esa empresa de “desencantamiento del mundo”, identificada con la cultura occidental, según las demostraciones de Max Weber.

Ellos esclarecen metas, medios y fórmulas, todo lo cual va unido al ejercicio de las aptitudes del espíritu y del intelecto, en contraposición a las fuerzas casi puramente físicas, unidas al pesado trabajo de la plebe. De ahí se origina el dualismo entre teoría y práctica, trabajo intelectual y trabajo manual o servil, artes liberales y artes mecánicas, que durante siglos hará fortuna.

En tanto las técnicas de dominio de la naturaleza y la organización social por ellas posibilitadas, se mantuvieron en las etapas anteriores a la aparición de la ciencia experimental y a la generalización del sistema económico de producción maquinista, se dio la monótona recurrencia de situaciones-límite en el ámbito colectivo. El poder y sus titulares presentaban rígidos cuadros de privilegio, al servicio de los grupos o clases dominantes, y la cultura superior se fundaba en explícitos objetivos y “técnicas de rarefacción”<sup>7</sup>: producida por unos pocos, con miras a las expectativas de unos pocos. Ningún criterio de expansión de los significados podía surgir en un mundo provinciano, asentado en barreras físicas y espirituales de todo tipo.

Mientras la humanidad no pudo ampliar su horizonte hasta abarcar el entero planeta que habita ni comunicar sus partes por los lazos mate-

<sup>6</sup> PONCE, ANÍBAL, *ob. cit.*, p. 31.

<sup>7</sup> *Communications, ob. cit.*, p.

riales del intercambio de productos y personas, las ideas y los criterios tuvieron que permanecer en los límites del usufructo minoritario convertido en privilegio.

Quienes creaban la cultura superior, en su escasa densidad, quedaron adscriptos a ser meros auxiliares de las clases gobernantes, justificadores de su dominación, en mayor medida que críticos de sus abusos. Por lo demás, en un mundo de subdesarrollo, de economías limitadas por los obstáculos de la naturaleza, en medida abrumadora, de espacios cerrados y ritmos temporales de larga duración para la mayoría de los propósitos humanos, empezando por la mera traslación en el espacio, con rudimentaria diferenciación social y en particular dentro de las ocupaciones, las actividades culturales se asignaban, de modo casi exclusivo, a los sectores del clero, dentro de los supuestos de una concepción teológica del mundo. Sólo con la irrupción de las formas de vida de la modernidad, a partir del Renacimiento, en estrecha alianza con el surgir del tipo humano del empresario burgués, la intelectualidad europea se seculariza e inicia un proceso de diferenciación ocupacional intenso. En esos comienzos se insinúa ya la larga evolución que llega hasta nuestros días, por la cual la cultura superior se difunde, se profesionaliza, se abre al diálogo y a la crítica, al par que se posibilitan nuevas fórmulas del saber, del arte, de los estilos de vida que van a confluir en la participación social y cultural de amplios sectores de los grupos medios y populares, de la nueva sociedad en gestación. Ello no ocurre de improviso, ni mucho menos de modo pacífico; no es una simple acumulación de resultados, un progreso a medir con criterio estadístico. Es la resultante de luchas y conflictos, de cruentos episodios de violencia, de una sucesión de revoluciones políticas que acompañaron, con sus definiciones acerca del mundo social, los acontecimientos intelectuales que posibilitaron, primero, la educación generalizada en cuanto deber público asumido por los estados y luego, las múltiples formas de consumo popular de bienes culturales.

El fenómeno con que nos enfrentamos en el punto de arriba, y cuyas implicancias exigirían ser consideradas en un espacio del que aquí no disponemos, muestra una cultura superior con multiplicidad de tendencias, valores, criterios, en crisis de revisión, con búsqueda de nuevos caminos en casi todos sus dominios: artes plásticas, música, literatura, ciencia, filosofía. Asimismo, la cultura de masas, originada en estrecha, si no exclusiva vinculación con los medios técnicos de elaboración y difusión de mensajes, después de un período de contenido unitario, que Edgar Morin fija entre 1925-1950, ha pasado a asumir también pluralidad de orientaciones, en correspondencia con la especialización creciente que irrumpe

en ella. Así, por ejemplo, antes se tenía el dualismo de un cine comercial y de las corrientes marginales de creadores independientes; ahora se cuenta con el cine de super-producción, el cine de autor, el cine reportaje-comunicación de la TV, y el denominado "cine-verdad" <sup>8</sup>.

#### IV. LA SOCIEDAD DE MASAS

##### 1. Datos demográficos

Para determinar, con referencia al presente, las modalidades de una cultura de masas, es oportuno preguntar por el advenimiento de la nueva sociedad. Y en primer término corresponde precisar los alcances del vocablo "masas". No cabe duda que ha de tenerse en cuenta el inusitado crecimiento demográfico mundial en la época moderna. Este queda registrado en el cuadro que elaborara Kingsley Davis, calculando los índices de crecimiento anual en distintos períodos, a partir de estimaciones formuladas por Carr-Saunders. Lo transcribimos a continuación, aclarando que, para el presente, el cálculo de la población del mundo sobrepasa los 2.500 millones de habitantes:

Años	Población mundial estimada (millones)	Porcentaje de crecimiento anual en el período precedente *
1650	545	—
1750	728	0,29
1800	906	0,44
1850	1.171	0,51
1900	1.608	0,63
1940	2.171	0,75

\* Coeficientes medios geométricos calculados por la fórmula exponencial.

Es de real interés hacer notar que ese incremento demográfico tiene por causa principal la declinación de la mortalidad, y, en un primer período, a partir de la revolución industrial y hasta comienzos del siglo XIX, se debe al "abastecimiento más abundante, regular y variado de alimentos". Sólo con posterioridad intervienen en el proceso las ventajas en la lucha contra las enfermedades originadas en "la práctica de las ciencias sanitarias y de la medicina científica".

<sup>8</sup> MORIN, EDGAR, en *Communications*, N° 5, pp. 16-19.

Si bien la población del mundo se ha cuadruplicado en los últimos trescientos años, es un hecho altamente significativo, por las soluciones halladas en su evolución económica y social, que los pueblos de Europa aumentaron sus habitantes, "en una proporción mucho más rápida que la del resto del mundo". Durante el mismo lapso "se multiplicaron más de siete veces, mientras que los demás pueblos se incrementaron solamente tres veces". En efecto, si en 1650 alcanzaron la cifra de 100 millones, en la actualidad puede estimarse que su población se acerca a los 800 millones. El cúmulo de conocimientos, técnicas y aptitudes humanas de los que han dado pruebas los europeos frente a los problemas críticos que origina el crecimiento demográfico, ilustran cabalmente su carácter pionero —en lo positivo y en lo negativo— respecto de otras zonas del globo<sup>9</sup>.

## 2. *Participación social creciente*

Pero no basta con la referencia demográfica; tanto o más que del crecimiento numérico de la población, la existencia y el comportamiento masivo resultan de los avances en la participación social de los individuos de las clases populares, con sus cambios en la mentalidad colectiva condicionados, según lo subrayara Ortega y Gasset, por el régimen político de la democracia liberal, el industrialismo en cuanto nueva forma revolucionaria de la producción económica, y la educación pública generalizada a todas las capas de la población.

## 3. *Importancia de los grupos secundarios*

La nueva sociedad revela un desplazamiento de la importancia de las experiencias comunitarias en los grupos primarios, típicos de la sociedad tradicional: familia, vecindario, amigos. A su vez, crece en ella la proliferación de grupos secundarios, de base contractual, con relaciones puramente funcionales, de participación segmentaria de la personalidad, orientada hacia metas de interés económico, ideológico, recreativo, profesional, con sus códigos de normas.

## 4. *Urbanización e industrialización: Paradojas de la coexistencia de lo racional y lo irracional*

La urbanización, la movilidad social, la división del trabajo y la especialización económica e intelectual, son mayores que en el pasado.

<sup>9</sup> Cfr. DAVIS, KINGSLEY, *Corrientes demográficas mundiales*. México, Ed. F. C. E., 1950, pp. 12 a 15.

Entre los rasgos típicos de la sociedad contemporánea, se destacan:

1. La racionalidad instrumental o capacidad de manipulación de instrumentos y técnicas;
2. Las relaciones impersonales;
3. La especialización extrema de los papeles sociales;
4. La importancia de la sugestión y la persuasión, en particular, a través de los medios de comunicación masiva.

Aun así, al nivel de las técnicas sociales, a tenor del auge de la propaganda comercial, se intensifican la propaganda ideológica y la política, y son muy frecuentes los fenómenos multitudinarios: manifestaciones políticas, asambleas, audiencias, espectáculos.

Los efectos se hacen sentir en la soledad, pues en esas muchedumbres, en que cada hombre está unido a los otros por lazos débiles, superficiales y momentáneos, se origina la pérdida del sentido de intimidad y de seguridad, fenómeno éste agravado por la aceleración del proceso histórico.

Resultante, al parecer contradictoria, en un mundo tecnificado y en el que logra máximo prodigio la racionalidad científica, es la de una irracionalidad activa y latente, que recorre los conductos individuales y de grupo.

De una parte, la democratización de las necesidades, y de otra, una demanda en aumento de su satisfacción igualitaria.

La atomización de la vida social, la pérdida de actitudes y valores duraderos, crea la fuerte búsqueda de centros de coordinación y estructuración de la vida personal; a esas expectativas responden los medios de comunicación de masa, principales proveedores de los símbolos que nutren la nueva cultura.

##### *5. Tecnificación de la sociedad y de la cultura*

No es, por cierto, la espontaneidad de fuerzas o factores en concurrencia indeliberada, la que genera esos efectos. Hay allí un complejo de fenómenos y cada uno de ellos muestra un cierto grado de dominio de las condiciones naturales, por contraste con el sinnúmero de obstáculos con que el ambiente presionaba al hombre de otras épocas. El pensamiento, bajo la forma del espíritu planificador, irrumpe de manera ostensible. La organización de la sociedad y la cultura, de acuerdo al análisis de Paul



## Problemática de la cultura de masas

Meadows, pone en evidencia el influjo conjunto de cuatro tecnologías principales:

- a) *La tecnología industrial*, de la mecanización en gran escala, con un nuevo método de organización de la producción; esto es, *el industrialismo*.
- b) *La tecnología política*, del gobierno centralizado, reflejada en el *Estado-Nación*.
- c) *La tecnología social*, de la urbanización y comercialización, que crea la sociedad urbana, contractualista y secundaria.
- d) *La tecnología psicológica*, de la comunicación de masas, que condiciona una nueva modalidad de los intereses humanos, con predominio de los movimientos de masas, exponentes de un proceso social con creciente interdependencia de sus partes y en que grupos sociales y personas aisladas se hallan igualmente condicionados por la presión estructural de poderosas fuerzas impersonales.<sup>10</sup>

¿Cómo se ha hecho posible esta colectivización de la vida, si el punto de partida de la situación contemporánea tuvo un momento de afirmación de los derechos de la persona humana y de la búsqueda de su autonomía en todos los órdenes? ¿En qué ha venido a resultar la idea del individuo humano en busca de su autorrealización, en plena expansión de sus potencialidades, sostenida como programa hasta en el Manifiesto Comunista?

## V. EL PASO DE UNA SOCIEDAD DE PÚBLICOS A UNA SOCIEDAD DE MASAS

### 1. *Los supuestos del liberalismo*

La evolución dentro de los supuestos institucionales de la sociedad moderna evidencia, de acuerdo a las observaciones de Wright Mills, el paso de una sociedad de públicos, a una sociedad de masas.<sup>11</sup>

En la teoría del liberalismo, cada individuo concurriría, en cuanto tal, a constituir el poder político, en concordancia con la idea de una sobe-

<sup>10</sup> MEADOWS, PAUL, *La tecnología y el orden social*, México, Ed. Universidad Nacional Autónoma (s. f.).

<sup>11</sup> WRIGHT MILLS, CHARLES, *La élite del poder*, México, Ed. F. C. E.

ranía del pueblo, que reemplazaba a la soberanía de los reyes por derecho divino.

La opinión, surgida de la libre discusión de las ideas, se entendía como una atmósfera pública, resultante de seres humanos vinculados en círculos o asociaciones, sin que se pensara en la posibilidad de monopolio alguno por parte de grupos o partidos. Era la imagen de una sociedad pluralista, reflejada en los múltiples intereses, las ideologías, las creencias, los partidos políticos; otros tantos órganos de la misma.

## *2. La sociedad actual y el nuevo módulo de las relaciones entre minorías y mayorías*

Esa es la perspectiva de la democracia clásica; pero los tiempos que corren la dejan atrás, aparte el hecho de si alguna vez evidenció esos rasgos puros, al igual que la competencia económica perfecta.

No obstante, puede admitirse que la proliferación de públicos donde las personas discutían y analizaban sus problemas en reciprocidad de perspectivas, existió en un pasado reciente, y tuvo relativa vigencia. Pero ello no ha de impedirnos reconocer que su transformación o conversión a las pautas de la sociedad de masas, es un fenómeno desarrollado ante nuestra vista.

Una suerte de armonía preestablecida permitía dar —en teoría al menos— la fundamentación del pluralismo de otrora: los intereses podían conciliarse pacíficamente, con racionalidad, sin luchas, sin tensiones o conflictos que desintegraran la sociedad, sino más bien, favoreciendo su dinámica, haciéndola flexible y matizada en su marcha.

En lo que va del siglo —en “estos años locos”— asistimos al espectáculo y tragedia de las dos guerras mundiales, a la agudización de las luchas de clases, de “élites”, a las presiones organizadas al servicio de intereses creados, a las apelaciones irracionales, a la intensa burocratización del poder público y privado, a la importancia de los expertos en las más agudas cuestiones de trascendencia económica, social y política, a la distancia honda entre los que toman las decisiones y la gran mayoría de la población, al predominio abusivo de las audiencias en que una persona habla a muchas que no mantienen sino superficiales relaciones entre sí, o que carecen de contactos. Eso aparte, existen precisos y reconocibles accesos a la opinión pública, controlados por poderes privados o estatales, condicionantes del fluir, que se suponía universal, por accesible a todos los ciudadanos, de la imagen racionalista de la teoría política del liberalismo.

## Problemática de la cultura de masas

Nos hallamos, pues, con el hecho incitante de una cultura de masas, sea cual fuere el contexto político o ideológico en que se desenvuelva.

### VI. CULTURA DE MASAS

#### 1. *Cultura de masas, producción industrial y ocio*

En la definición de Friedmann, el término "cultura de masas" corresponde al fenómeno de la producción de bienes de consumo cultural, puestos a disposición del público por los medios de comunicación de masas (prensa, radio, cine y TV), de acuerdo con las pautas de la civilización técnica.

No se trata de un hecho aislado, sino que se integra en una constelación que incluye el concepto científico del trabajo, la producción en masa y en serie, la automatización, la información y comunicación, las actitudes nuevas hacia el consumo y el hedonismo, tanto como los comportamientos fuera del trabajo.<sup>12</sup>

#### 2. *Los medios de comunicación de masas y el producto cultural en serie y por equipos*

Los medios de comunicación de masas, factores diferenciales en la génesis de esta nueva cultura, son aspectos del carácter industrial de la misma, no sólo por la utilización de una variada tecnología, sino por la tendencia al producto corriente, tipificado. Aún así hay que señalar, sin embargo, que esos medios se hallan abiertos a la creación artística y a la libre invención, dentro de los cánones de un nuevo tipo de productividad intelectual y estética: el trabajo en equipo. Un ejemplo característico lo hallamos en el cinematógrafo, que tiene dadas pruebas continuas de sus derechos a ser considerado un elemento peculiar de la cultura superior de nuestro tiempo, no obstante ser un típico arte para las masas.

#### 3. *Las metas de las culturas de masa*

En este punto no correspondería quedarse en abstracciones. Bien es cierto que los medios tecnológicos no son sino canales, vehículos, transmisores de mensajes, de los significados humanos que constituyen una cul-

<sup>12</sup> FRIEDMAN, GEORGES, en *Communications*, N° 1, 1960.

tura. Su utilización no depende sustancialmente de los criterios que los creadores y productores de cultura, intelectuales en sentido estricto, quieran hacer valer. Tampoco es del caso pensar que sus aspectos negativos provengan de una voluntad que hubiera desistido de acercarse a las multitudes, reservando sus contribuciones para el disfrute y la elevación de grupos selectos. Antes bien, el acceso a los medios de comunicación de masas supone —en rígido determinismo— el acceso a la estructura de la propiedad de los mismos y a las situaciones de monopolio que de ello resultan. Aquí se advierte cuán complejo es el problema. En régimen capitalista, cuatro tipos de “élites” se disputan el acceso a los medios de comunicación de masa: la militar, la económica, la política y la religiosa.<sup>13</sup> En régimen no capitalista, con diferentes connotaciones, pesan esas mismas “élites”, aunque transformadas en funcionarios y con predominio del grupo partidista, esto es, de los expertos en una cultura ideológica explícita y planificada, controlada desde un centro de monopolio del poder: el Estado.

En la mayoría de los países occidentales, en la base de estos medios de comunicación de masas, existe el predominio de una financiación capitalista y, también, como objetivos a lograr, el conformismo con el orden social vigente, la homogeneización de las capas sociales en que se nivelan los estratos y las edades, y la búsqueda del máximo consumo de los bienes producidos, atendiendo a la finalidad del máximo beneficio para los empresarios: más ejemplares de diarios, de periódicos, de revistas; mayor audiencia, más espectadores de cine, más telespectadores. Este proceso se complica por las modalidades de la propaganda comercial que penetra por todos los costados, igualmente interesada en el mayor consumo, aunque no de bienes culturales estrictos, sino de bienes de carácter material.

Otro rasgo de interés, es el que se relaciona con la intensidad y continuidad de los estímulos que proveen los medios de comunicación de masas durante todas las horas del día, y a veces de la noche, creando una atmósfera colectiva de actitudes y motivaciones que orientan hacia valores y estilos de conducta inducidos por quienes toman las decisiones respecto del tipo, calidad y cantidad de los mensajes emitidos.

Aquí surgen apasionantes problemas sobre la manipulación de la mentalidad colectiva para fines privados o del Estado y las normas sociales y la reglamentación destinadas a salvaguardar los valores de verdad, libertad y justicia, frente a los propósitos desvirtuadores de quienes presionan sobre la opinión pública.

<sup>13</sup> PASQUALI, ANTONIO, *Comunicación y cultura de masas*, Universidad Central de Venezuela, 1963, p. 46.

## Problemática de la cultura de masas

En los países en vías de desarrollo y, muy en particular, en los de América latina, la situación adquiere caracteres dramáticos, si se piensa que el estilo operante de los medios de comunicación de masas, exhibe una variada gama de matices, todos ellos coincidentes en un aspecto esencial: el contenido del saber y de la cultura es confiado a “un reducido número de agentes transmisores, quienes actúan como funcionarios y “expertos” de grupos de presión ajenos a las esferas culturales, para canalizarlo y enviarlo al dilatado ámbito de individuos receptores”. Las cosas se complican si, tal como ocurre en nuestros países, en la exacta descripción de Antonio Pasquali, a quien pertenecen las palabras anteriores, la difusión popular del saber y la cultura, queda limitada “a una relación unilateral entre una oligarquía informadora convertida en ‘élite’ y una muchedumbre indiferenciada de receptores, convertida en masa”<sup>14</sup>.

La expresión arquetípica de esa unilateralidad de propietarios armados de los medios de comunicación masiva, y de no propietarios forzados al silencio, engendra lo que acertadamente califica el mismo autor, de “frustración por mudez del receptor de informaciones”<sup>15</sup>, caso arquetípico del forzado a la incomunicación a falta de los medios de hacerse valer en su posible réplica.

Cuando se agregan a esos elementos de interpretación, las evidencias acerca del mimetismo cultural con que proceden las “élites” dominantes de las sociedades dependientes, se comprende en qué medida la importación de productos manufacturados no se reduce a los bienes materiales y que hay toda una amplísima variedad de productos culturales, de tipo industrial que, con centro de origen en las estructuras metropolitanas, injertan significados alienantes en la mentalidad de los ciudadanos de los países de la periferia. Desde las tiras cómicas en serie, las agencias de noticias, hasta las revistas para niños, adolescentes y adultos, los libros promovidos y el inmenso caudal de programas, reportajes, canciones, que así penetran, se trata de símbolos y valores que desfiguran sistemáticamente la percepción e ideación de los problemas de su propia realidad, en los hombres del país controlado.

### 4. *El eclipse del público y la manipulación de las masas*

En suma, entre los eclipses visibles de la comunidad, de la razón, hay que contar con el eclipse de los públicos, compuestos de ciudadanos

<sup>14</sup> PASQUALI, ANTONIO, *ob. cit.*, p. 11.

<sup>15</sup> PASQUALI, ANTONIO, *ob. cit.*, p. 29.

racionales —o racionalistas— con capacidad para opinar y voluntad de expresarse, a la vez que con garantías para ello. Estamos ahora en el complejísimo fenómeno de la opinión que se emite, se recibe y circula, ajustada a las condiciones contemporáneas de una intrincada tecnología.

Paradójicamente, las masas están en todas partes, llenan los espacios sociales; pero, en cuanto tales, no se rebelan, a pesar del diagnóstico que formulara Ortega y Gasset hace más de treinta años. Las masas no operan como factores decisivos, son manipuladas con un inmenso aparato de técnicas, de canales de información, por minorías que revisten las formas de grupos de presión, de burocracias públicas y privadas, de asociaciones de todo tipo, de instituciones con un papel estratégico en las luchas por el poder en el ámbito nacional y mundial.

##### 5. Aspectos negativos y positivos de la cultura de masas

Imágenes, palabras, son signos que están en las mentes para traducir significados, esto es, conceptos, normas, valores, criterios, y para inducir decisiones: pero en la cultura de masas ellos no son generados a partir de la apropiación de la experiencia que cada persona realiza en un mundo abierto y clarificado por la reflexión crítica y el diálogo. El uso de la tecnología de la información antes que un medio para liberar a las mentes, consolida la servidumbre a los poderes constituidos, a las estructuras económicas, sociales, políticas, defendidas por “élites” o clases dominantes.

El problema crucial, como lo subraya Wright Mills, es éste: hasta la imagen que cada individuo tiene de sí mismo, de sus metas, de sus aspiraciones, es originada por procesos de factura colectiva, controlados, usufructuados, con escasas excepciones a la regla, por grupos de personas que monopolizan los medios de expresión y hacen la opinión circulante, sin la cual ningún orden social se mantiene.

No obstante, el proceso de democratización fundamental, destacado por Mannheim, es irreversible. No se puede volver atrás. No es falsificando la participación social y política de los individuos que se hallará remedio a los efectos negativos de la masificación. Tampoco puede confiarse la solución del problema a ningún retorno a los criterios minoritarios.

Una democracia militante tiene que optar por una nueva selección de minorías y una redefinición de sus relaciones con las masas, tanto como por un replanteo del problema de la distancia social y de las relaciones humanas de tipo personal, aún dentro del contexto colectivista.

## Problemática de la cultura de masas

Aunque algunos intelectuales han alzado su voz para subrayar las consecuencias desvirtuadoras de lo humano que acarrea la cultura de masas y, en especial, la tecnología de la información a su servicio, no ha de pasarse por alto el papel decisivo que ella puede tener en nexo con el desarrollo económico y social. La sociedad moderna es industrial, urbana, alfabeta y participante. Hay razones funcionales que fuerzan a promover la interrelación en gran escala y esa capacidad de sentir en común o empatía, cualidad imprescindible para constituir una sociedad nacional. A ese fin, los medios de comunicación de masa permiten contribuir a romper el temor al cambio y a la modernización, estimulando a las personas para que aspiren a mejores niveles de vida, suscitando las actitudes, las motivaciones y los valores que creen el clima adecuado dentro del cual el desarrollo sea un imperativo. Por otra parte, a un nivel más elemental, en los países subdesarrollados, son un instrumento de la mayor eficacia en las campañas sanitarias, en el mejoramiento de la agricultura, en el destierro del analfabetismo y, en buena medida, en la educación formal en todos sus niveles.<sup>16</sup>

La problemática de una cultura de masas suscita, según se advierte, serias cuestiones, no ya en un sentido teórico y metodológico sino, y de manera principal, al nivel de las decisiones que la práctica concertada, en función de objetivos comunes, debe resolver; pues hay ciertos nudos que sólo la acción desata.

<sup>16</sup> Cfr. SCHRAM, WILBUR, *Las comunicaciones de masas y el desarrollo de las naciones*.



Proyecto (tinta china) para la Virgen con el Niño, cerámica de Henri Matisse para la capilla del Rosario en Vence, Francia. (Ver los grabados frente a págs. 71 y 89).



# Alcances literarios de una dicotomía cultural contemporánea

JAIME REST

## 1. IRRUPCIÓN DE LAS MASAS EN EL MUNDO DE LA CULTURA

NACIDO EN BS. AIRES en 1927. Se graduó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, con tesis sobre Virginia Woolf. En esa misma facultad fue profesor asociado de literatura inglesa y norteamericana de 1956 a 1963. Actualmente está radicado en Bahía Blanca, donde es profesor titular de literaturas europea y contemporánea de la Universidad Nacional del Sur, en la que también se desempeña como subdirector del Instituto de Humanidades. Aparte de diversas traducciones, ha publicado trabajos de crítica literaria en diversos periódicos y revistas. En tal sentido ha colaborado en "Imago Mundi", "Sur", "Buenos Aires Literaria", "Marcha", etc. Se especializa en literatura inglesa, pero también ha escrito varios ensayos sobre temas argentinos, entre los que puede destacarse el titulado Cuatro hipótesis de la Argentina, editado en 1960.

EN los últimos tiempos, la zozobra ha cundido en el mundo de las artes y de la inteligencia. Este territorio —más bien recoleto y arcádico, pese a la incesante contienda entre doctrinas, tendencias o manifiestos— se ha visto trastornado por la propagación incontenible de un supuesto flagelo que según los anuncios difundidos pone en peligro la subsistencia misma de sus habitantes: en el baluarte exquisito y al parecer inexpugnable de lo que tradicionalmente se consideró la Cultura por antonomasia ha hecho irrupción ese monstruo devorador que se llama "masificación". Uno de los primeros atalayas que, ya en 1930, dio la voz de alarma ante la inminente calamidad fue Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas*, toque de atención con atisbos funestos cuyo mensaje, dirigido a las sobrecogidas "minorías selectas", es sólo comparable en sus devastadores augurios con el anunciado ocaso europeo que había vaticinado Spengler una docena de años antes. La advertencia formulada por el filósofo español proclamaba ante propios y extraños que el ámbito de la cultura

—según este enfoque, circunscripto de manera específica a la noción clásica de las humanidades como totalidad, por contraste con las modernas preocupaciones técnicas y científicas— había cesado de ser una comarca acaudalada y neutral y que su salvación dependía de que la *élite* guardiana de los bienes largamente atesorados se lanzara a una lucha abierta contra el avance corruptor de las masas, para defender sin tregua ni demora la preciada herencia que tenía bajo su custodia. Tal convocatoria, que ya había sido prefigurada anteriormente en juicios de Croce y de Pareto, señala en el pensamiento contemporáneo el principio de una copiosa actividad exploratoria —no exenta de escaramuzas más o menos graves— que han venido realizando en los últimos treinta y cinco años intelectuales de toda especie, desde críticos literarios y artísticos hasta sociólogos y psicólogos, sin excluir a prestigiosos creadores y a destacados eruditos de sólida formación académica, como el inglés F. R. Leavis que en el mismo año 1930 publicó su ensayo *Mass civilization and minority culture* donde destacaba que las formas más refinadas de la experiencia humana únicamente pueden ser incorporadas a la vida de una sociedad por intermedio de grupos comparativamente pequeños, capaces no sólo de apreciar las obras maestras de artistas pretéritos sino también de advertir que en los sucesores actuales de esas figuras ilustres se encarna “la conciencia de la raza humana” en el momento presente<sup>1</sup>.

A juicio de estos censores, la reciente incidencia de las masas en el campo cultural se ha puesto de manifiesto a través de la continua y creciente proliferación de “bienes de consumo” cuyo aspecto guarda superficial analogía con la apariencia de las obras de arte tradicionales, pero cuyo carácter responde a la existencia de un público vasto e indiscriminado —principalmente concentrado en desmesurados nucleamientos urbanos— que demanda productos intrascendentes y perecederos, de escasa o ninguna significación poética e imbuidos de funciones puramente serviles, ya sea como meros pasatiempos o como vehículos de evasión para consuelo de una vida pasiva, sedentaria y monótona. El origen de este fenómeno —denominado “cultura de masas”, por oposición con la “cultura elevada” o clásica— debe buscarse en la acción convergente de diversos factores íntimamente vinculados entre sí: impacto de la mecanización originada por el avance técnico-científico, que ejerce su influjo no sólo en la actividad específicamente industrial sino también en el funcionamiento íntegro de la sociedad y en la proporción de ocio de que disfrutaban los sectores laborales (hay más tiempo libre pero asimismo mayores coerciones que obran sobre la posibilidad de expresión individual); desarrollo de sistemas para

<sup>1</sup> F. R. LEAVIS, *Mass civilization and minority culture*, especialmente, págs. 3-5.

intensificar la producción y comercialización en gran escala de objetos manufacturados, incluida la estrategia para estimular el consumo; surgimiento de un vasto mercado consumidor, integrado por una mayoría aplastante de la población total, cuya apetencia se vuelca hacia los más variados artículos ofertados (artefactos, objetos culturales, ideas, programas políticos)<sup>2</sup>. Pero el común denominador subyacente en los decisivos cambios que hoy día se operan en la humanidad consiste en una vasta marea de democratización que ha ido cobrando ímpetu en el mundo moderno y cuya consecuencia más significativa (aunque a veces epidérmica) es el acceso de los estratos más nutridos de la comunidad a beneficios que anteriormente se reservaban para círculos egregios: las masas no sólo han logrado un término medio más elevado de vida material sino que, por añadidura, han visto aparentemente reconocido su derecho a opinar sobre asuntos de índole muy dispar (entre ellos, los de carácter cultural y artístico)<sup>3</sup> e inclusive con abrumadora frecuencia han comprobado que sus gustos eran tomados en cuenta y halagados por aquellos que procuraban acrecentar el consumo de la producción o que trataban de encaramarse en el poder. No es posible ni lícito desconocer que este proceso entraña aspectos negativos y que se halla ligado a circunstancias extremadamente difíciles y a peligros de suma gravedad; además, es razonable discrepar con la aceptación del juicio emitido por un tipo de opinante popular que no siempre es idóneo y que por lo general todavía se muestra insuficientemente adiestrado para formularlo; no obstante, se trata de un hecho conectado con un proceso básicamente propicio y sin lugar a dudas irreversible que ha permitido reconocer los derechos de sectores mayoritarios, con anterioridad marginados, y que ha patrocinado una estructuración más justa de la sociedad y una distribución más equitativa del bienestar.

## 2. ENFOQUES PROVISIONALES DE LA "CULTURA DE MASAS"

La democratización —este factor que constituye la clave para interpretar la irrupción contemporánea de los sectores populares— es el hecho que los adversarios de la "cultura de masas" han omitido prolijamente, ya sea por inadvertencia o con plena intención, a fin de ocultar ante sí mismos y ante los demás las implicaciones político-sociales conservadoras y clasistas de su actitud. En consecuencia, estos censores han tratado de

<sup>2</sup> DANIEL BELL, "Les formes de l'expérience culturelle", en *Communications*, N<sup>o</sup> 2, página 1.

<sup>3</sup> Cf. *ibid.*, pág. 4.

elucidar lo acontecido mediante los presupuestos de que la cultura es un compartimiento estanco dotado de absoluta autonomía en el marco social y de que las fronteras de este ámbito ya no pueden rectificarse pues fueron establecidas en forma definitiva por obra de la tarea intelectual y poética completada en épocas pasadas. Por añadidura, ello significa desconocer en el presente caso el carácter dinámico que posee todo campo de la actividad humana y, lo que es aún más quimérico, supone encarar un proceso actualmente en desarrollo como si ya estuviese por entero agotado y fuese posible enfocarlo con adecuada perspectiva. Con respecto a esta última posición, resulta manifiesto sin necesidad de demostrarlo que se trata de un fenómeno demasiado inmediato e indudablemente inacabado cuyas consecuencias sólo se prestan a interpretaciones operativas y provisionales: en consecuencia, los juicios favorables o adversos que por momento reciba no pasan de ser opiniones personales estimables y útiles, pero de ningún modo concluyentes: se ha dicho que la “cultura de masas” pone en inminente peligro a la “cultura elevada”, según las afirmaciones de Ortega y Gasset y de F. R. Leavis (ya mencionadas) o los argumentos de Dwight Macdonald (que examinaremos más adelante); a su vez, Richard Hoggart —profundamente influido por las ideas de D. H. Lawrence— sostiene con brillantez, en *The uses of literacy*, que la alfabetización del proletariado ha tenido en Inglaterra un efecto contraproducente, al permitir el crecimiento de un periodismo a menudo orientado hacia la explotación de los sectores populares, mediante el suministro de un incesante flujo de drogas literarias cuya consecuencia es pervertir y anonadar a los lectores; en cambio, Jacques Barzum —en un pasaje de su lúcido ensayo “Artist against society”<sup>4</sup>— ha insinuado que la “cultura elevada” se mantendrá incólume y que si bien hay en efecto una invasión de materiales “inferiores”, ello no perjudica ni corrompe los niveles superiores sino que simplemente atestigua la aparición de un público nuevo, carente de capacidad selectiva, desconocido en el pasado y destinatario de la producción que merece y desea; por su parte, el sociólogo norteamericano David Manning White considera que un adecuado aprovechamiento de los *mass media* —imprensa, radio, televisión, cinematógrafo— está permitiendo una gradual elevación del gusto popular y conducirá, en última instancia, a un paralelo mejoramiento de los bienes de consumo cultural ofrecidos a los estratos multitudinarios<sup>5</sup>; finalmente, Raymond Williams, en las “conclusiones” de su excelente libro *Culture*

<sup>4</sup> En *The new Partisan reader, 1945-1953*, edited by William Phillips and Philip Rahv; especialmente, pág. 495.

<sup>5</sup> DAVID MANNING WHITE, “Mas culture in America: another point of view”, en *Mass culture*, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White; págs. 13-21.

*and society: 1780-1950*, señala que la aparente inestabilidad actual tiene origen en el desconcierto de la "pretérita clase ociosa", asediada por una "nueva fuerza social" que le arrebató el gobierno de la cultura y que se proyecta hacia el porvenir como posible vehículo de una socialización gracias a la cual la libertad individual quizá llegue a ser compatible con la solidaridad colectiva.

Sin haber agotado ni remotamente los variadísimos enfoques propuestos para encarar la cuestión, este rápido panorama exhibe bien a las claras la imposibilidad de ofrecer al presente una estimación definitiva de la "cultura de masas", cuyo impacto —según acabamos de comprobar— es interpretado de acuerdo con una amplia escala de criterios que van del absoluto pesimismo al entusiasmo más esperanzado. Aunque afrontamos un proceso de muy rápida evolución —como es propio de la aceleración del tiempo histórico que se observa en nuestra época—, quizá su desenvolvimiento se halla todavía en una etapa demasiado prematura para que se puedan discriminar en su interior distintos niveles de valía o para que sea posible realizar un adecuado balance del conjunto; se trata de una experiencia excesivamente novedosa y carente de tradición para que podamos enjuiciarla de manera equitativa por contraste con las formas artísticas de mayor arraigo o sedimentación, como la "cultura elevada" y las expresiones folklóricas (que constituyen una cultura popular ya consolidada); para lograr una adecuada estimación, haría falta un cuerpo de doctrina más o menos sistemático que el crítico actual aún no tiene a su disposición<sup>6</sup>. Además, hay un juego de factores tan complejos —cuya incidencia enmaraña la cuestión— que resulta imposible por momento elaborar ese conjunto de pautas valorativas; hay muchos aspectos que no se muestran suficientemente claros y —como puntualiza Frederick Laws<sup>7</sup>— aún no estamos en condiciones de establecer en qué medida el público determina la calidad del material que se le proporciona o en qué medida el gusto colectivo es manejado y orientado "desde arriba" a través de los vehículos difusores mismos (que en tal caso obrarían como instrumentos de control); a causa de tan diversas e intrincadas circunstancias, la "cultura de masas" —nos advierte Georges Friedmann— presenta un aspecto ambivalente que dificulta el juicio de manera decisiva: convenientemente utilizado, se trata de un recurso capaz de estimular la aptitud intelectual y artística; pero en determinadas —y frecuentes— condiciones, es igualmente eficaz para embrute-

<sup>6</sup> LEO LOWENTHAL, "Historical perspectives of popular culture", en *Mass culture*, página 55.

<sup>7</sup> Citado por Lowenthal, en *ibidem*.

cer al auditorio<sup>8</sup>. Por añadidura, esta naturaleza ambigua del fenómeno estudiado invita, con excesiva facilidad, a ejercitar el utopismo —ya sea positivo o negativo— y a proponer vagas e insustanciales hipótesis acerca del futuro de la civilización. Los únicos fundamentos concretos de cualquier análisis radican en que el hecho está ante nosotros, en que ha ido creciendo rápidamente en los últimos treinta o cuarenta años, en que ha incorporado al “mercado literario” una masa de público nueva y todavía exenta de tradiciones artísticas y en que estos factores están encaminados a introducir muy profundos cambios en el mundo de la cultura, si bien es difícil predecir sus alcances. Nuestro propósito no es en modo alguno superar esta evaluación ambigua, que por ahora parece inevitable; sólo pretendemos buscar cierto equilibrio estimativo —que forzosamente estará viciado por convicciones personales—, para lo cual partiremos del enjuiciamiento a la posición más frecuentemente reiterada en el ámbito de las humanidades tradicionales: la denuncia de la “cultura de masas”.

### 3. VISIÓN PESIMISTA DEL PORVENIR CULTURAL

Para que la presencia de las masas —convertidas en principal mercado consumidor— llegara a ejercer un poderoso influjo en la actividad cultural y particularmente en la producción literaria, fueron necesarias dos condiciones previas: alfabetización universal y conveniente ocio. Esta segunda exigencia ha sido gradualmente satisfecha como resultado de las modificaciones operadas en la actividad industrial y de los adelantos introducidos en la legislación laboral, y quizá los progresos actuales de la “automación” permitan en el futuro inclusive nuevas ampliaciones en el “tiempo libre” de que disponen empleados y obreros. Sin embargo, desde un punto de vista estrictamente literario, la alfabetización parece el aspecto de interés más directo y decisivo. Con excepción del campo perfectamente circunscripto en que se desenvolvían las tradiciones orales, en épocas pasadas la literatura sólo era accesible a minorías muy selectas. Esta situación varió fundamentalmente con el advenimiento del mundo moderno; como ha señalado Robert Escarpit, “gracias a la invención de la imprenta, al desarrollo de la industria editorial, a la disminución del analfabetismo y, más tarde, a la aplicación de técnicas audiovisuales, el privilegio característico de una aristocracia letrada se convirtió en la ocupación cultural de una *élite* burguesa relativamente amplia y luego, en época reciente, en la forma

<sup>8</sup> GEORGES FRIEDMANN, “Revaloración de las sociedades modernas”, en *Diógenes*, Nº 31, pág. 70.

de lograr la elevación intelectual de las masas”<sup>9</sup>. Este proceso se viene desarrollando desde el Renacimiento, cuando algunos grandes humanistas —Erasmus, entre ellos— advirtieron las posibilidades ofrecidas por las nuevas invenciones para propiciar la educación popular y difundir la literatura; pero desde el siglo XVIII —en especial, a partir de sus postrimerías— la empresa de promover la instrucción universal ha exhibido un constante acrecentamiento, como parte integral de la democratización que se supone tarea básica de todo estado moderno. A causa de ello, se ha operado un cambio significativo y concomitante en la situación del escritor: con anterioridad, si no procedía de un círculo socialmente egregio y económicamente desahogado, el creador literario se veía sometido a una relación directa de dependencia —e inclusive de servidumbre— con respecto a un determinado mecenas (el ejemplo de Horacio) o a un reducido círculo áulico (el caso de Shakespeare); por el contrario, en las dos últimas centurias la condición —a menudo humillante— de sometimiento personal ha ido desapareciendo, a medida que surgía ese hecho enteramente nuevo que es el público, la relación con una masa anónima de lectores. La creciente alfabetización fue creando un mercado literario cada vez más amplio; de ese modo, el consumidor medio resultó más indiscriminado y menos refinado que los antiguos protectores de las artes pero la situación del escritor compensatoriamente se tornó más independiente, al punto de que el hombre de letras a menudo pasó a transformarse en un comerciante cuya producción estaba exclusivamente sujeta a las fluctuaciones de oferta y demanda. Esta novedad fue percibida con lucidez por Defoe y Richardson, fundadores dieciochescos de la novela inglesa moderna, quienes tuvieron clara noción de que la tarea literaria iba en camino de convertirse en una industria, “en una rama muy notable de la actividad mercantil”<sup>10</sup>. Con el tiempo, este fenómeno fue cobrando proporciones cada vez mayores, a medida que se ampliaban los estratos sociales provistos de la necesaria educación, en tanto que los recursos técnicos de producción en serie permitían satisfacer los requerimientos culturales de sectores más vastos. Desde mediados del siglo pasado, el periodismo adquirió un volumen jamás previsto y una corriente incesante de revistas y diarios comenzó a suplir las demandas de un auditorio numerosísimo y abigarrado, procedente de las clases medias y populares, que tenía apetencias de esparcimiento literario. En general, no se trataba de un público que tuviera elevadas exigencias de calidad; por consiguiente, este tipo de empresa no se preocupó de perfeccionar el producto ofrecido

<sup>9</sup> ROBERT ESCARPIT, *Sociología de la literatura*, pág. 14.

<sup>10</sup> Para una conveniente exposición del asunto, cf. IAN WATT, *The rise of the novel*, especialmente el capítulo II.

sino de afinar los instrumentos utilizados en la verificación del gusto multitudinario. De tal modo, con el auxilio de sociólogos, de psicólogos y de expertos en publicidad, en estudios de mercado y en la investigación de preferencias colectivas, se ha procedido a una verdadera industrialización de la "cultura de masas" cuyo objetivo es fabricar productos uniformados que se ajustan a diversas recetas establecidas en cuanto a estructura y contenido, de acuerdo con las diferentes predilecciones del público que se pretende atraer. Estas tácticas abarcan una considerable variedad de alternativas: una literatura de acción, aventura, sexo y violencia, para lectores ávidos de un escape que los libere del tedio cotidiano; narraciones románticas y sentimentales, en consonancia con determinadas inclinaciones femeninas; fórmulas para crear de intento una atmósfera de fingida gravedad, con destino a quienes tratan de encubrir precisamente su falta de solidez intelectual; versiones abreviadas y simplificadas de obras clásicas, para aquellos que no se sienten capaces de afrontarlas en su magnitud original; diversos subproductos literarios, para uso en la radio y en la televisión. Puede afirmarse que una porción significativa de esta labor es sin lugar a dudas deleznable, como lo sugiere el vocablo alemán *kitsch* utilizado para designarla; apela a la pasividad, al desgano y a la flaqueza volitiva de quienes no quieren pensar por cuenta propia; entraña graves riesgos, pues está cercanamente emparentada con los procedimientos totalitarios que se emplean para gobernar y dirigir la opinión pública; además, estimula peligrosamente una suerte de anomia; y como si ello fuera poco, carece de la espontaneidad y el carácter genuino que es propio de la verdadera creación poética. Por supuesto, esta es una interpretación muy exagerada de los hechos, ya que solamente subraya los aspectos más negativos del problema e ignora —como comprobaremos más adelante— una cantidad de atenuantes y discrepancias que podrían interponerse a tan sombrío cuadro; por otra parte, numerosos adversarios de la "cultura de masas" suelen emplear las antedichas objeciones contra la corrupción y vulgaridad de semejantes muestras de *kitsch* sólo para disfrazar sus auténticos motivos político-sociales, consistentes en un vergonzante menosprecio de la democracia (que, debemos advertir, no es en absoluto culpable de tales deformaciones, causadas en verdad por un insuficiente nivel de socialización cultural); pero, de cualquier modo, estos son los argumentos —por ahora no interesa en qué medida valederos o cuestionables— que emplean los censores cuando quieren presentar una fundamentación más o menos objetiva de su actitud.

El investigador norteamericano Daniel Bell ha tabulado las objeciones formuladas contra la "cultura de masas" en cuatro categorías prin-



principales <sup>11</sup>: 1) corrupción de la “cultura elevada”, a causa de que el artista legítimo se siente desalentado por las preferencias que el público demuestra hacia composiciones insustanciales y bastardas; 2) desnaturalización de las obras de arte clásicas, al utilizarlas en contextos impropios y al adaptarlas a modalidades subalternas (cine, fotonovelas, periodismo); 3) inflación de valores, al atribuir cualidades relevantes a elaboraciones mediocres revestidas de una dignidad sólo aparente; 4) estímulo de las pasiones más groseras, al halagarlas con grave perjuicio para la moral y la conducta. Posiblemente, nadie ha expuesto estas opiniones de manera tan rotunda y deliberada como Dwight Macdonald en “A theory of mass culture”, trabajo aparecido en la revista *Diógenes* que tiene el mérito innegable de presentar los reproches a la “cultura de masas” con absoluta honestidad y desenfado <sup>12</sup>. A juicio de este autor, una cultura auténtica sólo puede ser pertenencia de una *élite*, de una “minoría selecta”; el público, en cambio, es una “monstruosidad colectiva” al que únicamente toman en cuenta de mala fe, con el propósito de aprovecharlo económica o demagógicamente; en la sociedad de masas “hay demasiada gente” y las pautas valorativas son establecidas en función de la “plebe”. Por consiguiente, “la propuesta conservadora de salvar la cultura mediante el restablecimiento de las antiguas separaciones de clases posee una base histórica más sólida que la esperanza marxista de una nueva cultura democrática y sin clases ya que, con la posible (e importante) excepción de la Atenas de Pericles, todas las grandes culturas del pasado fueron culturas de *élite*”. Sin embargo, Macdonald prevé un lúgubre porvenir porque el mundo actual está dominado por dos “naciones de masas”, los Estados Unidos y la Unión Soviética. En consecuencia, los grupos selectos son impotentes para contener el diluvio; y a causa de ello, la *élite* intelectual, “débil y desintegrada”, está siendo arrollada en todos los campos de la batalla cultural. A su vez, las masas, “corrompidas por espacio de generaciones”, difícilmente puedan ser redimidas, como pretenden los pensadores de tendencia democrático-liberal. Cuanto queda por hacer es resistir la acción de los recientes cambios; porque “la resistencia es la virtud esencial para todo el que busque defender lo suyo contra el desbordante fango que la ‘cultura de masas’ ha introducido”. (De este panorama tétrico, sólo se salvan las manifestaciones folklóricas, en razón de que nunca pretendieron competir con la “cultura elevada” y humildemente se mantuvieron circunscriptas, sin perturbar a la *élite* intelectual.)

<sup>11</sup> DANIEL BELL, *loc. cit.*, págs. 10-11.

<sup>12</sup> En *Mass culture*, págs. 59-73. Versión española, en *Diógenes*, Nº 3, págs. 3-31.

## 4. CRÍTICA DE LOS DIAGNÓSTICOS PESIMISTAS

Es una lástima que Dwight Macdonald se dejara arrastrar por un lenguaje tan exaltado e imprudente ya que, volvemos a insistir, la "cultura de masas" entraña sin duda graves peligros que es necesario tomar en cuenta y conjurar. Pero la actitud de este opinante no es la de un investigador objetivo sino que lo exhibe en su carácter de irritado miembro de una *élite* que está pasando a la defensiva, por obra de factores revolucionarios que han cuestionado su pretérita autoridad. Por momentos, este escritor parece presa de un terror que lo precipita en juicios gratuitos y arbitrarios, cuando no verdaderamente disparatados. En un pasaje de su artículo, por ejemplo, confiesa el desagrado que le producen los *paperbacks* de cubiertas llamativas "que se venden por millones", a precios insignificantes por unidad; al margen de que las carátulas de estos libros puedan o no ofender el sentido estético, semejante censura entraña una flagrante contradicción porque se oculta el hecho de que tales ediciones —efectivamente populares— han difundido el texto fiel de cuanto clásico de lengua inglesa existe, desde Chaucer y Shakespeare hasta Henry James. Inclusive, en la misma revista *Diógenes* (dos entregas más tarde), el historiador inglés D. W. Brogan, integrante del consejo directivo de esta publicación, se consideró obligado a formular una enérgica réplica<sup>13</sup>; su posición guarda cierta analogía con algunas opiniones de Jacques Barzun que mencionamos anteriormente: en primer lugar, puesto que comparte la creencia de que la "cultura elevada" ha sido en todos los tiempos patrimonio de una minoría muy reducida, no le parece que al presente su magnitud o significación hayan disminuido, salvo por el hecho de que en épocas pasadas el gusto y el volumen de las masas no eran perceptibles en razón de que la mayoría de la comunidad estaba excluida del acceso a los materiales literarios; luego, agrega que la sensación de caos que percibe Macdonald es muy propia de un norteamericano, oriundo en consecuencia de un joven país de composición inmigratoria que todavía no ha logrado afianzamiento cultural, por ausencia de una tradición suficientemente larga compartida por la sociedad en conjunto; finalmente, añade que Macdonald da una visión falsa y extremadamente venturosa del pasado, cuya producción artística mediocre pasa inadvertida porque el transcurso del tiempo la ha sumido en un justo olvido. En salvaguardia del prestigio de Dwight Macdonald, corresponde indicar que no es el único censor de la "cultura de masas" que adopta criterios maximalistas; para demostrarlo, basta con citar

<sup>13</sup> D. W. BROGAN, *Cultura superior y cultura de masas*, en *Diógenes*, N° 5, págs. 3-19.

las opiniones de Ernest van der Haag<sup>14</sup> y de Bernard Rosenberg<sup>15</sup> o la observación circunstancial de David Holbrook, de la Universidad de Cambridge, quien en un artículo reciente sobre periódicos ingleses afirma muy satisfecho que semanarios como el *New Statesman* y *The Times Literary Supplement*, de tan reconocido valor informativo, no son suficientemente serios y podrían ser clausurados sin perjuicio alguno<sup>16</sup>. En cuanto a las objeciones formuladas contra las ediciones populares, una publicación de UNESCO implícitamente las desestima con gran prudencia al subrayar el decisivo aporte que entraña este medio difusor en su carácter de “revolución del libro” destinada a facilitar el acceso de las masas a la “cultura elevada”<sup>17</sup>; piénsese que solamente de *La odisea* ya se han vendido en *paperbacks* más de un millón de ejemplares traducidos al inglés<sup>18</sup>. Asimismo, es importante la obra cumplida por otros *mass media* en la tarea de mejorar el nivel general del gusto y de los conocimientos; es oportuno mencionar que en el mercado de revistas periódicas ha ingresado últimamente la edición integral por entregas de obras célebres y de materiales elevados, procedimiento que parece competir ventajosamente entre las publicaciones de impacto popular: ya existen semanarios de la Biblia y de autores clásicos (Cervantes, Dante), cuidadosamente ilustrados; también aparecen periódicos cuadernillos con reproducciones pictóricas e inclusive se ha intentado similar estrategia en la difusión de una historia de la música que va acompañada de grabaciones fonográficas nada desdeñables.

Según ha puntualizado muy agudamente Daniel Bell, el mayor defecto que exhiben los adversarios de la “cultura de masas” es el maniqueísmo: una necesidad de reducir todo el problema a dos posiciones antagónicas e irreconciliables —una positiva y la otra negativa— que no admite la pluralidad de matices y gradaciones<sup>19</sup>. Esto resulta muy evidente en las atinadas reflexiones que D. W. Brogan formula acerca de la exaltación hiperbólica del pasado cultural; cuando se insiste en la desventura presente y la dicha pretérita, hay infinidad de aspectos que son obliterados: el cau-

<sup>14</sup> ERNEST VAN DER HAAG, “Notas sobre la cultura popular norteamericana”, en *Diógenes*, N<sup>o</sup> 17, págs. 81-103.

<sup>15</sup> BERNARD ROSENBERG, “Mass culture in America”, en *Mass culture*, págs. 3-12.

<sup>16</sup> DAVID HOLBROOK, “Magazines”, en *Discrimination and popular culture*, edited by Denys Thompson, pág. 127.

<sup>17</sup> *El correo* de UNESCO, XVII, 9 (setiembre 1965); incluye artículos de Robert Escarpit, Julian Behrstock, Om Prakash, Clifford M. Fyle, además de noticias sobre el mercado de libros y algunas indicaciones bibliográficas.

<sup>18</sup> Mencionado por Kingsley Amis, *The James Bond dossier*, pág. 45.

<sup>19</sup> DANIEL BELL, *loc. cit.*, pág. 14.

dal de oportunidades que se frustró porque el analfabetismo con toda seguridad ha impedido la expresión poética de hombres que poseían una auténtica sensibilidad creadora; las condiciones ignominiosas a que se veía reducido el artista en el trato personal, si debía ganarse la vida con su producción y no procedía de círculos social o económicamente notables; el volumen abrumador de materiales infames que pasan inadvertidos porque la acción del tiempo los excluyó. Inclusive, se puede controvertir la rosada imagen del pasado mediante la evocación de unos pocos casos concretos: los aprietos que condujeron a John Donne a ingresar en la carrera eclesiástica menos por vocación que por necesidad extrema de asegurar el sustento para su familia; la trayectoria de dos de los más eminentes prosistas ingleses de todas las épocas —el doctor Johnson y Thomas de Quincey—, quienes durante toda su vida fueron escribas asalariados que debieron postergar proyectos de mayor alcance en virtud de menesteres circunstanciales. Igualmente, suele ser falsa la afirmación de que la cultura popular de pasadas épocas —en que imperaba un régimen jerárquico y carismático— era más digna que la “cultura de masas” de la sociedad democrática actual; eso se comprueba con facilidad acudiendo al ejemplo más utilizado: Robert Burns, el admirado autor de tantas canciones “populares” escocesas, es el típico representante de una *élite* intelectual que aprovecha una corriente de expresión tradicional para reelaborarla e incorporarla a la “cultura elevada” (algo análogo a lo que intentan al presente los folkloristas académicos cuando recogen y ordenan materiales). En síntesis, la posición de Brogan es muy sensata cuando arguye que la lectura en un alto nivel fue siempre “un aspecto menor de la vida para la mayoría”, incluidas las clases aristocráticas; así como el hombre medio actual prefiere los deportes a la literatura seria, de igual modo Luis XIV patrocinaba a Racine o Molière pero dedicaba su tiempo libre a cazar; y en el mejor de los casos, las verdaderas preocupaciones intelectuales y artísticas en todos los tiempos fueron patrimonio de minorías activas, prácticamente acorraladas por mayorías hostiles o indiferentes. El gusto estragado del gran público no es una novedad actual pues a lo largo de todo el transcurso de la historia se manifestó como estímulo de la literatura más difundida e ilegítima; esto se puede comprobar mediante el testimonio de tres de los más eminentes novelistas modernos, que alguna vez utilizaron la ficción narrativa para condenar las predilecciones más aceptadas en su tiempo: salvo honrosas excepciones, en el capítulo sexto de la primera parte del *Quijote*, Cervantes señala el predominio, a comienzos del siglo XVII, de la novela de caballerías, género absurdo donde solían ignorarse las más elementales normas de sentido común; a principios del siglo XIX, Jane Austen ridiculizó, en *Northanger Abbey*,

el auge de la “novela gótica”, que contó con alguna creación de mérito —*The castle of Otranto* de Horace Walpole, por ejemplo— pero que en general era un desvarío continuo de fantasmas, castillos con entradas secretas, doncellas amenazadas, flageladas o violadas, cadáveres ocultos en arcones y mil extravagancias más; finalmente, a mediados del siglo pasado, Flaubert examina de manera implacable el efecto corruptor que tuvieron en Emma Bovary “composiciones que, a través de la mediocridad del estilo y de las imprudencias de la letra, le dejaron entrever la atractiva fantasmagoría de las realidades sentimentales”. Tal vez, el *kitsch* no sea una novedad: existió siempre, en respuesta a necesidades de época; acaso hasta llegó a cumplir en su respectivo momento una tarea socialmente inevitable y compensatoria, pese a sus ocasionales perjuicios; por añadidura, muchas piezas condenadas por la crítica de su propia época como manifestaciones literarias espurias —a semejanza de las obras de nuestra “cultura de masas”— han sido revaluadas ulteriormente en razón de cualidades o méritos que sus mismos autores no advirtieron ni introdujeron en forma intencional o consciente.

Así como el maniqueísmo de las censuras formuladas contra la “cultura de masas” idealiza y deforma el pasado, de igual modo desfigura y simplifica el presente. En su esencia, como bien observa Brogan, hay en menor grado un honesto examen de los hechos que una solapada hostilidad a la democratización: todo lo que le interesa directamente al pueblo es *prima facie* denunciado como nocivo; y a partir de esta premisa, surge una generalizada confusión que mezcla y distorsiona el enfoque. A causa de ello, se manipula el problema con actitud reticente y se cae con frecuencia en la arbitrariedad, al desconocer las diferencias de mérito existentes entre las creaciones de un mismo género y —lo que es acaso aún más grave— al abarcar erróneamente en una misma especie obras de naturaleza por entero diferente. En forma global, se habla del daño moral y artístico que ocasiona la producción vinculada a la “cultura de masas” y se insiste en que apela al fraude para persuadir al auditorio de que posee una inexistente seriedad. Tales afirmaciones entrañan una injusticia manifiesta, al menos con respecto a una parte considerable del material inculpado. Por cierto, existe una literatura de masas cuyos efectos quizá sean no tanto dañinos cuanto contraproducentes; se trata, en efecto, de composiciones dirigidas menos a sectores populares que a grupos de mediana cultura, y su característica consiste en simular una elevación que está ausente, como sucede en los *best sellers* y en no pocas publicaciones periódicas de naturaleza pretendidamente informativa o cultural que encubren su necedad mediante un deliberado barniz de solidez intelectual. Pero existe también

una producción que difícilmente perjudique o engañe a ninguna persona más o menos normal, pues no pretende ser otra cosa que lo que es (evasión, pasatiempo intrascendente y fortuito); su misión de entretenimiento no debe ser menospreciada ni desconocida; y en este campo, adicionalmente, suelen introducirse de vez en cuando escritores y artistas de real importancia, quienes adoptan formas aparentemente frívolas con destino a creaciones de significación poética notable.

## 5. DISCRIMINACIÓN DE GÉNEROS Y VALORES

Los dos hechos que acabamos de señalar —la simplificación errónea y la conveniencia de remediarla mediante una diferenciación adecuada— pueden explorarse a partir de las confusiones que comete Dwight Macdonald en su intento de anatemizar *urbi et orbi* la literatura popular contemporánea: en primera instancia, se niega a establecer distingos de calidad y forzosamente trata de introducir un caudal heterogéneo de elementos en una reprobación única y demasiado estrecha; en segundo lugar, sostiene que, por la índole de su mecánica interna, la “cultura de masas” necesariamente se va degradando en forma paulatina, lo cual pretende probar con el auxilio de un desordenado argumento en que mezcla la novela policial clásica con otras especies, quizá afines. La equivocación de esta actitud radica en que proviene del mismo descuido exhibido por la sobrina de Don Quijote cuando recomienda no perdonar a ningún libro de caballerías “porque todos han sido los dañadores”; en respuesta, debemos seguir el ejemplo del cura y del barbero que, al emprender su “donoso y grande escrutinio” en la biblioteca del hidalgo manchego, evitaron la excesiva precipitación y rescataron de la hoguera todas aquellas obras de mérito reconocido, cuya calidad excedía en mucho al término medio de los novelones ajusticiados. Para imitar este comportamiento, enumeraremos las muestras más valiosas de diversos géneros que se suelen incluir sin discriminación en la “cultura de masas” y que total o parcialmente pertenecen al ámbito de la letra impresa.

Comencemos por el guión cinematográfico, vinculado por su empleo a los *mass media*: en muchos casos —casi todos aquellos en que ha sido publicado en forma de libro— es un tipo de texto que lícitamente pertenece a la “cultura elevada”, a causa de su calidad poética y de su significación intelectual, de modo que es inclusive razonable incorporarlo junto a los dramas clásicos, que asimismo nos ofrecen composiciones destinadas a una utilización extraliteraria o, por lo menos, híbrida; en esta

especie, cabe mencionar las valiosas contribuciones de Ingmar Bergman, a las que ya se agregan obras de Einsenstein, Antonioni, Orson Welles, Robbe-Grillet y otros; algo similar puede decirse acerca de las más valiosas piezas originales para "teleteatro", entre las que se destaca *Marty*, de Paddy Chayevsky<sup>20</sup>. Prosigamos con las historietas o "tiras cómicas", generalmente desdeñadas como una producción menor pero que, no obstante, responden a concepciones estructurales propias cuyo análisis es muy digno de tener presente<sup>21</sup>; en este campo, merece destacarse *Blondie* de Chic Young (conocida en México como *Lorenzo y Pepita* y en la Argentina como *Hogar, dulce hogar*), ya que se trata de una serie que ha conservado a través del tiempo un alto nivel de dignidad y que, con decantado humor, ofrece un testimonio crítico muy valioso de la vida familiar en las clases medias norteamericanas durante el segundo tercio de nuestro siglo; en la Argentina, debe citarse la ya memorable *Mafalda*, creada por el dibujante Quino, cuyo acierto ha consistido en utilizar el prisma de la existencia infantil para descomponer los factores controvertidos de la hora presente en sus elementos primarios; asimismo, reviste considerable interés *Peanuts* de Charles M. Schulz (en la Argentina, *Rabanitos*), donde se reitera la presencia de un mundo infantil como trampolín para exponer con lucidez la condición humana en nuestro tiempo, al punto de que Robert Short ya le ha consagrado un serio estudio, titulado *The Gospel according to Peanuts*<sup>22</sup>; por añadidura, hay personajes que se han tornado arquetipos de la vida cotidiana (el caso de Trifón y Sisebuta, nombres otorgados en América Latina a los protagonistas de *Bringing up father*); una variedad original de la "tira cómica" la hallamos en los *Grafodramas* que Luis J. Medrano publica en el diario *La Nación* de Buenos Aires; pero quizá el caso más atractivo y relevante es el que ofrece el norteamericano Jules Feiffer, cuya producción revela una calidad tan superior a la supuesta medianía del género que logra constituirse en una especie autónoma de caricatura donde, con extraordinaria agudeza intelectual e inigualada pericia en el manejo de un humorismo corrosivo, se enjuician los aspectos más problemáticos de la actualidad política, social y cultural. Pasemos, ahora, a la llamada *science fiction*, beneficiada con una notable difusión reciente; antes que nada, conviene señalar que no debe ser con-

<sup>20</sup> Sobre este enriquecimiento de la literatura dramática por obra del cine y de la televisión, cf. también nuestro artículo "Situación del arte en la era tecnológica", en *RUBA*, quinta época, VI, 2 (1961), pág. 335, nota 63.

<sup>21</sup> Cf. *ibid.*, pág. 308.

<sup>22</sup> Cf. además un artículo anónimo en la revista *Time*, LXXXV, 15, págs. 38-42, del 9 de abril de 1965.

fundida con la literatura de anticipaciones que ejercía Julio Verne, por mucho que esté emparentada con ella <sup>23</sup>; en su meollo no ha de hallarse un mero entusiasmo por la invención técnica y científica sino la atmósfera de asombro y a menudo de pavor que suscita el vertiginoso progreso: la ciencia ha logrado avances tan rápidos y extraordinarios que llega a impresionarnos como un fenómeno inabarcable, demasiado abstracto y desvinculado de las experiencias usuales; a causa de ello, ha sido engendrada una disposición anímica propicia para buscar, a través de la fantasía, la comprensión que no puede alcanzarse mediante el reconocimiento sistemático; el resultado es un género narrativo de proyecciones verdaderamente míticas, destinado a proporcionar al hombre medio actual aproximaciones a la ciencia que son similares a las exégesis de los procesos naturales instauradas por el hombre primitivo con el auxilio de la magia y de las religiones arcaicas; por lo demás, la *science fiction* —con su reiterado interés por los itinerarios insólitos— ha venido a prolongar en nuestra época la fascinación de los “viajes al otro mundo” de la Antigüedad y del Medioevo (el repetido descenso a los infiernos, las navegaciones por regiones ignotas, las misteriosas evasiones oníricas); tales coincidencias nos sugieren que este ámbito literario a impulsos fundamentales de la imaginación, relacionados tal vez con la necesidad humana de aquietar el desasosiego que se origina cuando el individuo se siente rebasado por el mundo circundante (impresión que puede nutrirse por igual de la primitiva ignorancia casi absoluta o del excesivo caudal presente de conocimientos); pero la *science fiction* con frecuencia ha sido aprovechada, por añadidura, con propósitos muy serios en creaciones de indiscutible dignidad poética: H. G. Wells, en *The island of Dr. Moreau* y en *The invisible man*, puntualizó los peligros que entraña el hombre de ciencia cuyos descubrimientos lo emancipan de los mecanismos sociales de control moral; C. S. Lewis, en su célebre trilogía cósmica, expone con notable eficacia sus preocupaciones teológicas; y Ray Bradbury, en sus innumerables cuentos, ha demostrado una calidad imaginativa excepcional y una singular agudeza para el tratamiento de espinosas situaciones contemporáneas.

El “género policíaco” merece párrafo aparte porque en él se incluyen confusamente varias especies distintas; a causa de este equívoco, Dwight Macdonald desarrolló un argumento totalmente erróneo que pre-

<sup>23</sup> De todos modos, Verne es indudablemente un precursor inmediato; al respecto, cf. KINGSLEY AMIS, *New maps of hell* (Ballantine Books), págs. 28-33; esta obra, basada en un curso que su autor dictó en la Universidad de Princeton, es quizá el más representativo estudio que se haya hecho hasta el presente de la *science fiction*; también hay un interesante capítulo sobre la materia en el volumen tercero de la *Histoire des littératures* incorporada a la “Encyclopédie de la Pléiade”; informativo pero muy inferior es el libro de Patrick Moore traducido al español, *Ciencia y ficción*.



tendía exponer el envilecimiento gradual y necesario de la “cultura de masas”, a medida que un mismo tipo de composición pasaba de un primer estadio brillante (G. K. Chesterton, E. C. Bentley, Dorothy Sayers) a una etapa ulterior de perversión (Dashiell Hammett o Mickey Spillane)<sup>24</sup>. La verdad es otra muy diferente; bajo una misma denominación común, se suele agrupar dos (o acaso tres) orientaciones narrativas de índole muy diversa: la *novela policial* propiamente dicha (designación que resulta bastante inexacta porque omite toda referencia al juego de ingenio que constituye su naturaleza esencial) y la *novela de peripecias* (giro que tampoco es apropiado porque no resume la totalidad de sus notas características y no establece conveniente distingo entre sus dos variedades, la *novela de intriga* y la *novela de acción*). Y aun en el caso de admitir la pluralidad de formas, al indagar cada una por separado resulta inevitable simplificar ricas y divergentes modalidades. La *novela policial* es una clase de narración que en su pureza ideal se peculiariza por el hecho de proponernos un enigma (un asesinato misterioso expuesto del modo más aséptico y con la menor abundancia posible de pormenores macabros) que nos sentimos dispuestos a tratar de resolver en competencia con el protagonista del relato (un detective generalmente *amateur* que debe funcionar con la impersonal exactitud mecánica de una computadora electrónica, cuya función exclusiva es ordenar datos hasta completar el sistema que resuelve la adivinanza propuesta como factor desencadenante); se trata, por lo tanto, de un pasatiempo deductivo cuya atracción consiste en resolver un rompecabezas y que, por ende, está desprovisto de toda morbosidad; en cierta medida, es el equivalente —al nivel de la “cultura de masas”— del tradicional *roman à clef*; con frecuencia, para humanizar la figura puramente instrumental del detective se le atribuyen rasgos o predilecciones innecesarias para el desarrollo argumental (Sherlock Holmes se ejercita en su violín y es adicto a las drogas; Philo Vance exhibe una vasta y pormenorizada cultura; Lord Peter Wimsey tiene acceso a los círculos de mayor distinción; Hercules Poirot, con reminiscencias volterianas, proyecta retirarse a cultivar su huerta); a través de sus autores, la novela policial suele tener estrechos vínculos con la “cultura elevada”: en el siglo XIX, fue cultivada por Edgar Poe y Wilkie Collins; en nuestro tiempo, la practicaron G. D. H. y Margaret Cole (historiadores de la economía y de la sociedad), Nicholas Blake (pseudónimo del poeta Cecil Day Lewis), Michael Innes (cuyo verdadero nombre, J. I. M. Stewart, lo identifica como profesor universitario y autor de eruditos estudios sobre literatura de lengua inglesa). Por contraste, la *novela de peripecias* presenta características

<sup>24</sup> DWIGHT MACDONALD, en *Diógenes*, N° 3, págs. 21-23.

totalmente diferentes de la novela policial: el enigma —si lo hay— tiene un valor puramente secundario, condicionado a las aventuras del protagonista, a menudo un agente secreto (espía, miembro del servicio de inteligencia, inspector policial, detective particular, integrante de una célula revolucionaria) que lleva a cabo cierta peligrosa tarea en medio de un clima pleno de acechanzas; entre los cultores del género, se cuentan Dashiell Hammett, Peter Cheney, Mickey Spillane, Ian Fleming, Eric Ambler; hasta cierto punto, James Cain y Georges Simenon; a veces, Graham Greene. Como variedad de esta especie, hay que señalar en primer término la *novela de intriga*, que gira en torno del suspenso creado por situaciones sumamente complejas y ambiguas, a través de las cuales suele desarrollarse un serio y profundo estudio psicológico de las figuras centrales; es un tipo narrativo que se presta a ejercicios novelísticos de gran elevación y mérito: tiene precursores en Henry James (*The Princess Casamassima*) y en Joseph Conrad (*The secret agent* o *Under western eyes*); entre sus máximas expresiones se cuenta *The ministry of fear* de Graham Greene, uno de los relatos técnicamente más perfectos de la moderna literatura inglesa; entre sus más recientes cultores debe incluirse a John Le Carré, autor de la novísima historia *The spy who came in from the cold*. En cambio, la *novela de acción* está centrada en las aventuras de un protagonista muy personal (a diferencia del detective de las novelas policiales) que cumple su misión en un mundo de violencia y sexualidad, circunstancia que ha motivado repetidas impugnaciones morales (cuya validez examinaremos más adelante); la trama se ajusta a un mecanismo repetido y bastante previsible, a la vez que está ausente por completo la riqueza psicológica y de detalle que se advierte en la novela de intriga; se trata de un universo bidimensional exento de profundidad y de mutación donde el personaje principal (Mike Hammer, James Bond) se destaca como una presencia sumamente individualizada y al mismo tiempo arquetípica, de modo que alcanza perfiles de héroe mítico; entre burlas y veras, Kingsley Amis ha sugerido un paralelismo más ingenioso que exacto con el Odiseo homérico —también un individuo de “muchos recursos” que está embarcado en aventuras personales riesgosas a través de un mundo no desprovisto de violencia y fascinación erótica, con las perversas maquinaciones de Circe, por un lado, y con el cándido encanto de la virginal Nausicaa, por el otro— y destaca que en el protagonista de la novela de acción se encarnan cualidades y tipos de realización apetecidos por sus admiradores sedentarios, quienes se identifican supletoriamente con él para remediar deseos insatisfechos en la existencia cotidiana (viajes a lugares lejanos y elegantes, posibilidades de llevar una vida activa y dispendiosa, oportunidad para

descargar impulsos sádicos, aparente independencia de comportamiento, acceso a elevados niveles de refinamiento en las costumbres y, muy especialmente, amplias perspectivas de esparcimiento amatorio con una variada y atrayente galería de figuras femeninas).<sup>25</sup>

## 6. ANÁLISIS DE PRESUNTOS ASPECTOS NEGATIVOS

Si encaramos la evaluación de la "cultura de masas" en su misión literaria de proporcionarnos evasión y entretenimiento, debemos admitir que satisface con eficacia necesidades reales e inclusive valederas, por muy ancilares que parezcan desde un punto de vista estético; a tal comprobación, se suma el hecho de que ocasionalmente es posible hallar en este ámbito creativo obras de mérito más que suficiente y hasta una que otra pieza de perfección clásica ya reconocida; lo cual no significa ignorar que en la producción perteneciente a este nivel cultural —como en la de cualquier otro— existe una abundancia decisiva de materiales desechables: se pueden mencionar géneros íntegros —como la fotonovela, por ejemplo— que en apariencia no han logrado hacer el más mínimo aporte positivo. Y tampoco es muy halagüeño el panorama ofrecido por los textos de simulada y espuria seriedad, que sólo sirven para confundir a sus lectores, ya sea porque les dan una noción falsa de su saber o porque les proporcionan simplificaciones engañosas del conocimiento científico o artístico. En primer lugar, tenemos el *best seller* como género imaginativo, consistente en novelas exentas de espontaneidad poética que han sido confeccionadas por "equipos de expertos", sobre la base de anécdotas baratas orientadas a encubrir sus valores perecederos mediante una apariencia de gravedad intelectual y osadía; para ello, se acude preferentemente a la ambientación histórica (el reinado de Carlos II de Inglaterra, en *Forever Amber*; la guerra norteamericana de secesión, en *Gone with the wind*; y las alternativas pueden ser la rebelión de Espartaco o alguna de las innumerables amantes que estas narraciones le llevan atribuidas al ya bastante atareado Napoleón) y a una sexualidad que para ocultar su carácter supletorio apela al mimetismo del enjuiciamiento moral o del testimonio realista (*Peyton Place*, *The carpetbaggers*); en conjunto, es una producción artificial, "homogeneizada", elaborada según un recetario de fórmulas establecidas que suelen imitar en un nivel de baja intensidad los hallazgos de la novelística clásica; a menudo, la composición de la obra se atribuye a una mujer, con preferencia joven y físicamente agraciada, cuya fotografía y semblan-

<sup>25</sup> KINGSLEY AMIS, *The James Bond dossier*, passim.

za biográfica suelen ocupar la contratapa del libro (recuérdese la figura *sexy* de Kathleen Windsor y el epígrafe donde se decía que estaba casada con un jugador de fútbol); estos productos alcanzan rápidamente niveles excepcionales de venta y a veces un prestigio fulminante, pero muy pronto se hunden en el olvido junto con sus presuntos autores que ya han recibido copioso salario y han cumplido su tarea de personificar ante los consumidores al grupo anónimo y clandestino encargado colectivamente de fabricar el relato. El otro aspecto de esta misma cuestión se origina en las revistas que pretenden condensar o divulgar conocimientos serios y objetivos; un examen del contenido nos señala que tales publicaciones apuntan por lo menos en tres direcciones: artículos de nivel periodístico destinados a difundir piezas literarias o informaciones científicas de manera superficial (hecho que es sumamente perturbador y peligroso cuando se trata, por ejemplo, de supuestas exposiciones médicas que pueden inducir a temores o esperanzas infundados); elementos de orientación y control ideológico, donde emplean tácticas y *clichés* de gran capacidad persuasiva pero exentos de fundamentación; ocasionales trabajos de real valía (como los ensayos sobre la actual narrativa latinoamericana que Emir Rodríguez Monegal publicó recientemente en *Life en español*). Un caso más artero y grave es el que ofrece la producción del periodista francés Louis Pauwels, indudablemente un hombre de extraordinarias dotes profesionales, pero que parece obstinado en presentar ciertos prejuiciosos mitos de nuestro tiempo (la existencia de sabidurías esotéricas y comprobaciones suprasensibles) como si fueran hechos científicos positivos, en vez de supercherías para consuelo de mentalidades totalitarias, con lo cual se favorece la consolidación de criterios intelectuales anómalos y extraviados. Aun en el mejor de los casos, este tipo de *ersatz* cultural sólo está llamado a satisfacer un engañoso esnobismo, que puede volverse amenazador cuando seduce a círculos de considerable ascendiente en la conducción social; en una época como la presente, en que las disciplinas eruditas imponen profundidad y especialización, resulta falaz la creencia de que sin lágrimas ni adiestramiento es posible alcanzar el dominio de una técnica rigurosa o suponer que ciertas dificultades concretas se podrán superar mediante transvasamientos deformadores o raudas incursiones por doctrinas irracionales. Expuesto con toda claridad, el peligro consiste en que los grupos "ejecutivos" —como ahora se los designa— suelen pesar considerablemente en la vida total de la comunidad y muchos de sus integrantes (acaso la mayoría) han elaborado sus esquemas por vía pragmática, alimentados con publicaciones que los persuaden de que es posible alcanzar una información adecuada sobre problemas generales de la cultura y de la sociedad

con la sola lectura de una síntesis operativa que excluye por completo el trato directo con los asuntos juzgados.

En suma, la "cultura de masas", por lo menos al nivel literario, cumple dos tareas distintas de admisible utilidad social: por un lado, crea vías de acceso a la "cultura elevada" mediante una vasta y económica difusión de textos clásicos; por el otro, provee lícitamente de distracción o relajamiento adecuados no sólo a los sectores populares sino, por añadidura, a quienes ejercen funciones conductoras en la comunidad (es conocida la predilección del presidente Kennedy por las aventuras de James Bond, y este hecho ilustra la necesidad general de periódico alivio mental que se advierte en los individuos de mayor prominencia cultural, política o directiva). Compensatoriamente, entraña el serio peligro de ofrecer con excesiva ligereza atajos intelectuales que conducen en forma inevitable a callejones sin salida. A esta última deficiencia, ya examinada, los censores suelen agregar otros dos motivos de objeción: efectos corruptores sobre la conducta individual o colectiva y una incidencia perjudicial en la "cultura elevada". Por supuesto, los mecanismos de la "cultura de masas" ejercen un poderoso influjo y estimulan la imitación de ciertos modos de comportamiento; a causa de ello, es lícito considerar muy nocivo todo impulso que ofrezca hacia la inconducta o la delincuencia; sin embargo, todavía no se ha establecido convenientemente el alcance que estos vehículos difusores pueden tener en el deterioro de las costumbres; inclusive, una opinión bastante aceptada se inclina a considerar poco verosímil que un adulto normal trate de emular una acción reñida con las pautas establecidas por el consenso social; en tal caso, parecería razonable conjeturar que la abundante producción impresa que gira alrededor del sexo y de la violencia cumple una suerte de función liberadora, destinada a permitir la descarga imaginaria de aquellas necesidades psíquicas que se tornan urgentes en una existencia urbana y sedentaria pero que no es posible expresar de manera legítima en la acción; por consiguiente, las consecuencias serían más bien reguladoras que perturbadoras y obrarían a semejanza de lo que sucede con los cuentos de hadas, donde a menudo los psicoanalistas han creído descubrir manifestaciones primarias de sadismo que algunos educadores consideran perjudiciales para el auditorio infantil pero que tal vez ofrecen una conveniente vía supletoria de escape para disposiciones naturalmente crueles, de modo que estos relatos cumplirían la finalidad útil de adiestrar al niño en la eliminación, por medio de la fantasía, de lo que acaso pudiera de otra forma canalizarse en actos reales; es admisible suponer que se dan casos como el del "penado alto" en *Wild Palms*, que ingresó en la delincuencia instigado por el ejemplo de los bandidos de una

novela, pero no parece justo generalizar semejante hipótesis. (Más positivamente peligroso es el hecho que se puso en evidencia en una reciente causa criminal abordada por la justicia inglesa, cuando se comprobó que un testigo había sido prácticamente sobornado por un periódico sensacionalista para obtener la convicción de los acusados, con el objeto de aprovechar el estruendo del asunto). Sea como fuere, Edgar Morin, con una amplia versación en "cultura de masas", ha señalado que, a su juicio, las dos series contradictorias de opiniones son igualmente ciertas: la violencia como puro espectáculo a la vez estimula y apacigua; "estimula en parte la imitación de los adolescentes, en quienes la proyección e identificación no se distribuyen de manera racionalizada como en los adultos"; "pero al mismo tiempo apacigua", también en forma parcial. No obstante, añade el mismo autor, el punto fundamental consiste en que la expresión imaginaria de violencia no es la causa sino el síntoma de un residuo que no ha podido ser desarraigado de la vida civilizada y que pone de manifiesto con tremenda elocuencia una predisposición sanguinaria fácilmente actualizable.<sup>26</sup> Este hecho ha sido confirmado por Christopher La Farge con respecto a las narraciones de Mickey Spillane: los materiales de este tipo tal vez documenten en mayor grado la compulsión social imperante en el ámbito donde se han difundido que el poder corruptor de la "cultura de masas"; un indicio de ello lo ofrece la correlación cronológica existente entre la intolerancia del senador McCarthy y el apogeo de las novelas protagonizadas por Mike Hammer<sup>27</sup>; por consiguiente, cabe sospechar que el budismo zen subyacente en los libros de Jack Kerouac tiene análoga motivación que el sadismo narrativo de Mickey Spillane (ambos son formas de responder a un mismo exceso de control social, ejercido sobre el individuo en una época determinada); parecida es la circunstancia en que alcanzó su apogeo *No orchids for Miss Blandish* de James Hadley Chase, durante la *blitzkrieg* aérea contra Londres, en 1940<sup>28</sup>. De cualquier modo, el ciclo de novelas que escribió Ian Fleming es un caso digno de particular estudio, en virtud de la confusión e inexactitud con que ha sido enjuiciado el protagonista, al que atribuyen rasgos pertenecientes al mundo de acción que lo circunda: James Bond es un eficiente y disciplinado

<sup>26</sup> EDGAR MORIN, *L'esprit du temps: Essai sur la culture de masse*, págs. 155-157. (Este libro incluye una útil bibliografía razonada de trabajos sobre "cultura de masas").

<sup>27</sup> CHRISTOPHER LA FARGE, "Mickey Spillane and his Bloody Hammer", en *Mass culture*, especialmente pág. 177: "Mike Hammer es la lógica conclusión —casi la brutal apoteosis— del maccarthismo".

<sup>28</sup> Cf. GEORGE ORWELL, "Raffles and Miss Blandish", en *Mass culture*, especialmente pág. 158: *Miss Blandish* "en verdad fue uno de los recursos utilizados para consolar al pueblo del aburrimiento que entrañaba el hecho de padecer bombardeos".

servidor de la oficina británica de inteligencia; mantiene una cordial pero respetuosa relación con el personal femenino de esta dependencia estatal; pone sus difíciles obligaciones por encima de todo; está autorizado a matar, pero lo hace sólo por necesidad y defensa propia; su conducta erótica es promiscua, pero jamás seduce o ultraja a una mujer sino que —a menudo con cierta compasión y sentimentalismo— acepta los ofrecimientos de sus atractivas admiradoras, quienes por lo general se han formado en una vida de agitación y penuria en que la iniciación sexual fue impuesta tempranamente por un acto de violencia. En resumen, este arquetipo heroico —destinado a suscitar la simpatía e identificación del lector— se halla muy lejos de ser un personaje sádico que maltrata mujeres y hace gratuita exhibición de brutalidad, según se ha pretendido; es más bien la encarnación de un ideal romántico, un tanto byroniano; la continencia y la mansedumbre no son sus cualidades distintivas —como no podían serlo en la atmósfera que lo rodea—, pero en sus tareas y en sus placeres no comete ofensas innecesarias y sólo le preocupa cumplir con su deber y disfrutar al máximo sus momentos de solaz. En estos relatos, la inhumanidad y la perfidia corren por exclusiva cuenta de los enemigos del héroe —en particular, las cabezas pensantes de *Smersh* y de *Spectre*—, quienes son introducidos de tal forma que se ganan de entrada la antipatía del auditorio. El mayor reproche que quizá se le pueda hacer a Fleming es cierta generalizada xenofobia (los malvados suelen ser orientales, mestizos o naturales de países remotos), pero inclusive esto no debe ser confundido con racismo porque —a semejanza de lo que sucede en las novelas de Faulkner— un negro puede ser un individuo noble, valiente y generoso si colabora con la buena causa (Quarrel en *Live and let die* y en *Dr. No*); por lo demás, tal actitud del autor acaso ni siquiera sea personal sino una concesión al público británico: a menos que sirvan a un país extranjero potencialmente enemigo, todos los ingleses son caballerescos; las debilidades y felonías son exclusividad de las poblaciones exóticas (idea que no es nueva en la literatura porque suele encontrarse ya en los clásicos griegos). En consecuencia, James Bond es una especie de *trickster*, ese típico semidios o “héroe cultural” travieso —y, en este caso, epicúreo— de las culturas pirimitivas, cuya misión consiste en prestar un auxilio incomparable y riesgoso a la humanidad sufriente, para lo cual se interna en la “Comarca de la Muerte” o roba el fuego seminal de los Titanes; es un ejemplo de la “metamorfosis de las divinidades”, un avatar de Prometeo (o acaso de Hércules y sus “doce trabajos”) que se incorpora al nuevo panteón popular proporcionado por la “cultura de masas”: el relato de sus aventuras carece de profundidad y responde a un esquema mecánico y

repetido, la edad del protagonista —como sucede en las “tiras cómicas”— no varía con el transcurso del tiempo, las hazañas narradas son totalmente extravagantes e inverosímiles; pero el impacto logrado es pleno porque se trata de un mito que responde a las necesidades de nuestra época. Lo cual debe servirnos de advertencia: quizá las creaciones de la “cultura de masas” deban ser examinadas con esquemas de la antropología, más bien que con instrumentos de la crítica literaria o de la sociología<sup>29</sup>.

Queda pendiente la última y fundamental objeción: el presunto influjo nocivo que la “cultura de masas” ejerce sobre el gusto y, en definitiva, sobre la calidad de la “cultura elevada”. Si hemos de prestar atención a los argumentos de Brogan, parece razonable sostener que los efectos no pueden ser muy perniciosos pues el círculo de creadores y el respectivo público verdaderamente capacitado no han disminuido ni aumentado: siguen siendo muy pequeños, como en todas las épocas. El régimen competitivo en que se funda la comercialización de “productos culturales” acaso incline a los editores hacia la difusión de materiales populares, de más fácil y rápida consumisión, pero ello ha sido compensado por la participación cada vez mayor del estado y de entidades privadas que estimulan con sus aportes el desarrollo de las artes en el más elevado nivel poético. En cuanto al juicio de Dwight Macdonald, que desestima *Our town* de Thornton Wilder y *The old man and the sea* de Ernest Hemingway como piezas fraguadas “para impresionar a nuevos ricos sin inquietarlos”, se trata de una afirmación tan discutible como cualquier otra que apela al epigrama, en reemplazo de la crítica pormenorizada; es un insulto (y pudo ser un elogio), pero no pasa de ser una apreciación subjetiva: vale como opinión privada de un avezado investigador literario pero carece de la solidez objetiva que hubiera permitido construir sobre ella un argumento concreto fundado en hechos comprobados; basta con verificar las evaluaciones de otros opinantes igualmente capacitados para comprobar que está muy lejos de ser compartida (por el contrario, ambas obras han sido consideradas “clásicas”)<sup>30</sup>. Por lo demás, el estilo y la estructura de los libros que han escrito Mickey Spillane o Ian Fleming —para no hablar de las mejores narraciones policiales, de intriga o de *science fiction*— revelan destreza literaria e incuestionable “oficio”, por mucho que se pueda obje-

<sup>29</sup> La tendencia a crear mitos que caracteriza a la “cultura de masas” y el significado que esto tiene en nuestro tiempo son problemas fundamentales para la investigación. El asunto ha sido considerado por Roland Barthes, en *Mythologies*. Pero quien más ha desarrollado la cuestión es Edgar Morin; para un examen panorámico, cf. *ob. cit.*, págs. 230-232; para el mito de las estrellas cinematográficas, cf. *Les stars*, *passim*; para un resumen de la posición adoptada por Morin y bibliografía adicional, cf. Daniel Bell, *loc. cit.*, pág. 13.

<sup>30</sup> El juicio de Macdonald, citado en Daniel Bell, *loc. cit.*, pág. 11.



tar su tendencia a fórmulas mecánicas. Pero nuevamente Macdonald sostiene que los protagonistas carecen de “señorío intelectual” y se comportan con grosería y ferocidad<sup>31</sup>. La réplica a este punto de vista consiste en que, en todo caso, los personajes y episodios de la literatura “elevada” contemporánea sólo exhiben un mayor refinamiento en las acciones sanguinarias, una crueldad mucho más depurada pero igualmente letal y morbosa; ello se debe a que la violencia e inclusive la brutalidad son signos de un clima generalizado que se ha extendido en nuestro tiempo; no es razonable hablar de “contaminaciones” sino simplemente de la mentalidad compartida por todos los estratos de una sociedad que tiene íntimo conocimiento de los campos de concentración, los lavados de cerebro y otras delicias: desde la literatura de posguerra, con el apogeo existencialista, hasta el *Marat-Sade*, que en 1964 tuvo atronador éxito en los círculos escogidos de Londres, el rasgo conspicuo de la actividad poética ha sido una inusitada delectación en fantasías lacerantes, mezcladas en mayor o menor grado con perversiones sexuales (lo cual, por otra parte, sería gratuito condenar porque, según hemos indicado, es más un síntoma que una incitación). Debe agregarse que, en consonancia con esta actitud generalizada, los voceros más representativos de la “cultura elevada” al nivel del vanguardismo literario se han dedicado sistemáticamente a la rehabilitación de autores del pasado —como el Marqués de Sade o Matthew Gregory Lewis— cuya principal característica fue el despliegue de crueldad o *diablerie*, circunstancia que los hizo despreciables (o, por lo menos, cuestionables) a los ojos de sus contemporáneos y de la posteridad anterior a nuestro siglo<sup>32</sup>. Al margen del abundante esnobismo que es posible descubrir en estas revaluaciones —ya que se trata de escritores largamente interdictos o marginados, cuyas obras sólo han sido accesibles a un público “enterado” y “selecto”—, el mérito o, por lo menos, la relevante significación actual de estos individuos para las “minorías escogidas” (como antecedentes de una tradición que incluye a Baudelaire, al humor negro superrealista y acaso inclusive a pensadores católicos de la talla de Bloy) parecen incuestionables y valederos. No obstante, el recelo y la re-

<sup>31</sup> DWIGHT MACDONALD, en *Diógenes*, N<sup>o</sup> 3, pág. 22.

<sup>32</sup> Son numerosos los casos recientes en que se ha procedido a la rehabilitación de autores considerados “populares” o inclusive excluidos por completo de la estimación literaria. En el clásico panorama de Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, de 1894, el nombre de Sade no aparece ni aludido; pero en el curso de nuestro siglo, este autor ha sido reincorporado al principal cauce de la historia literaria, como verdadero precursor del vanguardismo, por obra de Maurice Heine, Gilbert Lély, Pierre Klossovski, Guillaume Apollinaire y Paul Eluard. Por su parte, GEORGE SAINTSBURY, en su *Short history of English literature*, de 1898, considera a Matthew Gregory Lewis un escritor de escasos escrúpulos que “se limitó simplemente a prodigar fantasmas y demonios”; por contraste, en la actualidad la principal —y sin

serva con que fueron enfocados en su época y por espacio de un largo tiempo ulterior nos debe poner sobreaviso con respecto a la opinión con que se suele desestimar a ciertas figuras apresuradamente condenadas por su aparente vulgaridad y desmesura pero, más tarde, reivindicadas en virtud de que alcanzaron —sin proponérselo— considerable proyección futura. Al respecto, conviene tener presente que la “cultura de masas” suele ser desdeñada por su valor presuntamente ínfimo pero, sin lugar a dudas, puede resultar la avanzada de nuevos hechos y gustos literarios perfectamente legítimos e incorporar aspectos inadvertidos por los mismos creadores que ya empiezan a ser apreciados. La “circulación” entre las literaturas elevada y popular —los frecuentes intercambios entre una y otra— inclusive pueden originar obras de mérito excepcional: por ejemplo, un cuento como “La salud de los enfermos” de Julio Cortázar, difícilmente pueda ser explicado en forma cabal si se omiten los elementos que este autor presuntamente ha tomado de las viñetas analfabetas que compuso César Bruto. La intención, significado y tratamiento pueden ser diferentes, pero los temas y técnicas de creación acaso resulten afines sin que ello signifique menoscabo alguno para las formas poéticas más decantadas.

## 7. LA MISIÓN ACTUAL DEL HUMANISTA

Como quiera que sea, el mundo en que vivimos revela el advenimiento de un cambio profundo e irreversible, que no admite alternativa: es inútil calificar esa transformación con términos condenatorios; el único comportamiento práctico y sensato es aceptar el hecho acaecido y encararlo activamente. De nada vale refugiarse en imágenes que, por muy seductoras que resulten, ya sólo pueden pertenecer al recuerdo; por grande que sea nuestra nostalgia del mundo pretérito, la tarea que debemos cumplir sólo es posible desarrollarla a partir del presente, con proyecciones hacia el futuro; con respecto a las condiciones culturales de nuestra época, el pasado puede ofrecernos ejemplos y nos proporciona la continuidad de

duda extravagante— obra de LEWIS, *The monk*, goza de considerable reputación como ejemplo casi superrealista de *diablerie* e inclusive ha motivado una erudita tesis académica del francés ANDRÉ PARREAUX, *The publication of “The monk” as a literary event*, de 1958. Se podrían añadir otros episodios: John Cleland no aparece registrado en la voluminosa *Cambridge history of English literature*, pero su *Fanny Hill* fue motivo de gran revuelo hace un par de años (cf. nuestro artículo “John Cleland y ese librito tan divertido”, en *Marcha* de Montevideo, N° 1211, 26 de junio de 1964). Con una razonable tranquilidad y sin escándalo, también ha sido revaluado Julio Verne, considerado hasta hace muy poco tiempo un mero “narrador para adolescentes”, pero últimamente empleado en experimentos de cine vanguardista y estudiado por un crítico tan *fastidious* como Michel Butor. Nada parece más frecuente en nuestros días que la incorporación a un nivel comparativamente elevado de obras literarias que habían permanecido ignoradas o marginadas.

una tradición, pero de ningún modo puede ser un refugio que nos permita evadirnos de nuestra temporalidad actual. Por consiguiente, el impacto de la "cultura de masas" se presta para que lo utilicemos como medio de expresión multitudinaria o como instrumento destinado a obtener el mayor beneficio posible de las rápidas alteraciones que se observan en nuestro tiempo, pero nada lograremos con el propósito de anatemizarlo: su eliminación es una hipótesis puramente utópica; es inútil llorar por la leche derramada, como lo suelen hacer los adversarios de la nueva literatura popular. No cabe duda de que la "cultura de masas" está ligada a circunstancias aciagas, a una nivelación comparativamente rastrera del gusto, a tácticas amenazadoras utilizadas para controlar la opinión, al aprovechamiento de una fascinación psicológica aborrecible, a la pereza mental de quienes son incapaces de pensar por cuenta propia, a procesos de toda índole —desde técnico-científicos hasta políticos— que a la larga suponen una merma de la libertad individual; pero el hecho concreto y positivo radica en que se ha logrado un mayor índice de bienestar colectivo, a cambio de cierto grado de compulsión; es fácil argüir que esa mayor holgura es puramente material; lo difícil consiste en desprenderse de ella: en abandonar las comodidades de la vida cotidiana e inclusive todos los instrumentos de difusión cultural que tanta ayuda pueden prestar (por muy serios que sean sus inconvenientes). Sin embargo, representativas figuras de la actividad humanística —miembros egregios de las "minorías selectas"—suelen sentarse en nuestros días a llorar junto a los ríos de Babilonia, en memoria de la irrecuperable Sión. Es justo preguntarse si estos gemidos son sinceros o si en realidad son no tanto lamentaciones por los preciados bienes de la inteligencia cuyo menoscabo se denuncia cuanto el clamor de algunos grupos que están perdiendo autoridad a causa de su propia inercia. Es evidente que ciertos intelectuales han preferido adoptar la premisa de que el campo de las humanidades ya es un ámbito cerrado y completo, de modo que todo procedimiento creativo o crítico nuevo tiene que desenvolverse dentro de los esquemas clásicos establecidos en forma definitiva. Esta postura supone un pesimismo sin atenuantes, un angustioso esfuerzo por mantener la mirada fija en el pasado, un consciente propósito de alienación. Por momentos, parecía que la complejidad del cambio acaecido es tan inabarcable que ha suscitado en estos individuos una especie de impotencia; en otras ocasiones, por el contrario, se tiene la impresión de que la actitud desdeñosa responde al desagrado que se originó por la pérdida del control cultural, de manera que la negativa a inteligir el cambio es intencional: es un esfuerzo destinado a recuperar por contraste la condición de *élite* por el mero hecho de "ser diferente" (para lo cual se acude

al argumento de que el futuro no puede abrigar posibilidades o esperanzas). En esto, hay una resistencia a la democratización, agravada por un misonicismo que recuerda la disposición "luddita" a destruir máquinas. Por supuesto, ni al intelectual ni a nadie se le puede exigir un heroísmo total, una abnegación sin límites; pero la alternativa es bien clara: o bien se adapta a las nuevas circunstancias a éstas acabarán por arrollarlo. Es el problema que C. P. Snow —asistido por su autoridad conjunta de investigador científico y hombre de letras— planteó con toda crudeza, en su polémica conferencia sobre las "dos culturas" <sup>33</sup>: los expertos del campo técnico-científico demuestran poseer condiciones para integrarse ventajosamente en el nuevo mundo que está surgiendo; en cambio, muchos humanistas se resisten a admitir el cambio en nombre de un legado cultural que consideran perjudicado. El interrogante es inevitable: ¿han caducado las humanidades? ¿las circunstancias nuevas les han asestado un golpe mortal y estamos contemplando el languidecimiento que conduce a la extinción? Todo lo contrario: en una sociedad donde cada vez tienen mayor incidencia las creaciones de la ciencia y de la técnica —recursos neutrales que indistintamente pueden utilizarse con buenos o malos propósitos— es fundamental la cooperación humanística a fin de conformar un hombre moralmente capacitado en el empleo de estos instrumentos.

En lo tocante a la legitimidad de la "cultura de masas", debe señalarse que su consumidor no ha encontrado otra salida en vista de que la "cultura elevada" se ha especializado y, por tal motivo, se ha distanciado del público. Clement Greenberg lo puntualiza con acierto en un pasaje de su ensayo "Avant-garde and kitsch" <sup>34</sup>: por razones experimentales que sin duda resultan plenamente valederas, el artista contemporáneo se ha ido apartando de la comunidad hasta crear un ámbito propio y exclusivo. En el pasado, una novela de Dickens o Balzac era accesible al entendimiento de cualquier lector; los aprendices y artesanos isabelinos quizá no captaban la perfección formal o la profundidad intelectual de un drama de Shakespeare, pero al menos eran atraídos por su anécdota; sonetos como "Quand vous serez bien vieille" de Ronsard, o "When I have fears" de

<sup>33</sup> C. P. SNOW, *The two cultures and the scientific revolution*, passim.

<sup>34</sup> En *Mass culture*, pág. 101.

## Alcances literarios de una dicotomía cultural contemporánea

Keats, no sólo eran piezas de reconocida exquisitez sino también poesía comprensible para cualquier auditorio. Los ejemplos ofrecidos por el *Ulysses* de Joyce, *The waste land* de Eliot o el *Cimetière marin* de Valéry, no requieren comentarios: están destinados a un público sumamente restringido, de formación casi profesional. La tan discutida literatura popular de nuestro tiempo constituye una respuesta inevitable a semejante situación.

Sin embargo, es menester insistir en que la impotencia exhibida a menudo por la *élite* intelectual contemporánea al afrontar la "cultura de masas" no es un defecto intrínseco de la actividad humanística sino de ciertos integrantes actuales de los círculos minoritarios. El humanismo no es un legado estático sino un comportamiento dinámico: es y fue siempre una posición de compromiso y lucha que se ha caracterizado por la participación activa del intelectual en los problemas de su tiempo; así lo entendieron Sócrates cuando adoctrinaba a la juventud ateniense, Dante cuando defendía el uso de la lengua vulgar, Erasmo cuando propiciaba la educación universal o se internaba en los vericuetos del conflicto suscitado por la Reforma. Tales actitudes no deben olvidarse o escamotearse en la hora presente. Por cierto, ya hay quienes en nuestro tiempo han comprendido esta conducta y demuestran su voluntad de imitarla; en este sentido, Sartre ha sido un verdadero precursor; y un caso más reciente digno de admiración lo ofrece Roland Barthes, uno de los ensayistas franceses contemporáneos de mayor lucidez y sensibilidad crítica, quien ha escrito eruditas contribuciones al estudio de la mecánica literaria que es propia de la "cultura de masas": trabajos sobre las tendencias del hombre actual a la recepción de mitos y la manera en que éstos operarían en nuestros días; comentarios sobre géneros determinados, como el *fait divers*; un agudo examen de los problemas que debe afrontar la explicación escolar de textos para introducirse en la evaluación de lo que ha dado en llamarse *oeuvre de masse*<sup>35</sup>.

*Homo sum; humani nil a me alienum puto.* Este credo humanista también significa: soy hombre de mi tiempo y no considero ajena ninguna manifestación humana de la época en que vivo. Fuera de toda duda,

<sup>35</sup> Respectivamente, cf. el volumen de ensayos titulado *Mythologies*; el artículo "Structure du fait divers", en los *Essais critiques* de Roland Barthes, págs. 188-197; y la nota sobre "Oeuvre de masse et explication de texte", en *Communications*, N<sup>o</sup> 2, págs. 170-172.

es preferible una rima de Dante o una canción de Donne a un relato de Mickey Spillane; pero no es lícito utilizar esa comprobación para conservar las "manos limpias", para convertirse en un "bienpensante" —como hubieran dicho Bloy o Bernanos—, para excluirse del momento actual y de las responsabilidades sociales que presuntamente entraña la condición de intelectual. Inclusive, para que ese pasado cultural que tanto admiramos conserve vigencia es necesario introducirse en la hora presente y actualizarlo mediante el empleo de los recursos más convenientes que el mundo contemporáneo pueda proporcionar para tal empresa. Quien afirma que esto no es posible está admitiendo que la "cultura elevada", ya no tiene ni actualidad ni porvenir: si no es letra muerta, por lo menos se encuentra en plena agonía.

## La música y la sociedad de masas

ERNESTO EPSTEIN

*NACIDO EN BS. AIRES en 1910. Realizó sus estudios secundarios y universitarios en Europa, graduándose de doctor en ciencias musicales en la Universidad de Berlín en 1939. Desde este mismo año se encuentra radicado definitivamente en nuestro país donde desarrolla una intensa actividad docente. Fue profesor de historia y estética de la música en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata; profesor de didáctica musical en el Conservatorio Nacional de Música (Bs. Aires), etc. Actualmente es profesor de historia musical, con dedicación exclusiva, en la Universidad de Buenos Aires. Es presidente del Collegium Musicum de Buenos Aires. Ha publicado libros y numerosos trabajos sobre temas de su especialidad. Delegado a diversos congresos internacionales de educación musical. Ha realizado asiduos viajes de estudio a Europa y EE. UU.*

UN ensayo sobre el tema del epígrafe ha de limitarse, necesariamente, a esbozar algunos ideas acerca del tópico particular, inscrito en un contexto mucho más vasto en que intervienen varias disciplinas, aunque todas ellas pueden ser entendidas como tributarias de un enfoque esencialmente sociológico. En otro lugar de esta publicación se habrán de definir, con mayor precisión de la que es capaz la musicología, el significado y el alcance del concepto "sociedad de masas"; también se habrá de determinar, sin duda, si y dónde esta modalidad de sociedad se encuentra realizada o en vías de realización; además: ¿cuál es la situación de nuestro país al respecto? ¿se dan en su actual estructura social las características definitorias de una sociedad de masas? Estas y otras interrogantes fundamentales deberían ser contestadas en forma definitoria antes de emprender un estudio profundo del tema con respecto a la música. Este dilema se ve agravado por el hecho de que la sociología de la música constituye, hasta el momento, un terreno muy

poco explorado, por lo menos en el sentido de un profundo análisis de las relaciones e influencias mutuas entre este arte en particular y la sociedad. Lo que se ha hecho en este sentido en la mayoría de los casos no pasa de apreciaciones más bien de superficie con respecto a determinadas formas musicales, alguna escuela o figura representativa y el ambiente del que surgieron y que de alguna manera reflejan. El castillo medieval de la sociedad feudal, la iglesia, el palacio, el hogar burgués —para citar sólo algunos ejemplos— fueron relacionados con el arte de los trovadores, Palestrina o Juan S. Bach, la música galante del siglo XVIII o el modesto lied de un Schubert. Según nuestros conocimientos, últimamente se ha profundizado en forma más metódica sólo en dos direcciones: por un lado existen varios trabajos que interpretan la historia de la música o determinados períodos bajo el punto de vista de las ideas marxistas, desarrollados en obras de difícil acceso ya que pertenecen en su mayoría a autores rusos; por el otro lado, en el mundo occidental, algunos autores, entre ellos Alfons Silbermann —quien desempeña una cátedra de sociología musical— se han ocupado principalmente de la situación creada por los medios modernos de comunicación, su influencia en la vida económica de los artistas y la relación entre ellos —sobre todo los compositores— y el público. El área abierta a tales investigaciones es sumamente vasta ya que concurren, en realidad, muchos aspectos de orden estético, psicológico, económico y sociológico relacionados con el fenómeno sonoro. Para citar una sola de las interrogantes que plantea la producción musical contemporánea y que ilustra su situación crítica, nos referiremos a un “Simposion” de compositores a realizarse en Rotterdam en el año en curso, en el que entre otros tópicos, aparece en el temario la doble pregunta: “El compositor de hoy ¿necesita un público?” y “El público de hoy ¿necesita compositores?”. Estos escasos datos demuestran que los comentarios y reflexiones alrededor del tema de la sociología de la música se hallan sometidos a una evidente limitación. Manifestaciones y problemas como una cantata de Bach, un divertimento de Mozart, una sinfonía de Beethoven, los más avanzados productos de música serial, aleatoria o electrónica, las relaciones entre compositor y público, alcanzan sólo a un sector muy restringido de la sociedad, se mueven dentro de la esfera de la llamada música “culta”. Esta, de ninguna manera, es representativa de la totalidad del fenómeno musical en un determinado momento histórico, así como la clase que la sostiene no es idéntica a la totalidad de la sociedad humana. El factor del valor estético no debe convertirse en criterio selectivo en las investigaciones sociológicas, sino que debe ser considerado dentro de un contexto mucho más



vasto. Cuando se tratan problemas de economía mundial, mercado y producción, nadie ignora la gravitación de los centenares de millones de habitantes de Asia o de América del Sur. Pero, ¿no desempeñan ellos también un papel dentro del panorama de la música enfocado desde el punto de vista de la sociología? Una mirada a la tan diversificada actividad musical de nuestro país como la de cualquier otro, demuestra precisamente que, gracias a los medios modernos de difusión —y quizás aún antes de su advenimiento— la música es entre todas las manifestaciones artísticas la más diversificada y difundida, en cierto sentido, la única totalmente “socializada”. Desde el hombre “primitivo”, analfabeto y atado por los lazos de la tradición, de la tribu o el clan, hasta el oyente refinado de un concierto de música de cámara; desde el rancho aislado en la llanura o la inaccesible montaña, hasta las densas aglomeraciones de los centros urbanos modernos, no hay individuo ni núcleo humano que no participe de alguna manera de las manifestaciones musicales. Esta pluralidad hace muy difícil encontrar el punto de partida de una investigación de orden sociológico para la que faltan aún las bases estadísticas y los métodos pertinentes.

## II

De todos modos, intentaremos un acercamiento al tema específico a través de algunas reflexiones que si bien pueden aparecer como algo desconectadas entre sí, podrán, eventualmente, servir de material aprovechable para un estudio más completo y profundo que el que aquí nos hemos propuesto. En primer término, aunque tememos repetir conceptos expresados en otra parte de esta revista, recordemos algunas de las características de esa “sociedad de masas”, tal como está definida en algunos trabajos clásicos, que llegan a conclusiones si no coincidentes, de todos modos similares.

Erich Fromm habla al respecto de “masificación y enajenación”; Erich Kahler opone la sociedad colectivizada a la —deseable— sociedad comunitaria; David Riesmann investiga el carácter social del ser humano y sus transformaciones en el curso de la historia.<sup>1</sup> Distingue tres tipos de carácter; el “dirigido por la tradición”: tipo social de las comunidades primitivas, la sociedad dividida y determinada por la tribu, el clan, la familia, casta o grupos de sexo, edad, etc. En segundo término habla del tipo social “dirigido desde adentro”: modalidad de carácter social determinado con

<sup>1</sup> E. FROMM, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*. E. KAHLER, *Historia universal del hombre*. D. RIESMANN, *La muchedumbre solitaria*.

respecto al comportamiento del individuo, por directivas que se encuentran dentro de él mismo. A través de la educación, el ejemplo paterno y otros conductos, son implantados en el individuo desde sus primeros años, los patrones de comportamiento que llegan a formar parte de su carácter individual. Este sería el carácter social que surgió con el renacimiento y la reforma. Pertenece a la clase media, la burguesía liberalista; hoy en día está amenazado de ser suplantado por un tercer tipo de carácter social que Riesmann define como "dirigido desde afuera".

Antes de insistir en la definición que el citado autor da a este tipo social, queremos referirnos a algunas reflexiones de Erich Kahler con respecto al proceso histórico que culmina en la situación actual. Dice Kahler: "... desde el renacimiento, el progreso humano se ha movido en medida creciente hacia la colectividad... La comunidad humana cambió más y más, desde la especie hacia la colectividad, desde una comunidad íntima, determinada por nacimiento y tradición, hacia una comunidad externa, conscientemente creada y que se basa en la colaboración y organización".

La vida individual se va anulando en las funciones colectivas, siendo absorbida y consumida por y en el trabajo colectivo. Los habitantes de las ciudades modernas tienen esto en común: se han convertido en función dentro de una colectividad, y su vida personal es sólo tanta como la colectividad permite que sea, un remanente que cada vez tiene menos que ver con la personalidad, por cuanto las inclinaciones y reacciones humanas se van sujetando cada vez más a un patrón uniforme. Kahler sostiene que esta tendencia hacia el colectivismo es incontenible a causa del avance de la técnica y la ciencia y su modalidad específica.

Lewis Mumford, por su lado, define el "hombre masa" de la siguiente manera: "... al final, esta civilización sólo podrá producir un hombre masa, incapaz de elegir, incapaz de actos espontáneos. En el mejor de los casos, es paciente, dócil, disciplinado para el trabajo, un buen compañero que no molesta ni pretende elevarse por sobre los demás; pero cada vez más irresponsable porque las decisiones ya no dependen de él".

Ya en tren de citar, no nos parece inútil resumir algunos párrafos del mencionado libro de Riesmann. El autor afirma que el carácter social designado por él como "dirigido desde afuera", se da principalmente en la clase media de las ciudades de Estados Unidos. Cree que en ese país y ese ambiente preciso, se encuentra la etapa más avanzada dentro del proceso de transformación de la sociedad y que en otras partes — nombra a los países sudamericanos, en particular— se oponen o demoran este proceso, obstáculos y trabas muy poderosas. Lo que interesa aquí, ante todo,

es la definición de este nuevo "carácter social". Riesmann dice al respecto: "Las relaciones del Yo con el mundo exterior se concretan, en medida creciente, a través de los medios de comunicación en masa. Las informaciones llegan al individuo después de pasar por un prisma, así que sólo recibe algunos rayos que serán personalizados o mejor dicho, pseudo-personalizados...".

La influencia de la familia en la educación de los hijos se debilita; el comportamiento es determinado por la imposición del grupo, de los compañeros o colegas. Lo peor que puede ocurrir a un niño es que no sepa adaptarse, que no lo quieran dentro del grupo. La presión ejercida por escuela y grupo es aún intensificada por los medios de comunicación, radio, TV, películas, revistas, etc. El síntoma característico del tipo social "dirigido desde afuera" es que su comportamiento es determinado por la mayoría, por el grupo entero. Por supuesto, se procura que el carácter se forme en dirección a este comportamiento que también puede llamarse *conformismo*.

Citemos algunos ejemplos que han de ilustrar sintomáticamente la proyección de tal orientación en el terreno de la educación artística.

Recordemos el caso del director de un colegio conocido y orgulloso por su orientación "moderna", quien se dirigió a los padres de sus alumnos con los siguientes términos: "La enseñanza de la música en nuestra escuela tiene como finalidad la de suministrar a los alumnos la mayor cantidad posible de experiencias e impresiones musicales. Estamos convencidos de que la música constituye un factor imprescindible en la vida y que su influencia se hace notar en cada una de las etapas de la existencia. A través del canto y la ejecución instrumental en conjunto, fomentamos la comprensión mutua, creamos un ambiente de bienestar, y nos parece que el mundo actual necesita como nunca de tal armonía. Por esta razón deseamos que todos los niños participen de la música, en cualquier forma, y nos empeñamos en fomentar las actividades colectivas en este sentido". Detrás de estos conceptos, en sí loables, se advierte una postura "utilitaria" que pone un fenómeno y vivencia artísticas al servicio de una finalidad pedagógica definida por el resultado que se desea. ¡La música, medio para un determinado fin social! La asombrosa actividad musical en escuelas, colegios y universidades norteamericanas, responde en general a estos mismos fines. No se procura tanto —aunque, por supuesto existen excepciones— suministrar a los niños y jóvenes experiencias artísticas de acuerdo a una escala de valores de índole estética, sino que se admite abiertamente que tal práctica musical ayuda a conseguir una convivencia sin roces, a derivar las energías e impulsos de los alumnos hacia una acti-

vidad inocente, finalidad que determina en general también el repertorio de los conjuntos escolares en el que la calidad de las obras no juega precisamente un papel decisivo.

También podríamos mencionar los comentarios de un profesor universitario, formulados en ocasión de un congreso interamericano al que asistimos, quien comentó con gran satisfacción —pues estaba seguro de aportar una noticia muy positiva para los especialistas en educación musical que habíamos concurrido— el hecho de que muchos directores de grandes empresas enviaban actualmente su personal superior —o parte de él— a cursos de apreciación artística, ya que se daban cuenta de que la falta de desarrollo de ciertas facultades sensibles perjudicaba al rendimiento profesional de estas personas, y que, efectivamente, ya se hacía sentir un mejoramiento del mismo en los egresados de tales cursos. Considerar la música —y el arte, en general— como una experiencia puramente personal, como posibilidad de refugiarse en su propia individualidad creadora sin tender hacia ninguna finalidad utilitaria, sería para los promotores de tal orientación educativa, probablemente, un acto de egoísmo y aislamiento condenables. (Véanse los comentarios de D. Riesmann sobre las experiencias recogidas en la población de Park Forest, cerca de Chicago).

### III

Ciertamente, no nos hemos acercado a nuestro tema por el camino más directo; sin embargo, no nos pareció inútil esta digresión por terrenos limítrofes para proceder a la investigación de las manifestaciones musicales mismas, es decir, aquellas que corresponden a una sociedad de masas, ya existente o en vías de concretarse. Los conceptos de *consumo*, *gusto*, *opinión mayoritaria*, *utilidad* y otros más, indican determinadas relaciones entre producto artístico y sociedad. Esta, en cuanto es destinataria de las producciones artísticas, se denomina generalmente “público”; mas nuevamente hacemos la salvedad de que en una investigación de carácter sociológico al “público”, en sentido tradicional, constituye sólo una fracción de la masa de consumidores, ya que debemos tener en cuenta a los millones de radioescuchas, aficionados al disco, y, en fin, a toda persona o núcleo humano que de alguna manera —aunque sea casual o indirecta, por ejemplo la música funcional en bancos, aviones, empresas y talleres— entra en contacto con manifestaciones musicales.

Si bien resulta superfluo detenerse en la descripción del profundo cambio que se ha producido en el proceso de transmisión y difusión de la

música debido al auge de los modernos medios de comunicación, menos clara es la situación del público frente a esta transformación; debemos preguntar si, cuándo y en qué sentido el público ha sido afectado por este fenómeno. (Con esta interrogante no queremos establecer un nexo causal; no interesa averiguar si los medios técnicos surgieron como *consecuencia*, satisfaciendo necesidades conscientes o no de la sociedad, o si ésta, por decir así, se vio enfrentada a los mismos para su propio asombro, viéndose en la obligación de adaptarse a ellos. Lo más probable es que existan ciertas misteriosas relaciones mutuas).

Nuestra pregunta también podría formularse de este modo: ¿Cuándo se produjo ese paso decisivo por el que la comunidad se convirtió en colectividad, en el sentido de las citadas frases de Erich Kahler? ¿No sucedió acaso en la época de Beethoven, cuando el compositor y la obra musical dejaron de dirigirse a una determinada clase o cumplir con una función representativa o litúrgica para dirigirse a la "humanidad entera"? En efecto, en épocas anteriores existían círculos o núcleos humanos —más o menos limitados y definidos por su categoría social— a quienes estaba destinada cierta modalidad y repertorio musical que se oía en determinado ambiente geográfico: palacio, corte, municipio, iglesia, universidad, etc. El artista no tenía que buscar ni "crear" su público ya que, desde un principio, pertenecía al mismo aunque fuese en calidad de empleado o lacayo asalariado. Dentro de estas esferas sociales regían ciertas convenciones que limitaban finalidad, contenido y forma de la obra musical. No se postulaba una constante renovación del material y de la forma artística, pero sí la máxima diferenciación en la realización de la misma. El público, por su parte, estaba preparado y dispuesto para apreciar los sutiles matices que podían darse dentro de este marco preestablecido. El renacimiento es un ejemplo cabal de esta situación como también la sociedad vienesa de la época de Haydn y Mozart. ¡Cuántas veces no se habrá pintado la Virgen o el Descendimiento de los siglos XV y XVI! ¡Cuántos divertimentos, calcados sobre el mismo patrón escribieron Haydn, Mozart y sus contemporáneos! Sin embargo, estos pintores y músicos, en la repetición incansable de los temas tradicionales, de rigurosa limitación temática y sometidos a imposiciones de toda índole, dieron el máximo de espontaneidad y fuerza expresiva.

Si partimos de la máxima de que cada sociedad, cada clase, da origen y dispone de la expresión artística adecuada, debemos admitir que la sociedad vienesa de 1820, es decir la burguesía acomodada, poseía a un Beethoven porque tenía interés y necesidad del arte por él representado. Era capaz de captar la sustancia espiritual de su obra; el significado de

actualidad que encerraba. Dice, con razón, T. Adorno: "Quien oye a Beethoven y no advierte en él nada de la burguesía revolucionaria, nada del eco de sus lemas, las ansias de su realización y el postulado de esa totalidad en que debían garantizarse razón y libertad, lo comprende tan poco como aquel que no es capaz de percibir el contenido puramente musical de sus obras, seguir los acontecimientos interiores a que están sometidos los temas. Pero esta misma sustancia de actualidad que posee toda obra auténtica impide que ella sea completamente transferible a otra época. No podemos pretender que una composición de Beethoven —de cualquier artista del pasado— pueda proporcionar la respuesta a los interrogantes que plantea nuestro siglo." Con ello contestamos también otra posible pregunta que se impone con respecto a nuestro tema específico: ¿una sinfonía de Beethoven o una polonesa de Chopin se convierten en música de sociedad de masas por el solo hecho de que hoy en día llegue a través de la radio y del disco a millones de oyentes? Indudablemente no, y esto por las razones ya aducidas. Vemos pues que una obra musical puede adaptarse a diferentes exigencias y requerimientos en el sentido social, y, como acota Adorno, el carácter fundamentalmente aristocrático de la música de un Chopin no impidió que ella, en nuestra época, se haya transformado en un artículo de consumo en masa, merced a los medios de difusión que se adueñaron de ella. "Tanto puede divergir la *función* social de una música —precisamente con respecto a las relaciones de clases— del *significado* social que ella personifica, aunque fuera en forma tan nítida como ocurre en el caso de Chopin."<sup>2</sup>

## IV

Esta nueva digresión, sirvió, una vez más, para demostrar con cuantas dificultades cuenta —por lo menos en este momento— un estudio sociológico del fenómeno musical, por la falta de un contenido concreto, y mucho menos definido que el de otras expresiones artísticas en las que se trasluce la ideología, la tendencia socio-política, tanto por la temática como por la manera de su presentación. Esta misma dificultad surge cuando se pretende definir lo que sería, en realidad, una música de y para la sociedad de masas, siempre que no se quiera insistir solamente en los aspectos negativos de este concepto, los que, sin embargo, debemos destacar. Si la definición de la sociedad de masas que se desprende de las reflexiones de los autores citados es acertada, esa sociedad se compondría

<sup>2</sup> Subrayado por el autor.

de una multitud anónima de consumidores intercambiables en el proceso económico, divididos en una parte que es la que cumple con las funciones dentro de la colectividad y otra, la individual, el reducto personal cada vez más restringido y de menor gravitación, tanto en las ocupaciones profesionales como en las de las horas de descanso o de ocio destinadas principalmente a “distraerse” en el sentido más negativo de la palabra. El concepto del “consumo” y unido a él en forma inevitable el de la “cantidad”, ha penetrado también en el terreno del arte. Un programa de radio debe ser vendido y aunque la emisora no sea del tipo comercial, se busca la aceptación de la mayoría de los contribuyentes. Lo mismo ocurre con la TV y también la industria del disco. Esta, suministra a los aficionados de todo tipo de música, un abundante alimento constantemente aumentado, gastado y renovado, y tiende para su existencia, a despertar apetencias artificiales. Con el acicate de una perfección cada vez más completa en la reproducción del sonido y otros recursos de la propaganda comercial, ha convertido al amante de la música en un incansable comprador y consumidor del producto industrial. En este terreno advertimos los mismos síntomas psicológicos que se dan en todo coleccionista: en el fondo, interesa sólo lo que no se posee; satisfecho el deseo, el discófilo ya piensa más en conseguir nuevos títulos, que en gozar de los que posee.

En la producción musical actual encontramos también la que corresponde al tipo social que hemos llamado “conformista”. Se trata de obras que, aparentemente, cumplen con el postulado de “actualidad” por su temática concreta o bien por la elección de ciertos procedimientos y recursos sonoros; ellas hacen creer al oyente para su gran satisfacción, que se enfrenta con música “moderna”, que sin embargo, resulta comprensible y aún atractiva. La dofisición hábil de los ingredientes en tales obras —entre los autores podríamos contar a un Menotti, Orff y otros— hace olvidar la ausencia de ese “antagonismo interior”, que es el distintivo de toda música de auténtica actualidad. En tales obras, aún cuando son hechas con indudable habilidad y hasta ingenio, se advierte que la sustancia misma del arte ha sufrido un deterioro progresivo; además los conceptos ya no son claros: hay mucha gente que realmente cree que la música debe servir como sedante, como elemento de descanso y de relajamiento después de las tareas diarias, ocupando un lugar similar —aunque en un nivel ligeramente más alto— que las películas o novelas intrascendentes. Con ello se niega o desconoce el verdadero significado profundo y rico en experiencias, de la auténtica obra de arte. ¡Nadie afirmará seriamente que las sinfonías o cuartetos de un Beethoven fueron para los oyentes contemporáneos una mera diversión y pasatiempo agradable!

Así, en nuestra época, abunda la literatura musical fácilmente digerible —por esto también la preferencia de la gran masa de público por obras y lenguajes familiares— que con la verdadera música significativa tiene en común —en los casos extremos— tan solo la materia prima.

## V

Admitamos, para fines de nuestro planteo, que “consumo” y “mercado”, producción y colectivización, medios de comunicación ilimitados pero controlados, conducción dirigida desde afuera, definen, en gran parte, la sociedad de masas. Se advertirá que varios de los conceptos involucran, casi por definición, el factor “cantidad”; quiere decir que esta civilización de masas estaría determinada en muchos aspectos por valores cuantitativos, medibles. Esta sociedad y cada uno de sus integrantes se encuentra ahogado por una avalancha de informaciones e impresiones que lo distraen de un examen personalizado de los fenómenos y atrofia su capacidad imaginativa. Simultáneamente, se ve sometido al constante bombardeo de la propaganda comercial que lo induce a satisfacer apetencias y necesidades, muchas veces artificiales, promovidas al solo efecto de mantener el ritmo de la producción. La técnica y los medios modernos de comunicación, tienen el efecto de nivelar, en cierta medida, la masa humana, en la que, teóricamente, todos tienen iguales derechos y posibilidades, y acceso a los bienes materiales y culturales. De tal modo, en vasta escala, se han impuesto el gusto y las preferencias de la mayoría, del sector más numeroso de consumidores.

En el terreno de la música, en la que intervienen cuantiosos intereses comerciales, estas necesidades son satisfechas por la llamada música popular de tipo comercial. La producción de la misma —ya que no podemos hablar de creación— y difusión, corresponden exactamente a los principios y procedimientos que reinan en la industria y el comercio: se produce en serie, por equipos; hay especialistas para cada etapa de la producción (estribillo, armonización, orquestación, etc.); se adereza o arregla para las diversas oportunidades: película, jazz comercial, radio, etc. La producción es barata, los artículos son muy similares entre sí y perfectamente intercambiables (las diferencias entre una melodía que se vuelve popular en determinado momento y otra que la reemplaza o que es reemplazada por ella, son sólo de “superficie”); no hay más que una mínima cuota de rasgos individuales; el desgaste está asegurado para mantener la producción en constante actividad; el producto es fácilmente asimilable; las letras



## La música y la sociedad de masas

responden a las incitaciones psicológicas más rudimentarias: sexo y sentimentalismo, o consisten simplemente en la repetición constante de ciertas palabras y frases vulgares.

Cuando intervienen en un fenómeno importantes intereses comerciales, también se invaden y deterioran otras esferas limítrofes. No podemos investigar aquí en qué medida tales intereses dominan y determinan a través de los empresarios y agencias, las temporadas de conciertos u operísticas, y otras manifestaciones dentro del terreno de la llamada música "culta". Lo mismo ocurre —quizás en grado mayor porque el interés comercial es más evidente— en toda la industria de los medios técnicos: combinados, televisores, discos, etc., donde la propaganda tiende a promover el consumo indiscriminado provocando el rápido desgaste y reemplazo de los productos por otros más nuevos o perfectos.

Una sinfonía de Beethoven no se gasta cuando el disco o la cinta muestran los síntomas de un uso prolongado, pero se deteriora por la difusión indiscriminada, la facilidad de poder oírla en cada momento; proporcionalmente disminuyen las posibilidades de una vivencia profunda en el aficionado —todos podemos hacer esta observación en el círculo de nuestras relaciones— quien a veces parece más interesado y afectado por la interpretación o la calidad técnico-acústica de la reproducción, que por la sustancia musical de la obra misma. Además, tal música significativa exige demasiado del oyente como para servir de descanso y medio de distracción de las tensiones físicas y nerviosas. Estos valores auténticos serán absorbidos por él sólo en la medida que su esfuerzo personal —formación, sensibilidad, concentración— sea movilizado para tal fin. Efectivamente, hay quienes opinan que para que no se desgaste este tesoro de música clásica —que además no cumple sino precariamente con las necesidades señaladas— se "fabrique" música de consumo, música de descanso, música funcional, como la que se usa ya en fábricas, oficinas, empresas o aviones y que cumple en estos lugares y estas condiciones, con muy definidos fines de orden psicológico y, naturalmente, de utilidad, es decir, nada tiene que ver con la autonomía de la verdadera obra de arte. Esta música que no tiene por qué penetrar en la conciencia de quienes alcanza para cumplir con su finalidad, —en su mayor parte consistente en actuar como sedante, como ocurre durante el despegue de los aviones o para evitar roces producidos por el cansancio— consecuentemente no encierra ningún "mensaje" o, según el vocablo actual, no posee ningún valor de información. (Digamos al margen que también la ideología puede tener un efecto similar en los productos del arte aunque no necesariamente, y puede acercarse

en sus resultados, al que obedece a los intereses comerciales, es decir, ser recibido y asimilado por la mayor cantidad posible de destinatarios.)

Esos mismos intereses interfieren también en la educación musical, siendo las consecuencias tanto más perjudiciales cuando se ocultan detrás de una aparente preocupación pedagógica, como sucede a menudo. Nuevos métodos y sistemas de educación musical, frecuentemente acoplados a determinado instrumental específico, el uso de los llamados medios audiovisuales que han proliferado de manera asombrosa, y una cantidad de otros materiales y elementos didácticos, se exhiben en los quioscos de los congresos y conferencias de educación musical. Lo que los hace sospechosos, es el hecho de que sostienen y son sostenidos por una poderosa organización industrial y comercial. En general no resisten a un examen concienzudo, con respecto a su verdadero valor pedagógico, y hasta se vuelven en contra de su propia finalidad declarada, en su afán sincero o no, de "facilitar" el aprendizaje musical, pretendiendo reducir a un mínimo el esfuerzo personal sin el cual, sin embargo, jamás se logra la adquisición de experiencias valiosas o habilidades satisfactorias.

## VI

Nuevamente debemos volver sobre nuestros pasos para acercarnos al tema desde otro ángulo. Se dice a menudo, que ha empezado la era del "hombre común", del "common man" quien no sería otra cosa que el "hombre masa". Hay quienes creen que este estado presenta un avance en la evolución humana ya que significa que la organización socio-política correspondiente asegura un mayor bienestar material para la inmensa mayoría de la humanidad, un paulatino nivelamiento de las fortunas y un acceso cada vez más fácil y generalizado a los bienes de consumo. El hecho de que los modernos procesos de producción no hayan logrado aún erradicar el hambre y la pobreza en la tierra, el que subsistan diferencias marcadas entre la riqueza de una minoría privilegiada y el modesto nivel de vida —sino la penuria— de una vasta mayoría, es atribuida por estas personas sólo a imperfecciones del sistema, sobre todo en la distribución u organización social, las que serían perfectamente subsanables. (No importa aquí si se pretende alcanzar la plenitud de los beneficios de este estado por vía revolucionaria o mediante la evolución controlada). Si debemos creer en cierta propaganda, el estado ideal de la humanidad sería alcanzado cuando todos pudieran comprar y obtener de todo. Tal producción en masa involucra necesariamente la estandarización de los productos que serían réplicas

“ad infinitum” de un patrón o modelo; y el día que esa producción esté al servicio de las verdaderas necesidades de la humanidad —o de las que se cree han de serlo— sin el impulso de la propaganda comercial que obliga a una constante renovación —aunque fuera sólo sobre la base de una diferenciación exterior de los productos— la uniformidad de los artículos de consumo será forzosamente más acentuada aún. Ciertamente, no es en sí una meta despreciable el aspirar al máximo bienestar posible para la mayor cantidad posible de seres, pero indudablemente involucra el peligro de que también en los bienes considerados culturales se imponga el gusto de la mayoría, el artículo standard de fácil reproducción y de más fácil consumo. Si se tiene por virtud ser como los demás, cada cual adquirirá y consumirá lo que adquieren y consumen los demás. El verdadero arte —tal como lo entendemos— no puede existir bajo tales condiciones pues su esencia misma comprende al carácter individual, irrepetible e insustituible del producto del artista. Se opondrá a esta aseveración el que el nuevo tipo de sociedad reclama y tiene derecho a una modalidad específica de manifestación artística, y, efectivamente, si queremos ver en la expresión “sociedad de masas” algo más que la negación de los valores tradicionales, si es posible atribuirle alguna cualidad positiva, si realmente responde a una evolución deseable, a algún concepto válido de la vida humana, debemos admitir que esta sociedad ha de dar origen a un arte propio, novedoso en todos sus elementos de manifestación y hasta en la materia prima (¡sonidos electrónicos!) pero manteniendo su carácter trascendental, el sello de lo extraordinario, de lo que es capaz de enriquecer la sustancia individual del hombre, que da una respuesta a los grandes problemas de su existencia. Sería hasta deseable que el nuevo tipo de sociedad lograra producir desde su propio seno un arte que constituya —como postula Fromm para toda sociedad sana— un rito comunitario, una experiencia compartida, sin que por ello la calidad intrínseca se oriente hacia la mediocridad, hacia los criterios cuantitativos del “consumo”. En la historia de la música, este tipo de manifestación artística se encuentra, en cierto sentido, en la música religiosa, y, eventualmente, en los grandes oratorios de un Haendel, verdadera música para toda la humanidad de su época, de grandes y simples líneas, de extraordinaria fuerza e impacto, noble y comprensible a la vez. Es por estas cualidades que Beethoven admiraba a Haendel sobremanera, viendo en su música una realización que él mismo intentaba crear desde su situación histórica.

Actualmente, la música popular, la de índole comercial, es la única que llega a todas las capas de la sociedad; a unos, porque les gusta, y a otros porque no pueden evitar el oírla. No es necesario insistir en la absoluta

falta de valores estéticos de esta música de consumo y de la incapacidad de ella para convertirse en rito comunitario. En otro plano se encuentra el jazz que parece reunir cualidades superiores en ambos sentidos pero el que por su propia limitación, tampoco podrá instituirse como el prototipo de una música de masas ya que, además, para ser gustado en su verdadera esencia, exige una preparación especializada, no tanto en el sentido de las experiencias de una educación y formación auditiva y estética, sino en cuanto presupone el conocimiento de ciertos elementos del lenguaje, procedimientos específicos, estilos personales, y otros detalles importantes y significativos sólo para el aficionado, el *fan*. El auge del folklore en vastos círculos es otro síntoma interesante ya que ofrece varios aspectos; uno de ellos es expresión de añoranza por un estado ya pasado de la sociedad, cuando precisamente los miembros de la comunidad participaban de las expresiones artísticas, cuando estas se desarrollaban en función de la vida, constituyendo verdaderas experiencias compartidas y ritos comunitarios.

Hay otro tipo de música folklórica que está surgiendo en varios países, sobre todo en los Estados Unidos; pero el significado principal de estos cantos reside en su carácter polémico y en que son vehículo de la disconformidad y la crítica de una generación joven frente a los fracasos o soluciones dudosas ofrecidas por la sociedad reinante. La música clásica, difundida a las masas pero también deformada por la radio, el disco y la TV, no es tampoco expresión auténtica de esta nueva sociedad y no podrá convertirse jamás en tal, por la ya señalada carencia de actualidad. Tampoco lo será esa música "conformista" que elude los problemas del hombre de nuestra época, pretendiendo hacerle creer que vive en el mejor de los mundos. La música funcional, aquella "prefabricada" que actúa más bien como preventivo o terapéutico aliviando tensiones psicológicas, promoviendo un mejor rendimiento del individuo y del grupo dentro del proceso económico-social reinante, ostenta todas las características de un anti-arte y con respecto a su función dentro de la sociedad de masas, debemos relacionarlo con los aspectos inquietantes y destructivos de la misma en cuanto tiende a la anulación de la personalidad, de la sustancia individual del ser humano; peligro real que habrá de ser contrarrestado mediante una educación que sepa armonizar dos aspectos aparentemente antagónicos pero que concurren a mantener el equilibrio de la humanidad: por un lado, las necesidades de una sociedad colectivizada, determinada por procesos técnicos y científicos imprescindibles para satisfacer las ingentes necesidades de la población actual del mundo —y más aún la del porvenir— con respecto a su alimentación, vivienda y, en general, todos los bienes de consumo, y por el otro los derechos del individuo que han de conservarse y

afirmarse cada vez más si es que desea salvar su indestructible sustancia y promover la dignidad misma del ser humano.

## VII

Un párrafo aparte merece la consideración de la música que podemos llamar de avanzada y que de alguna manera ha de reflejar la situación de la sociedad contemporánea. Sin embargo, resulta aún muy difícil sino imposible formular alguna apreciación que tuviera validez con respecto a la relación de esta música con el estado de la sociedad actual. Las posibilidades de tales relaciones son variadas y el solo hecho de que en estas realizaciones musicales se advierta una extraordinaria influencia por parte del pensamiento científico y técnico, no permite aún una ubicación precisa en este sentido. Esta influencia no se opera sólo en el terreno de los nuevos medios sonoros (música electrónica, música concreta) sino también en el de los procedimientos estructurales que, en muchos casos intencionada y en otros obligatoriamente, se basan en complejas operaciones numéricas y no menos complejos procesos acústico-técnicos.

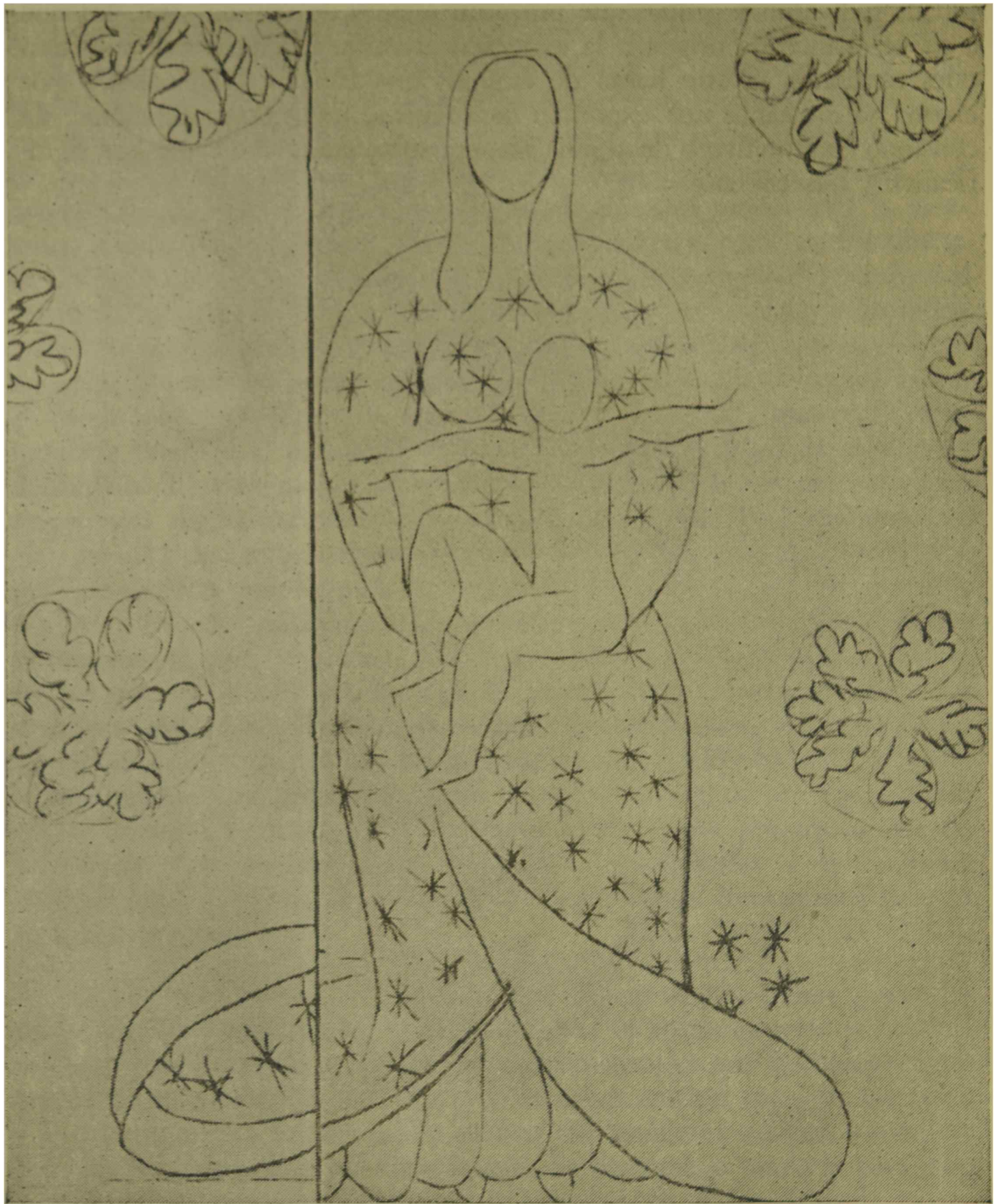
El experimento, el espíritu de laboratorio, origina gran parte de estas realizaciones, hasta tal punto, que la inspiración y el libre albedrío del compositor quedan relegados aparentemente a un segundo y aún más remoto lugar, ya que tanto en la música serial como en la aleatoria, la mayor porción del resultado sonoro ha sido sustraída a la intervención directa del realizador. Otra característica evidente de esta música es la ruptura total con la tradición, una ruptura que no se produce, como algunos han querido constatar, en la música dodecafónica de Schoenberg y ni siquiera en las obras de su discípulo Webern, sino sólo desde 1950 en adelante. El alejamiento de esta música de avanzada de la sensibilidad "normal", del gusto y de la comprensión del público en general —y hasta de los músicos profesionales no familiarizados con esta especialidad— es otro síntoma determinante que suscita el problema de la comunicación y con ello el de las relaciones de esta música (hasta la validez de este vocablo ha sido puesta en duda) con la sociedad actual. Por de pronto se plantean varios interrogantes. En primer término habría que averiguar si esta música, contra todas las apariencias, aspira en su finalidad a transmitir un mensaje determinado cualquiera fuera su índole. Es decir, debería aclararse cuál es según las intenciones de los autores la función social de esta música, el público al cual se dirige, y el lugar concreto en que ha de realizarse y oírse, ya que el logro o la falta de éxito en este sentido podría depender de la

novedad de los fenómenos necesitando —como ocurrió ya en otros casos— un período más o menos prolongado de habituamiento por parte de los destinatarios. La pregunta es lícita, pues tanto el carácter complejo como la elevada dosis de científicismo en la realización de estas obras, parece destinarlas a un círculo muy reducido de iniciados, a ser presentada sólo a los efectos de servir de tema para análisis y comentarios, discusiones que abarcan desde la psicología auditiva y la configuración biológica del oyente, hasta los procedimientos técnicos y las bases filosóficas de la obra. Habría que averiguar también si el “desgaste” tan rápido de estos productos y la incesante búsqueda de nuevos medios y procesos se deben al carácter experimental de estas estructuras sonoras, siendo lícito esperar algún día la síntesis valedera, “la” obra definitiva o el músico genial que eche mano a los resultados conseguidos por esta generación en cierta medida preparatoria, o si ese desgaste, es continuo reemplazo de lo hecho por otras nuevas modalidades, es factor inherente al arte de nuestra época en general, y que entre otros renuncia también al postulado de la perduración y el logro de soluciones definitivas. El alejamiento de este arte musical (ambos términos, pues, exigen una nueva definición) del público tradicional, su aislamiento social, su falta de comunicación, podría ser un síntoma del “non-conformismo”, de protesta que, a través de la ruptura con la mayoría de los criterios, medios y recursos musicales tradicionales, expresaría una condena de las estructuras sociales reinantes. También podría ser un voluntario aislamiento, un arte hermético, la “torre de marfil” como último refugio de la creación artística de nuestra generación. Y, finalmente, cabe preguntar si, a pesar de las dificultades de asimilación y comprensión por parte del oyente medio y el aficionado, estas estructuras sonoras no representan, por lo menos en cuanto a los materiales usados y los procedimientos de producción (en algunos casos entregados parcialmente a la máquina computadora) el primer paso hacia la concreción de una música para la sociedad de masas.

De todos modos, la distancia que separa a estas obras musicales de lo que tradicionalmente se llama música, es infranqueable y no deja ninguna posibilidad de un paulatino acercamiento, ya que las innovaciones atañen no sólo a detalles de estilo y de escritura musical sino que interesan a la materia misma, la sustancia y esencia del fenómeno estético construido con sonidos; por lo que, así sospechamos, ha de cambiar también para bien o para mal, la relación entre ella y la sociedad. Si el futuro de la humanidad es llegar a la organización que hoy llamamos “sociedad de masas”, debemos abrigar la esperanza de que ésta, como tal, siga ostentando aquellas situaciones antagónicas intrínsecas, que hasta donde podemos remon-

## La música y la sociedad de masas

tarnos en el cauce de la historia del género humano, se hallan en la base misma de su existencia; antagonismos como: vida y muerte, tiempo y eternidad, individuo y grupo, que provocan estados de tensión vital, los que a su vez han dado origen a la expresión artística. Mientras que subsistan tales tensiones, el arte habrá de cumplir una función inalienable y por cierto, no mediante una expresión conformista, una música funcional, de consumo cuantitativo o de alguna manera subalterna, sino como arte significativo y trascendente.



Estudio (carbón) para la Virgen con el Niño, cerámica de Henri Matisse para la capilla del Rosario en Vence, Francia. (Ver los grabados frente a las págs. 23 y 89).



## Apuntes sobre la cuestión desde el punto de vista artístico

JORGE ROMERO BREST

NACIDO EN BS. AIRES en 1905. Ha desarrollado una intensa labor pedagógica desde 1939. Ha dictado cátedra en las universidades de Buenos Aires, La Plata, Chile, Uruguay, Autónoma de México, Puerto Rico, Central de Caracas, etc. Miembro asociado del Museo de Arte Moderno de Nueva York desde 1943 y vicepresidente del Bureau de la Asociación Internacional des Critiques d'Art de 1952 a 1958 y de 1962 a 1965. Ha sido director del Museo Nacional de Bellas Artes (Bs. Aires) y en la actualidad es director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella (Bs. Aires). Fue jurado en la 2ª y 6ª Bienal de San Pablo; en la XXI de Venecia y en la Bienal de Jóvenes de París (1965). Fue fundador y director de la revista "Ver y estimar" (1948-1955). LIBROS: La pintura europea contemporánea; Qué es el arte abstracto; Qué es el cubismo.

SIN ánimo de abordar la cuestión *in extenso*, lo haré considerando sobre todo ciertas obras de arte actuales que por extrañas provocan el divorcio, según se dice, como supuesto "arte de élite" de un no menos supuesto "arte de masas". Desde luego no hay divorcio, puesto que nunca se casaron, pero los comunistas aprovechan la ocasión para excluir a esas obras en nombre de la "utilidad" del arte. Y digo comunistas, no marxistas, porque ellos son más categóricos que Marx o Engels, como Plejanov en su conocido libro "El arte y la vida social", repartiendo ideas que son *mandatos*. También los burgueses aprovechan la ocasión, tanto quienes se unen a los comunistas para excluir a esas obras como quienes las defienden con ideas que son mandatos al revés. Única excepción, la de Herbert Read, que por anarquista y poeta ha podido hacer en "Arte y sociedad" la exposición más aceptable sobre el tema que conozco. 2. Soslayando las razones determinantes de cada posición y los argumentos menudos que emplean, en síntesis se afirma

que las obras de arte son valiosas cuando es valioso el *contenido*, para unos empírico-conceptual-sentimental, para otros ideológico a la par; o cuando es valiosa la *forma* por su expresividad innominada.

Afirmaciones ingenuas y erróneas por igual. ¿Acaso hay oposición entre “contenido” y “forma”? Aunque las obras sean *determinadas* aparentemente por ciertos “contenidos” en el acto inicial de percibir, imaginar y simbolizar “realidades”, son *autónomas* aparentemente a consecuencia del acto que sigue, al existir como “formas” en lo “real”, hallándose los factores determinantes y los impulsos liberadores en relación dialéctica.

De tal suerte, la proposición de Herbert Read sería justa (“el arte es una actividad que, como todas nuestras actividades, sufre la influencia de las condiciones materiales de la existencia, pero como forma del conocimiento es a la vez su propia realidad y su propio fin”) si no fuera *pobre* su concepción de la “realidad” y por tanto del “fin”.

3. Al decir que las obras de arte son “determinadas” y “autónomas” *aparentemente* indico una connotación distinta de los “contenidos” y las “formas”, pues difieren según sean los caracteres que adquieren por acción recíproca.

Al respecto hago notar que la relación sin duda dialéctica entre los “contenidos” referentes a “realidades” del mundo y las “formas” referentes a “realidades” de otra naturaleza ontológica, no es hegeliana; carece de todo rigor racional, conduciendo a la *libertad existencial* en vez del concepto.

No cabe duda al menos y es fundamental, que no es lógica. Que un “contenido” puede ser valioso y no ser valiosa la “forma” que lo manifiesta, sin que se cumpla lo contrario, pues siendo valiosa la “forma”, su “contenido” también lo es. O mejor dicho y en cierto modo de acuerdo con Plejanov, que sólo un “contenido” valioso puede determinar una “forma” valiosa.

4. Para comprender este carácter proteico de la relación antedicha hay que advertir el *cambio ontológico* implícito en todo acto de creación y contemplación de obras de arte.

¿No empiezan creador y contemplador percibiendo “realidades”, modificadas por la compañía de ideas, sentimientos, deseos, mandatos...? ¿No se produce un “cambio” cuando esas “realidades” se vuelven imágenes mentales y otro cuando se vuelven imágenes pintadas, esculpidas, grabadas... y otro cuando las imagina el contemplador? El “ser” de “realidades” y el “ser” que por las obras de arte existe en “lo imaginario” son y no son el mismo “ser”.

Apuntes sobre la cuestión desde el punto de vista artístico

Y todavía se complica el proceso, porque este “ser” ambivalente de la obra de arte existe para la comunidad con cierto carácter *estable* que le asegura su condición de “símbolo”, en tanto que para ciertos individuos puede existir de manera *inestable*, como “verdad” haciéndose constantemente.

5. De modo que la relación *ontológica* entre “seres” existentes en “lo imaginario” choca con la relación *sociológica* entre ellos y la comunidad.

Choque no quiere decir oposición. Diría que es un des-acuerdo debido a dos “tempos” diferentes: el de cada grupo social, lento en cuanto el “ser símbolo” lo sostiene; el de cada individuo, rápido en cuanto el más osado aspira a la “verdad”.

La “verdad” que por estar haciéndose siempre en la mente del hombre, sin ser nunca definitiva, lo pone *en situación* de conocer lo “real”, en vez de ser para él idea, dios o símbolo acerca de “realidades”, produciéndose las discrepancias conocidas entre el individuo y la comunidad. Que nunca son absolutas, bastando la sagacidad del buen conocedor del arte para advertir los puntos comunes de partida y llegada.

6. Si este esquema es verdadero ¿qué sentido tiene oponer un “arte de élite” a un “arte de masas”? Es tomar el rábano por las hojas, creyendo que la *efectividad* del arte se agota en la acción desempeñada por el “símbolo” en la comunidad.

Entonces sí pueden diferenciarse el “arte de élite” y el “arte de masas” por los “contenidos” y las “formas”, según sean cómo viven las élites y las masas. Pero el abuso es de palabra, consideradas así las obras no son de arte; aun las que lo son dejan de serlo para quienes contemplan *pasivamente*.

La importancia que se da hoy al *contemplador*, gracias a las obras extrañas que requieren su permanente colaboración, permite encarar el problema con mayor agudeza. Él puede ser de élite o de masa, todo depende de los pre-juicios que tenga para contemplar, mas no el arte, que siempre es arte y nada más que arte.

Además, bien dice Herbert Read: “el arte típico del período es el arte de élite”, mientras no se establezca la sociedad sin clases. Aunque tal vez sea cierto para el pasado no más, en vista de la quiebra cultural de las élites en nuestros días.

7. Échese una ojeada, en efecto, a lo que ocurre actualmente con las élites. ¿Acaso sus componentes estiman otro arte que las masas? Difie-

ren por el *gusto*, a causa de las pautas sociales a que responden, pero la actitud apenas receptiva y por supuesto nada creadora de las obras que son de arte, es la misma. El arte es ajeno a unas y otras.

Por el contrario, la mayoría de los creadores de vanguardia y de los contempladores que aceptan las obras hechas por ellos no pertenecen a la élite. En general son pequeñoburgueses que escapan precisamente a la determinación de su clase por el arte que estiman. Y cuando pertenecen a la élite, los coleccionistas norteamericanos en particular, siguen siendo pequeñoburgueses, con mucho dinero.

8. Comprendo sin embargo a los comunistas y a muchos sociólogos burgueses, para quienes el arte es lo que se observa y hace pensar, sentir, desear, cumplir... Aquello que por permitir estas acciones funciona positiva o negativamente en el grupo social.

Ellos ignoran que "la práctica y la apreciación del arte son individuales", como dice Herbert Read, y que "sólo en la medida en que la sociedad reconoce y absorbe tales unidades de experiencia, el arte se entreteje en la urdimbre social".

Si lo supieran no intentarían reducir la teoría del arte a teoría sociológica, haciéndose fuertes por lo tanto en el *valor* de las obras; se darían cuenta de que por debajo de la apariencia estimativa se halla en potencia el acto de "mirar" (a la manera de Heidegger) para existir *en* la "verdad", la que no implica "valorar" sino "ser".

9. Estoy, pues, dispuesto a sostener que la acción del arte se manifiesta en campo ético, en cuanto favorece la des-alienación del creador y el contemplador, impidiéndole que se detenga en una "forma", ya que la "verdad" es procesal y no formal.

El momento es propicio para volver a la relación establecida entre "verdad" y "valor". Las obras de arte son valiosas para la comunidad, mientras dure la efectividad como "símbolos", pero se mantienen como expresiones de "verdad" si en su momento fueron creadas *libremente*. De donde resulta que la liberación del "ser" es fundamental.

Examínese el proceso desde el pasado hasta el presente y no será difícil descubrir que el arte ha tenido siempre el mismo signo: *obtener libertad*. Y no por cierto conscientemente sino por obra del inconsciente capaz de desencadenar situaciones "posibles", aun cuando las "formas" parezcan definitivas.

¿Puede postularse, entonces, la sujeción del arte a cualquiera ideología? Nadie ha podido establecer *en términos de arte* esa vociferada

Apuntes sobre la cuestión desde el punto de vista artístico

relación. Nadie lo hará, simplemente porque el arte es lo contrario de la ideología, o mejor dicho, ésta es su anticuerpo.

10. Y caemos en la cuestión de fondo, ¿qué se comprende por “realidad”?

Herbert Read no la comprende con riqueza metafísica al decir que “como forma del conocimiento (el arte) es a la vez su propia realidad...” La propia “realidad” es configurada por las obras en cuanto “cosas”, a semejanza de las otras “realidades” del mundo, y el arte es “forma del conocimiento” cuando pone al contemplador, por medio de esas “realidades” que se llaman obras, en situación de *existir verdaderamente*, superando toda influencia de las condiciones materiales.

Tampoco es rico cuando habla de “su propio fin” (del arte). Pues el arte no tiende a ser arte sino a provocar la “verdad” y a que de tal manera el contemplador *sea libre*, porque siendo “verdad” de lo “real” es precaria, *posible* “forma” dispuesta a ser reemplazada por otra. Sólo que lo hace en un medio particular, no siempre fácil de penetrar: el de “lo imaginario”.

11. Este es el *quid*, que las obras de arte permiten la existencia de “seres” peculiares en la mente de quienes las contemplan, constituyendo el mundo de “lo imaginario”, sin coincidir por su extremada capacidad de “cambio” con ellas mismas en cuanto “cosas”.

Lo que significa afirmar la *originalidad* de las “imágenes” que llamamos artísticas, con las cuales no se repiten “realidades”. Cuando las tiene un creador son “formas” siempre nuevas de *lo que puede ser*, en relación sin duda con *lo que ha sido ya*. Porque en “lo imaginario” todo es “posible”, especie de Purgatorio entre el Infierno de las “realidades” y el cielo de lo “real”, como escribí en otra ocasión.

Fenómeno raro éste de integración, “lo que puede ser” y “lo que ha sido ya”, que confunde a los sociólogos. Porque si el arte es para creador y contemplador fruto individual, también se engasta en el organismo social, siendo a la postre síntesis dialéctica de imaginación y “realidades”. Como dice Read: “Lo admirable en lo fantástico es que ha dejado de ser fantástico; sólo lo real existe”. Aunque para estar seguro de coincidir con él tendría que saber si considera algo definitivo a lo “real” o algo “posible”.

12. No obstante, el des-acuerdo con el medio de que habla Plejanov es innegable. No porque haya dejado de ser “útil” el arte; porque opri-

midas las masas y yo creo también las élites, carecen de energía para aspirar a la libertad.

Y se puede estar cierto, el aparente acuerdo con el medio en ciertas épocas fue producto de una mayor *unidad* en la aspiración del hombre a ser libre.

Con lo cual estoy lejos de ignorar la influencia de las condiciones materiales en el arte. Destaco únicamente que el arte implica la superación de esa influencia, o como dice Read, que "no es un subproducto del desarrollo social".

Porque si bien las condiciones materiales determinan la alienación de las mayorías, masas y élites confundidos, repito, no impiden la desalienación de quienes crean existiendo en libertad. De lo contrario deberíamos negar valor a todo el arte del pasado, ya que nunca hubieron condiciones materiales absolutamente *positivas* de existencia.

¿No ha dicho Plejanov que "el manzano debe dar manzanas y el peral peras"? Pues bien, cada época ha dado y dá la nuestra las manzanas o las peras que puede. Pero el arte ha existido siempre como actividad liberadora, no habiendo sido jamás polémico.

# Entre la producción y el consumo

Algunos problemas de la educación en una sociedad de masas

GREGORIO WEINBERG

*NACIDO EN BS. AIRES en 1919. Se graduó en la Universidad Nacional de Bs. Aires, en cuya Facultad de Filosofía y Letras es profesor titular de historia del pensamiento argentino y de historia de la educación argentina. Es director del Centro de Documentación Internacional (UNESCO), cargo que obtuvo por concurso. Ha prologado diversos libros de distinto carácter y traducido muchos otros. Entre los primeros cabe señalar, a modo de ejemplo de esta labor pedagógica que prolonga su acción en la cátedra, el estudio preliminar que redactó para el libro *El pensamiento argentino, que reúne bajo tal título, dado por los editores, tres estudios del doctor Alejandro Korn sobre el desarrollo de las ideas en nuestro país (Nova, 1961). Es director de la importante colección "El pasado argentino", formada por obras sustanciales del acervo bibliográfico nacional**

**C**ARACTERIZA la sociedad de masas la incorporación de las mismas a la producción y al consumo; este enunciado harto simple y casi obvio constituye, por lo menos para nosotros, un punto de partida sino satisfactorio por lo menos aceptable. En los países llamados "centrales" dióse primero el ingreso a la producción manufacturera y fabril, y luego al consumo; en los "periféricos" el proceso sigue una línea distinta. Con la educación ocurre algo semejante; y no podía ser de otra manera. La dificultad de desentrañar las notas que definen el problema se complica por el hecho de que debemos, por un lado, alcanzar un cierto grado de autonomía intelectual que nos permita entender estas cuestiones, como así sus implicaciones mediatas e inmediatas; y por el otro, que esto es preciso lograrlo en momentos en que la aceleración de los procesos históricos se hace a un ritmo casi vertiginoso. Vale decir que en una sociedad relativamente estática la dificultad habría sido mucho menor. Pero como esto no depende de nosotros, debemos asumir estas cate-

gorías tal cual ellas se dan: exigencia de distinguir la especificidad de los procesos nacionales, en un momento de intensa modificación, tratando de entenderlos sin que, para lograrlo, forcemos en su aplicación categorías que no correspondan. Insistimos sobre la "forma nacional" que adquieren los procesos, pese a la universalidad de los cambios, para que no se busque —por ceguera, comodidad o inadvertencia— fórmulas prestigiosas o mágicas, que por haber probado ya su validez y eficacia en países desarrollados puedan, sin más, aplicarse a todas las regiones en desarrollo. A los distintos niveles de estructura y ritmo de desenvolvimiento súmese el diferente grado de perduración o la simple inexistencia de ciertas pautas (favorecedoras o desalentadoras) para una adecuada toma de conciencia.

Entre nosotros, en la Argentina, constituye por ejemplo un factor de grave distorsión admitir, sin el indispensable espíritu crítico ni un encuadre histórico elemental, el viejo mito de que constituimos *un país rico* por los recursos naturales de que disponemos. Aceptada esta premisa —cuando no convertida en lugar común inadmisible— que explícita o tácitamente subyace debajo de tantas postulaciones políticas o educacionales, resulta que tenemos derecho a ser usufructuarios de una riqueza (potencial en el mejor de los casos) y no tenemos el deber ni la responsabilidad de participar directa o indirectamente en su producción, para acrecentarla y diversificarla.<sup>1</sup> Este mito fue cuidadosamente elaborado, difundido y proclamado por la clase dirigente de una Argentina agropecuaria si no estrechamente ganadera, y esto cuando los productos naturales requerían escasa participación al hombre; en una palabra, cuando la actividad económica era fundamentalmente extractiva. Muchos pensadores, entre nosotros, comprendieron el meollo del asunto. Juan Bautista Alberdi fue aquí, como en muchos otros puntos, uno de los más agudos y penetrantes sentidores del país, de su pueblo y sus problemas. En sus, infortunadamente poco leídos, *Estudios Económicos* escribe: "La tierra no es riqueza. . . el suelo sólo es instrumento de riqueza" (cap. II, § 3), para agregar más adelante: "La riqueza la hace el pueblo, no el suelo" (*Ibid.*, cap. VIII, § 9). En este sentido las citas podrían multiplicarse: "Lo que llamamos nuestra riqueza natural, nuestro suelo, es el caudal de cosas que sirven para ser riqueza, después que reciben del trabajo humano un valor que les dé la capacidad de ser cambiados por otras cosas de valor cambiante igualmente" (*Ibid.*, cap. VIII, § 6). No cometeremos la imperdonable ingenuidad de buscar en los "clásicos" de la economía política las huellas de estos con-

<sup>1</sup> Para un mayor desarrollo de este punto véase nuestro Estudio Preliminar a *El Pensamiento Argentino* de Alejandro Korn, Ed. Nova, Bs. As., 1961.



## Entre la producción y el consumo

ceptos; más que su originalidad lo que nos interesa es el esfuerzo por aplicarlas al análisis de nuestra circunstancia, donde la idea de trabajo tenía un sentido tradicional harto distinto. Mas, pese a los párrafos transcritos y muchos más que podríamos mentar, tanto del autor de *Bases* como de otros; en apoyo del mismo enfoque, la filosofía implícita de nuestra educación siguió siendo, durante muchas décadas —dicho esto en líneas generales y con las consabidas excepciones, que las hay y tan sugestivas como subestimadas— la de formación de una clase dirigente usufructuaria de la riqueza natural de un país de producción rotundamente primaria; actitud a la cual se sumó después la que apunta sustancialmente a la formación de consumidores.

Entre la idea, pues, de una riqueza que es “natural” y un consumo que puede ser aumentado artificialmente (aunque sus pautas en modo alguno sean las nuestras, no respeten las tradiciones ni los intereses nacionales) falta, entre los objetivos esenciales que se debe plantear nuestra educación, la de formar productores; de otro modo veremos, como estamos viendo, que pese a la tan declamada “riqueza”, ésta se nos está yendo de entre las manos. Inclusive hemos descuidado el suelo que la erosión y la irracionalidad de los cultivos están agotando; y el problema no es nuevo, ya lo vio Manuel Belgrano cuando ejercía su cargo de Secretario del Consulado en Buenos Aires, a fines del siglo XVIII. Dejando de lado los índices comparativos con otros países, que complicarían nuestro razonamiento sin agregarle elementos significativos, anotemos que hemos dejado de ser una potencia agropecuaria (lo éramos antes de 1930 cuando nuestras cosechas eran casi decisivas en el mercado mundial, y sus comercializadores bien que supieron aprovecharlo) y tampoco llegamos a la formulación más o menos precisa de un proyecto generacional para un país industrializado, en proceso de enérgica urbanización, armoniosamente desarrollado desde el punto de vista económico-social.

Y el problema de la adopción de patrones inadecuados es entre nosotros tanto más grave cuanto persistimos en trasladar a nuestro medio coordenadas que harto mal nos corresponden. Reflejan, sí, una forma más de la dependencia intelectual; pretendemos o aspiramos que nos sienten bien elaboradísimos modelos, hechos con inteligencia, con fervor y a medida para otros países, pero que copiados y adoptados a nuestras dimensiones nos sientan muy mal; no sólo suelen ser postizos —hecho que se advierte enseguida— sino también fuera de escala y de tiempo.

Por otro lado los agravantes adicionales que podrían traerse a colación son numerosos, y algunos de ellos muy importantes. Pero no es propósito nuestro, por lo menos en este trabajo, proceder a un relevamiento

como tampoco llevar a cabo un análisis exhaustivo y en profundidad del punto y de sus repercusiones cercanas o lejanas; nos guía sólo la intención de enunciar nuestra sincera preocupación por la falta de conciencia de esta problemática que no queremos sobrestimar pero que no cabe ignorar. Mas de todos modos quizá convenga anotar otros elementos de juicio con los cuales pueda construirse una actitud más realista y sensata en función de los intereses nacionales.

La educación sistemática o institucionalizada era, en la práctica, *el medio* idóneo a cuyo través se transmitían casi todos los conocimientos; también era la gran acumuladora de esos mismos conocimientos. Hoy, en cambio, es apenas *uno de los medios*, ya que las formas sistemáticas o no institucionalizadas están desempeñando un lugar cada vez más importante y significativo. Vale decir que aún cuando se encaren decisiones fundamentales en materia educacional que descuiden la incidencia de los medios de comunicación de masas, en última instancia poco mejoraría la situación general. Una política orgánica y planificada debe asumir ambas facetas; mal puede desdeñar o relegar una de ellas. Poco ganaríamos con ir aumentando el desvelo por la producción en los establecimientos educacionales de todos los niveles, cuando fuera de ellos asistimos al espectáculo de una intensa y sistemática campaña que incita al consumo, el que puede llegar a hacerse irracional, despilfarrador y suntuario. ¿Es que el "inteligente e imaginativo" agente de publicidad no se precia acaso de hacer vender aun aquello que no nos hace falta? ¿No necesitaremos más bien agentes educacionales "inteligentes e imaginativos" que se enorgullecen de darnos lo que sí nos hace falta? Repárese que se plantea, entre nosotros y en este momento, una oposición radical entre una educación pobremente preocupada por la educación y una propaganda, insolentemente vuelta hacia la utilización de las técnicas psicológicas más avanzadas para forzar el consumo. Inclusive parece que el prestigio profesional haya seguido una línea inversa: a medida que "aumentó" el de los publicitarios decreció el de los educadores. No establecemos relaciones mecánicas; pero el hecho tampoco es casual.

\* \*

Uno de los puntos de partida posibles para razonar acerca de esta idea que venimos esbozando, podría ser la proposición, muy claramente expresada por David Riesman (*Abundance for what?*) quien escribe: "Cuando se hace más difícil vender artículos que hacerlos, cambia el

## Entre la producción y el consumo

carácter del trabajo y del ocio...”<sup>2</sup> Es decir, Riesman parte de un supuesto absolutamente legítimo para la sociedad norteamericana (quizá trasladable a los países que tengan condiciones similares), donde por lo visto es más difícil vender que producir, pero rotundamente falso si lo trasladamos a nuestro medio (o medios semejantes al nuestro), ya que nuestra experiencia nacional, y casi diríamos continental, indica que sigue siendo más difícil, mucho más difícil, producir inclusive los elementos indispensables para una existencia medianamente decorosa como lo reclama la sociedad moderna de masas, y nada digamos ya, a esta altura del enunciado, de la capitalización de la comunidad y de los individuos que la componen. Si puede ser objetivo imperioso de la civilización industrial desarrollada forzar al máximo el ingenio para a su vez forzar al máximo el consumo, la venta e inclusive el derroche, que allí sí adquiere un sentido, esa actitud mal puede ser la nuestra, dado que necesitamos insistir fundamentalmente en una actitud *productiva y capitalizadora*. Si persistimos en adicionar a las viejas pautas de producción (como vimos esencialmente extractivas y extensivas) las nuevas condiciones que crea la impetuosa propaganda intensificadora del consumo, convengamos que no podrán darse las condiciones mínimas para el desarrollo y la modernización de nuestra sociedad; y, contrariamente a lo que se cree o se da por supuesto con ligera irresponsabilidad, adoptar normas de los países avanzados no es avanzar uno mismo. Vestir a un niño con ropas de adulto no es vestirlo, es disfrazarlo; más aún, es impedir sus movimientos naturales, es crearle obstáculos adicionales, sumarle inconvenientes postizos.

<sup>2</sup> Hay versión castellana: *¿Abundancia para qué?*, trad. de Florentino M. Torner, “Colección Popular” del Fondo de Cultura Económica, México, 1965, pág. 15. En algunos aspectos merecen tomarse en consideración ciertos argumentos expresados por David M. Potter (*People of Plenty*, The University of Chicago, 1954) que, como dice el subtítulo del libro es un “estudio de la abundancia económica en relación con el carácter norteamericano”.

Por conocidos dejamos de lado los planteos y las ideas de Vance Packard, cuya obra alcanzó tanta difusión. Sobre el tema la bibliografía es muy abundante, y en especial sobre la idea de la propaganda como factor dinamizador de la economía en los países avanzados. Desconocemos la existencia de estudios sobre el papel negativo de esa misma propaganda en los países no desarrollados; entre estos últimos ni siquiera puede compararse, por falta de datos, el monto de los gastos en materia de publicidad con las inversiones hechas en educación y cultura; determinar esta relación sería muy sugestivo.

Desde luego que no desconocemos la real importancia de los medios de comunicación de masas, ni tratamos de subestimarla en modo alguno. Dejamos de lado este aspecto positivo por ser suficientemente conocido y admitido por casi todos los estudiosos. Un documento “Los medios de información y el desarrollo económico y social” (UNESCO/ED/CEDES/17), entre muchos otros, destaca la profunda interdependencia entre “educación”, “información” y “desarrollo económico y social”, donde se señalan algunas de las necesidades mayores y más urgentes en materia de diarios, revistas, radio, televisión, cine, etc., siempre concebidos al servicio de la educación; pero en él se omiten todos los aspectos a nuestro juicio indispensables para un correcto enjuiciamiento de la totalidad del asunto. Explica esto, en cierto modo, nuestra preocupación, poco simpática si se quiere, y nuestra insistencia sobre las facetas no constructivas del problema.

La concepción educacional de Sarmiento, que en su momento postuló una política que tal cual hoy la entendemos propiciaba el pasaje de una Argentina ganadera a otra agropecuaria, reclamaba como uno de sus elementos esenciales la educación, que entonces y al nivel primario, permitía o podría permitir la formación de hombres que no por ello dejaran de ser productores y partícipes de ese cambio. Por el contrario, dicha educación favorecía la adopción de los elementos instrumentalmente necesarios para acceder a la lectura de las "cartillas", a través de las cuales se difundían entre nosotros, por entonces, las conquistas —pasmosas para su época— de la revolución agrícola-industrial que sacudía el Viejo Mundo y lo conmovía en sus cimientos mismos. Este concepto sarmientino puede rastrearse desde *Educación común* (1856) en adelante; así, por ejemplo, en su libro *Las escuelas, base de la prosperidad y de la República en los Estados Unidos* (título que es de suyo una definición), escribe que la educación difundida en ellas es "elemento y centro de producción, de riqueza..."<sup>3</sup>

Para evitar equívocos permítasenos exponer aquí nuestro criterio diciendo que la política sarmientina, que hacía hincapié en la educación primaria era, cuando se formuló, esencialmente correcta; educación popular y educación primaria casi eran equivalentes; por lo demás estaban bien acordadas con las necesidades sentidas, las expuestas y los intentos de materiarizarlos por parte de aquella generación, como parte integrante de un proyecto orgánico de cambio radical para el país. Pero hoy no puede ser "formalmente" aceptada, por la sencilla razón de que nuestras aspiraciones y necesidades actuales tampoco pueden limitarse al mantenimiento de una estructura productiva primaria, sino que debe ser necesariamente secundaria y terciaria. De donde también será contraproducente fijar como objetivo la educación primaria, convirtiéndola en el eje de las preocupaciones e inversiones, planes y desvelos; tanto peor aún si lo proyectamos hacia el mañana. Y no sólo contraproducente; hasta nos atreveríamos a decir peligroso pues la educación primaria —que ya no capacita en modo alguno para participar en los procesos económicos contemporáneos con las crecientes y diversificadas calificaciones que requiere— constituye sí un elemento que facilita la penetración, sin el menor espíritu crítico ni defensor, de los medios de comunicación de masas y a través de ellos la asimilación de pautas, hábitos, actitudes vinculadas a otros niveles de consumo. En síntesis empobrecedora: lo ayuda a consumir más, lo prepara, lo condiciona

<sup>3</sup> Para mayor abundamiento véase "El pensamiento sarmientino sobre educación y desarrollo socio-económico y político latinoamericano", de Gregorio y Félix Weinberg, trabajo presentado a la Asamblea Latinoamericana de Educación, realizada del 10 al 25 de setiembre de 1965, del cual se ha impreso una separata.

## Entre la producción y el consumo

para ser un consumidor, y se despreocupa, o poco menos, de su condición de productor. Los objetivos actuales de una correcta política educacional que tenga el coraje y la lucidez de formular una adecuada educación popular deben apuntar al establecimiento de la obligatoriedad de la educación secundaria —lo que en modo alguno implica su imposición de un día para otro, sino la prolongación enérgica y constante de la obligatoriedad que puede ser llevada hasta los 15 años en una primera etapa, y luego más allá de esa edad—. Desde luego que la enseñanza media no es por sí sola una panacea; su concepción, sus planes, sus programas, su personal docente deben estar capacitados para entender que no puede seguir privando la idea del hombre abstracto del siglo XIX sino el hombre real, el nuestro, del siglo XX. <sup>4</sup>

Veamos ahora, como contraprueba de los enunciados expuestos ya, cuál era la concepción de la escuela secundaria, concebida en su oportunidad para la formación de una clase dirigente, con sentido nacional; esto es transparente a través de las ideas vertebrales que inspiraron la creación del Colegio Nacional. Y por otro lado así lo corroboran sintomáticamente las cifras. Según datos publicados por la Dirección de Estadística Educativa del Ministerio de Educación y Justicia de la Nación, durante el año 1900 concurrían 7.756 alumnos a *todos* los establecimientos del ciclo medio. Ese número tiene sentido cierto si lo relacionamos con propósito reconocido de formar una “clase dirigente” que, por serlo, no estaba llamada a participar directamente en la producción de riquezas sino a dirigir, como usufructuaria y guardiana de un país de producción primaria. Sin que se hayan modificado sustancialmente las actitudes y las ideas que la inspiraron, tenemos que en 1965 el total de alumnos es de 756.827 según la misma fuente. Siguen privando el bachillerato y la escuela normal; por su lado creció notablemente, es cierto, el número de quienes concurren a los establecimientos comerciales, técnicos, etc., aunque éstos padezcan de las conocidas inadecuaciones que le restan gran parte de su importancia: desconectados de las necesidades actuales y, desde luego, de las previsibles si se consideran los requerimientos de la futura estructura ocupacional. ¿Hace falta subrayar que las escuelas industriales están muy retrasadas en materia de máquinas y equipos, que los disponibles son anticuados y no siempre funcionan? ¿Es preciso recordar que miles de egresados de las escuelas comerciales no saben siquiera dactilografía (“porque no había máquinas”; “porque las máquinas estaban en reparación” o, lo

<sup>4</sup> Este criterio ya lo habíamos anticipado en nuestros estudios preliminares a *Educación Popular* de Sarmiento, Ed. Lautaro, Bs. As., 1949, y al *Debate Parlamentario sobre la ley 1420*, Ed. Raigal, Bs. As., 1956.

que es más dramático, “porque teníamos máquinas nuevas que el director no quería se utilizasen”)? Y estamos refiriéndonos a un sector donde los progresos han sido evidentes; organismos oficiales y privados disponen y utilizan computadoras, máquinas electrónicas, equipos mecanizados de contabilidad, etc., y en las escuelas la concepción genérica corresponde muy adecuadamente a los melancólicos años pasados de los mesones de roble y las mangas de lustrina...

Un argumento más. Todos están acordes en las serias deficiencias e inadecuaciones en materia de enseñanza media agropecuaria. Pero aquí ni siquiera llegamos a plantearnos el problema de la calidad, la cantidad misma es ridículamente insignificante. Según las cifras del Ministerio de Educación para el año 1965 se registran 3.562 alumnos en el bachillerato agropecuario, para todo el país. Vale decir que perdura una actitud primitiva aún con respecto a la producción primaria. En cierto modo esto puede explicar que las menciones estadísticas en materia de producción agrícola sigan utilizando como punto de referencia los niveles alcanzados antes de 1929. Casi obvio es anotar que, sin personal debidamente capacitado en los niveles secundario y terciario, mal podrá obtenerse un incremento de la producción y un aumento de la productividad en el campo. Los estudiantes del bachillerato y la escuela normal cuéntanse por cientos de miles; los de la enseñanza media agropecuaria por unidades de mil...

Poco sensato sería, se nos ocurre, negar hoy que la educación —además de su importancia clásicamente admitida— desempeña un papel fundamental en el proceso de cambio y modernización de las sociedades;<sup>5</sup> que no hay ni podrá haber desarrollo económico-social sin educación adecuada en todos los niveles y, muy en particular, en los tramos superiores; que la educación impartida no puede despreocuparse de las necesidades y proyecciones de la estructura ocupacional; que la educación debe considerarse como una inversión altamente reproductiva y no sólo como un gasto;<sup>6</sup> que la educación tiene una importancia y un valor tanto desde el punto individual como social; que la educación dejó de considerarse un derecho

<sup>5</sup> La idea de modernización implica, casi necesariamente, la de aumento de las aspiraciones en materia de niveles de vida y las exigencias consiguientes. La idea de cambio puede traer aparejadas otras actitudes. De todos modos la modificación se producirá no sólo en la estructura del consumo sino también en la de la producción por las reformas que encare.

Para distinguir el concepto de “cambio” del de “modernización” seguimos a Luis A. Costa Pinto, *La sociología del cambio y el cambio de la sociología*, trad. de Oscar Uribe Villegas, Ed. Eudeba, Bs. As., 1963, quien señala que debe darse un particular desarrollo de la sociología para convertirla en efectiva sociología del desarrollo.

<sup>6</sup> Una notable puesta al día de una compleja serie de problemas suscitados por “los aspectos económicos de la educación” puede verse en los trabajos que integran el vol. XIV, Nº 4 de *International Social Science Journal*, Unesco, Paris, 1962.

## Entre la producción y el consumo

más o menos formalmente admitido por casi todas las legislaciones (aun por la de aquellos países que poco y nada hacen en este sentido), para convertirse en una verdadera necesidad; etc. Pero, aún admitidos todos estos puntos, creemos que dichas ideas podrían aceptarse e inscribirse dentro de un contexto que puede no ser el nuestro, vale decir inadecuado por insuficiente para el país.<sup>7</sup> Es ya impostergable enriquecer la imagen empobrecedora que tenemos (empalidecida por los años) del "hombre" del siglo XVIII; del "ciudadano" del XIX (más formal que real, más exterior que eficaz); superponiéndole la del "productor" (en el sentido más elevado del término; en modo alguno la concepción de un economismo estrecho) que quizá constituye una manifiesta aportación de nuestra centuria, que vive como sociedad de masas.

Insuficientemente parece ser el hombre abstracto elaborado por la razón altanera del Siglo de las Luces; incompleta por su lado la del individuo con reducida participación en la ensanchada vida política, consecuencia directa de la Revolución Industrial. Nuestro tiempo exige la formación de una personalidad de dimensiones más ricas, más amplias, más profundas y generosas que las que parece ofrecer el pasado; y como parte integrante de esta imagen creemos no puede faltar la del hombre productor, creador de riqueza. Pero adviértase una vez más que al referirnos al productor no hablamos sólo del primario o secundario; entendemos como tal al hombre capacitado para participar (y no sólo gozar) activamente en el proceso de enriquecimiento del patrimonio de la comunidad, lo que puede hacerse desde el socavón de la mina (siempre que se trabaje con instrumental técnico y siguiendo planes que sean producto a su vez de estudios racionales, que es muy otra cosa que el agotador trabajo físico del hombre reducido a mera fuente de energía física) hasta el astrónomo, el filósofo, el meteorólogo o el matemático.

Desde luego que no tenemos la ingenuidad ni la pretensión de creer que la preocupación por los aspectos productivos sea privativa de los países en vías de desarrollo; también puede serlo de los otros. Así, al enunciar los principios esenciales para una reforma del plan francés de enseñanza, un autor de esa nacionalidad escribe que debe tenderse a la formación del *individuo* a través de la enseñanza cultural; del *productor*

<sup>7</sup> "La imitación de los métodos de los países más adelantados ha provocado, con frecuencia, un gran desequilibrio entre las necesidades de la economía y los resultados del sistema pedagógico", escribe John Vaizey, profesor de la Universidad de Londres y sutil adversario de la educación pública. ("Algunos de los principales problemas del desarrollo de la enseñanza" en *El desarrollo económico y las inversiones en educación*, OECD, París, volumen que recoge la Conferencia de Washington, 16-20 de octubre de 1961; del mismo autor: *Educación y Economía*, trad. de L. E. Echavarría, Ed. Rialp, Madrid, 1962).

a través de la enseñanza profesional; amén de la social o cívica.<sup>8</sup> Y en el Plan Langevin-Wallon: "La cultura general representa lo que acerca y une los hombres en tanto la profesión representa muy frecuentemente aquello que los separa. Una cultura general sólida debe pues servir de base a la especialización profesional y proseguirla durante el aprendizaje, de tal suerte que la formación del hombre no quede limitada y trabada por la del técnico. En un estado democrático, donde todo trabajador es ciudadano, es indispensable que la especialización no sea un obstáculo para la comprensión de más vastos problemas y que una amplia y sólida cultura libere al hombre de las estrechas limitaciones de la técnica".<sup>9</sup>

Y para terminar con un tema harto complejo por sus implicaciones inmediatas y remotas, el que en modo alguno hemos querido encarar exhaustivamente sino apenas destacar una faceta que entendemos está peligrosamente descuidada, permítasenos mencionar un ejemplo argentino para ilustrar el hecho de que un descuido metodológico o un errado enfoque doctrinario pueden llevar a imprevisibles conclusiones.

Un pensador de la impresionante lucidez y del vigoroso realismo creador de Juan Bautista Alberdi, que ya en *Bases* había postulado opiniones valiosas sobre determinados aspectos atendibles precisamente por constructivos (por ejemplo en el capítulo "La educación no es la instrucción")<sup>10</sup> que asienta sobre ciertas ideas fecundas,<sup>11</sup> las que dejará de lado años más tarde cuando admita, casi sin vacilaciones, la división del trabajo "natural", teorizada y sobre todo impuesta por los países centrales (eficaces productores de manufacturas e ideas, exportables ambas),<sup>12</sup> lo que lo llevará casi insensiblemente a falsear, o por lo menos a reducir la amplitud de sus ideas educacionales, vinculándolas a la sola producción agropecuaria y actividad comercial, y descuidando —no por omisión sino

<sup>8</sup> M. Mousel, "L'enseignement post-obligatoire et les étudiants" en *Le Plan Langevin-Wallon de réforme de l'enseignement*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964, págs. 52 y siguientes.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 183.

<sup>10</sup> *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, cap. XI de la 1ª edición (Valparaíso, mayo de 1852) y que constituye el XIII de la edición habitualmente llamada "definitiva" (Besanzón, 1856).

<sup>11</sup> "El plan de instrucción debe multiplicar las escuelas de comercio y de *industria*... La *industria* es el único medio de encaminar la juventud al orden... La instrucción de la América, debe encaminar sus propósitos a la *industria*..." (*Bases*, cap. cit.; los subrayados son nuestros).

<sup>12</sup> "Vale más asegurar y mejorar la producción de las materias cuya exportación forma el comercio exterior actual del país, que proteger una industria o producción fabril que no existe sino en la imaginación enferma de algunos políticos sin sentido práctico" (*Estudios Económicos*, cap. VIII, § 5) o "La industria manufacturera no existe, ni existirá por siglos ante la *grande industria* europea..." (*Ibid.*, cap. VIII, § 6; el subrayado es de Alberdi).

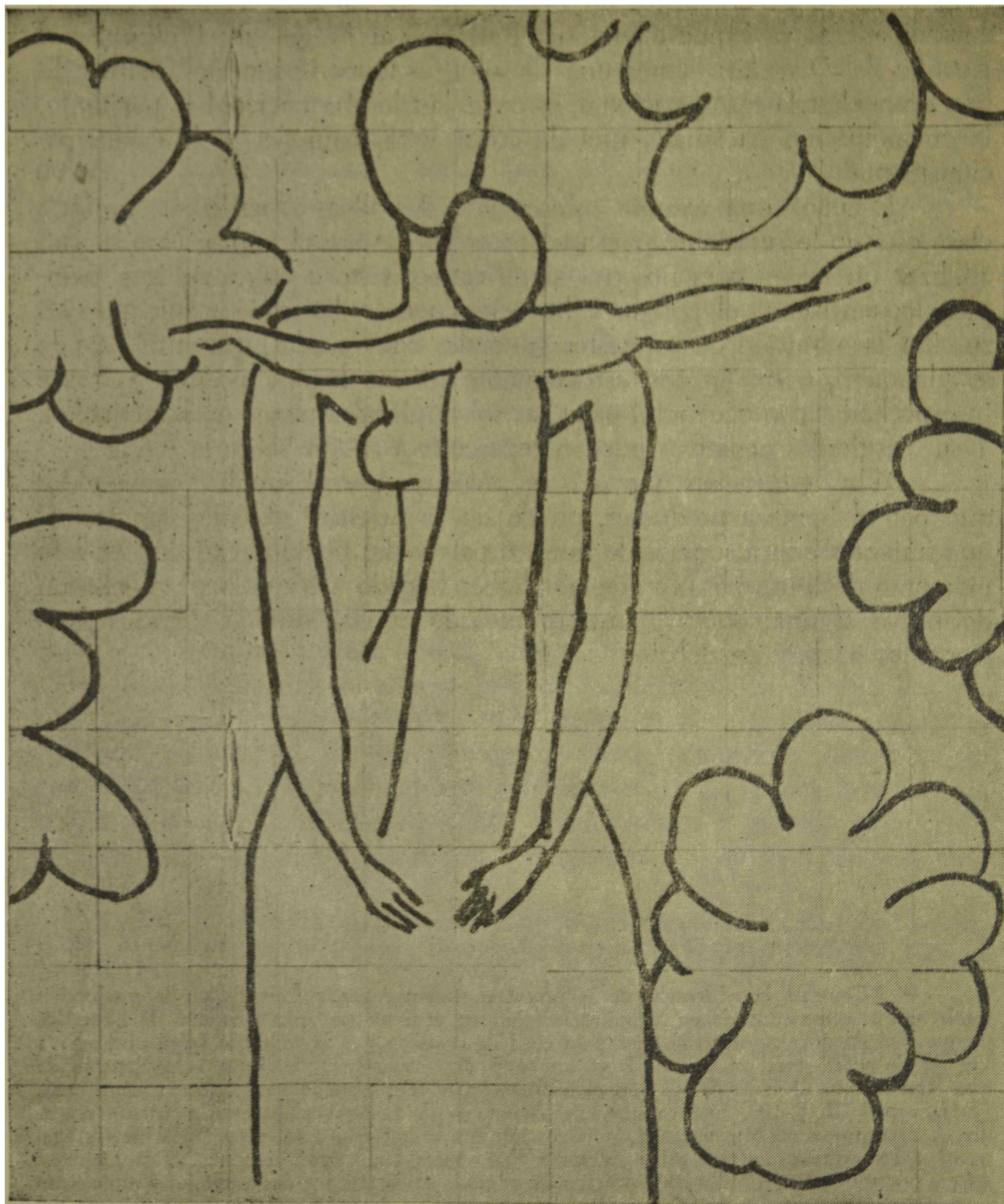


por exigencia lógica de su punto de vista— la “industrial e intelectual”.<sup>13</sup> Hay también, desde luego, un olvido por su parte de algunos criterios emancipadores ya expuestos en su “Prefacio” al *Fragmento Preliminar al Estudio del Derecho*: “tener una filosofía, es tener una razón fuerte y libre; ensanchar la razón nacional, es crear la filosofía nacional y, por tanto, la emancipación nacional”, una de cuyas notas capitales es la emancipación mental.

Hicimos una extensa referencia a las ideas alberdianas, aunque claro está no lo suficiente para esclarecer por entero el punto, pero sí para analizar un hecho para nosotros significativo, visto a través de este ejemplo elocuentísimo: el peligro y las consecuentes distorsiones que pueden suscitar la admisión de supuestos generales equivocados, que aun cuando se planteen en un terreno estrictamente teórico logran alcanzar vastas e insospechadas consecuencias prácticas sobre plurales ramas de la actividad. Y sus resultados negativos pueden repercutir a su vez sobre la teoría.

¿Una educación que más se preocupe por el hombre consumidor que por el hombre productor, puede ser la nuestra? ¿Cuáles son los requerimientos educacionales de nuestro país y del pueblo argentino en este momento del mundo? No creemos haber llegado a fórmula ni conclusión definitiva alguna; objetivo nuestro ha sido apenas suscitar algunos interrogantes o abrir un debate.

<sup>13</sup> “Contraer la educación de la juventud sudamericana a formarla en la producción intelectual es como educarla en la industria fabril en general: un error completo de dirección, porque Sud América no necesita ni está en edad de competir con la industria fabril europea... Un simple cuero seco, un saco de lana, un barril de sebo, servirán mejor a la civilización de Sud América que el mejor de sus poemas, o su mejor novela, o sus mejores inventos científicos”. (*Ibid.*, cap. VIII, § 10), Este supuesto practicismo lo lleva, equivocadamente a nuestro entender, a oponerse enérgicamente a toda educación universitaria de contenido “científico y literario” (“las ciencias son un saber de mero lujo, como las lenguas muertas...”). De aquí infiere nuestro autor que “el pueblo necesita ser educado en la práctica de los oficios y profesiones que más directamente sirven al aumento del comercio, de la población, de la producción del suelo y de la riqueza y bienestar, que para todos y cada uno se deriva del ejercicio de esas ocupaciones fecundas y nobles”. (*Ibid.*, adviértase que de este enunciado desapareció, seguramente por “innecesaria”, toda mención a la industria). De estas premisas síguese para Alberdi que “las universidades en Sud América son sin objeto o ineficaces para el desarrollo de la civilización material y social por el presente. Ellas alejan a la América del camino de sus programas por la dirección errada de su plan de enseñanza”.



Fragmento de la Virgen con el Niño, cerámica de Henri Matisse que decora una de las paredes de la capilla del Rosario en Vence, Francia. El mural completo tiene 3 m. de alto por 6,40 de largo. (Ver frente a las págs. 23 y 71 las etapas de la creación).

## La arquitectura de la cultura de masas

NICOLÁS BABINI

NACIDO EN SANTA FE en 1921. Se graduó de arquitecto en la Universidad del Litoral (Rosario) en 1942. Participó en la organización de la Universidad del Nordeste en 1956. Fue secretario ejecutivo de la Comisión Nacional de la Vivienda (1956). Secretario técnico de la presidencia de la Nación (1958) y subsecretario del ministerio del Interior (1959). Colaboró en la preparación del proyecto de creación del Instituto de Investigaciones Tecnológicas de la Universidad de Buenos Aires y está actualmente al frente del Departamento de publicaciones de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de dicha Universidad. PUBLICACIONES: Realidad y destino de la vivienda (Ed. Raigal, 1954); Enfoque social y regional de la vivienda (Resistencia, Chaco, 1957). Tiene en preparación El idioma de la arquitectura y construcción, libro que publicará la editorial EUDEBA.

HACE más de cuarenta años, Le Corbusier escribía: "L'architecture devient-elle le miroir des temps. L'architecture actuelle s'occupe de la maison, de la maison ordinaire et courante pour hommes normaux et courants. Elle laisse tomber les palais. Voilà un signe des temps."<sup>1</sup> Era en 1924 y en París, que se aprestaba a presentar la Exposición de Artes Decorativas de 1925 y su falsa versión de "arquitectura moderna".<sup>2</sup> Al año siguiente de aparecida aquella afirmación, Le Corbusier libró y perdió la batalla del proyecto para el Palacio de la Sociedad de las Naciones en Ginebra. Pero al cabo de tres décadas fue llamado a participar del proyecto para el Secretariado de Naciones Unidas en Nueva York<sup>3</sup>; su concepción de lo que debe ser "la casa del hombre" ya es parte del patrimonio cultural de nuestro tiempo. En 1923, concretando un pensamiento de larga data, había incluido en "Vers une Architecture" un capítulo consagrado a las "casas en serie". En la síntesis ("Argument") que precede al libro, ese capítulo es descripto así: "Une grande

époque vient de commencer. Il existe un esprit nouveau. L'industrie... nous apporte les outils neufs adaptés a cette époque nouvelle animéc d'esprit nouveau... Le problème de la maison est un problème d'époque... L'architecture a, pour premier devoir, dans une époque de renouvellement, d'opérer la révision des valeurs, la révision des éléments constitutifs de la maison. La série est base sur l'analyse et l'expérimentation. La grande industrie doit s'occuper du bâtiment et établir en série les éléments de la maison... On arrivera a la maison-outil, la maison en série, saine (et moralement aussi) et belle de l'esthétique des outils de travail qui accompagnent notre existence".<sup>4</sup> El año pasado, en agosto de 1965, se reunió en Copenhague el III Congreso del Consejo Internacional de la Construcción (C.I.B.). Cerca de 700 representantes de todos los países europeos y de numerosos de otros continentes debatieron problemas que venían tratándose desde abril de 1964 (reuniones de Praga y de Ginebra) dentro del marco de la Comisión Económica para Europa de Naciones Unidas, es decir, en el más alto nivel internacional y en plano casi gubernamental. El tema general fue "Hacia la industrialización de la construcción", pero la preocupación dominante no fue la construcción como industria sino el edificio como producto industrial. De la primera noticia publicada sobre esta reunión extraemos estos párrafos: "La evolución de la estructura de la industria de la construcción... puede estudiarse por... la mecanización de las operaciones en obra, la normalización de los procedimientos tecnológicos, *el grado de producción en cadena* (la "série" de

<sup>1</sup> Prólogo a la segunda edición de "Vers une Architecture", París, 1924. ("La arquitectura se convierte en el espejo de los tiempos. La arquitectura actual se ocupa de la casa, de la casa común y corriente para hombres normales y corrientes. Deja caer los palacios. He aquí un signo de los tiempos.") Charles-Edouard JEANNERET, llamado Le Corbusier, nació en 1887 y falleció en 1965.

<sup>2</sup> Esa versión, representada entre nosotros por obras como la Casa del Teatro (arq. A. Virasoro) y el edificio del diario Crítica (arqs. Kalnay), tuvo enorme difusión en la década que siguió a la Exposición de 1925; el crítico Nikolaus PEVSNER la bautizó "estilo frascos de perfume".

<sup>3</sup> La idea básica: el rascacielo para las oficinas y la Sala de Asambleas separada de aquél, fue concebida por Le Corbusier en New York entre 1946 y 1947, pero el proyecto definitivo fue elaborado por un comité de arquitectos presidido por el norteamericano Wallace K. HARRISON (n. 1895) en el cual Le Corbusier no fue llamado a participar; el edificio se inauguró en 1950.

<sup>4</sup> "Acaba de comenzar una gran época. Existe un espíritu nuevo. La industria... nos "aporta útiles nuevos adaptados a esta época nueva animada de espíritu nuevo... El problema "de la casa es un problema de época... El primer deber de la arquitectura, en una época de "renovación, es operar la revisión de los valores, la revisión de los elementos constitutivos de "la casa. La serie se basa sobre el análisis y la experimentación. La gran industria debe ocu- "parse del edificio y producir en serie los elementos de la casa... se llegará a la casa-herra- "mienta, la casa en serie, sana (también moralmente) y con la belleza estética de los útiles "de trabajo que acompañan nuestra existencia".

## La arquitectura de la cultura de masas

L.C.) y la racionalización de los proyectos y de los sistemas estructurales” (recordemos: “la série est basée sur l’analyse et l’expérimentation”). Más adelante: “Las ponencias correspondientes (al grupo “Integración del proyecto y de la producción”) analizaron el proceso constructivo en relación con la planificación del proyecto . . . así como los factores de *tipificación* de elementos constructivos”<sup>5</sup> (otra vez L. C.: “établir en série les éléments de la maison”). La crónica se refiere luego a la grave dificultad que plantea todavía la “normalización modular” —tema de otro grupo de trabajo— que sigue siendo “uno de los obstáculos mayores para la tipificación de elementos industrializados” y menciona, por último, la importancia asignada a los distintos sistemas de prefabricación y a la investigación creciente sobre comportamiento de nuevos materiales.

Si quisiéramos apelar a una expresión retórica, podríamos exclamar que, cuarenta años después, la industria ha respondido al patético llamado de Le Corbusier: “La grande industrie doit s’occuper du bâtiment”. Pero aquí no nos interesa el don profético del genio recientemente desaparecido ni la sensibilidad actual de técnicos y empresarios para captar “l’esprit nouveau”. Si nos hemos detenido en un texto y un hombre determinados, es porque el Manifiesto de 1923 (no lo llamó así su autor pero ése ha sido su papel histórico) y el Congreso de 1965 parecen puntos de referencia singularmente apropiados para marcar un período de profundas transformaciones culturales y arquitectónicas.

Al cabo de esas cuatro décadas el mundo cambió de faz, los tiempos —como gustaba decir Le Corbusier— cambiaron. Cambió sobre todo la arquitectura, “miroir des temps”. Qué cosa refleja esta arquitectura de hoy de este mundo en transformación, qué hay de común entre esa mutación arquitectónica y el advenimiento histórico de una cultura de nuevo cuño es lo que pretendemos rastrear en estas páginas. No nos ocuparemos del fenómeno del urbanismo actual ni de las nuevas concepciones estéticas —formales y espaciales— de la arquitectura del presente; tampoco podremos demorarnos en los avances técnicos de la construcción. Nuestro objeto será señalar —en apretada síntesis— algunas notas comunes de la arquitectura actual y la cultura de masas y entresacar de esas afinidades alguna visión del futuro que le espera a ambas.

<sup>5</sup> “La industrialización de la construcción. III Congreso del C. I. B. en Copenhague” por Fernando ACUIRRE DE IRAOLA, en “Informes de la Construcción”, N<sup>o</sup> 175, Madrid, noviembre de 1965.

## ARQUITECTURA Y TRADICIÓN CULTURAL

Cuando se habla de arquitectura se evoca instantáneamente un mundo de formas singulares que incluye tanto al Partenón de Atenas, el Panteón de Roma, Notre-Dame de París o Versailles como la Alhambra de Granada y el Taj-Mahal de Agra. Esos ejemplos tienen precisamente en común esa singularidad expresiva que los destaca en el universo innumerable de las cosas construidas pero son, al mismo tiempo, formas concretas de demandas sociales genéricas: son templos, tumbas o palacios, cualquiera sea la envoltura material escogida. Tienen también en común el haber exigido verdaderas multitudes de operarios —esclavos o artesanos— y el haber recurrido casi excluyentemente a la piedra (sea natural, como mármoles o granitos, sea artificial como el ladrillo o el concreto romano) para convertirse en realidad.

Se puede atribuir paternidad individual a la creación arquitectónica tradicional —llámese Apolodoro de Damasco, Bernini o Garnier— pero su realización material, el edificio, y, en la mayor parte de los casos, la necesidad que la engendró, son hechos colectivos. Ello hace que la valoración de la arquitectura no pueda agotarse en el juicio estético, ni en el análisis técnico-constructivo ni siquiera en el enfoque social de sus realizaciones considerados aisladamente.

La arquitectura posee una realidad cultural diferente a las de las demás artes y si el pensamiento occidental demoró en advertirlo puede decirse que pagó duro precio por tal incompreensión, cuando, en el siglo XIX, los arquitectos se redujeron a producir formas retóricas mientras los ingenieros alzaban los primeros testimonios estéticos del futuro.

Un artista en soledad es siempre posible —piénsese en el Gauguin de Tahití, en el confinamiento voluntario de Proust o de Erik Satie, en la sordera de Smetana o de Beethoven— pero un arquitecto en soledad es inconcebible, no por la magnitud del objeto de su creación —dimensión que podría suplir con tenacidad y con tiempo— sino por la naturaleza propia del hecho arquitectónico que comporta ineludiblemente tres momentos generadores: antes de ser concebido sobre el papel (antes del “plano” o proyecto propiamente dicho) un edificio reclama la formulación expresa o implícita de las necesidades que ha de satisfacer (lo que se llama “el programa”) y exige luego, por supuesto, ser construido.

Ambos momentos extremos —programa y construcción— son de naturaleza social. Salvo contadas excepciones, es siempre la sociedad la que propone el problema a resolver. El edificio está insertado en la trama de la sociedad viviente, responde a sus creencias, a su estructura de poder, a sus

## La arquitectura de la cultura de masas

modos cotidianos y a los símbolos que ordenan su existencia. Por eso un edificio es siempre testimonio acabado de una cultura: la planta no miente, allí no hay subterfugios ni obsecuencias. Las mazmorras del castillo, la disposición de los retretes en los palacios europeos o la ubicación de las habitaciones de servicio en las residencias urbanas de fin de siglo trazan todavía la contrafigura del torneo caballeresco, del esplendor barroco o del prestigio burgués. En cada edificio la sociedad dicta a la piedra su norma inflexible. Y, en el extremo opuesto, también rige la realidad social, aunque allí comparta su dominio con el puro mandato de los materiales. Esclavos, monjes o empresarios: alguien debe levantar el edificio; madera, ladrillo, piedra, hormigón o plásticos: con algo se lo debe construir.

Por ser madura expresión cultural, los monumentos arquitectónicos llegan a ser ejemplos de alto valor estético, productos acabados de selección rigurosa y consagración total. Pero, al mismo tiempo, esos logros artísticos son fruto de un proceso, muchas veces secular, de génesis y depuración formal y estructural, al que contribuyeron generaciones de constructores y maestros, experiencias fallidas e influencias foráneas. Desde el punto de vista arquitectónico, un edificio depende siempre del medio cultural de su época, de la necesidad que lo suscitó y de la clase de materiales empleados, pero depende también de la tradición estética y constructiva en que está engarzado.

Pertenecer a una tradición arquitectónica significa contar con un conjunto de normas aceptadas para encarar y resolver cada uno de los problemas que plantea el proyecto; normas que rigen desde la distribución de la planta y la apariencia interna y externa del edificio hasta la elección y disposición de los materiales a utilizarse. Cuando la tradición está ligada a la vivienda, sus manifestaciones se distinguen apenas de lo puramente intuitivo: la casa se transmite de generación en generación y se alza idéntica a sí misma a través del tiempo.

En la arquitectura del pasado la fuerza de la tradición se imponía con fuerza casi irresistible debido en gran parte al papel jugado por los constructores de las obras, que constituían gremios cerrados y que transmitían sus conocimientos, de maestro a aprendiz, con el modo iniciático propio de las antiguas corporaciones de oficios. Así pudieron perdurar formas antiquísimas, que sobrevivieron a invasiones y cataclismos político-sociales y pudieron reaparecer formas viejas bajo cielos nuevos, como ocurrió con la casa tradicional argentina, cuyos patios y piezas enfiladas parecen repetir el tipo de la casa romana que todavía se alza entre las ruinas de Pompeya. Cuando una forma de vida y de organización social se implantaba en un sitio y lograba mantenerse durante siglos, florecía y se perpetuaba una

cultura arquitectónica que producía formas cada vez más definidas que, en momentos singulares, podían alcanzar la perfección. Esas formas definidas se convertían en "prototipos" y originaban lo que hasta no hace mucho se llamaba "un estilo", que funcionaba en la medida en que las necesidades engendradas por la estructura social y la actividad económica podían ser satisfechas por esas formas.

Si, hasta hace un par de generaciones, para narrar la historia de la arquitectura bastaba trazar una línea de evolución casi ininterrumpida que solía arrancar de Egipto y Mesopotamia (llamada entonces Asiria y Caldea) y desembocaba en los "revivals" del siglo XIX (neoclásico, neogótico, neorrománico), ello era posible porque esa evolución se afirmaba sobre dos constantes casi universales: una tradición constructiva fundada en la piedra (o el ladrillo) y una tradición valorativa que hacía de la arquitectura expresión cabal del poder de las minorías en la respectiva estructura social.

En una palabra, la arquitectura era expresión de la cultura de élites y estaba fuertemente integrada en esa tradición cultural. La irrupción de la cultura de masas de nuestro tiempo plantea una situación insólita, porque la cultura de masas carece de tradición. Es un hecho absolutamente nuevo en la historia del hombre. Cabe preguntarse si la arquitectura actual, tan distinta en su apariencia a toda arquitectura precedente, es parte de esa nueva cultura o es solamente un producto remozado de la cultura tradicional.

#### RENOVACIÓN TOTAL DE LA ARQUITECTURA

Si nos atenemos a una caracterización estricta de la cultura de masas como una "cultura diferente en cantidad y calidad de la que gozan las élites sociales y cuyos objetos se transmiten y difunden a través de los medios modernos de comunicación de masas"<sup>6</sup> parece, a primera vista, inapropiado incluir la arquitectura entre esos productos culturales, puesto que no se vale de medios de comunicación de masas y difícilmente podría aprovecharlos como no sea para la difusión indirecta de determinados logros o aspiraciones específicas. El arquitecto de nuestros días parece estar destinado todavía a servir a las "clases altas" y a las empresas, a proyectar residencias, edificios públicos o grandes construcciones. Vista así, la arquitectura sería un resabio de la cultura anterior a la cultura de masas.

<sup>6</sup> Definición de "A Dictionary of the Social Sciences", de J. GOULD & W. L. KOLB, Unesco, 1964.



Sin embargo, hay dos hechos nuevos que parecen atenuar aquella afirmación. El primero es la evidencia de una arquitectura contemporánea definitivamente distinta de la precedente e irreversible. El segundo es la universalidad de esa arquitectura, que se manifiesta en todos los niveles de la realidad social.

Resulta obvio señalar que la arquitectura actual está definitivamente impuesta en todo el mundo pero para muchos posiblemente sea menos evidente su carácter de irrevocable. Hay sin embargo una prueba patente: la imposibilidad práctica de volver a un "estilo" del pasado. Hasta no hace muchos años, en nuestro país un edificio público podía ser —a veces debía ser— "neoclásico" o nostálgicamente barroco. No hablemos del período dorado del 80, que nos legó el Congreso, el Teatro Colón y Obras Sanitarias de la Nación. Bástenos recordar la recidiva del 30 (el Ministerio de Guerra, el Banco de la Nación Argentina, el edificio de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires) para no hablar del mausoleo civil que alberga actualmente a la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires, levantado hace apenas quince años por un gobierno que se decía revolucionario.

Resultaría ahora inconcebible que un funcionario, por ignorante o despótico que fuera, se atreviera a restaurar la columnata, la escalinata o la mansarda. Pero donde la evidencia resulta más notable es en dos manifestaciones realmente antitéticas de la construcción contemporánea: la arquitectura religiosa y la arquitectura bancaria, ambas cargadas por igual de contenido simbólico, ambas necesitadas por igual de captación y comprensión súbitas por el espectador.

En la Argentina, como en muchas otras partes, una iglesia tenía que ser "gótica". Hubo, es verdad, una definida línea inspirada en el barroco italiano, traída por los sacerdotes de ese origen que catequizaron media República y hubo alguna excepción insólita, como la Catedral de Buenos Aires. Pero si la iglesia debía ser importante y, sobre todo, si era una basílica, el gótico era inevitable. La Plata y Luján alzan esos testimonios de una fe peligrosamente proclive al estereotipo.

El auge de la moderna arquitectura religiosa es uno de los fenómenos más notables de los años que siguieron a la segunda guerra mundial. Naturalmente sus expresiones más importantes surgieron, por una parte, en las regiones devastadas de Europa y, por la otra, en Estados Unidos, el emporio de la libre empresa religiosa que ya está produciendo templos para cobijar hasta tres credos simultáneos. Nuestro país, que construye muy poco de todo, no ofrece aún muestras notables de esa tendencia. El ejemplo más conocido sigue siendo Nuestra Señora de Fátima, en Martí-

nez (San Isidro) —arqs. Claudio Craveri y Eduardo Ellis—, que pese a su originalidad y notables méritos, no es expresión cabal de los avances logrados actualmente en ese dominio.

Justo es reconocer que la arquitectura religiosa no ha logrado todavía el contenido simbólico del gótico, pero sería absurdo pretenderlo. El simbolismo arquitectónico es también producto cultural y obra del tiempo. Para sus contemporáneos (y no debe olvidarse que los contemporáneos del gótico vivieron durante tres siglos) ese estilo era “arte bárbaro” y fue llamado gótico con sentido manifiestamente peyorativo. Debieron pasar otros trescientos años para que ventanas ojivales, vitrales y arbotantes fueran suficientes para provocar una explosión psíquica capaz de llevar a Dios a la conciencia en una fracción de segundo.

En unas pocas manzanas del centro, Buenos Aires exhibe unos cuantos ejemplos del concepto tradicional de “institución bancaria”. Muros espesos, altos basamentos, portadas impresionantes, mármoles, granitos, bronce, roble: la inviolabilidad, la respetabilidad y la permanencia se expresan con ese lenguaje, que refleja a su vez la ideología del dueño del dinero, y el poder incontrovertible de la riqueza.

El cambio ha sido revolucionario: el muro fortaleza ha sido reemplazado por el ventanal de cristal y el dinero se maneja a la vista del transeúnte. No es la seguridad sino la confianza, la accesibilidad, el hecho cotidiano el que manda. A pocos pasos del vestigio monstruoso del Banco de la Nación Argentina, el Banco de Londres y América del Sur levanta su caja de cristal suspendida de una estructura calada de hormigón armado y estalla como un artefacto nuclear en la selva de fósiles.<sup>7</sup> Pero no nos engañemos: un símbolo ha sustituido a otro, siempre se busca impresionar. La superstición burguesa del siglo XIX —el edificio representativo— ha dejado su sitio al asombro popular del siglo XX, la proeza técnica.

#### DIFUSIÓN SOCIAL DE LA ARQUITECTURA

La comprobación de este cambio profundo en dos manifestaciones extremas de la vida social nos lleva a la segunda afirmación adelantada más arriba: la universalidad del cambio. No nos referimos a la adopción de la

<sup>7</sup> La casa matriz del Banco de Londres y América del Sur fue habilitada en julio de este año (1966); el proyecto es de los arqs. Testa, Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini y la estructura fue calculada por los ings. Fernández Long y Reggini. En la preparación del plan de la obra se aplicó por primera vez en la Argentina el método de programación llamado “del camino crítico”, expresión avanzada de racionalización tecnológica desarrollada originariamente en los Estados Unidos para resolver los problemas de coordinación del trabajo en la fabricación de vehículos espaciales.

nueva arquitectura en lugar de los "estilos" precedentes, sino al fenómeno más hondo de la penetración de la arquitectura en todas las manifestaciones constructivas de nuestro tiempo. Aunque importante para la historia del arte, el hecho de que todos los edificios públicos y que capitales completas como Brasilia o Chandigarh<sup>8</sup> sean "modernas", el hecho de que no se construyan más "palacios" y de que edificios de departamentos y de oficinas, escuelas y universidades sean de concepción y realización contemporáneas, no lo serían para la historia del proceso histórico-social si no hubiera ocurrido, como ocurrió, que la arquitectura ha rebalsado esos dominios tradicionales y abarca ahora toda edificación, sin distinción de clases. Casas populares, fábricas, depósitos, hangares y playas de estacionamiento son resueltos con sentido nuevo y ese sentido es arquitectónico en su concepción y su expresión. Las modernas fábricas de productos farmacéuticos que se alzan a la entrada del parque Pereyra Iraola (a menos de 20 km de La Plata) son valiosos testimonios de esa tendencia mundial. Si ese proceso no se ha hecho más evidente en nuestro país ello se debe en gran medida a nuestro estancamiento constructivo, parte de ese estancamiento general que padecemos desde hace una generación y no a la falta de capacidad individual o de preparación técnica de los profesionales argentinos, sobradamente probada cuando actúan en el exterior. Si por alguna circunstancia imprevisible la Argentina saliera de su letargo, no hay duda que estará en condiciones de incorporarse de lleno al proceso, a la par de las naciones más adelantadas.

Aceptemos pues como un hecho, aunque todavía no podamos apreciarlo con nuestros propios ojos, esta transformación en profundidad y en extensión y consideremos su significado en relación con nuestro tema. Si admitimos que la aparición de la cultura de masas es también un hecho histórico sin precedentes, podemos preguntarnos si ambos acontecimientos tienen o no íntima relación. También la cultura de masas posee como rasgos distintivos un modo inédito de expresión (los medios de comunicación de masas) y su penetración en la totalidad social. Pero estos son rasgos genéricos que sólo pueden servirnos de punto de partida. Repasemos el proceso que llevó a esta arquitectura diferente y, tras este "racconto", volvamos a examinar el hecho de la creación arquitectónica contemporánea como culminación de ese proceso formativo.

<sup>8</sup> La ciudad de Chandigarh, capital del Punjab (India) y sus principales edificios públicos fueron proyectados por Le Corbusier entre 1950 y 1960. El concurso de proyectos para Brasilia fue ganado por el arq. Lucio COSTA (1902-1964) en 1956; el arquitecto de las obras fue Oscar NIEMEYER (n. 1907). El gobierno de Brasil se trasladó a la nueva capital el 21 de abril de 1960.

## 1900: LA ARQUITECTURA FUERA DE LA REALIDAD

Vista desde el futuro, la transformación revelada por la arquitectura actual sólo puede compararse con la transición entre la arquitectura clásica grecolatina y la arquitectura europea (la diferencia que separa, por así decirlo, el Partenón de Notre-Dame) o la que, en menor escala, marca el salto del Renacimiento (la que va de Notre-Dame a San Pedro de Roma). Esta arquitectura de hoy es fruto de una transformación cultural de Occidente (o sea de Europa, Estados Unidos y sus respectivas zonas de influencia) promovida por una revolución técnica no menos importante que la invención de la escritura o la revolución urbana del tercer milenio antes de Cristo. Sería vano hallarle una causa única; hay hechos económicos, descubrimientos científicos, transformaciones político-sociales y avances técnicos que ocurrieron quizá durante tres siglos para hacer posible esta nueva realidad. Sin el cálculo infinitesimal, la máquina de vapor o las revoluciones políticas europeas y norteamericana, esta arquitectura difícilmente hubiera podido ser, aunque hubieran vivido otros tantos Wright, Gropius o Le Corbusier. Estos hombres actuaron como agentes catalíticos del proceso en marcha, lo aceleraron, le dieron sentido y apuraron, junto con muchas otras mentes privilegiadas, su culminación actual.

Pero hay dos acontecimientos clave en la historia de la arquitectura contemporánea: las dos guerras mundiales. Parecerá obvio declararlo así, puesto que son dos momentos cruciales para toda la historia humana, pero ocurre que no siempre los grandes acontecimientos históricos significaron grandes cambios arquitectónicos. Ni la revolución francesa de 1789 provocó un cambio total de la arquitectura (sólo un cambio de "estilos") ni la revolución rusa de 1917 aceleró el advenimiento de la nueva. Por el contrario, luego de una efímera experiencia inicial, el régimen soviético impuso una de las más anacrónicas exigencias estéticas del siglo XX y rehabilitó un estilo monumental que posiblemente ya estaba muerto cuando los italianos lo llevaron a Rusia en el siglo XVIII.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> En 1931, B. M. IOFAN, vencedor del concurso internacional para el Palacio de los Soviets, declaró "haber sacado de los modelos de la antigüedad el estilo, la claridad, y la simplicidad y haber tratado de llegar a una síntesis de técnica y arte por medio de la reelaboración del organismo clásico". A partir de 1932 la única revista de arquitectura soviética fue asignada a un neoclasicista notorio —K. C. ALABYAN— y el monumentalismo logró supremacía indiscutible. En 1941 recibió el Premio Stalin de arquitectura el Palacio de los Soviets de Kiev (arq. V. I. ZABOLOTNI) "truculenta arquitectura que recuerda lo peor del s. XIX italiano" (Bruno ZEVI, "Historia de la arquitectura moderna", Emecé, Buenos Aires, 1954). El barroco penetró en Rusia en 1703 bajo Pedro el Grande, quien puso la construcción de su nueva capital, San Petersburgo (hoy Leningrado) en manos del arq. italiano conde Bartolommeo RASTRELLI. La construcción del Kremlin de Moscú fue iniciada, hacia 1485, por dos arquitectos italianos, Pietro Antonio SOLARIO y Marco RUFFO.

## La arquitectura de la cultura de masas

La importancia de ambas guerras reside en que marcan nítidamente las etapas de formación definitiva de la nueva arquitectura y actúan claramente en todos los niveles de ese proceso de formación: el nivel específicamente arquitectónico, el nivel técnico, el nivel ideológico y, sobre todo, en el nivel de las realizaciones concretas. Decimos las dos guerras aunque posiblemente los historiadores del futuro hablen de una sola Gran Guerra Universal 1914-1945, como se habla de la guerra de 100 Años (1337-1453) o de la Guerra de Treinta Años (1618-1648). Pero nosotros, que compartimos su tiempo y tenemos que medir con el módulo de la vida humana, percibimos dos hechos bélicos y un período interbélico bien diferenciados.

Hasta 1914 los síntomas de la transformación arquitectónica y los factores de cambio eran crecientes pero no inequívocos. En el pasado inmediato estaba Morris con sus escuelas de artes y oficios y su tufillo medieval; estaba la escuela vienesa que parecía dedicarse a los muebles lisos y las paredes blancas; había habido el Crystal Palace de Londres (1850) y la Torre Eiffel de París (1889), monstruos de hierro o invernáculos gigantescos; estaba el loco de Perret que creía en el hormigón armado.<sup>10</sup> Pero éstos eran aún ejemplos aislados en una sociedad urbana dominada, en sus clases altas, por los destellos de la Francia barroca y, en sus capas burguesas y populares ascendentes, por el mal gusto y el horror de la primera producción industrial. Esta Europa de la industrialización y de la urbanización, de las ciudades negras y los "slums", del pensamiento científico y de la conciencia social en incontenible avance, planteaba a la arquitectura nuevas e inexcusables demandas en todos los terrenos. Pero el peso de las tradiciones seculares y la inadaptación de la estructura social a las nuevas exigencias trabó toda posibilidad. La arquitectura era todavía "l'École des Beaux-Arts" y el "Prix de Rome". Por consiguiente las estaciones ferroviarias —cuando los arquitectos condescendieron en proyectarlas— debían inspirarse en las termas de Caracalla y los edificios públicos debían ser "palacios"— meras copias, reducciones o ampliaciones del Petit Trianon y de Versailles, como cualquier vagabundo curioso puede advertirlo dando una vuelta por La Plata.

<sup>10</sup> La *Sezession* de Viena, sociedad de artistas creada hacia 1896 reaccionó contra la arquitectura académica de su época y fue influenciada por el *art nouveau*; su principal exponente fue J. M. OLBRICH (1867-1908). William MORRIS (1834-1896) fundó en 1861 la "Morris Company" para restaurar la tradición de honestidad y decencia de las artesanías y combatir el mal gusto imperante en la primera producción fabril; de sus talleres salieron muebles, tejidos, cristales, papeles pintados y piezas de metal de gran calidad estética y su prédica inspiró el llamado *Arts and Crafts Movement* (movimiento de artes y oficios) que es una de las fuentes históricas del diseño contemporáneo. Auguste PERRET (1874-1954) construyó en 1903 el primer edificio de departamentos con esqueleto de hormigón armado (Rue Franklin, París) y en 1922-23 la primera iglesia de diseño no tradicional también del mismo material (Notre-Dame, Le Raincy). Le Corbusier, que trabajó con él hacia 1908 le debe gran parte de su formación ideológica.

El fenómeno más espectacular fue el de Estados Unidos, país nuevo, república modelo y democracia salvaje: en ese mundo libre y sin fronteras ni pasado, se impuso el neoclásico, a excepción de las universidades que, inspiradas en las inglesas, tenían también que remedar el gótico. Pero como era un país inmenso y sin límites, también allí se dieron las primeras manifestaciones del futuro. Es obvio mencionar los rascacielos y la estructura metálica, que se impondrían como norma universal. De Chicago, cuna de esa concepción arquitectónica, saldría también Frank Lloyd Wright, prácticamente ignorado entonces en su país, para revolucionar la estética arquitectónica de nuestro tiempo.<sup>11</sup>

Menos conocido es el fenómeno de la casa norteamericana de madera, la vivienda que hizo posible la conquista del Oeste. Durante siglos los carpinteros europeos habían construido pesados armazones ensamblados, que se rellenaban con ladrillo u otros materiales y otras veces, si abundaba la madera, se cerraban con fuertes tablas unidas con clavos de hierro forjado. A principios del siglo XIX ya se conocían los clavos de alambre (el "clou de Paris" o "punta de París" como todavía se lo nombra entre nosotros). Los conquistadores de la pradera norteamericana no tenían mucho tiempo, ni mucho equipaje ni mucha madera. Pero tenían clavos delgados y fuertes y una mentalidad sin ataduras. Construyeron sus casas con armazones ligeros de listones clavados (con los clavos de hierro forjado no hubiera sido posible) y los cubrieron de delgadas tablas. Los carpinteros tradicionales, que hablaban de "caja y espiga", "media madera", "cola de milano" y "rayos de Júpiter" y se transmitían de maestros a aprendices el difícil arte de las ensambladuras, se burlaron de estas aparentemente frágiles construcciones, delgadas como globos inflados y las llamaron "balloon frame", armazón globo. Y, como suele ocurrir con las denominaciones despectivas, fue la que perduró para designar un modo de construir que llamaríamos profético, porque fue una de las primeras señales de la alianza entre la vivienda y la industria.

<sup>11</sup> En 1879 William Le Baron JENNEY (1832-1907), egresado de la École Polytechnique, no de Beaux-Arts, construyó en Chicago el primer edificio de oficinas con estructura metálica y ventanales dominando toda la fachada; abrió así el camino al "estilo Chicago" que conduciría al rascacielo y que desarrollaría magistralmente Louis H. SULLIVAN (1856-1924) para producir el primer aporte absolutamente original de los Estados Unidos a la arquitectura contemporánea. La obra y el pensamiento de Frank Lloyd WRIGHT (1869-1959), discípulo de Sullivan, se difundió antes en Europa que en su patria, que le otorgó un reconocimiento, aunque triunfal, harto tardío: ya en 1910 Kuno FRANCKE publicó, en Alemania, una obra monumental sobre su arquitectura.

LA TRANSICIÓN INTERBÉLICA

Cuando la primera guerra mundial llegó y pasó, Europa fue sacudida por una ola de renovación, no así Estados Unidos que penetraba en los "roaring twenties", la Prosperidad y los pródromos de la crisis del 30. Quería nacer una nueva Europa y muchos creyeron llegada la hora de la nueva arquitectura. Fue la hora de los pioneros, pero no de la construcción. Mientras Francia e Inglaterra se resistían tenazmente detrás de sus tradiciones, en Alemania y Europa Central surgía una posibilidad que hubiera permitido adelantar treinta años el proceso. La siembra de varias décadas de buen diseño y el avance industrial del Reich bismarckiano habían empalmado con el socialismo político y comenzaban a alzarse ciudades obreras y fábricas proyectadas por arquitectos. La Bauhaus<sup>12</sup> prometía convertirse en el centro promotor de la transformación del diseño contemporáneo y cumplir en el siglo XX el papel monitor que había desempeñado —bajo signo totalmente distinto— la École des Beaux-Arts en el siglo anterior. Estas promesas fueron aniquiladas por el nacional-socialismo en 1933, junto con todo el movimiento renovador alemán. Su efecto inesperado fue que, aventados sus líderes por la persecución política, vinieron a desembarcar en los Estados Unidos para impulsar allí una transformación arquitectónica que colocaría a esta nación a la cabeza del mundo.<sup>13</sup>

Durante las dos décadas que separan a ambas guerras mundiales, hubo quizá más congresos, manifiestos y tratados de arquitectura que edificios auténticamente contemporáneos. A medida que se cerraban las posibilidades (acceso del nazismo y del fascismo, reacción staliniana, regresión general en Europa) proliferaban los ensayos y las discusiones. El tema del período interbélico fue "la edad de la máquina", pero la máquina no pudo llegar a la arquitectura porque estaba demorada en preparar la guerra. En los Estados Unidos, la primera civilización genuinamente industrial, Lewis Mumford<sup>14</sup> predicaba la "asimilación de la máquina", pero las residen-

<sup>12</sup> La *Staatliches Bauhaus* fue fundada en Weimar en 1919 por Walter GROPIUS (n. 1883) como escuela de diseño, arquitectura y artesanías. En 1926 fue trasladada a Dessau y en 1932 a Berlín, donde fue clausurada en 1933 como consecuencia del advenimiento del nacional-socialismo al poder.

<sup>13</sup> Es curioso observar el vaivén germano-norteamericano. Hacia 1910 Wright halló en Alemania el eco que su país le negaba como consecuencia de la sofocación de la "escuela de Chicago" bajo el peso de la reacción neoclasicista que siguió a la Feria Mundial de Chicago de 1893. Un cuarto de siglo después, los sobrevivientes alemanes de la *Neues Bauen* aniquilada por Hitler, retomaron en los Estados Unidos la gran tradición de Chicago y abrieron paso a la definitiva arquitectura contemporánea.

<sup>14</sup> "Technics and Civilization" de Lewis MUMFORD (n. 1895) apareció en 1934; el cap. VII "Asimilation of the machine" se publicó en castellano en el n.º CXLVII de "Revista de Occidente" en octubre de 1935.

cias eran "Georgian" y los rascacielos llevaban molduras y cornisas. La construcción seguía pautas tradicionales; apenas si el hormigón armado comenzaba a reemplazar al hierro (el edificio más alto del mundo con esqueleto de hormigón armado se levantó en Buenos Aires en 1936: el Kavanagh de Plaza San Martín). El cambio mayor había acontecido en un dominio inesperado: el del equipamiento doméstico. Las casas de los años 1920-40 podían ser californianas, bungalows, chalets o Luis XV; el techo podía ser de tejas o de pizarras, pero el baño y la cocina eran absoluta y definitivamente siglo XX. Sobre todo la cocina, con sus artefactos enlozados, su mesada de mármol (después vendría el acero inoxidable), sus armarios metálicos, limpios, funcionales, bien proyectados. La industrialización contemporánea entraba en la vivienda por la puerta de servicio pero ya no la abandonaría más.

Que el período interbélico fue etapa de transición se aprecia al examinar la evolución experimentada por uno de los materiales característicos de la época: el hormigón armado. Como se sabe, la aplicación más difundida de este material a la construcción de edificios fue (y lo sigue siendo entre nosotros) el esqueleto resistente formado de losas o entresijos sostenidos por vigas y columnas. Este esquema estructural repite el armazón tradicional de madera y el más reciente de perfiles de hierro. Así concebido su utilización sólo se justificaría en lugares donde el hierro escasea y el cemento abunda: de ahí su enorme difusión en nuestro país y su escasa aplicación en Estados Unidos.

Este tipo de construcción corriente de hormigón armado padece un verdadero anacronismo que desde nuestro punto de vista, la coloca por debajo de la estructura metálica: esa construcción de hormigón exige que se monte antes y se desarme después una construcción idéntica de madera, para formar los cajones (el encofrado) en que se ha de verter el hormigón. He ahí un moderno procedimiento constructivo que reclama el auxilio de uno de los más antiguos artesanados: los carpinteros que se afanan en erigir una obra efímera.

El primer avance importante para librarse de esta sujeción se dio con el llamado "hormigón pretensado", procedimiento que permite prefabricar piezas que se montan en obra como si fueran elementos metálicos, con la diferencia de que el material y el sistema aplicados permiten formas y dimensiones imposibles de lograr con perfiles metálicos.

El paso siguiente se dio gracias a una toma de posición radicalmente distinta frente a las posibilidades del material. Ya dijimos que el esqueleto de hormigón armado repite la estructura tradicional, compuesta de ele-



mentos horizontales y verticales unidos entre sí. Pero lo novedoso del material no era su composición mixta (hierro y hormigón) sino que, por primera vez, se hacía posible una estructura continua: podría decirse que un esqueleto de hormigón es una sola e inmensa piedra labrada en losas, apoyos y tabiques. Un tirante de madera apoyado sobre postes impone una estructura rectangular; lo mismo cabe decir de vigas y columnas metálicas. Una combinación de piezas metálicas puede permitir un techo curvo sobre poderosas columnas, como en la estación Retiro del F. C. Mitre, pero una estructura de hormigón armado puede tener prácticamente cualquier forma, puede arrancar del suelo sin columnas y cubrir, teóricamente, cualquier espacio.

Cuando esta revolución maduró, la arquitectura dio un salto revolucionario. El edificio del Centre Nationale des Industries et Techniques de París ocupa una planta triangular de 283 metros de lado, cubierta con una sola cúpula apoyada únicamente sobre los tres vértices del triángulo.<sup>15</sup>

Nos hemos permitido esta digresión no tanto para ilustrar uno de los más decisivos avances técnicos recientes como para poner un ejemplo de lo que significa encarar un hecho nuevo con espíritu nuevo. La historia de la técnica abunda en episodios similares, reveladores del enorme peso retardatario de la tradición artesanal o de la simple costumbre. La evolución del automóvil, que tuvo que asemejarse durante mucho tiempo a un coche sin caballos hasta que alguien tuvo la audacia de acusar francamente el motor en la parte delantera, es uno de los ejemplos más notorios de esa inercia. La construcción de edificios y, sobre todo, la construcción de casas la padece doblemente por estar la vivienda más consubstanciada con el ser humano que un simple vehículo y por estar ligada a modos artesanales más complejos y más antiguos que el arte del carrocerero.

La evolución de una forma aplicada a un uso nuevo o capaz de un uso prácticamente nuevo es siempre más rápida que la transformación de un objeto destinado a usos apenas diferentes que los tradicionales. El ferrocarril empezó por reemplazar a la diligencia y, en cierto sentido, sólo logró reducir la duración de los viajes; el automóvil cumplió papel semejante frente al coche de caballos. La forma del trasatlántico es muy diferente de la traza de un velero pero no lo es tanto respecto de los primeros buques a vapor. El avión en cambio, que no tiene antecesor alguno, pasó comparativamente en forma vertiginosa del almacén de tela y cables de comienzos de la guerra mundial, al artefacto supersónico de 1960. Era un

<sup>15</sup> La estación Retiro se habilitó en 1915. El Centre National des Industries et Techniques de París (1958), fue proyectado por los arqs. Camelot, De Mailly y Zehrfuss y el ing. Esquillan.

útil absolutamente nuevo, labrado por mentes desprejuiciadas y sin otra atadura que las posibilidades concretas de los materiales ni otro límite que el avance del conocimiento técnico disponible.

#### LA COYUNTURA POSTBÉLICA

La resistencia profunda a asimilar los hechos nuevos de la construcción y de la arquitectura-resistencia que enraiza por igual en la entraña del ser humano y de la estructura social— resulta patente en el divorcio entre la cultura emergente y la expresión arquitectónica en el período interbélico—. Ya sea bajo formas relativamente espontáneas, como en Estados Unidos, o bajo formas dirigidas, como ocurría en la U. R. S. S., el III Reich y la Italia fascista, para poner sólo los ejemplos más llamativos, la cultura de masas se iba convirtiendo en realidad. Expresada en manifestaciones abortivas o primigenias, frescas o bárbaras, era una cultura nueva, era —lo sabemos ahora— la cultura de esta etapa del hombre.

Sin embargo tanto en Estados Unidos como en Europa los líderes naturales o infligidos impusieron pautas anacrónicas, exhumaron “estilos” y frenaron, franca o solapadamente, los intentos de renovación. Ya mencionamos el caso de la U. R. S. S. staliniana y la destrucción de la Bauhaus en Alemania. En Italia se estimuló un monumentalismo modernizado y en Estados Unidos prosperó una forma insípida que pretendió rehabilitarse eliminando o “estilizando” las molduras clásicas, pero que mantenía intacta la disposición de muros de ladrillo con revestimientos de mármoles, bronce y relieves. Entre nosotros esa arquitectura aparece en los edificios públicos anteriores a la revolución de 1943 (ex Ministerio de Hacienda, Caja de Ahorro Postal, YPF) y, sobre todo, en el horrible edificio de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires.

Fue necesario un cataclismo para que entraran en contacto la arquitectura y su tiempo. Ya, como dijimos, la persecución hitleriana había provocado el éxodo de los principales arquitectos alemanes. Hombres como Gropius, Breuer, Mies van der Rohe, y más tarde Mendelsohn, junto con hombres venidos de países periféricos, como Saarinen y Aalto de Finlandia, aceleraron decisivamente el proceso. Encontraron en Estados Unidos una industria avanzada y un clima propicio para trabajar. Las nuevas ideas no se difundieron muy rápidamente en ese enorme país pero, durante una década por lo menos, las únicas obras auténticamente nuevas aparecían en

## La arquitectura de la cultura de masas

las revistas norteamericanas.<sup>16</sup> Estos hombres no construyeron mucho, pero sus ideas y sus obras tuvieron difusión universal.

En clima menos propicio, arquitectos europeos valiosos, como Wladimiro Acosta y C. G. E. Ludewig produjeron, en la Argentina, casi o enteramente en el anonimato, obras que se cuentan entre las mejores del período interbélico. En el Brasil halló, en cambio, ambiente favorable la influencia de Le Corbusier, que promovió la formación del movimiento arquitectónico más importante de América Latina. El propio Le Corbusier, junto con tantos otros arquitectos europeos impedidos de trabajar en el clima cada vez más asfixiante de Europa, colaboró en la formación ideológica del pensamiento contemporáneo a través del C. I. A. M. (Congrès International d'Architecture Moderne)<sup>17</sup> de cuyas filas saldrían los renovadores arquitectónicos de cinco continentes.

El fin de la segunda guerra mundial coincidió con la maduración de ese proceso formativo de una nueva conciencia. Bajo la exigencia de la reconstrucción material, Europa se aprestó a levantar ciudades enteras y esta vez sí, lo hicieron bajo el signo de la arquitectura contemporánea. Esta arquitectura reflejó, también, una nueva conciencia social y tendió a ser cada vez más, arquitectura de la comunidad. Los ejemplos más interesantes son quizá los de la reconstrucción de Rotterdam y algunos nuevos centros suburbanos de Suecia. Para el nuevo Londres se propuso una aplicación de la teoría de las "ciudades satélites" y Le Corbusier pudo, al fin, construir entre 1947 y 1952 su primera "Unité d'Habitation" en Marsella. La emergencia de las nuevas naciones asiáticas y africanas dio también motivo a un espectacular despliegue de nueva arquitectura y Brasil, nación en pujante desarrollo, levantó Brasilia, la primera capital planeada del mundo contemporáneo.

Sin embargo la modernidad de Brasilia, para continuar con ese ejemplo, podría ser considerada como simple diferencia de grado, por notable que sea esa diferencia, con respecto a otras capitales planeadas del

<sup>16</sup> La actual proliferación de libros y revistas de arquitectura no debe hacer olvidar que entre 1935 y 1945 los arquitectos que querían estar al día apenas podían contar con "L'Architecture d'Aujourd'hui" francesa (y sólo hasta 1939), "Architectural Record", "Progressive Architecture" y "Architectural Forum" de E. E. U. U. y algún número suelto de "Architectural Review" inglesa o "Casabella" italiana. Digamos, no sin alguna petulancia, que "Nuestra Arquitectura" de Buenos Aires ya era, hace treinta años, una publicación totalmente al servicio, en presentación y contenido, de las nuevas tendencias arquitectónicas.

<sup>17</sup> El C. I. A. M. se fundó en el castillo de La Sarraz, cantón de Vaud, Suiza, en 1928; realizó su primera reunión en 1929 en Frankfort-u-Mein, Alemania (sobre la vivienda mínima) y la última treinta años después en Otterlo, Holanda. El V congreso se celebró en 1937, en París, a propósito de la Exposición Internacional y el siguiente en 1947, en Bridgewater, Inglaterra. El IV congreso produjo la ahora famosa "Carta de Atenas", que sintetizó los principios entonces más avanzados del urbanismo contemporáneo.

pasado. Proyectar una ciudad y darle carácter arquitectónico distintivo no es invento brasileño. Para no mencionar sino dos casos bien conocidos, Washington, capital de Estados Unidos, fue diseñada en 1789 por el ingeniero y arquitecto francés Pierre Charles L'Enfant, por encargo del general George Washington, entonces presidente de la República. Sus anchas avenidas y sus características diagonales inspiraron seguramente a Pierre Benoit el trazado de la ciudad de La Plata, que data de 1882. En la arquitectura de ambas capitales aparece, además, la preocupación por el predominio de un "estilo", neoclásico y de inspiración francesa como cabía esperar. Brasilia tiene un trazado característico y una arquitectura singular, ambos absolutamente contemporáneos, pero uno se pregunta si no estaremos asistiendo a un "estilo Brasilia" como en el siglo pasado se difundió el "estilo Luis XV".

La diferencia entre un estilo nuevo y una arquitectura nueva no reside en la apariencia estética ni en la diferente distribución de la planta del edificio. Para que esté acorde con una nueva época no basta que la arquitectura refleje los nuevos valores colectivos, la diferente estructura social y de poder y los avances logrados en el dominio técnico: debe asimilar y reflejar la totalidad del cambio histórico. Solamente una época nueva puede dar una arquitectura nueva. Para apreciar en qué medida, sin embargo, la arquitectura está asimilando la transformación total contemporánea y cuánto camino le falta aún por recorrer, veamos cómo se reflejan algunos hechos nuevos del mundo actual en las realizaciones y en la labor creadora de los arquitectos de hoy.

#### DEMANDAS ARQUITECTÓNICAS DE LA SOCIEDAD DE MASAS

Es un hecho aceptado que la cultura característica de nuestro tiempo es resultado del proceso universal de industrialización y urbanización a partir del núcleo generador europeo-norteamericano. La formación de la arquitectura actual se produjo paralelamente al desarrollo de esa etapa de industrialización en la que fueron conformándose los caracteres peculiares de la civilización contemporánea. Se ha tendido, a nuestro juicio erróneamente, a definir la cultura de masas a través de las manifestaciones propias de ese período de formación, en el cual muchas expresiones nuevas resultaron hasta repulsivas, como suele ocurrir con las formas fetales de los organismos vivientes. Hasta no hace mucho tiempo la mera mención de los medios de comunicación de masas estaba cargada de sentido peyorativo: eran las bajas expresiones del espíritu convertidas en patrimonio colectivo. Ahora, a casi un cuarto de siglo del final de la segunda guerra mundial,

en la era del sputnik, del Early Bird y del Géminis, advertimos que aquella "edad de la máquina" fue a su vez etapa de transición entre una cultura basada sobre el esfuerzo físico de la parte mayor y más sufrida del género humano y una cultura fundada sobre el aprovechamiento inteligente de las reservas energéticas de la naturaleza.

La guerra, ese hecho total y absoluto que concentró todas las energías humanas y materiales en la consecución de un objetivo único, precipitó el advenimiento de este tiempo nuevo. Si el primer tanque inglés que irrumpió, en setiembre de 1917, en la batalla del Somme abrió simbólicamente la era de la mecanización —que pondría a toda la humanidad civilizada sobre ruedas— podría decirse que la primera V2 alemana lanzada sobre Londres en setiembre de 1942 inauguró, bajo el mismo auspicio bélico, la era tecnológica. Podríamos caracterizar a esta era por el predominio de la investigación sobre la invención, la conquista del átomo (electrónica y energía nuclear) y el comienzo de la aventura humana en el cosmos.

Aquella era pretecnológica (la etapa de la industrialización y de la mecanización) mereció ser descripta con caracteres sombríos: ciudades negras, tugurios inhumanos, explotación inicua, condiciones brutales de trabajo, contaminación del agua y del aire, desorden caótico: en síntesis, la degradación humana bajo múltiples formas. Esa imagen ya no corresponde a nuestro tiempo, aunque estemos lejos de haber superado todas aquellas lacras. La diferencia entre la fábrica de ese período y la moderna planta industrial no proviene solamente de una legislación social más justa: es fundamentalmente consecuencia de los cambios sobrevenidos en los procesos técnicos de fabricación. En 1922 Eugene O'Neill podía aún tomar como personaje de "El Mono Velludo" a un fogonero de barco, reducido a una condición bestial, porque ese era el trabajo que exigían aquellos medios de transporte; pero hoy ese personaje sería inconcebible, no por obra de los reglamentos marítimos, sino porque el fogonero es innecesario y, dentro de muy poco tiempo, posiblemente los barcos sean innecesarios.

Es por consiguiente inapropiado, a nuestro juicio, valorar la arquitectura contemporánea a través de los logros imperfectos de ese período lleno de incertidumbres y frustraciones. La sociedad en gestación fue promoviendo nuevas exigencias a las que no siempre pudo dar respuesta la arquitectura. Ya nos hemos referido a la pesada inercia que le impide reaccionar con rapidez frente a las demandas inéditas. Hace falta un gran esfuerzo para aceptar la renovación de una forma de contenido tradicional (una iglesia, un edificio público, una casa) pero las formas totalmente nuevas, ya lo dijimos, se imponen a veces insensiblemente. Fue siempre más fácil,

en el incierto período interbélico, imponer un cinematógrafo "moderno" que un teatro "moderno". Las primeras audacias estético-constructivas fueron los hangares, los silos, los puentes, que utilizaron libremente los nuevos materiales de construcción.

Uno de los hechos nuevos de la era tecnológica es el transporte masivo de alta velocidad: hay ya una arquitectura urbana impuesta por la necesidad, la de las autopistas (de la que podemos enorgullecernos de contar, en Buenos Aires, con la avenida General Paz, una de las primeras realizaciones mundiales) y hay una arquitectura del automóvil que admite ya todas las posibilidades: garages de pisos (los llamados "silos para automóviles"), estaciones de servicio, moteles, cinemotores (a los que el espectador asiste sin abandonar su vehículo) e inclusive agencias bancarias para automovilistas, con servicios que parecen inspirados en ciertos establecimientos nocturnos del parque porteño de Palermo.

La era tecnológica es también la era del confort. Los avances domésticos que señalamos al reseñar la arquitectura del período interbélico han tomado ya posesión de toda la casa. La cocina es parte del área de estar; en algunas viviendas los artefactos tradicionales (las hornallas, el horno, el refrigerador) son parte del equipamiento del ambiente donde se pasa el día, el "living room" anglosajón que se ha convertido ya en prototipo de la habitación contemporánea. El mobiliario ha sufrido una transformación fundamental —el solo análisis de este fenómeno merecería una nota especial—. Si el auge de la técnica y de los avances de la máquina pareció imponer en la primera mitad del siglo XX la norma de la eficiencia, esta segunda mitad en que vivimos parece colocarse perceptiblemente bajo el signo del bienestar material. Los dones del confort están alcanzando incluso categoría más alta que la mera comodidad, pues el equipamiento doméstico, desde la posesión del automóvil hasta el disfrute del televisor se están convirtiendo claramente en símbolos de prestigio social.

Mencionemos por último las exigencias provenientes de esa conquista contemporánea, producto directo de la transformación técnico-social de los métodos de trabajo, que es el tiempo libre. El turismo y el esparcimiento de masas reclaman hoteles, balnearios, palacios de deporte y auditorios. Son otros tantos incentivos a producir formas nuevas, a buscar nuevos sistemas constructivos y nueva organización del trabajo creador.

Esta realidad que estamos describiendo se da, en mayor o en menor grado, en todas las latitudes y su magnitud depende solamente del adelanto técnico-profesional alcanzado por cada país. No es creación exclusiva de Estados Unidos o de Europa occidental, aunque de allí provengan los ejemplos más numerosos y llamativos. Es la tendencia manifiesta del proceso

mundial, sin distinción de regímenes políticos o sistemas económicos. Aparece en España y en Polonia tanto como en Suecia o Alemania y aparecerá en Egipto y en Argelia tanto como en Cuba o en China tan pronto el proceso de tecnificación de la producción logre allí sus objetivos y el nivel general de vida ascienda como corresponde a naciones contemporáneas. Esperamos que ocurra también en la Argentina, cuando la capacidad y la imaginación de sus habitantes se ponga a la altura de la riqueza de recursos que todavía en vano nos está ofreciendo la naturaleza.

#### MODALIDAD ORIGINAL DEL PROCESO CREADOR

Hasta aquí nos hemos referido al impacto de la nueva sociedad de masas sobre los productos arquitectónicos: los edificios. Consideramos ahora cómo se manifiestan los nuevos modos de la cultura propia de esta sociedad, en el proceso de la creación arquitectónica. La primera comprobación es que, como consecuencia de la magnitud de las demandas y de la complejidad de los elementos que intervienen en su solución, el arquitecto individual está siendo paulatinamente desplazado por el trabajo en equipo. Un proyecto implica actualmente tal movilización de actividades y de conocimientos que es prácticamente imposible ejecutarlo de la manera tradicional, aquella en que el arquitecto no sólo confeccionaba los planos sino que solía contratar directamente a los gremios y hasta debía conseguir el dinero, para financiar la obra.

Es fácil concebir lo absurdo de ese procedimiento cuando se piensa en Brasilia o en el edificio del Secretariado de la UN, en New York, o simplemente en un sanatorio o un cinematógrafo dotados de todos los adelantos modernos. Pero además, cualquier edificio, por obra del requisito creciente de un equipamiento integral y de alto nivel técnico, exige la participación de especialistas en todos los órdenes: electricidad, calefacción, ascensores, para no mencionar la estructura resistente, los procedimientos constructivos de aislación térmica, hidrófuga o acústica y la aplicación de materiales novísimos, como los revestimientos metálicos de fachadas, los plásticos o los cristales super resistentes.

La función de proyectista, que fuera específica del arquitecto, está siendo superada por la función de coordinador y planificador. Es corriente ya, en grandes estudios, que el proyecto del edificio sea una de las tantas tareas encomendadas a subordinados que sufren la competencia jerárquica de especialistas en materias que hasta hace un par de generaciones hubieran sido simplemente inimaginables. Esto trae como consecuencia un grado creciente de despersonalización de la labor creadora y una espe-

cie de retorno al anonimato, que a algún nostálgico podría traerle reminiscencias medievales. Como en tantos otros campos del arte, el "divo" tiende a desaparecer. La "organización" (privada o estatal, según sea el modelo político-económico vigente) prevalece, lo que no significa que el genio creador y su función histórica hayan quedado reducidos a la impotencia.

La otra consecuencia de este cambio en la tarea específica del arquitecto es la tendencia cada vez más pronunciada a una integración de las artes y las técnicas, anhelo ya centenario que nunca pudo materializarse en el dominio de la enseñanza universitaria y que se está convirtiendo de hecho en una irreversible realidad. Ya mencionamos la suerte corrida por la Bauhaus de Gropius en 1933; dijimos también que esa "escuela de diseño" recogía la prédica de un par de generaciones de artistas, escritores e industriales ingleses y alemanes. En el área de influencia de la École des Beaux-Arts de París que llegó a abarcar no sólo nuestro país sino a los propios Estados Unidos, el divorcio entre el arquitecto, considerado cultor de las "bellas artes" (lo que ahora se llama "artista plástico") y el ingeniero, simple "técnico", arrancaba de la formación profesional en institutos diferentes y de diferente contenido cultural (en Francia la École des Beaux-Arts y la École Polytechnique, respectivamente)<sup>18</sup> y se reflejaba en la obra, donde el arquitecto se ocupaba de cubrir púdicamente con guirnaldas de yeso y mentidas columnas de mármol, la vergonzosa estructura metálica. Esta pudibundez no era sólo patrimonio de la arquitectura: aquejaba a toda la producción industrial de la época. Todavía puede verse, en las columnas metálicas de los andenes de algunas estaciones del subterráneo Plaza Mayo - Caballito (inaugurado en 1914) los fragmentos de capiteles clásicos adheridos —a modo de retóricas hojas de parra— a la parte superior de dichos soportes.

En los equipos proyectistas de los edificios actuales deben participar simultáneamente los calculistas de estructuras y de instalaciones con los encargados del proyecto propiamente dicho. En algunas obras la solución estructural es absolutamente dominante; posiblemente el edificio del Banco de Londres y América del Sur —al que nos referimos antes— sea uno de los contados ejemplos en que la solución ha sido propuesta por los arquitectos.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> La École des Beaux Arts fue fundada en 1671 por el ministro J. B. COLBERT; la École Polytechnique fue creada en 1794.

<sup>19</sup> La construcción y la arquitectura de los últimos treinta años se ha enriquecido con la obra de tres grandes ingenieros creadores: el francés Eugene FREYSSINET (1879-1962), el español Eduardo TORROJA (1899-1961) y el italiano Pier-Luigi NERVI (n. 1891).



Esta conjunción forzosa de "técnicos" y de "artistas" sólo rara vez se da en un arquitecto que reúna ambas condiciones, porque los arquitectos no se forman, como antaño, en los estudios de los maestros de la profesión, sino en las aulas universitarias, y éstas no han logrado zafarse del todo de la tradición académica, por más que la organización y el contenido formal de los planes de estudio haya cambiado profundamente en el lapso de una generación.

Mientras no cambie de concepto la preparación universitaria (y aun preuniversitaria) de los profesionales de la construcción, la arquitectura actual correrá siempre el peligro de derivar en "estilos" que la apartarán del cauce maestro del proceso histórico.

### CALIDAD Y CULTURA DE MASAS

Las dos características que acabamos de señalar: el trabajo en equipo y la integración de artes y técnicas nos llevan al meollo de nuestro tema. Si observamos el modo de producción de dos de los más importantes medios de comunicación de masas: el periodismo gráfico y la cinematografía (con su heredera, la televisión) advertimos que en ambos casos el trabajo en equipo y la simultaneidad de la creación y la ejecución de la obra constituyen otras tantas exigencias implícitas.

Aunque existan profesionales especializados para cada aspecto de una revista ilustrada o de un periódico popular, el contenido, la orientación, la diagramación, el formato y la presentación constituyen partes indivisibles de un mismo problema que alguien, director o consejo de dirección, debe resolver como una unidad. Piénsese en el director cinematográfico que redacta el guión y dibuja los bocetos de las tomas principales pero luego se coloca detrás de las cámaras, acompaña el proceso de filmación hasta el último detalle y procede luego a la selección de millares de tomas y a su montaje: desplaza masas humanas y capitales ingentes, pero modela su obra como el escultor su arcilla o su bloque de piedra. Como los directores periodísticos y cinematográficos, los arquitectos deben dominar todas las etapas de su obra, hasta su ejecución material, al frente de equipos de individuos altamente especializados; desde ese punto de vista, puede afirmarse que la arquitectura tiende cada vez más a ser producida de acuerdo con las pautas que rigen a la producción de los modernos medios de comunicación de masas.

Si enfocamos ahora el producto de esa labor de equipo, que no es aún la obra (etapa final del proceso creador) sino el proyecto ("los planos", como se dice comúnmente) advertimos otra sugestiva analogía, esta vez con otra manifestación distintiva de nuestro tiempo. Nos referimos

a la elaboración del proyecto de un producto industrial, trátase de un automóvil, una heladera o un utensilio de cocina.

El proceso de creación de un producto industrial, que incluye el análisis de su utilización práctica, el estudio de mercado, la adopción de los materiales apropiados y la determinación de la forma que ha de tener, es lo que se llama diseño. Es cada vez más frecuente que esa misma palabra designe la concepción y ejecución del proyecto arquitectónico. Este cambio de léxico no es capricho ni moda; encubre, en realidad, una modificación substancial de la tarea específica del arquitecto.

Un proyecto es, actualmente, resultado del análisis cada vez más minucioso de factores cada vez más complejos. En primer lugar, las necesidades que ha de satisfacer lo son; piénsese solamente en lo que va del proyecto de un hospital de principios de siglo a las exigencias de una unidad —por lo general especializada— de nuestro tiempo. Hasta no hace muchos años era suficiente rodear un patio con una sucesión de piezas más o menos amplias y más o menos altas para formar una escuela; en la actualidad la arquitectura escolar es tema de congresos de especialistas, que analizan desde la altura de los asientos hasta el tipo de ventanas a utilizarse.

Cuando se recuerda la tarea del arquitecto corriente de las primeras décadas del siglo se siente la tentación de afirmar que necesitaba un día para proyectar y un mes para “pasar en limpio” los planos: tanto era el empeño puesto en la “presentación” del proyecto. Las plantas de muchos edificios eran prácticamente uniformes y no era raro que a la fachada se la copiara de carpetas editadas en París, para no hablar de los órdenes del inevitable Vignola,<sup>20</sup> que se empezaba por copiar a los dieciocho años y se los hacía de memoria a los setenta. El arte del “lavado”, la teoría de las sombras, el diseño de las letras y los recuadros, los árboles, la gente, los carruajes y los reflejos eran objeto de la mayor parte de la enseñanza académica. Los planos eran verdaderas obras de arte pictórico que insumían más imaginación que el proyecto propiamente dicho. Actualmente, el arquitecto suele encomendar esa faena a “especialistas” (aparte de que se prefiere el modelo plástico o “maquette”) para poder consagrarse a los problemas técnicos, estructurales, económicos y aun sociales y psicológicos que le plantea el problema arquitectónico a resolver.

Estos síntomas de “masificación” de la arquitectura suelen suscitar la misma reacción que la provocada por los “mass-media”: la acusación de

<sup>20</sup> Giacomo BARROZZI (1507-1573), llamado da VIGNOLA por el sitio de su nacimiento, publicó un tratado sobre las proporciones de los miembros arquitectónicos de la antigüedad (“Regla de los cinco órdenes de la arquitectura”) que fue, durante casi cuatro siglos, una especie de Biblia para proyectar.

pérdida de calidad. No hablemos del tipo de estolidez que acusó a los cubistas y acusa a los informalistas, de “no saber pintar” y que no soporta simplemente lo novedoso que ocurre a su alrededor. Pensemos en la verdadera falta de calidad —que a veces llega a ser bajeza— de tantos productos del periodismo, la radiofonía, el cine o la televisión y observemos algunos primeros ejemplos de “construcción en masa” (desde las “casas baratas” de ayer hasta las “prefabricadas” de hoy). Reconozcamos que aquel temor no deja de estar justificado. Pero penetremos —dentro de lo que nos permite el espacio de esta nota— en la intimidad del proceso antes de formular un juicio definitivo.

Dijimos, al comenzar, que el arquitecto crea prototipos repetibles: un templo, un palacio o una vivienda bien logradas servirán de modelo para las obras similares de muchas partes del mundo. En el pasado, una forma solía servir durante siglos; la posibilidad de repetirla dependía de la estructura social y de la capacidad constructora del medio.

Pero, a su vez, el medio crea una demanda continua de edificios y mantiene una oferta permanente de artesanos (o constructores) capaces de levantarlos. Si la demanda se ajusta a la capacidad productora de los creadores (o sea en los casos de obras singulares, como catedrales, palacios o residencias urbanas de la aristocracia) se producen obras de calidad. Si la demanda excede de esa capacidad, si hay más edificios que construir que los que la suma de arquitectos disponibles puede satisfacer, el intermediario (el constructor) asume inevitablemente la función de proyectista.

Cuando la construcción se rige por normas tradicionales, o sea cuando existe una cultura arquitectónica arraigada, que ha impuesto modelos consagrados y aceptados como parte del patrimonio cultural común, la sola intervención del constructor no pone en peligro la calidad estética del edificio. Durante siglos la edificación corriente europea participó de esa calidad genérica, que es parte esencial del encanto de las ciudades tradicionales del Viejo Continente.

La ruptura de las normas establecidas sin sustituirlas por otro modelo aceptado libera la capacidad creadora del arquitecto pero deja indefenso al constructor. Como la demanda de edificios de la era de la industrialización fue superlativa y los arquitectos estaban fuera de la realidad, se abrió el cauce a la improvisación, la mala copia, la chabacanería. Aparecieron las casas extravagantes, con forma y ventanillas de barco, las casas “futuristas” y “modernistas”; otros apelaron al “colonial” o al “californiano” en busca de formas consagradas.

Las “masas” aceptaron esos subproductos, no porque les parecieran dignos o bellos, sino porque era lo que les ofrecían, a través de construc-

tores sin imaginación, las revistas y no pocas veces el cinematógrafo con su cursilería escenográfica. Los responsables eran los autores de los proyectos, no los propietarios de las obras. Suele olvidarse, también, que la persistencia con que aparecen Liszt y Chopin en los programas de ciertos solistas famosos es menos producto del gusto del público que imposición de los empresarios internacionales de esas giras de conciertos, que han decidido —hace muchos años— que esos compositores son realmente “populares”, es decir, remunerativos. Existe una clientela del “arte popular” pero existe también un productor de ese arte, que es el verdadero culpable del bajo nivel de tal producción. Cuando mejora el nivel de producción, asciende siempre el nivel del público.

El caso reciente del mobiliario es harto ilustrativo. Debido a la falta de trabajo profesional —motivada por la crisis de la construcción— gran cantidad de jóvenes arquitectos se orientó hacia el diseño de muebles. Ellos impusieron los llamados “muebles americanos” y “escandinavos”, que lograron ya reemplazar al “bombé” francés y al “provenzal” en las habitaciones de la clase media. Si el auge del mobiliario moderno demoró en producirse, fue menos porque significaba una renovación radical del gusto imperante que por la deficiente construcción de los muebles, fabricados con procedimientos tradicionales e inadecuados. En su lugar de origen (Estados Unidos o Suecia, por ejemplo) las nuevas formas resultaron de la aplicación de conquistas tecnológicas avanzadas; pero aquí, por falta de base tecnológica, copiaron las formas, no los procedimientos. Sin embargo, se ha producido una modificación marcada del gusto corriente, proveniente de una elevación del nivel de los proyectistas.

Otro tanto podría decirse de la televisión, que es posiblemente el instrumento más idóneo para lograr el progresivo embrutecimiento del público y que, sin embargo, está difundiendo programas cada vez mejores a un público cuya composición social y cultural permanece prácticamente invariable. Pues, repetimos, no es el público el que cambia, sino que los productores de televisión recurren cada vez más a escritores y dramaturgos, a buenos directores, buenos actores y buenos iluminadores. No deja de ser alentador que cuando en Estados Unidos el problema del bajo nivel cultural de las transmisiones era tema de honda preocupación, aquí la transmisión de una versión televisada de “Hamlet” alcanzara uno de los “ratings” más altos de que se tenga memoria.

#### HACIA UNA ARQUITECTURA DE LA SOCIEDAD DE MASAS

Si por un lado la tarea de proyectar un edificio se asimila cada vez más a la de dirigir una película o una revista ilustrada y si, por el otro,

## La arquitectura de la cultura de masas

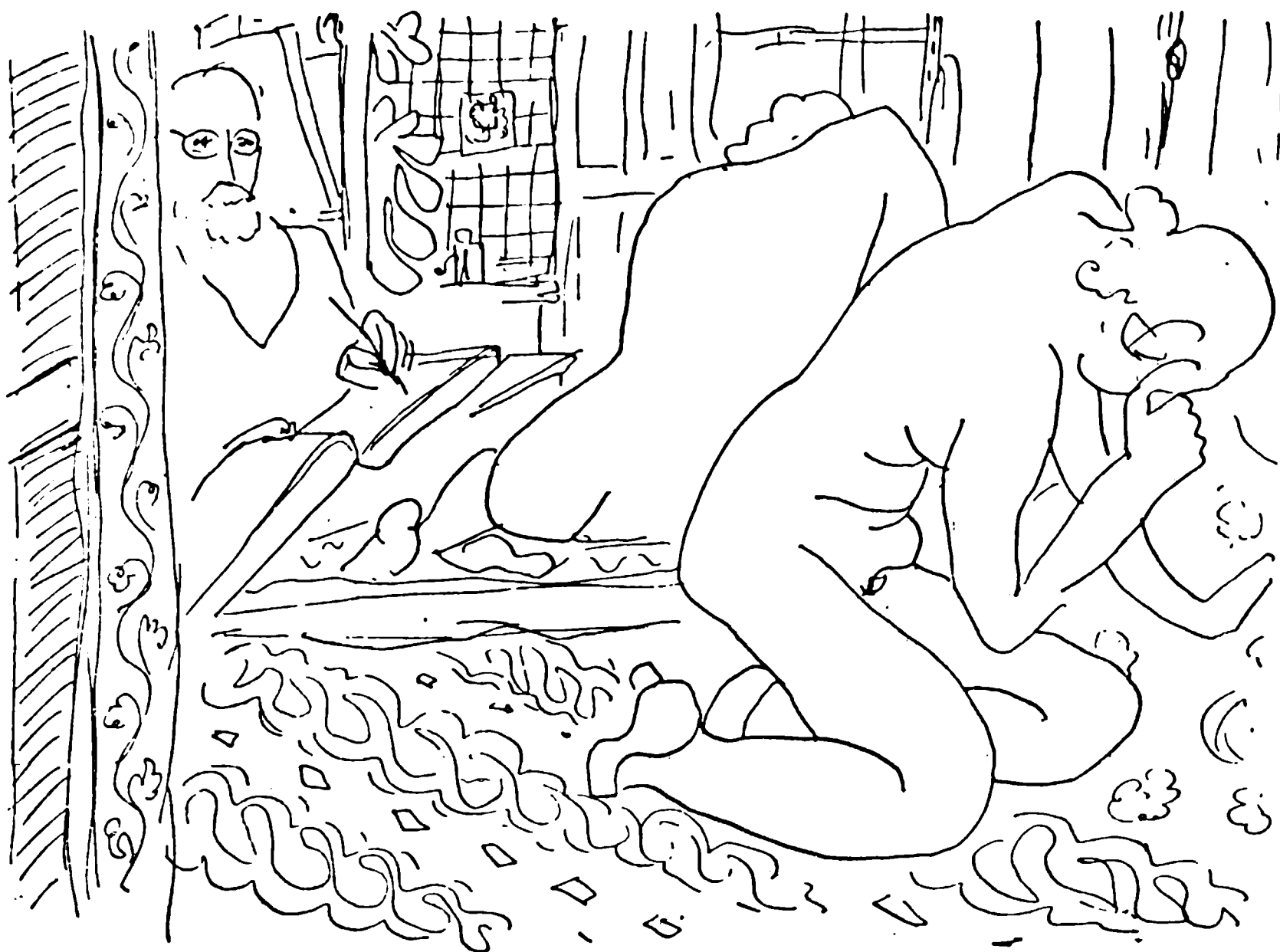
esa tarea tiene cada vez más aspectos en común con la del diseñador de productos industriales, resulta innegable que el cambio sufrido por la arquitectura es más profundo que el advenimiento de una nueva concepción estética, de una distinta forma de construir o de una novísima gama de materiales. Es una transformación desde adentro, que no ha hallado aún la forma social capaz de encarnarla. Así como las primeras demandas prácticas de la sociedad de masas no encontraron respuesta inmediata en la arquitectura de su tiempo y debieron expresarse en formas inadecuadas o imperfectas, así ocurre ahora que el tipo de profesional reclamado por esta distinta realidad del "arte de proyectar y construir edificios" tampoco está disponible ni se advierte aún señales de su aparición.

Es indiscutible que la construcción de edificios se está incorporando rápidamente al progreso técnico contemporáneo. Es sólo cuestión de tiempo la desaparición de los últimos vestigios artesanales (que en algunos casos, como el ladrillo, datan de milenios) y la definitiva implantación de procedimientos típicamente industriales (prefabricación y montaje) en la puesta en obra. Creemos que, para que sea ella y no la pura técnica quien presida el proceso, para que sea, de veras, "espejo de los tiempos", la arquitectura debe asumir plenamente su condición de disciplina contemporánea y penetrar decididamente en la era tecnológica.

Un mundo altamente tecnificado es un mundo que construye febrilmente y que necesita arquitectos por millares. Mientras la formación profesional siga apegada a la concepción dominante del arquitecto-artista, será difícil satisfacer esa creciente demanda social.

La arquitectura será auténticamente arquitectura de la cultura de masas cuando los arquitectos, formados en la mentalidad de nuestro tiempo y provistos de los útiles propios de nuestro tiempo, sean capaces de hacer que el escenario material de esa cultura —las casas y las ciudades contemporáneas— sean fruto del mismo afán de investigación y de la misma capacidad de organización que han permitido al hombre la conquista del átomo y la prodigiosa aventura del cosmos.

Pero, sobre todo, la incorporación de la arquitectura a las técnicas de la producción en masa será factor poderoso de elevación de la cultura de masas. El escenario de la exquisita cultura de élites fue la arquitectura palaciega de la Europa moderna. El escenario de la gran cultura de masas será cada vez más la ciudad contemporánea, concebida y realizada por los arquitectos de la era tecnológica.



Desnudo frente al espejo, dibujo de Henri Matisse fechado en 1937.

## El teatro y las masas

JUAN CARLOS GENÉ

NACIDO EN BS. AIRES en 1928. Fue director de la Escuela del Actor de la Universidad de La Plata y del Teatro oficial de esta casa de estudios. Asimismo profesor en el Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires. Escribió "El herrero y el diablo", fiesta teatral compuesta sobre el capítulo XXI de Don Segundo Sombra, de Ricardo Güiraldes, estrenada en 1955; y la pieza para niños "Señoras y señores del tiempo de antes", en colaboración con Eduardo Fasulo. Como director, puso en escena "En familia", de Florencio Sánchez, y "Andorra" de Max Frisch. Debutó como actor en 1951. Sus trabajos más notables fueron realizados en *Dulcinea*, de Gastón Baty; *Rinoceronte* de Ionesco; *Un mes en el campo de Turgenev*; *Un hombre es un hombre* de Bertold Brecht y *Nuestro fin de semana* de Roberto Cossa (premio a la mejor interpretación masculina, 1965).

EL teatro y las masas: un tema desconcertante por varias razones. Ante todo, por la ambigüedad del término *masas*, al que cargamos con los más diversos valores subjetivos, ideológicos, políticos, religiosos, etc. Se produce así una confusa mezcla de atracciones, repulsiones, pasiones (entre las cuales el miedo juega un papel nada despreciable) y, en fin, de todo lo menos apropiado para favorecer la objetividad. Desde ya advertimos que las notas que siguen participan sin falsos escrúpulos de esta no objetividad. Descuéntese que carecerán de rigor científico, aunque ofrecemos, en compensación, un cierto tipo de *rigor a la inversa*; precisamente el que impone la pasión por este oficio del teatro, por su realidad en el mundo de hoy, por su destino futuro, pasión que nos exige cierta entereza para mirar a los hechos de frente y llamarlos por su nombre (sobre todo al miedo). Por otra parte, habría, en principio, dos aspectos posibles del problema para ser abordados: el histórico (las masas y el teatro en las culturas griega, latina, europea, etc.) y *el del teatro*

en la actual sociedad masificada. Hemos elegido este último, descartando desde ya la perspectiva histórica del tema.

## EL TEATRO EN DESVENTAJA

En principio, todo parece señalar al teatro como un hecho cultural de estructura técnica anacrónica: una acción viva, realizada en un tiempo real en presencia del espectador, que termina definitivamente al agotarse la última manifestación humana prevista en esa estructura. Se trata de *un objeto que se hace para ser consumido en el acto*, acabado, disuelto en la nada. Ante una nueva asamblea de público, totalmente renovada, volverá a *hacerse íntegramente el objeto* y volverá a consumirse, a agotarse. Aquello que en un largo período de ensayos y preparación se alcanzó a crear, permanece, entre representación y representación en una silenciosa irrealdad, como una *energía potencial*, que sólo vivirá como *fuerza* (como teatro), al volver a accionarse ante el público.

La obvia comparación con los medios típicamente masivos de expresión, el cine, la televisión, la radio, coloca al teatro en la sociedad de masas en franca desventaja. Al no interponer entre la creación y su público ningún elemento técnico de reproducción o difusión, el teatro queda obligado a una vigencia restringida:

- a) inapelables límites visuales le imponen ser presenciado por la cantidad de espectadores que puede *ver*, por sus medios naturales, la acción viva de la escena;
- b) por lo mismo, la masa de espectadores que puede gozar de un espectáculo teatral será directamente proporcional a la cantidad de *repeticiones posibles* de dicho espectáculo;
- c) obviando la sutileza (no por sutil menos verdadera), de que una acción viva y humana no puede repetirse jamás, es única y está sujeta a la irreversible dimensión *tiempo*, señalemos no obstante que esta relativa *repetición* del hecho teatral tiene los límites que impone el desgaste humano de quienes lo realizan: en una *sala tipo* de quinientas localidades, un espectáculo teatral debe ser repetido mil veces para ser visto por medio millón de personas (la audiencia frecuente en Buenos Aires para un solo espectáculo televisivo de respetable *rating*). Aun cuando se haya dado el caso aislado de que un actor, o varios, hayan llegado a esta suma de representaciones de una obra, es imposible (salvo alguna eventual



afortunada excepción no tabulable a los efectos estadísticos), que un elenco teatral completo pueda realizar este esfuerzo, condición indispensable y primera (hay otras), para que el hecho teatral (*acción humana en tiempo real*), permanezca con un margen aceptable de identidad con su primitiva creación;

- d) en una sociedad de masas que, además, se rige por la máxima ley de la ganancia económica, las limitaciones señaladas en los puntos anteriores debilitan el potencial del teatro como productor de márgenes de beneficio y reproductor de capitales. Estos márgenes existen, naturalmente, pero son ínfimos comparados con los que producen las industrias de espectáculos difundidos por medios técnicos, cuyos alcances de audiencia son ilimitados, en la medida en que son prácticamente imperecederos los materiales de difusión (*filmes, tapes de televisión, cintas y discos fonomagnéticos, etc.*).

Bastarían, creemos, estas limitaciones de orden *cuantitativo*, para señalar, mal que nos pese, este carácter de alguna manera *anacrónico* del teatro en este momento de la existencia humana en que el número impera como índice de significación en todos los aspectos de la vida social y en que la individualidad misma es condicionada por la masa, se desarrolla y crece en relación con ella, se logra o se frustra en la medida de su grado de adaptación funcional a las necesidades masivas.

Por sus *aspectos cuantitativos* el teatro es, definitivamente, una manifestación *minoritaria*. Un dato concreto y terminante. En 1964, un canal de televisión de Buenos Aires puso en el aire un programa único, largamente publicitado. Este es su balance comparativo con el teatro en ese mismo año: "La audiencia obtenida (...), fue del 61,9 % de rating. Esta cifra representa a 680.900 hogares, con una platea de 2.383.150 personas, aproximadamente. (...) Si trasladamos esta multitud a una hipotética sala teatral de mil localidades, tendríamos que realizar doce representaciones semanales durante *cuatro años* sin interrupción y a sala llena, para que fuese vista (se refiere al espectáculo) por la misma cantidad de personas que la vio en un día *simultáneamente*." <sup>1</sup>

Hagamos notar que en el mismo año, cinco millones de personas aproximadamente, fueron al teatro en todo el país <sup>2</sup>: la audiencia para un espectáculo televisado alcanzó, en un solo día, a casi la mitad de la del teatro en el país en 365 jornadas.

<sup>1</sup> Revista *Máscara*, publicación de la Asociación Argentina de Actores, N° 2, 2ª época, pág. 104.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pág. 3.

## NECESIDAD DE UNA REUBICACIÓN

Se plantea, entonces, un fenómeno nuevo, típico de este siglo, resultante de la aparición de formas dramáticas de espectáculo que quitan al teatro el monopolio de la satisfacción de la necesidad dramática del público. El cine, la televisión, la radio, compiten con el teatro en este sentido. Y teniendo de su parte la ventaja de la difusión y de la reproducción mecánicas, alcanzan fácilmente a enormes masas de público. Es más: el *filme* cinematográfico, el *tape* de televisión, viajan a todo el mundo y alcanzan difusión internacional. De tal manera se da la paradoja de que un ciudadano de Buenos Aires, por ejemplo, conoce hasta la familiaridad a un animador de la TV italiana y no puede reconocer el rostro ni el nombre de actores de teatro que viven y trabajan con eficiencia y continuidad en su misma ciudad.

Indudablemente ha sido la televisión el medio que más ha atraído al público, en sustitución del teatro. Aparte de otras ventajas, detengámonos en la más importante: *la facilidad de consumo*. El teatro, como el cine, *esperan* al espectador, lo obligan a *concurrir*, a *movilizarse*, a *buscarlos*; la TV se le presenta al alcance de la mano y sólo le requiere manipular un botón.

Aclaremos desde ya que este hecho, de significado nada despreciable, no alcanza a justificar la popularidad de la TV y la impopularidad del teatro. Hay, por supuesto, causas más profundas y decisivas.

Es indudable que el teatro ha perdido prestigio en la masa a partir de la competencia de los otros medios de espectáculo dramático. Sin embargo, en una cierta escala, la televisión ha entrado en competencia más abierta con el cine que con él. El fenómeno ha sido más o menos semejante en todo el mundo: transcurridos los primeros años de *deslumbramiento* por parte del público por la novedad de la televisión en su propia casa, ciertos sectores vuelven a experimentar la necesidad de algo más vital y estimulante, menos prescindible, un espectáculo que *se le imponga* con la autoridad de la *vida humana presente* en el escenario, y no ya el que, de alguna manera, está a su fácil merced, a disposición de su humor y de los accidentes domésticos. El cine lo obliga, sí, a *concurrir*, pero para encontrarse con algo, desde ya más perfecto y más amplio, pero siempre mecánico. Por lo mismo, el cine ha sufrido profundamente la crisis planteada por la televisión. El teatro, por el contrario, se ha visto beneficiado. Grandes sectores (por supuesto, siempre minoritarios), se han volcado a él, toda vez que deciden *buscar* el espectáculo fuera de su casa. Se sienten más exigidos por él y, naturalmente, también le exigen más.

VENTAJAS Y PELIGROS

El hecho ha producido múltiples consecuencias positivas y negativas. En cuanto a las primeras, la exigencia de un público que cuenta a diario con horas y horas de espectáculos fáciles, adocenados y convencionales, prácticamente gratuitos en su televisor y que, al presentarse en el teatro, reclama exactamente lo contrario, ha obligado a productores, actores, directores, autores, técnicos, escenógrafos, a revisar su política (aun la comercial), y plantear los espectáculos en términos más profundos, más depurados, más perfectos. Revisar el repertorio de los teatros actuales y los de antes de la televisión dará una idea del cambio sufrido en ese sentido. Todo en el teatro exige día a día mayor talento, mayor técnica, mayor verdad, mayor compromiso en las ideas y en el trabajo.

Pero esto tiene su contraparte alarmante. Al quedar las masas servidas en su necesidad dramática por la TV, el teatro se siente más libre para prescindir de la necesidad de atraerlas. Las masas no le exigen nada, no esperan nada de él. Y el teatro corre el riesgo de *minimizar* cada vez más su acción, sirviendo a un público cuyas exigencias lo seleccionan progresivamente hasta, quizá, transformar el teatro en una especie de cerrado culto para *iniciados*, de supervivencia esotérica de una cultura muerta.

Por supuesto, no están dadas así las cosas en este momento. Pero no es improbable, a la velocidad en que corren los tiempos, que esta involución se produzca en plazos no demasiado lejanos. Pensemos nosotros que no se trata de una fatalidad de la cultura, de un futuro inevitable y, por lo tanto, encontrándonos en este momento en el período ascendente del ciclo previsible (crecimiento del caudal de espectadores de teatro), y con lucidez para advertir los peligros y encauzar nuestra acción, debemos crear una *política teatral*, lo cual implica también una *estrategia*.

Por el momento, un abismo separa a las grandes masas del teatro. Las causas decisivas, muy complejas, no han terminado de aclararse: ni los precios de las localidades (en nuestro país más o menos a la par y a veces por debajo de las del fútbol y el boxeo, por ejemplo); ni el alejamiento de los teatros de las zonas ciudadanas periféricas y específicamente populares (las experiencias de teatros en los barrios pocas veces resultan felices), explican el hecho. Al parecer nuestro teatro es una *expresión de clase*, de la que no participan ni el proletariado ni los sectores más bajos de la clase media: no se sienten expresados por él; no se expresan a través de él. Y esto, con independencia de los repertorios y de las ideologías que manifiesten. A merced de las presiones de los grandes medios de difusión, vehículos de promoción de ventas comerciales, estas clases perma-

necen ante televisores y aparatos de radio consumiendo lo que las firmas comerciales necesitan que consuman. Sólo un poder equiparable al de la industria y el comercio unidos, podría iluminarles zonas de conciencia donde yacen sus *reales* necesidades humanas. Pero este poder no existe. Si existiese, ya esas clases lo tendrían en su mano y todo sería distinto.

Por el momento, nuestra misión sólo puede consistir en transformar en público teatral a la *mayoría de la minoría*. Esto impone combatir la tendencia del teatro a cerrarse en torno de públicos restringidos y cada vez más *íntimos*. En un país subdesarrollado, con una clase media numerosa y cada vez más desubicada económicamente, alcanzar a los más vastos sectores de esa clase para poner en cuestión sus valores y su conducta, constituye un obligado objetivo, inmediato y *posible*.

Un claro sentido de la *realidad* nacional (que para la dramaturgia no implica, aclarémoslo, "a priori" estilístico de ninguna naturaleza), debe ser el arma expresiva fundamental para acercar a un público que quiere y necesita reconocerse en escena. Todo aislamiento de la realidad, todo juego de formas vacías, por brillante que fuere, contribuirá a la mala causa del alejamiento del público de teatro (incluso del actual) y, por supuesto, hará más inalcanzable el último objetivo: la incorporación de las masas populares al público del teatro.

#### LAS ARMAS NECESARIAS

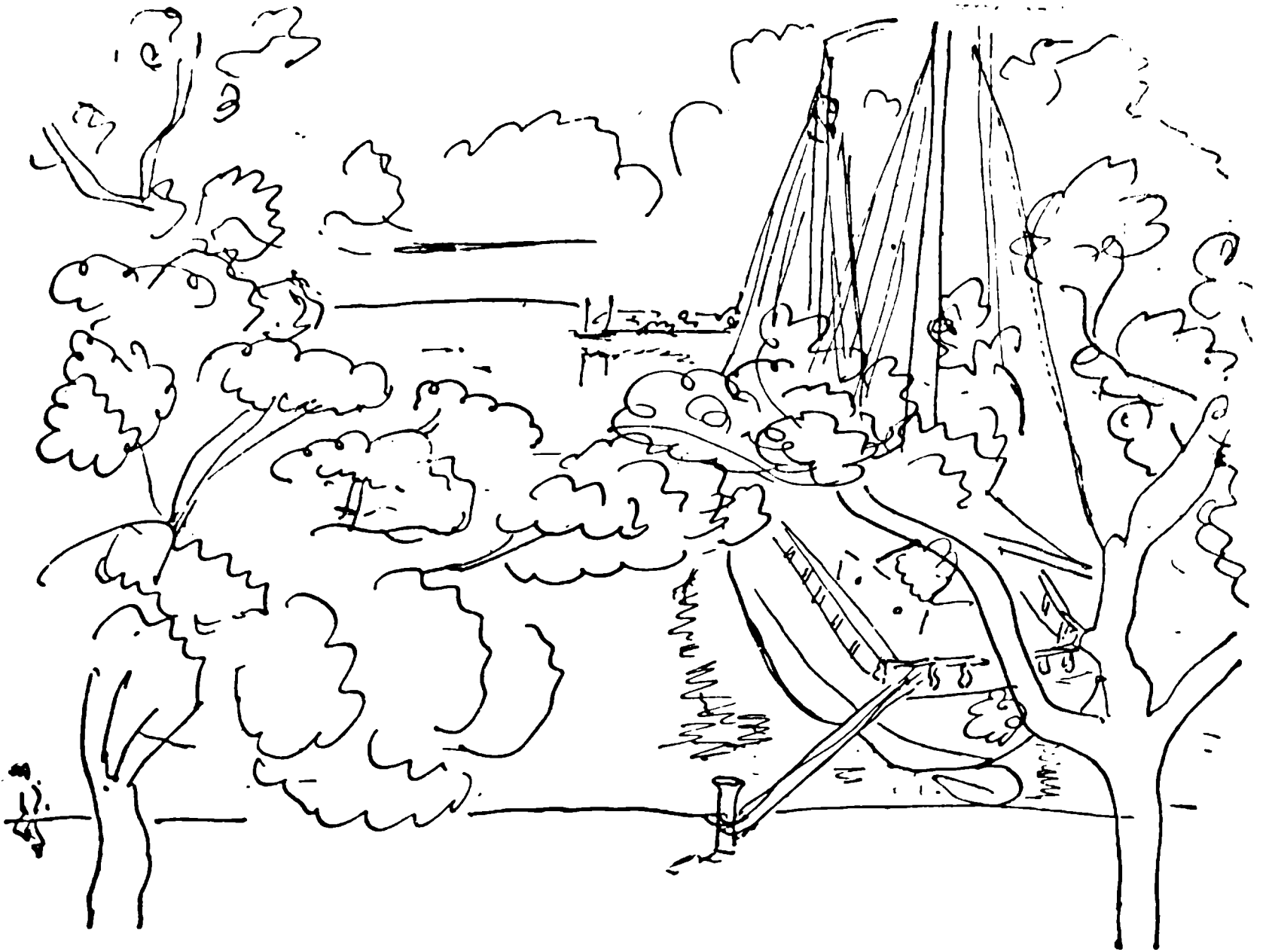
En nuestro país, corresponde la liquidación definitiva de los viejos moldes del siglo XIX que, ya maltrechos y agonizantes, sostienen todavía alguna vigencia entre nosotros y no dejan de perturbar. Si para la dramaturgia, este decidido sumergirse en la realidad nacional no reclama, insistimos, *posturas* estilísticas previas, un *estilo* definido de *interpretación actoral* y *trabajo direccional* se hacen necesarios, imprescindibles. La comprensión del teatro como una *arquitectura de acciones*, necesita sí, directores y actores que puedan realizarlo como tal, superando, en un último y definitivo golpe, los restos de la herencia hispano-romántica que presidiera la formación de nuestro teatro y que sobrevive, aunque penosamente, en empresas, algunos profesionales e instituciones de enseñanza teatral, de todos los cuales público y estudiantado han terminado por desconfiar.

Debemos establecer *objetivos* y trazar planes para alcanzarlos, que partan de las instituciones de enseñanza teatral: formación de actores y directores con unidad y congruencia de *estilo* interpretativo, el estilo que impone una concepción del teatro que no puede alcanzar significación universal sino partiendo de la *verdad nacional*; formación de escenógrafos

sobre la base de concepciones espaciales definitivamente independientes de los conceptos decorativos y con audacia y libertad para experimentar *materiales nuevos*, lo que reclama un concepto orgánico de la realidad y de la acción; formación de equipos de producción capacitados para crear nuevas soluciones económicas que superen la empresa comercial y posibiliten la realización de un teatro vital con continuidad y vuelo expresivo.

Estos deben ser, a nuestro criterio, los pasos inmediatos que procuran acrecentar la minoritaria masa de espectadores de teatro en nuestro país. A esta etapa de transición de formas sociales corresponde, para nosotros, una tarea de aglutinación de públicos cada vez mayores, siempre dentro de los límites que impone la actual estructura de la sociedad. La superación de esos límites, se sobreentiende, no depende del teatro.

Por supuesto, toda experiencia paralela de acercamiento de las masas populares al teatro (descentralización, teatros barriales, contactos sindicales, teatro en los lugares de trabajo, promoción directa entre la masa, etc.) puede y debe ser intentada. Pero los medios económicos necesarios para alcanzar resultados positivos en ese terreno suelen ser enormes. Sólo el Estado y las grandes empresas pueden contar con ellos. A Estado y capitales, entonces, corresponde decidir si sienten como necesaria esta difusión. A nosotros, claro, intentar persuadirlos. Lo difícil será, quizá, entendernos con Estado y grandes empresas en cuanto a la sustancia del hecho teatral que queremos transmitir...



Barcas en el puerto, dibujo de Henri Matisse fechado en 1930.

## El cine y la masas

EDMUNDO E. EICHELBAUM

*NACIDO EN BS. AIRES en 1923. Estudió en la Facultad de Derecho de Buenos Aires, donde se graduó de escribano, profesión que dejó definitivamente en 1956 para dedicarse al periodismo como teórico del cine. Ejerció la crítica como "amateur" desde 1951 en la revista Gente de cine y como profesional desde 1955, en que ingresó en la revista Mundo Argentino. Fue profesor de teoría general del cine e introducción a la estética del cine en el Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. En la actualidad es profesor de la Escuela dependiente del Instituto Nacional de Cinematografía. Permaneció varios años en París como corresponsal del diario El Mundo, en el que hoy es jefe de la sección teatro. Dirigió la colección "Estudios Cinematográficos" (Losange). Tradujo del francés varios libros sobre cine.*

**L**AS relaciones que pueden establecerse entre la cinematografía y las masas, son bastante más complejas y ricas de lo que pudiera parecer si se juzga por el tipo de reflexiones habituales acerca del mercado cinematográfico y de sus fenómenos aparentes. Una brumosa cortina cubre la realidad y la oscurece, por obra del enorme despliegue publicitario que afecta a los fenómenos propios del cine. Y las nociones corrientes, las que determinan de pronto criterios de producción y criterios comerciales, las más realistas para muchos espíritus ingenuos, demuestran en ciertos momentos una irrealidad tan manifiesta que les impide comprender si quiera sea superficialmente los cambios producidos en aquellas relaciones. Sin embargo, un ejército de apócrifos periodistas, publicistas y expertos, vive en el mundo entero de la explotación de esos falsos conceptos y de los infinitos errores y confusiones que determinan. Aunque corren permanente y desesperadamente detrás de las preferencias de las masas, nunca alcanzan a comprenderlas y muy frecuentemen-

te las pierden de vista, por lo menos en su significación. Intuyen vagamente que el cine tiene algo que ver con las masas; pero ese punto de partida tiene connotaciones que no llegan a descifrar. Por eso confunden sus propias trampas publicitarias con la realidad.

Por otro lado, críticos que pretenden adoptar, para la consideración de las obras filmicas, pautas valorativas que responden a otro período, signado por una concepción individualista del arte, desconocen a su vez esas relaciones y contribuyen a aumentar la confusión, al elaborar una teórica esquizoide, cuyos postulados dividen irreconciliablemente la visión cultural del cine de la visión para las masas. En nombre de principios que en cuanto a las obras cinematográficas fracasaron desde los comienzos, se intenta presentar un cine para iniciados como divorciado del cine para los grandes públicos. Tampoco esta concepción responde seriamente a la realidad. En la práctica, los auténticos creadores cinematográficos se reclutaron, en el período llamado "del cine mudo", entre quienes menos preconceptos tenían en cuanto al arte y a la cultura tradicionales. Los artistas e intelectuales de sólido prestigio en otros campos, especialmente en el teatro y la literatura, protagonizaron experiencias que hoy, fuera de su valor histórico, carecen de toda otra significación. Pienso, como ejemplo bien concreto, en la serie del "Film d'art" francés, rotundo fracaso de la asociación del crítico Jules Lemaître, escritores como Henri Lavedan, Anatole France, Jean de Richepin, Victorien Sardou, Edmond Rostand y otros, y actores de la Comédie Française, como Monnet-Sully, Le Bargy, Albert Lambert, Bartet, Sara Bernhardt, etc. *El asesinato del duque de Guisa*, única obra de esa serie que tuvo repercusión en 1908, cuando se estrenó, actualmente resulta ridícula y provoca risa —que no era propósito de sus realizadores provocar— y no puede competir con algunas de las buenas películas que hiciera George Méliès aún antes de esa fecha. Pero Méliès no se consideraba un artista, sino que continuaba con los medios cinematográficos, el tipo de obras que presentaba en su sala de teatro (el Teatro Robert Houdin), destinadas a un público eminentemente popular: cuentos de hadas; obras de ilusionismo y terror, con trucos y aparatos mecánicos; "trozos de vida" de fuerte impacto sentimental, etc.

Junto con una corriente torpemente comercial se creó una corriente torpemente cultural. Ambas asumieron una lucha estéril, marginada respecto del auténtico desarrollo de las relaciones entre el cine y las masas.



### UNA PROBLEMÁTICA MÚLTIPLE

Si se ha repetido hasta el cansancio que el cine es un arte-industria, que la cinematografía es un arte de masas y que se trata del arte de nuestro tiempo, no parece que a esas palabras se les haya acordado la significación que tienen. Algunos teóricos y críticos comprendieron tempranamente la naturaleza del fenómeno peculiar que implicaba el cinematógrafo como nuevo medio expresivo, nacido de la sociedad actual. Pero después hubo un largo período de oscurecimiento en ese sentido. Actualmente, una amplia bibliografía teórica sobre cine ha superado, en ese campo, ingenuas concepciones anticuadas. Pero sus conclusiones no están suficientemente divulgadas, ni siquiera en el dominio puramente cinematográfico.

Es preciso reconocer que las relaciones del cine con las masas son tan complejas como para que haya costado y cueste tanto todavía establecer bastante claridad en la materia.

Curiosidad mecánica, medio de reproducción y proyección de fotografías en movimiento, medio documental, lenguaje de comunicación, nueva forma de espectáculo, universo creativo, instrumento didáctico e informativo, el cine mantiene desde sus orígenes una condición que no ha experimentado modificaciones pese a su evolución técnica y al gradual dominio de sus posibilidades expresivas por parte de los realizadores: se presencia en una sala obscura, con muchos espectadores; cada película ha sido realizada para ese fin y solamente se justifica su rodaje si la ven millares de espectadores. Las características mismas del cine como medio mecánico, como técnica de realización y, consecuentemente, como medio expresivo, hacen que sólo se pueda concebir en una sociedad de masas y para el consumo de masas. En sus respectivos tiempos históricos, las pirámides egipcias o las catedrales medievales, tenían sentido solamente porque habían sido concebidas y realizadas para una colectividad y para una colectividad con valores homogéneos compartidos. Pero los portales de Notre-Dame de París nada hubieran dicho a un contemporáneo tártaro o chino, en cuanto a la comprensión inmediata de los valores depositados en ellos. El cine nació en una sociedad que se desarrollaba en sociedad de masas, con colectividades abiertas, con una división del trabajo en escala internacional y con una economía destinada a convertirse aceleradamente en economía de mercado.

Cuando nació, pues, el cine asumió caracteres técnicos y posibilidades expresivas que resumían el desarrollo de estructuras sociales y económicas modernas y la formación de una cultura identificada en gran

medida con ellas. La unión del científico, el maquinismo, la industrialización y la cultura de masas, en plena evolución y crecimiento, determinó desde el primer momento las concretas formas que adoptaría. Por eso, los primeros críticos y teóricos hablaron de la "Era de la imagen", de un "Lenguaje universal, sin fronteras" y emplearon tantas fórmulas igualmente significativas de un entusiasmo que implicaba el descubrimiento de un medio auténticamente nuevo y que se socializaba con asombrosa celeridad. El hecho de que en aquellos inicios las películas recogieran asimismo supervivencias culturales de tiempos anteriores, sólo demuestra que los productores y realizadores aún debían descubrir el universo que iba a abrirse a través de las lentes de la cámara, y que nuestra época acumula la experiencia creadora de la humanidad.

Una prueba de que el carácter de arte de masas es propio del cine como tal, podemos tenerla si imaginamos a un aficionado poseedor de una cámara filmadora, sistemáticamente empeñado en registrar con ella su vida y la de los seres que le rodean, cuyas películas rodadas y copiadas se acumularan en su casa. Hay muchos aficionados como ese que imaginamos. Pero no podríamos concebirlo proyectando con idéntico afán sus películas para sí mismo. Es seguro que sólo lo hará cada vez que reúna un público, por lo menos aparentemente interesado en verlas. Y, de todos modos, eso no es lo que llamamos *el cine*, sino sólo un derivado. Porque lo que, en cambio, jamás podríamos imaginar razonablemente, es una empresa productora, un equipo de técnicos, libretistas, obreros, intérpretes, expertos de laboratorio y operadores, que se movilizaran para filmar una película destinada a solazar a doscientos o trescientos espectadores de gusto exquisito. Tampoco podríamos comprender que así ocurriera, si los espectadores fueran mil, dos mil o tres mil.

#### LA "ERA DE LA IMAGEN"

Un realizador soviético dedicado desde hace muchos años a la enseñanza de cine, León Kulechov, hizo una experiencia para sus alumnos que aclara muy bien el momento en que se crea lo que ha dado en llamarse "el lenguaje cinematográfico". Unió la misma imagen filmada de un actor, en un gesto prácticamente neutro desde el punto de vista expresivo, con distintas situaciones: un niño durante su desayuno, una mujer de luto que se acerca a una tumba, etc. En cada caso, el rostro siempre idéntico del actor parecía expresar sentimientos muy diversos, derivados de la asociación automática —en la sensibilidad del espectador— de ese rostro con las otras imágenes. Esa significación diferente se crea porque

las imágenes sólo adquieren su significación total, cinematográficamente, cuando están asociadas a las que las preceden y siguen, y conforman un lenguaje de aprehensión inmediata, sensible, sin las normas rígidas de una gramática. Es sabido que Eisenstein lo comparó con los lenguajes ideográficos, a los que se asemeja mucho más, por cierto. La historia de los últimos setenta años demuestra, de manera indiscutible, la socialización en escala internacional de ese lenguaje, con una celeridad absolutamente nueva para la experiencia humana. Cuando los primeros teóricos del cine, alrededor de 1910, presintieron que se abría una nueva era, la de la imagen, y que la comprensión directa de ese lenguaje visivo trascendería fronteras idiomáticas y culturales, expresaban un entusiasmo que quizá se haya perdido o atenuado, provocado por la aparición de un medio capaz de revolucionar las fuentes de la formación cultural en el mundo contemporáneo. Hubo después quienes trataron de analizarlo a fondo y a menudo llegaron a hablar de “gramática” y de “sintaxis” cinematográficas, pretendiendo también establecer normas de construcción. Pero los artistas se encargaron, por su parte, de destruir paso a paso esas reglas y de encontrar formas cada vez más sutiles para una comunicación con los públicos. Actualmente, no se puede dudar de la enorme plasticidad de ese lenguaje, que permite transmitir —prescindiendo de las revelaciones del diálogo— la vida interior de personajes como los de *Diario de un cura rural* de Bernanos, en la versión fílmica realizada por Robert Bresson.

Pero lo que importa para nuestro objeto, aún por encima de la incalculable influencia del cine en la vida contemporánea y su incidencia sobre fenómenos colectivos concretos (el status de la mujer, la extensión internacional de fenómenos de contagio colectivo, etc.), es el cambio introducido en las fuentes de la formación cultural y el consecuente desplazamiento del dominio de esas fuentes. Eso es, justamente lo que trataremos de esclarecer.

Si pudo hablarse de una “era de la imagen” y si muy tempranamente —en 1924— un teórico como Bela Balazs llamó la atención acerca de una cultura visual como complemento de la cultura intelectual derivada de la invención de la imprenta, es porque la relación fundamental del cine con las masas, la que explica modalidades que se desarrollaron desde 1895, reside en ese carácter de nueva fuente de formación cultural, que presupone los caracteres de la imagen fílmica y de la cinematografía como arte.

## ACCESO AL LENGUAJE

Aunque el desarrollo industrial y comercial del cine haya cobrado su nivel actual en el período del cine sonoro, lo cierto es que su impulso fundamental estaba dado cuando regía el llamado "cine mudo". Bastaría recordar hechos olvidados o poco conocidos, que hacen a la historia de la extensión internacional de los negocios cinematográficos, en la primera década del siglo, signada por luchas a veces sangrientas para apropiarse de patentes y derechos, así como por la "piratería" de copias y otras violencias. En 1912, por ejemplo, Georges Méliès ya estaba prácticamente arruinado por la competencia internacional, a pesar de que pocos años antes su prosperidad le obligó a mantener una filial en los EE. UU. Las experiencias de sonorización del cine, para recordar otro episodio muy significativo, se hicieron paralela y contemporáneamente con las que arribaron al perfeccionamiento de la cámara filmadora y del proyector. En 1889 Edison fue recibido en su estudio, de regreso de un viaje por Europa, con una película en la que aparecía su principal colaborador dándole la bienvenida. Ese breve film estaba sonorizado. Sin embargo, los intereses internacionales del negocio cinematográfico no permitieron el lanzamiento del cine sonoro sino en los umbrales de la década de 1930, entre otras cosas *porque temían que la utilización del lenguaje hablado creara fronteras que dificultaran la distribución internacional de las películas*, problema inexistente en el cine "mudo" gracias a la universalidad del lenguaje de las imágenes.

Películas como *Fiebre*, de Louis Delluc, o *Menilmontant*, de Dimitri Kirsanoff, cuyas imágenes formulan narraciones completas en sí mismas y ricas en sugerencias acerca de la vida interior de los personajes, ambas de la década de 1920, no incluyen títulos impresos. Y una obra maestra como *La Pasión de Juana de Arco*, de Carl Dreyer, aunque contiene numerosos "carteles" explicativos o con fragmentos de diálogos impresos, vale por la fuerza y belleza de sus imágenes visuales, que no necesitan tales aditamentos. Esa culminación de un estilo del cine "mudo", de la que tanto se ha hablado, implicó precisamente la socialización del lenguaje cinematográfico, su adopción por públicos masivos, no sólo en los países de origen de las películas sino en el mundo entero. Por eso las luchas sangrientas de los comerciantes.

El lenguaje escrito requiere una comprensión conceptual previa, para llegar a la sensibilidad del lector. El lenguaje de la imagen en movimiento opera en sentido contrario: penetra por la sensibilidad y pone en acción el pensamiento. Todas las teorías sobre el montaje de un film

parten de ese hecho primario. Y es también por eso que se ha comparado tantas veces al cine con la música. La imagen proyectada sobre una pantalla muestra un universo vivo, que se mueve ante nuestros ojos y en el cual penetramos gracias a la movilidad de la cámara filmadora: desde un plano general, que muestra un conjunto de seres y de cosas en un ámbito espacial determinado, podemos acercarnos hasta particularizar nuestra atención en un personaje, a quien vemos como si estuviéramos a su lado. En seguida, la cámara se acerca aún más y ya es sólo su rostro lo que podemos ver, tan cerca suyo estamos. Y todo eso sin salir de nuestra butaca de espectadores. Pero todavía podemos llegar a una mayor proximidad, hasta percibir las irregularidades de su piel, los casi imperceptibles temblores de su nariz al respirar. Es casi un contacto físico aunque se trata de un fantasma hecho de luces y sombras. Hemos partido de un ambiente espacial poblado, nos acercamos a un grupo humano, después a un sólo ser y ahora llegamos a una peculiar intimidad con ese ser. Esa múltiple experiencia continua, que nos devuelve una realidad física valorizada y cargada de significaciones, es la que vienen haciendo las masas humanas de todo el mundo con su participación en el universo fílmico. Y a diferencia de lo que ocurre con las otras formas de expresión, apela a una experiencia de la realidad propia de todos los seres humanos. No requiere una preparación cultural anterior, una iniciación, sino el redescubrimiento de nuestra propia experiencia sensible. El universo fílmico une imágenes fragmentadas, las relaciona en una mostración que se asemeja a nuestra manera de ver el mundo que nos rodea. Sólo que es una experiencia *condensada*, en la cual desaparecen infinitos momentos de transición privados de una significación que exceda lo vegetativo (salvo cuando existe un propósito concreto en esa dirección). Y allí reside la proximidad con un universo onírico. Creemos en el universo fílmico por la fuerza, la importancia, la gravedad, la carga emocional y de misterio que cobra su contenido físico y la peculiar tensión de las relaciones que se establecen, así como porque nos sentimos inmiscuidos en y aludidos por ese universo: nos está dedicado (Cfr. "L'Univers filmique", Etienne Souriau y otros). Como nos está "dedicado" el mundo en que vivimos y, cuando así lo sentimos y tomamos conciencia de la responsabilidad de existir en el mundo, todo ese universo físico toma de pronto un relieve tenso que nos hace vibrar y nos compromete con el mundo también de una manera física y a la vez significativa.

Las masas de espectadores no necesitan reflexionar sobre estos fenómenos para sentirse incluidas en el universo fílmico. Les ocurre de modo espontáneo, porque el cine llama a esa experiencia, que la rutina

cotidiana adormece, pero que reside en nosotros. La formación cultural basada en la palabra escrita, estableció una intermediación entre esa experiencia sensible del mundo y nuestra comprensión. Y el intermediario substituía imágenes por conceptos. El cine es, también, un intermediario. Porque implica imágenes que *reproducen* un universo. Pero no substituye la experiencia visual por conceptos, sino que restablece el tránsito de la imagen al concepto, es decir, el camino natural de la aprehensión sensible de la realidad a su comprensión inteligente. Y por eso su vigencia como medio expresivo es universal, no exige una preparación, es apta para las masas.

#### UNA CONSECUENCIA REVOLUCIONARIA

Ese acceso natural de las masas al lenguaje cinematográfico, que permitió la acelerada difusión del cinematógrafo, coincide además con necesidades propias de las formas de vida contemporáneas. Si significa un retorno a la valoración del universo físico y a la experiencia natural de captación del mundo a través de imágenes individuales, hecho que podría calificarse como un regreso a formas primitivas de conocimiento, aparece también como el más apto para una internacionalización del conocimiento en términos de gran velocidad y de gran facilidad de comunicación. Velocidad y facilidad de comunicación que nivelan las posibilidades y el uso de ese medio. El empresario, el técnico ejecutivo, el jefe de oficina y el obrero, se encuentran aún sin saberlo en la utilización de las películas que se van estrenando en una ciudad determinada para participar en el mundo contemporáneo. Y la repetición semanal de ese hecho, produce una homogeneización de los medios más normales de formación cultural.

#### MASAS PROTAGONISTAS

Por otra parte, el carácter industrial del cine en la era de la economía de mercado, hace que las películas se produzcan pensando en las masas y contando con ellas. El "ideal del hombre medio" como patrón para la escala de valores que se emplea en las películas de producción corriente, ha forjado otro aspecto de esa homogeneización: el ángulo de enfoque de los problemas pasa por la mentalidad de clase media, la que resume de algún modo pasado y futuro, modelos de clases altas y visión masificada (Cfr. Hausser, "Historia social de la literatura y el arte", último capítulo, titulado "Bajo el signo del cine"). Pero las clases medias, sir

## El cine y las masas

ubicación social estable y definida, generan también los sectores rebeldes y renovadores, precisamente a causa de su permanente movilidad y de su falta de arraigo real en formas sociales definitivas. Por otra parte, presionadas por todos lados, sus individuos con mayores dotes de lucidez y con más fuerza creativa, pueden independizarse fácilmente de intereses clasistas que están lejos de ser claros y agobiantes. Y, en la medida —muy grande, casi exclusiva— en que el cine se encuentra en manos de individuos de clase media, traduce tanto sus niveles de mediocridad y conformismo como sus rebeldías y renovaciones. Los grandes intereses industriales y comerciales del cine, que dictan las pesantes “líneas generales” de producción, destinadas a la emisión de productos que mantengan a las masas en un estado de sumisión al “status” vigente, no pueden impedir una especie de permanente “contrabando ideológico”, verificado —no siempre conscientemente— por quienes escriben para el cine, lo dirigen y lo interpretan.

Hay algo más. Lo que hemos llamado las características del universo fílmico, en especial esa revalorización del mundo físico, trasciende las posibilidades de utilización deliberada del cine en un sentido conservador. El poder de la imagen en esa dirección, ha despertado en todos los hombres aquella adormecida comunicación concreta con el universo. Lo que se muestra tiene un gran poder de convicción por encima de las explicaciones y tergiversaciones. De otro modo no se justificaría la inquieta y persistente vigilancia de las censuras sobre el cine, mucho más severa que la que se ejerce sobre la prensa escrita, los libros o el teatro. Esa vigilancia se basa en los intereses de las clases dominantes, que vagamente comprenden el poder revolucionario del desplazamiento producido en cuanto a las fuentes de formación cultural. Y esto es válido para los países capitalistas, pero también para las camarillas dirigentes en los países llamados socialistas. Además, las censuras luchan contra las contradicciones internas de todos los regímenes políticos. En el mundo capitalista, la contradicción fundamental está dada por el afán de lucro de los productores y comerciantes cinematográficos, que los impulsa a registrar y halagar las voluntades de las masas. De pronto, esas voluntades se encauzan hacia un interés específico por la liberación sexual. Y las películas referidas al sexo se producen en gran cantidad y variedad. Entre ellas, muchas que contienen el impulso claro que lleva a una nueva moral, más limpia y libre que la impuesta por la sociedad convencional. Nuevos modelos de conducta sexual, para el hombre y para la mujer, se dibujan en los personajes de las películas. Y la censura resulta impotente para detener esa marcha. Ocurre que esa nueva moral choca con las estructuras existentes y, muy

rápida­mente, el problema sexual y moral se convierte en un problema político. A través de este proceso, el cine ha contribuido —pensamos que en magnitud decisiva— al cambio extraordinario en el status de la mujer en el mundo contemporáneo. Es un hecho irreversible, cuyo símbolo podría ser Brigitte Bardot explicada por Simone de Beauvoir.

Desde luego, el desplazamiento en las fuentes de formación cultural no se limita al fenómeno de liberación sexual, que damos como un ejemplo ya bastante claro. En otros órdenes, incluida la crítica a la deshumanización suicida de la sociedad en que vivimos en Occidente, como la que formulan películas como *El Eclipse*, de Michelángelo Antonioni, o *El silencio*, de Ingmar Bergman, se llega a un “contrabando ideológico” directamente impostado sobre las estructuras de la sociedad y sus superestructuras culturales. Recordemos *Las manos sobre la ciudad*, de Francesco Rosi, *Los hijos de Hiroshima*, de Kaneto Shindo, o *Los seres queridos*, de Tony Richardson, entre muchas otras.

Aún en las películas comunes, las de criterio puramente comercial, en cuanto están realizadas con un mínimo sentido de la realidad, aparecen innumerables elementos reveladores, que el público de masas capta con toda agudeza. La represión de una huelga obrera o la de un movimiento artístico, aunque se encuentren justificadas con argumentos políticamente conservadores en el texto, resulta mucho más cercana a la verdad en las imágenes. Los excesos de violencia que se ven en los films comunes, revelan también mucho sobre el endeble edificio moral del mundo tradicional y el espectador medio lo siente. Los “hé­roes” convencionales pueden ale­argar momentáneamente, pero producen igualmente una reacción contraria. Las masas rechazan una película de “cow-boys” en la que se acusa de perversidad a un indio o a un mexicano, mientras se pretende ensalzar al rubio “hé­roe” que representa inexistentes superioridades raciales y de civilización, aunque sea quien mata con más eficacia.

En el sector llamado socialista, la contradicción existe también. Las camarillas gobernantes que pretenden imponer normas para la creación y, como ocurre en la Unión Soviética, generaron un conformismo rosado de distinto signo, tienen resortes más eficaces para la censura que los países regidos por criterios comerciales. Sin embargo, su cinematografía sólo avanza en la consideración de los públicos cuando deja pasar alguna inquietud crítica. La contradicción se da, de todos modos, entre los intereses culturales de las masas y las rígidas normas impuestas para crear una mentalidad de sumisión intelectual. También allí los textos pueden explicar las cosas de una manera y las imágenes revelar otra cosa. Por ese motivo, en la Unión Soviética estuvo prohibida durante tantos años



## El cine y las masas

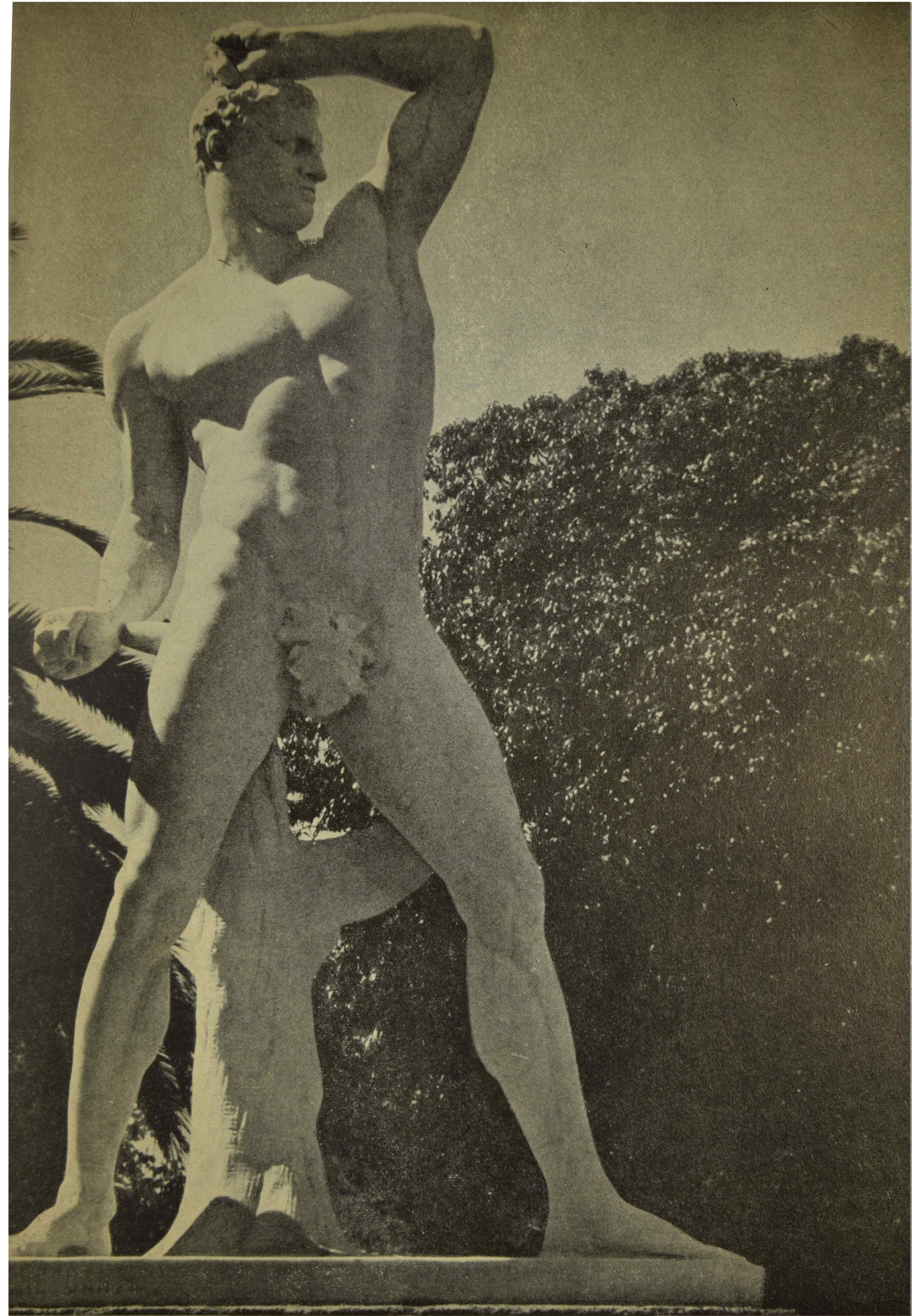
la película *Octubre*, de Eisenstein, a raíz de la visión de la revolución de 1917 que aparecía claramente en esa obra.

Lo que importa es que las masas, en formas que varían a través del tiempo, se adueñan de ese medio expresivo por ser sus destinatarios normales. Cuando los personajes de un film pertenecen a las altas clases sociales, están vistos desde un nivel de masas. Cuando no es así, salen de las clases medias e, inevitablemente, reflejan sus contradicciones e inquietudes, sus miedos y sus frustraciones, que en medidas y maneras diversas son compartidas por las masas. Y el mundo que se revela en el cine, por encima de las estructuras argumentales rosadas o sectarias, es un mundo de injusticia, crueldad, frustración e insatisfacción.

Pocas veces, sin embargo, el cine se sumerge en medios obreros o rurales. Los intelectuales y artistas que realizan las películas, se sienten alejados de esos medios. Sólo se aproximan cuando los obligan inquietudes y problemas que pueden compartir en cierta medida con esos otros estratos sociales. Al asomar, como partes de la multitud, los obreros o el proletariado rural resultan, pese a todo, cargados de una fuerza que rara vez alcanzan en la literatura de ficción o en el teatro. Es que la relación de los seres humanos de esas clases sociales con el universo físico, adquiere aquellos caracteres de inquietante tensión de que hablábamos. Y las posibilidades de identificación del espectador se hacen enormes.

Es siempre el hecho decisivo de que el cine aparece como un vehículo de captación de la realidad —de la realidad visible y de sus sugerencias— que restituye una experiencia vital normal y, por lo mismo, subyacente en la estructura del hombre como ser total, el que fundamenta la relación del llamado “séptimo arte” con las masas. Desde su aparición, el cine ha pasado a ser el vehículo de uso más frecuente, aunque se disimule detrás de su utilización como entretenimiento evasivo. Pero es que la evasión no anula el funcionamiento total de la personalidad humana. Dos horas de distracción inofensiva en una sala cinematográfica, aportan infinitas sugerencias sobre modelos de conducta y sobre la relación de los hombres con el universo físico —incluidos los otros seres vivos, humanos o no—. Y entre esas sugerencias surgen las que se refieren a la vida cotidiana, a las necesidades primarias y a las necesidades creadas por la evolución de la sociedad. Las aspiraciones de las masas se confrontan y renuevan a través de ese conocimiento de adquisición casi siempre no-consciente. Y cuando la emoción estética se produce, porque el film llega a ser una obra de arte, entonces la carga de riqueza significativa de sus imágenes penetra mucho más profundamente en el espectador y sacude sus fibras más ocultas.

Apropiado por las clases dominantes, en sus estructuras de producción, distribución y exhibición, el cine desborda esos límites. Nivelada a todas las clases como fuente de formación cultural y retorna invariablemente a las masas. Su universo es el universo todo de los hombres, con sus contradicciones y puertas abiertas a un futuro mejor. Las masas toman de él lo que les hace falta para construir una imagen del mundo, de la sociedad y del ser humano, que no pueden regimentar los poseedores. Y por su carácter de arte para masas, nacido en una sociedad de masas, no hay privilegios para acceder al dominio de su lenguaje expresivo. Desde estos aspectos fundamentales, es posible partir para un análisis pormenorizado del fenómeno cinematográfico tal como se ha dado hasta ahora.



Calco del luchador "Creugas", por Antonio Canova, que se encuentra en la plaza San Martín, de la ciudad de La Plata. El original, inspirado en los grandes modelos del arte greco-romano, se halla en el museo de escultura del Vaticano



## Nossa Senhora do O

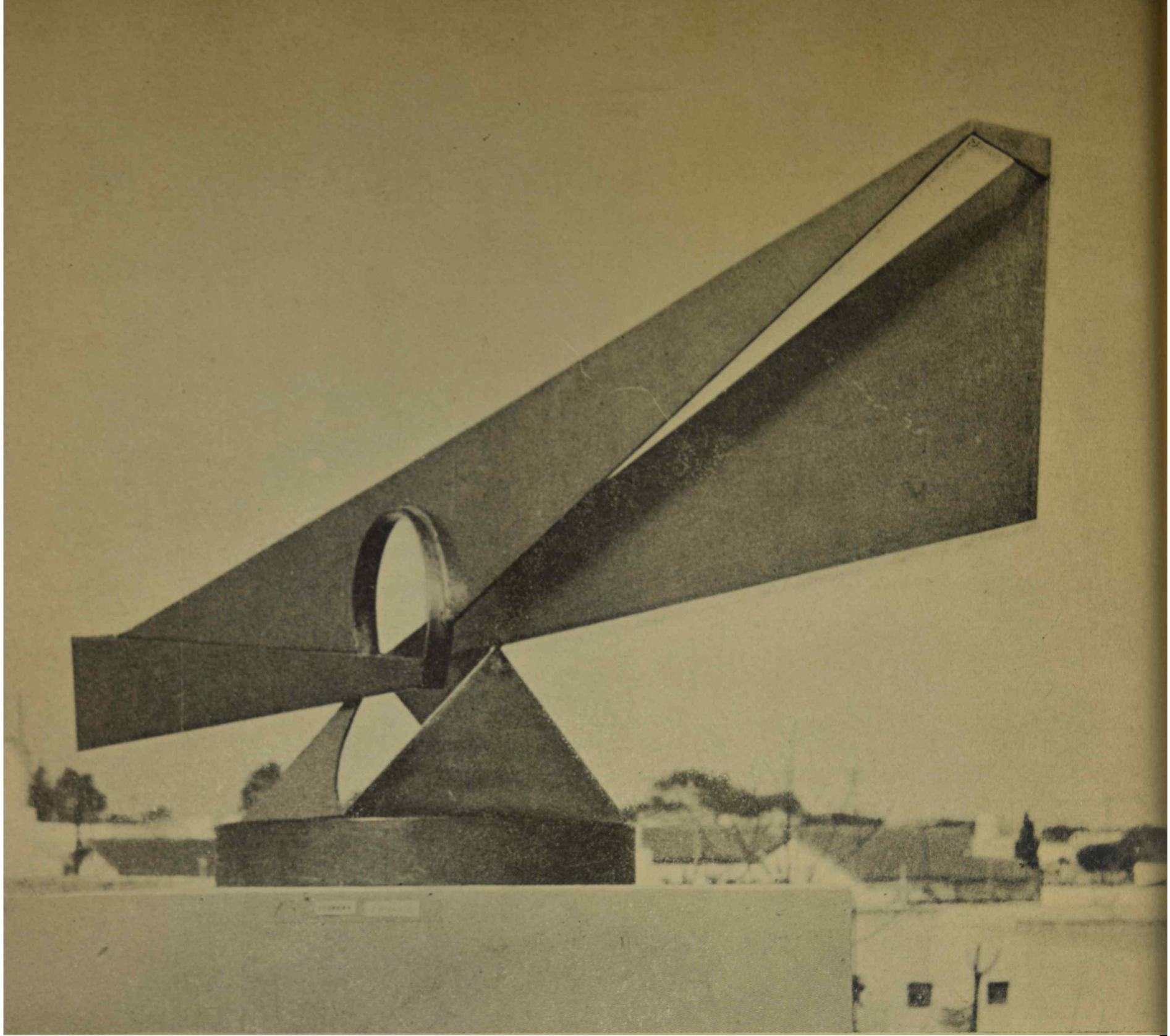
Sin duda una de las más curiosas y conmovedoras muestras del arte religioso del medioevo es la escultura en piedra policromada (siglo XIV) representando a Nossa Senhora do O —la Virgen encinta o *Virgo paritura*, en latín— que se conserva en el “Museo Machado de Castro” de Coimbra. Mide 1,35 m. de altura y de su autor, el Mestre Pero (Maestro Pedro), nada se sabe respecto de su vida ni de sus actividades artísticas. Más por semejanza de estilo que por documentos se conoce, apenas, que realizó algunas pocas imágenes sacras y diversos túmulos. Existen en Portugal otras estatuas de Nossa Senhora do O, pero ninguna tan patética como esta que reproducimos, procedente de Sé Velha, la catedral almenada de Coimbra, auténtica joya de arquitectura románica que data del siglo XII.

Según el religioso franciscano e historiador portugués fray Joaquín de Santa Rosa Viterbo, el origen de aquel nombre —Nuestra Señora de O— procede de una antiquísima tradición de la época de la dominación visigoda en España. En el año 656 el concilio de Toledo instituyó una fiesta denominada Expectación del Parto y la fijó en el 25 de marzo —exactamente en los nueve meses precedentes a Navidad—, trasladándosela



luego al 18 de diciembre, es decir siete días antes del nacimiento de Jesús. Desde este último día la iglesia católica hace siete llamamientos al esperado Niño Jesús y lo hace con las antífonas del Antiguo Testamento donde los profetas anunciaban al Mesías, pronunciándose una O aspirada al comenzar las frases en que de distintas maneras se nombra a Jesús: “¡Oh (O) Sabiduría! / ¡Oh (O) Adonai! (Señor) / ¡Oh (O) llave de David y cetro de la casa de Israel!”, etcétera.

Otras tantas tallas figurando a Nuestra Señora de O se encuentran en el tesoro de la catedral de Santiago de Compostela, en la cripta de la catedral de Chartres, detrás del altar mayor de la catedral de León y en la capilla de la llamada casa del Greco, en Toledo. Y hemos visto, asimismo, una preciosa estatuilla de aproximadamente 25 centímetros de alto —una piedra policromada del siglo XIV, de procedencia francesa— en “The Metropolitan Museum of Art” de Nueva York. Pero ninguna de ellas infunde un tan vivo movimiento espiritual como esta del Museo Machado de Castro, cuyas fotografías nos fue dado obtener gracias al comedimiento del profesor Luis Reis Santos, director de dicho museo, uno de los más importantes de Portugal.



"Yucon", escultura en hierro por Eduardo Sabelli. Premio adquisición: UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA en el XXV Salón de Artes Plásticas de la ciudad de La Plata (1965).

# Producto y Sociedad

En torno al diseño industrial

TULLIO FORNARI

## 1. INTRODUCCIÓN

*NACIDO EN ROSARIO en 1935. Se graduó de arquitecto en la Universidad Nacional de La Plata en 1959. En la actualidad es profesor titular de diseño industrial y jefe interino del Departamento de diseño de la Escuela Superior de Bellas Artes de la misma universidad. Es profesor en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de La Plata. Durante cuatro años realizó tareas de investigación referidas a la industrialización de la construcción contratado por la Facultad de Ciencias Fisicomatemáticas. Esta misma facultad ha editado una de sus monografías y un trabajo de investigación de campo. Ha publicado varios artículos sobre tecnología de la edificación y diseño industrial en revistas especializadas. Ha obtenido premios y menciones en concursos de proyectos de arquitectura. Ha dictado conferencias y cursos en facultades e instituciones afines con su especialidad.*

**E**L objetivo de este artículo consiste en perfilar la significación del diseño industrial en el marco de nuestra sociedad. Para lograrlo nos proponemos llegar a ese fin mediante un rodeo que nos permita exponer nuestra concepción del diseño en general y del diseño industrial en particular. Recién una vez caracterizada la actividad que nos ocupa y los productos que genera, delimitado el campo y evidenciadas las interconexiones con otras actividades y productos, estaremos en condiciones de intentar una explicitación del fenómeno en su dimensión actual. Una problemática compleja y polifacética como esta no podía dejar de suscitar interpretaciones controvertidas, máxime dada la muy reciente constitución del diseño en disciplina sistematizada. Pero si bien esta situación es común en el campo de la cultura, en nuestro caso existen dos fuentes adicionales de perturbación. La primera surge de una acentuada imprecisión terminológica y la segunda de los enfoques generalmente unilaterales de quienes exploran teóricamente al diseño. El grado de confusión con-

ceptual y terminológica está siendo tan acentuado que se hace imprescindible aclarar, en cada caso, cual es la teoría particular de quien expone e inclusive debiendo valerse para ello de un vocabulario propio.

### 1.1. La imprecisión terminológica

Creemos que ella se debe a razones semántico-pragmáticas en lo que se refiere al uso del término "diseño". Es indudable que este vocablo ha ganado el uso común, pero es igualmente evidente que sus acepciones no acompañan la universalidad de su uso. Por ejemplo, Mario Bunge, en "La ciencia, su método y su filosofía" habla de "... *diseñar* nuevos experimentos..."; en "Cibernética y sociedad", de Norbert Wiener, leemos: "...eso facilita la labor del *delineante*, pues para el *diseño* mecánico...", en donde se sugiere una sinonimia entre "delineante" y "diseñador", o lo que es lo mismo entre "delineamiento" y "diseño"; por su parte, Robert G. Scott, en "Fundamentos del diseño", dice que "...casi todas nuestras actividades tienen algo de *diseño*: lavar platos, llevar una contabilidad o pintar un cuadro..."; Melville J. Herskovits, en "El hombre y sus obras", se refiere "...al dibujo, el grabado y la pintura (como) los más representativos entre las *artes del diseño*..."; Walter Gropius, en "Alcances de la arquitectura integral", afirma que "...el término *diseño* abarca en forma amplia toda la órbita del medio visible de factura humana, desde los sencillos artículos de uso cotidiano hasta la completa organización de una ciudad entera..." Vemos en estos pocos ejemplos la variedad de interpretaciones que suscita el término "diseño", pero aun entre quienes comparten uno cualquiera de los criterios posibles existe otra causa de equívocos, determinada por el uso indistinto del mismo término aplicado a la actividad de diseñar (o al "diseño" entendido como verbo, según Scott) y a los objetos que resultan de ella (o al "diseño" entendido como sustantivo).

Cuando entra en juego el "diseño industrial", la situación se complica aún más. Muchas veces, en un mismo discurso, los términos "diseño" y "diseño industrial" se emplean como equivalentes, mientras que hay autores empeñados en diferenciarlos cuidadosamente, asignándoles a cada uno significados bien precisos y distintos ("diseño" poseería el significado de mayor generalidad, mientras "diseño industrial" se referiría a un sector particularizado del primero).



### 1.2. *Las interpretaciones unilaterales*

El diseño, y el diseño industrial en especial, entendido en el sentido que le da, por ejemplo, Alfred Schmidt cuando habla del mismo como de "...un proceso ordenado de creación (tendiente a) ...aumentar la calidad de un producto y su utilidad y a disminuir su precio...", es objeto de un sinnúmero de interpretaciones distintas y aún opuestas entre sí, como consecuencia de la enfatización parcial que hacen muchos autores de los aspectos para ellos más relevantes del diseño industrial. Desde una perspectiva estética, Jacques Vienot nos lo presenta como "...la *ciencia de la estética* en el campo de la producción industrial..."; Basilio Uribe como "...*arte implicado* en la industria...". Jay Doblin, opuestamente, lo define "...no como una rama del mundo del arte, sino como una *rama de la psicología moderna*... (cuyas) claves han de encontrarse en las ciencias biológicas, la antropología y la psicología...". Pero a esto Gui Bonsiepe replica con la afirmación de que "...el diseño industrial es un recién llegado que no encuadra dentro de los esquemas de las instituciones tradicionales... (por lo que) *no puede ser reducido ni a ciencia ni a arte*...". Para Underwood Thompson, especialista en marketing, el diseño industrial es un "...factor positivo de ventas... (verdadero) vendedor silencioso..." Aunque voceros de la Escuela de Ulm, por ejemplo, rehusan "...degradar su posición al nivel de un mero instrumento de la promoción de ventas...". Y así podríamos continuar oponiendo opiniones divergentes. Esto no significa que el diseño industrial sea indefinible en su globalidad, sino que, por el contrario, debe movernos a buscar la parte de verdad que cada afirmación pueda poseer, a fin de sistematizar un conjunto coherente de proposiciones que nos facilite la comprensión cabal del problema y el establecimiento de bases sólidas y racionales de entendimiento.

Por todo lo expuesto no podemos suponer que cuando mencionemos al "diseño" o al "diseño industrial", los lectores y nosotros estemos operando con los mismos conceptos. Ello nos obliga a explicitar cuáles son los significados que les atribuimos y a exponer sintéticamente las razones que a nuestro entender los justifican.

## 2. EL DISEÑO COMO ACTIVIDAD Y SUS PRODUCTOS

Definimos al "diseño" —o, según nuestra proposición, al "diseño técnico"— como aquella *actividad orientada a prescribir las características que habrán de poseer los objetos materiales artificiales destinados a uso físico y psicológico*.

Primero aclararemos por qué entendemos a la actividad de diseño como “técnica”, luego por qué entendemos como objetos del diseño a los usables física y psicológicamente.

### 2.1. *El diseño técnico y los ciclos necesidad-actividad y producción-consumo*

Una característica definitoria del hombre es la de estar sujeto a la necesidad. Esta se manifiesta como un estado de déficit o desequilibrio temporario del organismo, desencadenador de procesos psicofísicos que culminan en actividades, es decir, en formas de conducta que transforman en actos la búsqueda de satisfacción de la necesidad. Ciertas necesidades humanas se asemejan a las de los restantes seres vivientes, y por ello se las designa como “necesidades naturales” o “innatas”; pero al mismo tiempo se diferencian entre sí, en la mayoría de los casos, por el objeto y la manera de satisfacerse, pues en el hombre están histórica y socialmente condicionadas. Y así como el vivir en una sociedad evolutiva transforma las necesidades naturales, esta circunstancia determina por sí misma la aparición de otro tipo de necesidades específicamente humanas, de carácter “superior” o “adquirido” (necesidades de objetos materiales: utensilios, herramientas, edificios; necesidades de objetos ideales: conocimientos, valores; necesidades de establecer relaciones humanas: trabajo, juego, culto).

Las necesidades naturales y las superiores generan deseos que motivan al hombre a actuar para satisfacerlas, siempre que existan condiciones exteriores adecuadas. Una vez cumplida la actividad, se opera una transformación interna en el sujeto con respecto a su estado anterior —el estado de necesidad— como consecuencia de su satisfacción. Además, frecuentemente, tales actividades provocan modificaciones en el medio exterior, el que incide a su vez sobre el hombre creándole nuevas necesidades. Para cumplir con este proceso, el hombre debe valerse de muy diversos objetos materiales e ideales necesarios para el desarrollo de su vida física y psíquica, tanto a nivel individual como colectivo. El rol que en ello juegan los objetos materiales, y en particular los artificiales o producidos por el propio hombre, es de suma importancia, en tanto permiten satisfacer gran parte de las necesidades y en tanto su consumo o uso crean otras que estimulan la evolución humana. Queremos decir con esto que, en buena medida, entendemos al hombre como obra de sus obras. De ahí el valor fundamental de la indagación acerca de la cultura material de toda sociedad, para alcanzar su cabal comprensión y la de su desarrollo.

## Producto y Sociedad

A la secuencia de actos que a partir de la necesidad culminan en actividad, y a su reiteración en el mismo plano o en otros superiores, la denominamos "ciclo necesidad-actividad". Una de cuyas características relevantes está dada por su historicidad, vale decir, su modificación cuantitativa y cualitativa a través del tiempo, en cuyo transcurso el hombre transforma el mundo que en un principio se le presentaba como "enfrentado" en un mundo cada vez más "para él". Y es mediante esta "recreación del mundo que el hombre se re-crea a sí mismo, alcanzando una humanización siempre creciente.

El diseño está doblemente vinculado al ciclo necesidad-actividad. Primero, por cuanto como actividad está obviamente encuadrado en el conjunto de las actividades humanas. Segundo, porque sus productos apuntan a la satisfacción de necesidades, mediante el uso o consumo a que se los destina. Pero lo que aún debemos aclarar es la razón por la que adscribimos el diseño al campo de las actividades técnicas. Para ello debemos caracterizar dichas actividades y ver qué papel desempeña el diseño entre ellas, así como esbozar el sentido de algunas de sus relaciones fundamentales con otras actividades.

Para abreviar la exposición reduciremos la amplia gama de actividades a una tipología simplificada, referida al nivel del ciclo necesidades-actividades naturales y al correspondiente al ciclo necesidades-actividades superiores.

Primer nivel:

Actividades naturales de *consumo* de objetos materiales.

Actividades tendientes a cumplir con la necesidad de realizar "acciones naturales".

Segundo nivel:

Actividades superiores de *consumo* de objetos materiales (artificiales) e ideales.

Actividades de *producción* de objetos materiales (artificiales) e ideales.

Actividades tendientes a efectivizar y regular las relaciones humanas. Nos concentraremos en las actividades propias del segundo nivel, y especialmente en las dos primeras, por cuanto en este sector desarrolla el diseñador su tarea específica.

Cabe advertir que entendemos a los objetos ideales como artificiales de hecho, por cuanto no pertenecen a la naturaleza "dada" al hombre, sino que son producidos por él mismo. Por su parte, los objetos materiales

pueden ser naturales cuando provienen de la naturaleza exterior al hombre, y artificiales cuando son fruto de su actividad, aun cuando ella opera sobre objetos naturales a los que transforma. Sin embargo, a nuestro entender, lo artificial y lo natural no constituyen categorías absolutamente distintas, sino que más bien lo artificial debe verse como una particular manifestación de lo natural, como un determinado grado cualitativo de ello, como una manifestación de "humanización" de la materia natural. Y en tanto el hombre pertenece a la naturaleza, sus obras, en última instancia, están todas englobadas en ella. De aquí en adelante utilizaremos los términos "producto" y "producción" en la acepción restringida de objetos engendrados por el hombre y de la actividad que los crea, pero dándoles una dimensión mayor que la que les otorgan generalmente la Sociología y la Economía Política al reducirlos a la esfera de las actividades económico-productivas. Por otra parte, cuando consideramos los objetos materiales y los ideales y tratamos de diferenciarlos, debemos cuidarnos de equívocos frente a los soportes materiales que requieren los segundos para ser vehiculizados. (A veces la importancia de tales soportes es mínima como en el caso de la verbalización, pero otras es tan grande que llega a aproximar considerablemente a estos objetos ideales a los materiales, como en el caso de las obras de arte plástico.)

Las actividades productivas tienen como correlato lógico —al menos potencialmente— otras tantas actividades de consumo, por lo que podemos denominar "ciclo producción-consumo" a la serie de actividades que además de las mencionadas de producción y consumo se desarrollan entre esos polos. En función de este criterio podemos confeccionar un cuadro de actividades superiores de producción-consumo, referido a algunos "universales de la cultura":

Actividad *cognoscitiva*, productora de objetos ideales → Actividad consumidora de objetos ideales.

Actividad *técnica*, productora de objetos materiales → Actividad consumidora de objetos materiales.

Actividad *expresiva*, productora de objetos ideales → Actividad consumidora de objetos ideales.

Estas actividades de producción y consumo se desarrollan en contextos colectivos definidos, en donde cada individuo no es más que componente de esas texturas sociales y simple mediador en la globalidad de los procesos. De ahí que para la consumación de tales actividades sea indispensable la complementación con otras de carácter "relacional", como las tendientes a efectivizar, mantener y regular los sistemas culturales (emergentes del primer y tercer ciclos) y los económicos (emergentes del segundo

ciclo). El conjunto de todas estas actividades determina una cierta organización social que requiere nuevas actividades relacionales para su consolidación y control.

Hemos fijado estas categorías en función de los objetivos dominantes de cada actividad, el que para su comprensión debe ser diferenciado cuidadosamente de sus acompañamientos menores. Por ejemplo, ninguna actividad deja de ser expresiva, pero hay algunas, como las artísticas, que centran en la expresión su razón fundamental de ser, pese a su otra cara cognoscitiva, la que a su vez se ve considerablemente disminuida en comparación con la actividad científica, orientada hacia el conocimiento por encima de toda otra finalidad, aunque tampoco estén ausentes de ella ciertas connotaciones expresivas, y así sucesivamente.

Por actividades cognoscitivas entendemos principalmente a las de carácter científico (fácticas y formales) y filosófico. Parafraseando a Mario Bunge podemos decir que mientras los animales inferiores sólo están en el mundo, el hombre trata de entenderlo y conocerse a sí mismo.

En este proceso ha construido el mundo artificial de la ciencia y la filosofía, por medio del cual ha alcanzado una reconstrucción conceptual de la realidad cada vez más amplia, profunda y exacta.

También siguiendo a Bunge podemos caracterizar la actividad técnica como aquella referida al "...mejoramiento de nuestro medio natural y artificial (y) a la invención y manufactura de los bienes materiales...", agregando, con Lewis Mumford, que es "...esa parte de la actividad humana en la cual, mediante la organización del proceso de trabajo, el hombre controla y dirige... la naturaleza, con miras a conseguir sus propios fines humanos...".

De las actividades expresivas, las que nos interesan particularmente son las artísticas. Practicándolas, el hombre externaliza su complejo emocional mediante la creación de imágenes, elaborando un repertorio de formas constituido en lenguaje particular, en sistema propio de comunicación. Debemos recordar, como lo hace R. G. Collinwood, que "...los residuos de esa actividad creadora... se convierten en una cantera en la que una actividad de diferente clase puede encontrar medios que sea posible adaptar para sus propios fines. Esta actividad... no es arte, pero parece arte, y, por lo tanto, recibe falsamente el nombre de arte".

### 2.1.1. *Diseño y técnica*

En la Introducción incluimos una definición de Gropius —cuyo criterio compartimos— en la que dice que el diseño “. . .abarca toda la órbita del medio visible de factura humana. . .”, pero es necesario precisar más este concepto porque su generalidad puede hacerlo confuso. Gropius incorpora en su proposición desde los más sencillos artículos de uso cotidiano hasta ciudades. Entendemos que su intención es referirse a objetos a los que calificaremos provisionalmente como “utilitarios”, cualquiera sea su escala y grado de complejidad. Sin embargo, en el “medio visible de factura humana”, junto a los productos utilitarios se alinean los que para el consenso general representa el mundo de los objetos “no utilitarios”, como las obras de arte, por ejemplo. Los primeros incluyen los bienes de consumo y los de producción; los segundos agrupan los objetos ideales materializados para su circulación, resultantes, fundamentalmente, de las actividades cognitivas y expresivas.

Considerando que la actividad de diseño está asociada a la generación de objetos “utilitarios”, es evidente su encuadramiento entre las actividades técnicas, y es entonces al ciclo producción-consumo de bienes materiales al que debemos remitirla. Para comprender mejor su ubicación y rol en dicho ciclo, digamos que el proceso productivo puede descomponerse en tres fases principales, a las que corresponden otras tantas actividades específicas: invención, diseño y realización concreta del producto.

Lo que primitivamente sólo eran etapas de la actividad productiva de una misma persona, debido a la complejización creciente de la producción y a la aparición y perfeccionamiento de la división del trabajo, paulatinamente se fueron diferenciando y separando, e incluso ramificándose internamente. Esto no obsta que en ciertos casos, y aún hoy, un mismo productor siga aunando varias de estas funciones, como en el caso de los artesanos.

Al decir de David Pye “La invención es el proceso de descubrir un principio. El diseño es el proceso de aplicar el principio. El inventor descubre una clase de sistema, en cambio el diseñador prescribe su corporización”. La realización, o fabricación, o manufactura, es la concreción del producto en forma apta para el consumo. Es decir, que entre el primer objeto ideal y el último material, el diseñador interpone uno intermedio que es la objetivación del principio fundamentador del producto y, simultáneamente, el modelo para la fabricación (lo que implica también una actividad inventiva, pero de distinto tipo con respecto a la primera).

2.1.2. *Diseño y conocimiento*

Un diseñador que opere racionalmente debe recurrir a los aportes de las ciencias formales y fácticas, debe constituirse en consumidor de los objetos ideales que brindan. La función del diseñador no es la de generar conocimientos científicos, pero sí debe valerse de ellos. Esta es la primera vinculación del diseño con la actividad cognoscitiva. Por ella, el diseñador se vale instrumentalmente de los conocimientos ganados para comprender y resolver los problemas concretos de diseño que se le plantean. En este nivel, los objetos ideales que utiliza se vinculan lo más ajustadamente posible con los objetos materiales de su interés. (Por ejemplo, cuando deba diseñar un artefacto de iluminación, acudirá a la física buscando información sobre electricidad e iluminación, a la fisiología y a la psicología buscando información sobre visibilidad, etc.).

Pero a medida que la práctica del diseño se orienta hacia la superación del practicismo ingenuo, se afirma otra relación con la ciencia. El diseñador utiliza cada vez más el método científico para dar coherencia, racionalidad y objetividad a su trabajo, claro que adecuándolo a su problemática particular y compatibilizándolo con la metodología práctica del oficio, pero sin dejar de entenderlo, según J. C. Jones, "...como árbitro en el conflicto entre análisis lógico y pensamiento creador...".

Desde el lado opuesto, así como el diseñador acude a la ciencia para cimentar su labor, su actividad y los productos resultantes son a su vez objeto de conocimiento. El enlace es ahora inverso al anterior, yéndose desde la actividad cognoscitiva hacia el diseño. En este proceso suelen utilizarse conceptos científicos que, por extrapolación, permiten explicar problemas propios del diseño y distintos, en principio, de los considerados originalmente por sus formuladores. Así ocurre, por ejemplo, y para citar un solo caso, cuando se explica mediante la "entropía" el fenómeno de "degradación del diseño". En estos casos debe obrarse con mucha cautela, pues la extrapolación puede ser puramente formal, creando subjetivamente la ilusión de una explicación más profunda, pero objetivamente logrando solo complicar el problema. Kroeber recuerda al respecto que hay conceptos que "...de pronto se ponen de moda, resultan atractivos durante una década aproximadamente —tal como "aerodinámico"— y, mientras están en boga, se aplican indiscriminadamente... sin agregar nada al significado de nuestro (objeto)...".

### 2.1.3. *Diseño y expresión artística*

“Una sociedad está compuesta de individuos que se comunican entre sí” dice Lévy-Strauss, agregando: “En cualquier sociedad, la comunicación actúa en tres niveles distintos: comunicación de mujeres, comunicación de bienes y servicios, comunicación de mensajes”.

Hay productos, como los objetos ideales cognoscitivos y expresivos, que consisten básicamente en mensajes encarnados en objetos materiales. Los restantes, objetos “utilitarios” —los “bienes” de la cita de Lévy-Strauss— poseen igualmente una carga semántica, aunque considerablemente menor que la de los primeros, por lo que participan en cierta medida del tercer nivel en lo referente al mensaje que portan.

En el proceso de transmisión de mensajes son distinguibles cuatro elementos constitutivos: emisor, mensaje, vehículo transmisor o canal y receptor. Este esquema es aplicable a los ciclos ya vistos de producción-consumo, en donde, para nuestro uso y prescindiendo del contenido del mensaje, el productor puede ser considerado emisor, el producto transmisor y el consumidor receptor. Para que el sistema de comunicación funcione, debe existir una cierta adecuación entre los componentes. Por eso, cuando se procura una correcta recepción del mensaje, el emisor habrá de asegurarse de que dadas las características del transmisor y del receptor, el mensaje circule adecuadamente por el canal y sea captado y comprendido. Esto implica una particular consideración del receptor, en el cual se ubica el “centro de gravedad” del sistema.

Considerando la actividad artística es posible establecer simples equivalencias: el artista (emisor) expresa su complejo emocional, intuiciones y valores (mensaje), objetivándolos en una obra (canal) que lo comunica con el público (receptor). Pero lo peculiar de este caso es que, a diferencia de lo anterior, el “centro de gravedad” del sistema se sitúa aquí en el emisor, a tal extremo que no es concebible la actividad artística sin artista, pero sí sin público. Gauguin en Tahití pintando para sí mismo, Kafka prohibiendo testamentariamente la publicación de sus escritos, son casos límites indudablemente, pero ilustrativos, acerca de la mayor importancia concedida por el artista a la emisión respecto a la recepción.

El diseñador generalmente procede a la inversa. No considera su obra como medio de autorrealización expresiva, sino que trata de lograr la más efectiva sincronía entre emisión, canal y recepción, en lo que se refiere a la captación del “mensaje” implícito en el producto. Y para perfeccionar el logro de este objetivo tiende a bloquear su emocionalidad en la medida en que esto es posible; trata de esfumar, de neutralizar su “pre-



## Producto y Sociedad

sencia" en la obra; evita salir al encuentro de la sensibilidad del usuario en la forma palpitante en que lo hace el artista. Obviamente, tanto el artista como el diseñador se valen de la forma. Pero el artista la utiliza principalmente para sí como vehículo expresivo, mientras que el diseñador la refiere a las necesidades psíquicas y físicas del destinatario, buscando gratificarlo perceptualmente e informarlo con la mayor cabalidad. La búsqueda de ambos fines toca necesariamente la esfera emocional del consumidor, pero el resultado "positivo" que trata de obtenerse en este caso —casi hedónico, diríamos— sólo ocasionalmente coincide con los procesos psíquicos promovidos por la obra de arte.

Esta oposición polar de intencionalidades creadoras muestra la diferencia existente entre diseño y arte. Veamos ahora algunas relaciones indicadoras de ciertas afinidades:

Cuando caracterizamos la actividad artística indicamos que asiduamente se utilizan las formas que crea para fines distintos de los originales. Su aplicación al campo del diseño es evidente; basta el ejemplo de la influencia ejercida en su época por el cubismo, el neoplasticismo, el constructivismo y el futurismo sobre el diseño arquitectónico, de utensilios, muebles, etc. El diseñador, deliberadamente o por afluencia espontánea de formas antes incorporadas, se vale de buena parte del repertorio formal que las artes plásticas —con distinta intención, naturalmente— agregan a su horizonte cultural. Coincidente con esta interpretación es la afirmación formulada por Herbert Read, ya en 1934, cuando vaticinaba que el arte abstracto "...tendrá, en el futuro, una relación con el diseño industrial muy semejante a la que existe entre la matemática pura y las ciencias aplicadas...". Recíprocamente, desde siempre, el mundo del diseño se ha ofrecido a los artistas como una caja de Pandora colmada de los objetos más estimulantes para su imaginación "representativa", y "presentativa" en nuestro tiempo ("Dadá", "Superrealismo", "Pop Art").

### 2.2. *Los objetos del diseño*

El diseño contribuye a crear objetos a los que, en una primera distinción, habíamos calificado provisionalmente como "utilitarios". Este término es uno de los preferidos por quienes abordan teóricamente el tema. Sin embargo es muy poco aclaratorio. Así como pensamos que no existe el acto gratuito puro, también creemos que todo producto es útil de una u otra manera. Todo producto, desde que es tal, ha sido elaborado apuntando a un determinado tipo de consumo. Y tanto la producción como el consumo o uso, según vimos, responde a necesidades humanas concretas. Por

eso, a lo sumo, podríamos decir que no es "utilitario" el objeto ineficaz, el que no satisface la necesidad. Pero, ¿cómo suponer con Gilo Dorfles, por ejemplo, que son "...objetos 'inútiles', o sea puramente 'ornamentales'... (los) adornos y aun (los) objetos de arte puro..."? Ellos también tienen una función que cumplir, son "funcionales" por cuanto están referidos a un uso estético y son "utilitarios" en consecuencia. Sin embargo, el hecho de reconocer la utilitariedad de todos los productos, no significa que dejemos de diferenciarlos.

Podemos dividir la clase general de todos los productos en dos subclases:

- I. La de los productos destinados a uso psicológico exclusivamente.
- II. La de los productos destinados a uso físico y psicológico.

A su vez, la primera subclase puede articularse en otras dos subclases:

- I. 1. La de los productos destinados a uso estético exclusivamente.
- I. 2. La de los productos destinados preponderantemente a uso informativo.

Todo objeto exterior al hombre es internalizado por éste mediante su aparato sensorio-perceptual, conductor y procesador de los estímulos recibidos, los que vinculados cerebralmente con muchos otros contenidos psicológicos (experiencias, expectativas, etc.) descubren su significado y despiertan respuestas emocionales.

El indicado tan esquemáticamente es un patrón de conducta psíquica general, operante al margen del tipo particular de objeto percibido. Lo que varía, según la característica de los objetos, son las reacciones del sujeto en las esferas de la percepción, el conocimiento y la emoción, de acuerdo a la resonancia que tengan en cada una de ellas los estímulos recibidos. Los objetos determinan estímulos más "activos" en unas áreas que en otras de acuerdo a su tipo. Una obra de arte activa considerablemente más el campo emocional que una fórmula matemática. Sin embargo, todos los objetos actúan sobre los tres niveles, aunque como ya dijéramos lo hacen en términos proporcionalmente diferentes.

A nuestro entender, los objetos propios del diseño, a este respecto, son los dirigidos a satisfacer positivamente los requerimientos de los dos primeros niveles, suscitando, cuanto más, reacciones atenuadas y placenteras en el tercer nivel. Creemos que si no fuera así, si los múltiples productos materiales que nos rodean actuaran de otra manera, provocando violentas reacciones psíquicas, la vida entre ellos sería importante. Basta imagi-

nar, por un instante, las consecuencias que tendría el *vivir* en un mundo con equipamiento expresionista del tipo de "El gabinete del Dr. Caligari", por ejemplo.

Remitiéndonos a la clasificación anterior, concluimos que pertenecen al diseño parte de los productos de la sub-subclase 1.2. englobados en el campo del "Diseño de comunicaciones", excluyéndose los propios de la subsubclase I.1; y todos los de la subclase II, pertenecientes a lo que llamamos "Diseño técnico", en el que centramos nuestro interés.

Al uso psicológico —tantas veces descuidado y aún ignorado por los "diseñadores espontáneos"— se suma, en los productos del último grupo, un uso físico comúnmente unilateralizado en desmedro del otro. Es este uso físico que el hombre hace de tantos productos materiales el que le permite realizar gran parte de sus actividades, en realidad casi la totalidad de ellas a medida que la sociedad evoluciona. Con ellos el hombre se instala y actúa sobre el medio exterior (natural y social) y sobre él mismo. Son el apoyo instrumental para sus actos (utensilios, herramientas) y marco protector para su vida (ciudades, edificios). A este fenómeno lo denominamos "doble direccionalidad del producto", y más detalladamente lo concebimos de la siguiente manera:

Entre un individuo o un grupo social en cualquiera de sus dimensiones posibles entendidos como sujeto, y un producto o un conjunto de ellos usado por el sujeto anterior, entendidos como objeto, se establece una relación en la que se distinguen dos fases básicas:

- El sujeto se vale físicamente del objeto, dirigiéndolo hacia el mundo, utilizándolo como apoyo instrumental para su actividad.
- Pero a su vez el objeto revierte su acción sobre el sujeto, actúa sobre su aparato sensorio-perceptual, ganando su interioridad psíquica.

De esta relación doble se deriva una exigencia fundamental hacia el producto: la de que cumpla un rol funcional tanto física como psicológicamente positivo. De esta manera de comprender tal requisito surge la posibilidad de superar la clásica oposición "forma-función", que se transforma en la consideración de lo formal como un nivel de la funcionalidad integrada del producto.

### 3. MODALIDADES DEL DISEÑO

El diseño técnico está referido, tanto diacrónicamente como sincrónicamente, a una actividad constante del hombre y a todos los productos que engendra. Con esto queremos decir que el diseño se halla presente tanto en el primer instrumento prehistórico como en el último satélite ar-

tificial. Lo que ha variado históricamente es el rol del diseñador y las características de los productos, debido a las transformaciones socio-económicas y culturales acaecidas. Pero, por debajo de las diferencias, por acentuadas que sean, existe un común denominador destacable. Que el diseño se haya constituido muy recientemente en disciplina diferenciada (excepto el diseño arquitectónico, individualizado desde hace milenios), no significa que los hechos no existieran antes de ser abstraídos por el conocimiento. El cavernícola que pensó afilar una piedra, y determinó el tamaño y la forma general más manuable y la ubicación más apropiada del filo, todo ello en relación a las características del material y en función de la otra piedra que usaría como herramienta, *diseñó* un cuchillo. Naturalmente que este complejo proceso mental no lo cumplió de una vez, sentado, meditando frente a la piedra. El primer cuchillo, como cualquier otro producto antiguo o moderno, es el resultado, no solamente de la asociación individual de teoría y práctica escalonadas dialécticamente, sino fruto del esfuerzo colectivo, totalizador de las "praxis" individuales, determinante por consiguiente de una "praxis social" superior.

El desarrollo progresivo de la producción y la cultura ha venido tiñendo de matices el diseño. Es así que lo permanente del diseño se ha articulado en una cantidad de modalidades particulares ajustadas al tono general de las distintas formaciones socio-históricas y aún nacionales y regionales. De esto es posible deducir la existencia de principios generales de diseño aplicables a la totalidad del fenómeno, y también de principios particulares normativos de las distintas modalidades. Los primeros se refieren al diseño como resultado de la acción de varias variables —entre las que se encuentra la personalidad del diseñador— y los segundos al diseño como resultante de esas variables cargadas de contenidos concretos, es decir, transformadas en constantes. Por ejemplo, la relación del diseño con los sistemas económicos constituye una ley general; en cambio, los requisitos precisos que un sistema económico determinado le plantea y las características globales de la respuesta que debiera dar, constituyen una ley particular. Otra ley general, que se desprende de la primera, es la dependencia del diseño respecto a las fuerzas productivas, donde juega un papel preponderante la "organización tecnológica" de la producción. En el transcurso del desarrollo histórico de la producción son distinguibles tres tipos bien diferenciados de organización tecnológica: artesanía, manufactura e industria. Si bien esta enumeración responde el orden cronológico de aparición, el pleno afianzamiento de cada modalidad no significó la desaparición lisa y llana de las restantes, que continúan existiendo como supervivencias más o menos transformadas por influencia de las modalidades

más evolucionadas y por las nuevas características del ciclo producción-consumo de bienes materiales. A cada una de estas formas de "organización tecnológica" le corresponde una modalidad específica de diseño: diseño artesanal, diseño manufacturero y diseño industrial.

Actualmente, en los países más avanzados campea cada vez mejor implantada la producción industrial, que por ser el coronamiento de un largo proceso evolutivo se muestra como meta de los países más rezagados; aunque no existe hoy nación en la que, aunque sea como anticipación, no se halle ya un principio de industrialización.

Dejando de lado a la arquitectura, el germen del "diseño" como "disciplina" se encuentra en Inglaterra, primer país industrializado, y se consolida en Alemania coincidiendo con su acelerada industrialización. En Inglaterra, como reacción romántica contra el desorden creado por el mercantilismo industrial, se orienta hacia el diseño artesanal (Arts and Crafts), mientras que en Alemania, casi medio siglo después, con otra perspectiva histórica y mayor claridad conceptual, se orienta hacia el diseño industrial (Werkbund, Bauhaus).

Los avances internacionales del industrialismo, sumados al prestigio de las experiencias del Bauhaus y a los éxitos comerciales del "styling" norteamericano siguiente a la gran crisis del 29, contribuyeron a la exaltación del diseño industrial a tal punto que se ha llegado a hacer común una errónea sinonimia entre diseño y diseño industrial, por lo que se deja de diferenciar lo general de lo particular. En los países de economías avanzadas esta actitud es comprensible, pero en los nuestros, de economías atrasadas y deformadas, en donde coexisten las industrias más modernas con una producción técnicamente anticuada pero cuantitativamente muy significativa, el olvido de los niveles artesanales y manufactureros puede determinar graves consecuencias. Sin embargo, dada la brevedad de este trabajo y el gran interés que suscita el diseño industrial, sólo nos detendremos en él.

#### 4. DISEÑO INDUSTRIAL, ECONOMÍA Y SOCIEDAD

Por todo lo visto podemos definir al diseño industrial como la actividad orientada a prescribir las características funcionales (físicas y psíquicas), y por lo tanto la configuración que habrán de poseer los productos elaborados industrialmente. Esto nos lleva a considerar tres órdenes de problemas: el consumo, la tecnología productiva y el sistema económico en que están incluidos los dos primeros y en función del cual llegan a ser condicionados.

Gran parte de las necesidades humanas se satisfacen mediante el consumo, y la producción social sólo se justifica en tanto lo resuelva. En consecuencia, la producción se manifiesta como un sector de las actividades técnicas, destinado a proveer de objetos poseedores de "valores de uso" tales que permitan satisfacer necesidades naturales y superiores, mediante la apropiación individual y colectiva de los mismos. Como es sabido, la modalidad industrial es la forma más eficaz de organizar la producción. Sintéticamente puede caracterizarse como resultante de la conjunción de utillaje mecánico motorizado con una gran concentración de fuerza de trabajo articulada según el principio de la especialización (dejando de lado el caso de la automatización integral, en donde inclusive gran parte de las actividades de control están absorbidas por la maquinaria). Una de sus mayores virtudes es la alta productividad que posibilita, tanto en términos cuantitativos como cualitativos —y generalmente lo exige económicamente—, producir masivamente un mismo tipo de objeto, repetido en grandes series; esto no impide la producción en pequeñas series y aún de objetos fuera de serie, cuando su necesidad justifica grandes costos.

El desenvolvimiento histórico de las actividades productivas y las relacionales afines, muestra una cantidad de "condensaciones" escalonadas, correspondientes a ciertas estabilizaciones en el juego de los factores actantes. El conjunto coherentemente organizado y estabilizado de los componentes fundamentales del ciclo producción-consumo de bienes materiales, puede ser entendido como sistema económico. Los diferentes contenidos revestidos por estos componentes en distintos tiempos y sociedades, junto a las variaciones en sus relaciones, definen el carácter particular de cada sistema.

Nuestro sistema económico, en cuanto a sus objetivos principales, es de tipo mercantilista. Es decir, que en la esfera del ciclo producción-consumo, nuestra sociedad está orientada hacia la producción, circulación, distribución por cambio y consumo de mercancías. De donde lo que define al mercantilismo, entonces, es la producción de mercancías destinadas a su comercialización. De ahí resulta que si bien de entre la producción, la circulación, la distribución y el consumo, la producción constituye el factor dominante, en los modernos sistemas típicamente mercantilistas (especialmente los de área), la importancia del cambio aumenta constantemente, ejerciendo, a su vez, una activa influencia sobre las restantes fases del ciclo, favoreciendo, frenando o distorsionando su desarrollo.

Si bien es cierto que el mercantilismo remonta su origen a la prehistoria, recién a partir de la implantación plena del capitalismo, y en especial del capitalismo industrial, se transforma en sistema dominante. Des-

de entonces comienza a extinguirse aceleradamente la pequeña unidad social económicamente autosuficiente, lo que marca la desaparición de las economías naturales, particularmente en los países avanzados. Esto acentúa la socialización de la producción y el consumo, determinando la incorporación de los consumidores a un mercado dependiente de fuentes de producción que les son ajenas. Cada individuo deja de producir para sí, y si está integrado activamente a la producción produce para otros, y él mismo, comúnmente, debe comprar lo que ha contribuido a elaborar en la medida en que lo necesite.

La aparición de grandes mercados aceleró el progreso técnico y permitió el equipamiento de empresas orientadas hacia la producción masiva; pero, simétricamente, éstas pasaron a depender de tales mercados y procuran, cada vez munidas de medios más refinados, condicionarlos tratando de imprimirles orientaciones de consumo acordes a sus conveniencias. Así se ha llegado a una inversión de los términos originales de la cuestión; porque si teóricamente se produce para satisfacer necesidades reales de consumo, en la práctica se trata, en cambio, de promover artificialmente un consumo que satisfaga las "necesidades" de la producción.

Creemos que las técnicas utilizadas con tal fin pueden reunirse en dos grandes grupos:

Provocar un aumento en la frecuencia de la aparición de necesidades reales.

Inducir deseos "artificiales", y orientar hacia satisfacciones sustitutas de necesidades reales.

El primer objetivo se cumple típicamente mediante la reducción predeterminada de la vida útil de los productos (lo que Packard llama "obsolescencia planeada"). Así como hasta hace relativamente poco tiempo, uno de los factores de promoción de ventas residía en la calidad entendida en términos de durabilidad, ahora comienza a acentuarse la tendencia a limitar deliberadamente el período de vida útil de todo el producto o de algunas piezas, a fin de provocar la necesidad de reposición total o parcial.

El segundo objetivo se cumple de diversas maneras, algunas relativamente secretas. Algunas formas simples son las de lanzar modas o instaurar días de homenajes o capitalizar los existentes (día de la madre, del padre, del niño, del maestro) y con un fuerte apoyo publicitario lograr el incremento de las compras. Tanto en ésta como en las restantes ocasiones, la publicidad juega un rol fundamental; primero para inducir deseos de compra y luego, una vez provocados, o si ya existían, para orientar hacia la marca. La publicidad incentiva al comprador potencial mediante información acerca del producto y, en proporción considerable, por medio del ha-

lago y/o la intimidación. (Existen tabulaciones que miden la eficacia incentivadora de ciertas imágenes visuales y literarias: sexuales, referidas a símbolos de status, a valores de grupo o nacionales, etc.)

La apariencia del producto, por sí sola, o asociada a la publicidad y la marca, es también instrumentada comercialmente. A veces se especula con sus valores formales referidos al nivel perceptual, por ejemplo, tratándose de productos de bajo precio y que no pueden probarse durante la compra y de los que no se tienen antecedentes —un cepillo de dientes para el caso— y teniéndose en cuenta que en ese momento la relación es principalmente visual, se puede tratar de ganar la “voluntad de compra” mediante un impacto visual que, a la par que diferencia y destaca rápidamente una marca de las restantes, aparta al comprador potencial de consideraciones objetivas. Otras veces se especula con el contenido semántico de la forma, cuando se procura crear asociaciones con otros productos socialmente prestigiosos (el caso del ya superado aerodinamismo), o con valores ponderados en el mercado a que está destinada la mercancía (masculinidad, sofisticación, antigüedad, etc.).

El diseñador, como ser en situación, no puede marginarse a las contradicciones planteadas por esta coyuntura. Si se pliega dócilmente a las exigencias del productor, puede verse traicionando su vocación de respeto a las necesidades y motivaciones válidas del consumidor; si se apega firmemente a ella, puede ver cerrado su camino profesional. En cada caso está solo con su conciencia y solo debe decidir si el encargo es compatible con su código ético. De lo que sí debe estar seguro es de que a través de su acción individual no podrá romper el nudo de contradicciones que lo ciñe, porque en definitiva no se enfrenta con un fabricante sino con un sistema. Inclusive en el caso en que el productor esté animado por buenas intenciones semejantes a las suyas, el mercado alienado por la larga y persistente acción de quienes lo moldean, le planteará igualmente crueles dilemas.

Existe una larga tradición de diseño, que arranca de Morris, orientada a rescatar al producto de la degradación a que lo lleva el mercantilismo más descarnado. Se trata no sólo de gratificar al consumidor por medio de la utilidad y calidad formal del objeto, sino también de ennoblecer culturalmente su ámbito. Esta postura conduce a frecuentes desinteligenacias con los productores y aun con los consumidores, guiados hacia la incoherencia y la banalidad por una producción comúnmente ajena a semejante preocupación.

Vemos en esto cómo el círculo se cierra sobre sí mismo: la producción masiva de objetos degradados inunda el mercado degradando el gusto



público, y luego, para asegurar nuevas ventas, ese gusto degradado es convertido por los productores en único sistema referencial válido. Muchos diseñadores aceptan esa situación y trabajan —concientemente o no— para reforzarla. Tal es el caso de los “estilistas”. Cuando se escriben libros sobre diseño, aparecen títulos como “La naturaleza del diseño”, “La génesis de la forma y el diseño industrial”, “Arte e industria”; pero, cuando Raymond Loewy —pionero del “styling”— escribe el suyo, lo titula “Lo feo no se vende”, sintetizando la filosofía mercantilista de la tendencia. Aunque para tales enemigos de la “fealdad antieconómica”, lo contrario de lo feo ha sido generalmente algo muy semejante a lo que mueve a Tomás Maldonado a calificar como “dinosaurios con ruedas de Detroit”, refiriéndose al “stayling” automovilístico. Actualmente, sin embargo, algunos teóricos del diseño juzgan más benévolamente al estilismo, sin ponderar sus obras, pero revalorando la influencia que suponen ha ejercido sobre el diseño racionalista, dotándolo de una versatilidad y frescura no poseída por la línea bauhausiana.

Por otra parte, el gusto público no debe considerarse como un absoluto cristalizado, totalmente impermeable al buen diseño. La aceptación general de algunos excelentes diseños como los de Braun, Nizzoli, Jacobsen, Pininfarina, nos induce a suponer que si bien el gusto público es incoherente y prejuicioso, subsiste aún sensibilidad para la aceptación de la calidad en amplios sectores de consumidores. Hay que pensar también que lo que muchas veces se atribuye al público, puede ser únicamente la proyección de preconcepciones, y lo que se pretende universalizar no deja de ser un simple reflejo de los gustos y valores de quien juzga. Esperamos que el análisis de mercado, la investigación motivacional, la antropología cultural, la psicología social, etc., coordinando sus aportes y desarrolladas las dos primeras disciplinas con seriedad científica, nos permitan disponer de una masa substancial de información capaz de acercarnos a la verdadera comprensión del consumidor, a quien tan fácilmente “caracterizamos” pero de quien tan poco sabemos.

Nuestra civilización técnica nos enfrentará constantemente con mayores cantidades de productos de igual tipo y, simultáneamente, con una cantidad creciente de tipos distintos. De esta manera, nuestro medio artificial se ensancha y renueva ininterrumpidamente, transformando desde la faz del mundo hasta la interioridad de nuestros hogares. Este mundo que así cambia ante nosotros, también nos cambia. De ahí que el diseño implique el desarrollo de un proyecto del hombre, por lo que debe sustentarse en una lúcida interpretación de la realidad.

Por último, queremos rebatir una opinión bastante generalizada que responsabiliza a la producción masiva de tipo industrial por lo que se entiende como proceso de deshumanización. Pensamos que existe un estado general de alienación social e individual, pero estamos convencidos de que dicha enajenación, en lo que respecta a la vinculación hombre-producto, reside en el producto-mercancía y no en el producto que satisface la necesidad. Cuantos más y mejores medios de satisfacción de nuestras necesidades poseamos, y cuanto más integral sea dicha satisfacción a nivel físico y psíquico, más plenamente nos realizaremos. La actividad técnica no es en modo alguno deshumanizante, antes bien, mediante ella, re-creando al mundo y re-creándose —como ya hemos señalado antes— es como el hombre se hace cada vez más dueño de sí mismo.

## ¿Es la Argentina una sociedad de masas?

HORACIO J. PEREYRA

NACIDO EN LA PLATA en 1929. Se graduó de profesor de historia y geografía en la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata en 1953. Profesor titular de sociología y adjunto de sociología argentina en la Facultad de Humanidades de La Plata. Profesor asociado de sociología económica en la Facultad de Ciencias Económicas de Buenos Aires. TRABAJOS: Notas sobre la economía del litoral argentino (*Rev. Humanidades* XXXV, La Plata); Evolución demográfica argentina (*Revista de la Universidad* N<sup>os</sup>. 15 y 16, La Plata); Consideraciones sobre la legislación aduanera del Río de la Plata en la época de Rosas (*Rev. del Instituto de Historia del Derecho* N<sup>o</sup> 11, Buenos Aires); La reforma a la ley electoral del año 1902. Proyecto de Joaquín V. González (*Revista Trabajos y Comunicaciones* N<sup>o</sup> 7, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata).

ALO largo de este volumen un calificado núcleo de autores ha considerado desde diversos ángulos —la literatura, las artes, la arquitectura, la educación, etc.— la antinomia y al par la interrelación entre las llamadas, específicamente, “cultura de élite” (o cultura superior o cultura elevada) y “cultura de masas”. El asunto viene a dar de suyo en una realidad del mundo actual: la *sociedad de masas*. El tema es de reciente aparición en la literatura sociológica, como consecuencia de que el fenómeno se manifiesta en sociedades contemporáneas de mayor nivel en el desarrollo socioeconómico. Esta consideración plantea una primera cuestión. En las sociedades desarrolladas los factores condicionantes de la sociedad de masas están logrados, ya se ha cumplido en ellas el proceso de “masificación” y el fenómeno se da en un marco de instituciones estables y/o relativamente estables. En cambio, en las sociedades en desarrollo el proceso de “masificación” debe ser estudiado en función del cambio social, teniendo en cuenta las sincronías y asincronías, la medida en que

la masa participa en las estructuras parciales de la sociedad y su existencia se condicionan dentro de un marco institucional cambiante. En el primer caso la *masa* actúa y se manifiesta mediante canales institucionalizados; en el segundo, la *masa* se gesta acondicionándose y reacondicionándose y puede, asimismo, provocar cambios en el sistema social. A este segundo caso pertenece, precisamente, la *sociedad argentina*. Y a partir de este criterio la estudiaremos para tratar de obtener, del modo más objetivo, una respuesta a esta punzante interrogación: ¿Es la Argentina una sociedad de masas?

## I. EL CONCEPTO DE SOCIEDAD DE MASAS

“El fenómeno de la masificación es uno de los tres componentes del proceso de cambio social que atestigua nuestro siglo. Los otros dos son la tecnificación del trabajo y del recreo y la colectivización progresiva de la vida, a partir del poder económico.” Así comienza su libro Jorge Millas,<sup>1</sup> a quien preocupa la situación del hombre en la nueva sociedad; y por ello, respondiendo a la pregunta sobre el significado de su porvenir en la sociedad masificada responde con optimismo: “La masificación de la cultura implica también la humanización plenaria del hombre, en la medida en que a más y más individuos de nuestra especie se abre la posibilidad de un ascenso a más altos patrones de vida”<sup>2</sup>.

El ascenso de que habla Millas supone mayor participación de un mayor número de individuos en las estructuras parciales de la sociedad, participación que se va ampliando en relación al desarrollo y aumento de oportunidades. La definición de Bagú es la que mejor concuerda con los criterios expuestos, al considerar la Sociedad de Masas como culminación de un proceso, ya que entiende: “que en un país y en una etapa de la evolución histórica, cuando la población ha adquirido cierto grado de densidad, es decir cuando se ha formado una masa y (esta) toma parte activa en la dinámica de las estructuras nacionales, estamos en presencia de una Sociedad de Masas”<sup>3</sup>. El mismo autor aclara que esto no significa

<sup>1</sup> JORGE MILLAS, *El desafío espiritual de la Sociedad de Masas*. Santiago, Universidad de Chile, 1962.

<sup>2</sup> En otro párrafo expresa: “Según la tesis de esta obra, toda situación es para el hombre una tarea y por lo tanto, la incompatibilidad a que alude nuestra pregunta no es sino un problema de acomodación y de creación, en ningún caso un callejón sin salida”.

<sup>3</sup> SERGIO BAGÚ, *La Sociedad de Masas en su historia*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1961.

## ¿Es la Argentina una sociedad de masas?

que la masa oriente o domine, sino que las estructuras no funcionan si la masa no participa.

El análisis de Bagú es objetivo, no implica juicio de valor, lo que le interesa son las relaciones entre la masa y las estructuras nacionales y la manera como éstas se van formalizando en el proceso histórico. Para ello estudia dichas relaciones en función de aquellas estructuras nacionales fundamentales, que describe de la siguiente manera: "Primero, las estructuras de la producción y del consumo, que no son sino una parte de la estructura económica; segundo, la estratificación social, que sólo es un capítulo de la estructura social; tercero, las estructuras del poder, incluyendo aquí el poder político, el poder económico y el poder cultural; cuarto, las estructuras culturales, terminología ésta quizá un poco arbitraria, porque se trata de una denominación genérica que hemos buscado para abrazar en un solo haz la propaganda y la educación."<sup>4</sup>

Cabe aclarar que todo este proceso está comprendido en el denominado de "participación creciente", con las dificultades que Germani expresa para los países en desarrollo.<sup>5</sup> Esto plantea dos cuestiones importantes a considerar: 1º Desde el punto de vista psicosocial, en la medida en que se amplían las posibilidades de participación, los individuos aspiran a lograr un mejor status en su sociedad. Importa advertir si el nivel de aspiraciones se da en correlación a resultados exitosos del desarrollo económico o si éstos al no corresponder promueven tensiones y conflictos que lo demoran. 2º Cabe analizar si la Nación, el contexto lógico de la Sociedad de Masas, existe previamente al proceso, como ocurrió en los países desarrollados; o si ella va adquiriendo sus caracteres fundamentales en tanto se cumple dicho proceso. En esto hago incapié en un fenómeno psicosocial, el que se refiere al sentimiento de solidaridad, del cual los individuos toman conciencia como miembros del grupo nacional.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> SERGIO BAGÚ, *Obra citada*.

<sup>5</sup> GINO GERMANI, *Política y Sociedad en una época de transición*. Buenos Aires, Paidós, 1962, Cap. 3.

<sup>6</sup> Dice J. G. DELOS, *La Nación*, Buenos Aires, Desclée de Brouwer, 1948, T. I.: "El paso de la *comunidad de conciencia* a la *conciencia de formar una comunidad*, es una transformación de la más alta importancia". Por su parte R. KRANENBURG, *Teoría Política*, México, Fondo de Cultura Económica, 1941; expresa: "No se alcanza en todas partes al mismo tiempo la etapa de solidaridad. Hay naciones antiguas y jóvenes. Pero para toda nación llega el momento en que grandes secciones del grupo empiezan a vivir una vida más conciente: al alcanzar una etapa superior de desarrollo se vuelven conscientes de su destino, conocedoras de lo que significan sus luchas y sus sufrimientos comunes, sus victorias, sus derrotas y sus ambiciones comunes, en síntesis, de lo que significa su historia, aún cuando ésta se esté esbozando. Y vislumbran entonces su futuro común".

## II. LA SOCIEDAD ARGENTINA Y BUENOS AIRES

En 1930, la muchedumbre hizo su aparición en las calles de Buenos Aires victoreando una revolución; poco tiempo después el fenómeno se repitió en oportunidad de la muerte de Irigoyen. Más tarde, en octubre de 1945, las calles de Buenos Aires veían sorprendidas la aparición de una muchedumbre desconocida, compuesta por personas de los estratos más bajos de la sociedad. Durante el mandato de Perón el fenómeno se repitió con cierta periodicidad. El agitado año de 1955 permitió observar repetidas veces el acontecimiento de grandes concentraciones donde participaban personas de los más distintos estratos sociales. El hecho de concentraciones públicas ya no es un acontecimiento extraño en la vida argentina; sin embargo es un hecho nuevo de casi exclusividad de Buenos Aires. Es de advertir que no debe confundirse masa con muchedumbre<sup>7</sup>, pero las manifestaciones de ésta y el ritmo de sus apariciones se dan correlativamente al proceso de masificación y esto además permite pensar que este tipo de manifestaciones rebalsa los canales institucionalizados por donde se vierte la opinión pública.

Sin embargo el fenómeno no es nacional, se da circunscripto a aquellas áreas urbano-industriales, especialmente a Buenos Aires y Gran Buenos Aires, y es este punto geográfico por sus características, el que debemos analizar<sup>8</sup>.

La Capital Federal y Gran Buenos Aires concentran aproximadamente el 33 % de la población total argentina.<sup>9</sup> La densidad de la Capital Federal es de 14.871 personas por km<sup>2</sup>. Aunque la densidad correspondiente al Gran Buenos Aires es superada por algunos otros centros urbanos, interesa la densidad media entre Buenos Aires-Gran Buenos Aires, ya que comparten una misma categoría como área metropolitana y por sobre lo cuantitativo a ella le corresponden las pautas de modernización en un nivel que supera al resto del país. Las siguientes condiciones históricamente sedimentadas, le han asignado a Buenos Aires su situación de privilegio:

- 1) Surgió tempranamente como ciudad-puerto, vinculada en forma más directa que el resto del país a Europa;

<sup>7</sup> Como se verá el concepto de masa difiere del de muchedumbre, entendida ésta como "la reunión de un considerable número de personas en torno a un centro o punto de atención común". KIMBALL YOUNG, *Psicología Social*, Buenos Aires, Paidós, 1963.

<sup>8</sup> La misma opinión es expresada por JOSÉ ENRIQUE MIGUENS: *Ciudad, masificación y comunidad*, en Revista de la Universidad Nacional de Córdoba, julio-octubre de 1963, año IV, Nº 3-4.

<sup>9</sup> Según las cifras del Censo Nacional de 1960: 6.762.629 habitantes.

## ¿Es la Argentina una sociedad de masas?

- 2) Desde la época virreinal se constituyó en el principal puerto comercial del país, posición que no pierde durante todo el transcurso del desarrollo argentino;
- 3) Fue y es residencia de las autoridades nacionales, de hecho y de derecho en toda la historia argentina;
- 4) A partir de 1880 en que el país económicamente se integró al mercado internacional, las relaciones de dominación desde el extranjero se centraron en Buenos Aires, y ésta a su vez estructuró un mercado nacional a partir del cual ordenó un sistema de relaciones de dominación con el resto del país;<sup>10</sup>
- 5) Cuando se produjo la inmigración masiva a la Argentina, los extranjeros se vieron obligados en gran mayoría a residir en Buenos Aires, que recibió nuevos impulsos para su modernización;
- 6) Los medios de comunicación —ferrocarriles, carreteras, etc.— están ordenados en función de la ciudad-puerto, desde la colonia a nuestros días;
- 7) El desarrollo de la industria moderna (a partir de 1935) se centró, en alto porcentaje, en Buenos Aires y áreas adyacentes;
- 8) El desarrollo de la industria promovió fuertes migraciones del interior elevándose el nivel de heterogeneidad de la población porteña;
- 9) Todos los medios de comunicación de masas se originaron en Buenos Aires, y fueron en gran medida, y aún lo son, controlados desde la metrópoli;
- 10) Por su posición geográfica, Buenos Aires actúa como centro receptor de la difusión cultural proveniente de otras sociedades, desde la moda hasta las manifestaciones más serias del pensamiento; éstas se introducen mediante la captación de las élites porteñas, que a su vez se comportan como difusoras en la sociedad nacional.

<sup>10</sup> Quiero aclarar lo siguiente al lector. Al hablar de relaciones de dominación lo hago siguiendo criterios del economista francés FRANÇOIS PERROUX, *La Economía del Siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1964. Del mismo autor puede consultarse además, *Economie et Société*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960. Perroux considera que existen a nivel internacional economías dominantes y dominadas. Las relaciones entre ellas son asimétricas e irreversibles. Argentina no escapa a la clasificación de economía dominada. Estas relaciones se establecen a partir de polos de desarrollo, entendidos como "puntos neurálgicos de crecimiento". Según ELÍAS GANNAGE, *Economía del Desarrollo*, Buenos Aires, Asociación de Economistas Argentinos, 1964, estos "puntos neurálgicos" pueden actuar a nivel nacional como efectos retardadores, o de propulsión. Mi opinión es que si a nivel internacional somos una economía dependiente, las relaciones de dominación se ejercen sobre el país a través de Buenos Aires, que a su vez a nivel nacional actúa sobre el resto como polo de desarrollo de efectos retardadores.

Si estos diez puntos, que creo básicos pero no exclusivos, se dan fundamentalmente en Buenos Aires, la no existencia del mismo conjunto de factores condicionantes en otras áreas urbanas configura en el país una muestra de dualismo estructural<sup>11</sup>. En segundo lugar podemos afirmar que dentro de esta situación de dualismo, Buenos Aires es el agente fundamental de modernización, por actuar como centro de la región polo de crecimiento, y que en dicha función ha adquirido las características básicas que le conceden la categoría de metrópoli<sup>12</sup>.

Por lo tanto y de acuerdo a las causas enunciadas, podemos adelantar que el fenómeno de la Sociedad de Masas no es nacional, quedando circunscripto a Buenos Aires. Veamos si en ella se cumple.

### III. BUENOS AIRES Y EL PROCESO DE MASIFICACIÓN

El momento original de la modernización argentina ocurre en una etapa de transformaciones parciales, entre 1880 a 1916.<sup>13</sup> Tres aspectos de la estructura no se modifican. El primero y fundamental corresponde a sus relaciones con el mercado internacional, en razón de que nuestro país no alteró las funciones de la economía agropecuaria de acuerdo con los requerimientos del sistema de división internacional del trabajo. Aún más, en este período las relaciones se estructuraron con mayor solidez. El que la Argentina haya obtenido saldos favorables durante dicho período, por el incremento de la productividad agropecuaria, resultó un falso espejismo de prosperidad que no atenuó la descapitalización causada por el pago de la deuda por el servicio de inversiones extranjeras, no previó el deterioro de los términos del intercambio y restó posibilidades al desarrollo industrial<sup>14</sup>.

El segundo aspecto está íntimamente relacionado al interior; es el correspondiente al sistema de tenencia de la tierra. La temprana apropia-

<sup>11</sup> Para el concepto de dualismo véase el trabajo de E. Gannage citado.

<sup>12</sup> Véase: NORBERTO RODRÍGUEZ BUSTAMANTE, *Teoría sociológica y sociedad de masas*. En: ENRICO TEDESCHI, *La arquitectura en la sociedad de masas*, Buenos Aires, Ediciones 3, 1962, para la relación metrópoli y masa.

<sup>13</sup> Germani afirma que el crecimiento y la modernización acontecieron con una rapidez extraordinaria, "velocidad que por lo que podemos saber, no tiene paralelo dentro del grupo de países en los cuales la transición ocurrió de manera «expontánea»". GINO GERMANI, *Hacia una democracia de masas*. En: TORCUATO S. DI TELLA y otros, *Argentina, sociedad de masas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965.

<sup>14</sup> Se desarrolló una industria o complementaria del sector primario relacionada a la actividad exportadora. En particular, en Buenos Aires, una industria de consumo menor. ADOLFO DORFMAN, *Evolución industrial argentina*, Buenos Aires, Losada, 1942.



¿Es la Argentina una sociedad de masas?

ción de la tierra y su posterior acaparamiento en la zona pampeana —la de mayor valor productivo—, se produjo por un sector reducido de la sociedad argentina, el cual limitó las posibilidades de los inmigrantes en la zona rural. Si bien podemos reconocer hoy la existencia de un sector de medianos propietarios y arrendatarios rurales, éstos de muy lenta capitalización, no tienen como estrato social intermedio, una relación funcional de importancia en la estructura agraria para competir con la vieja “burguesía terrateniente”. Aún hoy, la tenencia de la tierra constituye el principal elemento de sustentación de la clase alta. La consecuencia fundamental es que el cambio no se manifestó en el sector agropecuario<sup>15</sup> y no variaron las relaciones de interés entre la fuerte “burguesía terrateniente” y los sectores dedicados a la comercialización en Buenos Aires.

El tercer aspecto corresponde a las funciones que desempeña Buenos Aires como centro receptor de la difusión cultural. No conozco un estudio sistemático sobre el tema, de tanta importancia, pero creo que por las características de la ciudad, fundada en la gran heterogeneidad respecto del origen de su población, y por la formación mental de los pobladores nativos —donde el tipo de educación es factor fundamental— la Gran Ciudad conforma un centro altamente receptor, como se advierte por la conducta consumidora de la clase alta, a la que agregamos los nuevos estratos medios, que en este aspecto tienen en la clase alta su grupo de referencia.

Estos tres aspectos no dinámicos condicionan las transformaciones de las estructuras parciales que Bagú menciona para el análisis del proceso de masificación, y obligan a invertir los términos, pues debemos considerar que el momento histórico inicial del proceso corresponde no a una sociedad industrial de desarrollo autogenerado, sino a una sociedad de economía agraria dependiente, modernizada desde afuera<sup>16</sup>.

En este contexto, el de un país agrario dependiente desde el punto de vista económico, de predominio urbano con un centro predominante y de deformación de su estructura ocupacional por la amplitud del sector terciario<sup>17</sup>, tempranamente en la ciudad de Buenos Aires, de rápida modernización, comienzan a elevarse los niveles de participación de su población.

<sup>15</sup> Otra incidencia importante es que no se produjo posteriormente a 1930 un aumento de la productividad agraria por persona, cuando las necesidades de la industria así lo requerían. HORACIO C. E. GIBERTI, *El desarrollo agrario argentino*, Buenos Aires, EUDEBA, 1964.

<sup>16</sup> Véase T. S. DI TELLA y otros, *Ob. cit.*, 2ª parte, Cap. VIII.

<sup>17</sup> Esta deformación, consecuencia de la estructura económica, se advierte en las siguientes proporciones de los sectores ocupacionales para 1895. Sector primario: 34,9 %; sector secundario, 29,7 %; sector terciario, 35,4 %.

La inmigración masiva no fue ajena al proceso, ella aportó abundante mano de obra que se radicó principalmente en Buenos Aires y significó según lo expresa Germani "un impulso poderoso de modernización"<sup>18</sup>. Sin embargo su participación a partir de los datos de la estructura ocupacional, confirman que ella no alteró substancialmente la estructura productiva ya que se volcó en alto margen al sector terciario<sup>19</sup>.

En definitiva puede afirmarse que la modernización del país se hizo efectiva en las principales zonas urbanas de predominio, sin un cambio en las relaciones de producción y en consecuencia del sistema. De tal manera se invirtieron los pasos del proceso. Tempranamente la élite gobernante, muy influida por el modelo cultural europeo, posibilitó la participación en lo que Bagú denomina "estructuras culturales", especialmente en educación a partir de 1884 (Ley de Educación Común N° 1420). Con respecto a la participación en la estructura del poder político dos fechas son fundamentales: 1893, fundación de la U.C.R., el primer partido político orgánico y moderno y 1912 de reforma a la Ley Electoral. Entre las fechas mencionadas se produce la emergencia de los sectores medios urbanos, que rápidamente se amplían<sup>20</sup>. Por entonces Buenos Aires ya tenía las características de metrópoli, heterogeneidad y diversidad de status como normas sociales. La multiplicación de grupos secundarios y proliferación de asociaciones le daban un carácter de sociedad compleja, donde el individuo, en términos de anonimato comenzaba a participar en el mercado, ahora como consumidor, y a modificar sus pautas en correspondencia a una mayor recepción de mensajes provenientes de la prensa diaria y revistas<sup>21</sup>. Los medios de comunicación de masa de Buenos Aires fueron retransmisores de pautas de consumo de los países más desarrollados, y su influencia se amplió, desde la élite porteña, consumidora tradicional, a los nuevos sectores en ascenso social. Coincidentemente con esta demo-

<sup>18</sup> G. GERMANI, *Política y Sociedad*, Cap. 7.

<sup>19</sup> G. BEYHAUT y otros, *Inmigración y desarrollo económico*, Buenos Aires, 1961.

<sup>20</sup> Para el análisis general sobre la participación en estas tres estructuras parciales existe una amplia bibliografía. Pueden consultarse: GINO GERMANI, *La movilidad social en la Argentina*. S. M. LIPSET y R. BENDIX, *Movilidad Social en la Sociedad Industrial*, Buenos Aires, EUDEBA, 1963, Apéndice II. NORBERTO RODRÍGUEZ BUSTAMANTE, *Las ideas pedagógicas y filosóficas de la Generación del 80*; y ANDRÉS ALLENDE, *Las reformas liberales de Roca y Juárez Celman*, en: *Revista de Historia* N° 1, 1957. EZEQUIEL GALLO y SILVIA SIGAL, *La formación de los partidos políticos contemporáneos*, en: T. S. DI TELLA y otros, *Argentina, sociedad de masas*. SERGIO BAGÚ, *Evolución histórica de la estratificación social argentina*. HORACIO J. PEREYRA, *La Reforma Electoral de 1902*, en: *Trabajos y comunicaciones* N° 7, La Plata, 1958.

<sup>21</sup> Bagú, en su trabajo: *Evolución histórica de la estratificación social en la Argentina*, pone de manifiesto la importancia de la prensa periódica. Según el Censo de 1914, calcula, comparativamente, que existía en Buenos Aires una proporción mayor de periódicos que en Nueva York.

¿Es la Argentina una sociedad de masas?

cratización de la sociedad, comenzaron las manifestaciones de lo que Hauser<sup>22</sup> entiende como arte popular. Antes de finalizar el siglo XIX y con relativa sincronía respecto de los mismos hechos en Europa, se difundieron la novela por entregas, litografías, el teatro y el circo. Más tarde el cine, la radio y la televisión completarían la gama de medios estandarizadores de cultura. Por otra parte, la Universidad, dirigida por la élite porteña, reclutaba personas de los estratos medios ampliando la participación en la cultura superior.

Esta rápida enumeración de nuevas condiciones para la elevación de los niveles de participación muestran a Buenos Aires transformada en un proceso de rápida modernización. He tratado de insistir en el análisis de la época 1880-1916 puesto que en ella deben estudiarse los orígenes del proceso hacia la Sociedad de Masas en Argentina, en la creencia, además, de que no se puede captar la realidad actual sin una evaluación de las profundas asincronías de la sociedad en cambio del período, por entender que a partir de ellas surgen las principales discontinuidades en el proceso hacia la Argentina contemporánea y que se expresan, como corolario, en el estancamiento de nuestro desarrollo<sup>23</sup>.

La alteración fundamental es motivada porque la participación en la estructura de la producción, en el sector más modernizado, la industria, se produce a partir de 1935, tardíamente, cuando los canales de participación en las otras estructuras parciales tenían ya más de veinte años de existencia; cuando en Buenos Aires existían sectores en ascenso social cuyo consumo era similar al de los países desarrollados. La industria se encontró con un mercado interno con pautas de consumo adquiridas previamente a su existencia, impulsadas por entidades de crédito a nivel familiar que ampliaron y difundieron dichos consumos a las clases sociales más bajas. No fue la moderna industria la que ordenó el mercado —no existieron planes en ese sentido— sino que fue la industria la que se adaptó a un mercado ya existente.

En el corto plazo la nueva industria se favoreció; pareciera que la “sociedad de masas” desde este punto de vista ya estaba en funcionamiento, en tanto que la igualdad en los consumos era percibida —especialmente

<sup>22</sup> ARNOLD HAUSER, *Introducción a la Historia del Arte*, Madrid, Guadarrama, 1961.

<sup>23</sup> ALDO FERREK, *La economía argentina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963 (cuarta parte).

en la época peronista— como prueba de la existencia de una sociedad abierta, donde las diferencias de clase eran cada vez más difusas<sup>24</sup>.

Sin embargo, una vez más en su desarrollo, el país sufrió otra frustración por no ser la industria el medio suficiente para alterar la estructura agropecuaria exportadora tal cual fue consolidada en el período 1880-1916. Incapaz para generar otra etapa, de desarrollo autosostenido, sus limitaciones repercutieron en la estructura social con consecuencias tales que el proceso de democratización creciente y de participación en los distintos niveles sufriera una retracción, visible ya a comienzo de la década del 50. A partir de este momento se observarían tensiones y conflictos que iban a afectar a los distintos sectores sociales, especialmente medios y bajos, por la diferencia efectiva entre aspiraciones y oportunidades.

#### IV. CAUSAS DEL DESCENSO EN LOS NIVELES DE PARTICIPACIÓN

Este análisis sobre la Sociedad de Masas en la Argentina está íntimamente vinculado al desarrollo económico; el éxito de éste permitirá su existencia, el problema es estructural. Veamos de qué manera se percibe en nuestra sociedad, en algunas de las manifestaciones que interesan al análisis de la Sociedad de Masas, un proceso inverso.

a) Desde el punto de vista económico, la mejor explicación ha sido dada por Aldo Ferrer<sup>25</sup> en su consideración de la "economía industrial no integrada", donde expone las limitaciones de la última etapa del desarrollo argentino. La industria de bienes de uso final no eliminó las relaciones de dependencia y no impuso un mayor ritmo en las tasas de acumulación de capital. Según un estudio de CEPAL<sup>26</sup>, entre 1900-04 y 1925-29 el capital se acumuló en un 4.7 % anual sobrepasando el ritmo de crecimiento de la población; entre 1925-29 y 1955 la tasa fue de 1,8 % anual, inferior al crecimiento de la población. Asimismo, las condiciones existentes respecto de la distribución de la población activa no fueron alteradas, ya que según la misma publicación, de la incorporación de

<sup>24</sup> REX D. HOPPER y JANIS W. HARRIS, *Cultura de masas en Latinoamérica*, en: *Revista Mexicana de Sociología*, año XXIV, vol. XXIV, N° 3, setiembre-diciembre de 1962, dicen que la Sociedad de Masas existe cuando sus "miembros individuales se perciben asimismo actual o potencialmente, en algún sentido real, como miembros de una sociedad sin clases o de una sociedad abierta".

<sup>25</sup> ALDO FERRER, *Obra citada*.

<sup>26</sup> Naciones Unidas. Secretaría de la Comisión Económica para América Latina, *Análisis y proyecciones del Desarrollo Económico. V. El Desarrollo Económico en la Argentina*, México, 1959.

¿Es la Argentina una sociedad de masas?

1.831.000 personas a la actividad de 1940-44 a 1950, solamente el 47,3 % se incorporó a la producción de transportes y bienes, siendo mínimo el porcentaje correspondiente a las actividades agropecuarias (4,3 %). El limitado desarrollo industrial coincidió con un mayor consumo interno y una disminución en el valor de nuestras exportaciones. Esta situación coyuntural provocó un proceso inflacionario y aumento del costo de vida<sup>27</sup>. El mismo Ferrer calcula que éste aumentó en un 1700 % entre 1950 y agosto de 1962. La consecuencia fue el deterioro de la capacidad adquisitiva y por ende una disminución del nivel en los consumos. El salario medio pagado en las industrias manufactureras —dice una publicación del Centro Latino Americano de Investigaciones en Ciencias Sociales— en 1960 era de 5979 pesos, en tanto que el de 1956 era de 1478 pesos. Esta multiplicación del salario por casi cuatro veces correspondía a poco menos del incremento del costo de vida registrado, del 35 % (en valores para 1956), pero como el costo de vida en el mismo período se elevó aproximadamente en un 350 %, debe concluirse que en términos reales, el trabajador en 1960 recibió menos valores que en 1956<sup>28</sup>. Si a esto agregamos el cálculo de desocupación realizado por el Consejo Nacional de Desarrollo para 1963, que arrojaba una tasa del 8,8 % sobre la población activa de Buenos Aires y Gran Buenos Aires —aunque hoy se lo estime menor— y las huelgas que comenzaron a intensificarse a partir de 1958-59<sup>29</sup>, es evidente que la participación en la producción y en los consumos ha disminuido en un vasto sector de la población. Lo que más debe alertarnos, es que este proceso inverso de participación en la primera de las estructuras que señala Bagú como necesaria para la existencia de la Sociedad de Masas, no es producto de una situación coyuntural a corto plazo, sino a largo plazo, lo que no hace prever ningún tipo de solución inmediata.

b) *Desde el punto de vista político*, en cuanto al nivel de participación en la estructura del poder, en los últimos años, todo revela un re-

<sup>27</sup> WESLEY J. YORDON, *La inflación en la Argentina*, en: Estudios Económicos, Universidad Nacional del Sur, Vol. III, enero-diciembre, 1964.

<sup>28</sup> Centro Latino Americano de Pesquisas em Ciências Sociais, *Situação Social de América Latina*, Río de Janeiro, 1965.

<sup>29</sup> Ministerio de Trabajo y Seguridad Social. Cuadernos de Investigación Social, *Conflictos del trabajo*, Buenos Aires, 1961. Consigna los siguientes datos:

Año	Jornadas perdidas por conflictos del trabajo (Totales)	Por ciento sobre el total por causas económicas (Salarios, jubilaciones, etc.)
1957	3.698.522	84,7
1958	6.488.274	89,2
1959	11.168.786	98,3
1960	1.891.886	93,8

troceso en el proceso hacia la efectiva democratización. Sin apuntar a un juicio de valor ni a una explicación pormenorizada, es evidente que hemos carecido de canales institucionalizados para la libre expresión de vastos sectores populares en razón inversa a la institucionalización política de minorías. El país asistió a la excesiva proliferación de partidos políticos de difusos contenidos doctrinarios, como mecanismo atomizador de la opinión pública. Esto creó una disfuncionalidad, en el momento en que la Nación requería voluntades aunadas, provocándose una retracción de la confianza en las instituciones políticas y derivándose responsabilidades a otros sectores poder. En relación al tradicional sistema representativo argentino los acontecimientos actuales muestran el menor nivel de participación en la estructura del poder por parte de la población. Sin juzgar las nuevas perspectivas abiertas en el desarrollo político argentino, vivimos un nuevo retroceso en uno de los niveles de participación esencial para la existencia de la "sociedad de masas".

c) *Desde el punto de vista cultural*, con la salvedad que respecto al término formula Bagú, es necesario distinguir dos sectores en el análisis que muestran un proceso poco coherente. Por un lado, se observa un desajuste en la educación, puesto que el aumento sostenido observado en los tres niveles de la educación contrasta con altos índices de deserción. Según los técnicos en educación las personas que no completan cinco años de escolaridad elemental son considerados "funcionalmente analfabetos", en tanto que se entiende que no son suficientemente competentes para el desempeño de roles ocupacionales. En la Argentina, dice María E. Sanjurjo, "el promedio de escolaridad es de alrededor de tres años. Menos del 41 % de los niños finaliza la escuela elemental. El 56 % de los que se matriculan desertan antes de llegar al grado 7. El 33 % está dentro de los que se llamó alfabetos potenciales (no llegan al tercer año de escolaridad) y el 20 % dentro de los alfabetos deficientes (no alcanzan a inscribirse en el 6º grado)". El grado de deserción, por supuesto, es mucho mayor en el interior del país<sup>30</sup>. La deserción también es notable en la enseñanza secundaria y universitaria. En esta última, donde la población ha acrecido notablemente, sobre todo en el período 1952-1957, la deserción en los dos primeros años es del 77 % para mujeres y 69 % para varones<sup>31</sup>. No sólo en este aspecto cuantitativo radica el problema educacional; el sistema competente en la época sarmientina, como dice Weinberg, no se ha mo-

<sup>30</sup> MARÍA ESTER SANJURJO, *La Educación y la oferta de mano de obra en la Argentina*, en: *Desarrollo Económico*, octubre-diciembre de 1963, Vol. 2 N° 3.

<sup>31</sup> Centro de Investigaciones Económicas. Instituto Torcuato Di Tella, *Informe preliminar sobre oferta de mano de obra especializada*, Buenos Aires, 1962.

¿Es la Argentina una sociedad de masas?

derizado de acuerdo con las nuevas situaciones y demandas de la sociedad y, "lo que debió ser un fermento de mudanza llegó a ser un instrumento de perpetuación del viejo ordenamiento" <sup>32</sup>.

Esta inadecuación y los altos índices de deserción marcan un retroceso en uno de los niveles de más significación.

Por otro lado los medios de comunicación de masa han acrecentado su influencia en los centros urbanos. Tanto Miguens como Coda <sup>33</sup> ofrecen estadísticas al respecto. Existen 16 ejemplares de diarios sobre cada 100 argentinos mayores de 15 años que saben leer. Para 1958, según una encuesta dirigida por Miguens, en el Gran Buenos Aires la población mayor de 18 años leía habitualmente diarios en una proporción del 90,6 %. Se calcula que existen en funcionamiento 10.000.000 de aparatos de radio y que los oyentes en los centros urbanos lo son en su casi totalidad <sup>34</sup>. En cuanto al cine, la Argentina, comparando con el término medio de butacas por cada 100 personas que corresponde a América latina, que es de 3,5, alcanza un promedio de 5,2 butacas. La televisión, por último, ha tenido un desarrollo notable, calculándose en el Gran Buenos Aires un televisor cada dos familias. Su difusión ha alcanzado a los distintos sectores sociales. Sobre la cantidad de 282.000 aparatos distribuidos en el Gran Buenos Aires en 1959, Miguens calculaba que 42.460 pertenecen a la clase alta y media superior, 165.650 a la media inferior y 74.540 a la clase baja. Este último dato es de suma importancia, por mostrar que el principal medio de comunicación de masas ha alcanzado una difusión similar a la de los países desarrollados <sup>35</sup>.

Si aceptamos que la "cultura de masas no es solamente evasión; es al mismo tiempo, y contradictoriamente, integración", según lo afirma

<sup>32</sup> GREGORIO WEINBERG, *Algunos aspectos de la situación actual de la cultura argentina*, en: Revista de la Universidad de Buenos Aires, año VI, N° 4, octubre-diciembre, 1961.

<sup>33</sup> JOSÉ ENRIQUE MIGUENS, *Un análisis del fenómeno*, en: Argentina 1930-1960, Buenos Aires, Sur, 1961. HÉCTOR HUGO CODA, *La educación y las comunicaciones de masa*, Buenos Aires, Líbera, 1966.

<sup>34</sup> Esto contrasta con la difusión de la radio en zonas alejadas de Buenos Aires. Por ejemplo, se calcula que solamente el 24,23 % de los agricultores de Misiones disponen de aparatos de radio, y un 5,28 % solamente tiene contactos con periódicos. Véase: FLOREAL H. FORNI, *Aproximación a los procesos de cambio socio-cultural en la Sociedad Rural Argentina*, en: Cuadernos de Sociología Rural, IX. Secretaría de Estado de Agricultura y Ganadería de la Nación. Dirección de Sociología Rural.

<sup>35</sup> R. D. HOPPER y J. W. HARRIS, *Ob. cit.*, estimaban en 1962 que la televisión estaba en su "infancia" en América Latina, sin embargo, agregaban: "Se está desarrollando de acuerdo con normas muy semejantes a las de EE. UU."

Morin <sup>36</sup>, advertiremos que la televisión argentina difícilmente puede actuar como integradora de la cultura nacional por el excesivo uso de películas y series fílmicas provenientes del extranjero. En esta nueva experiencia, vuelve Buenos Aires a cumplir con la función de receptora de elementos distorsionadores para la sociedad argentina. En contraste, la misma metrópoli, vive y difunde una experiencia auspiciosa: la de la recuperación en el mercado del libro nacional. Jitrik <sup>37</sup> relaciona el acontecimiento con una necesidad de afianzamiento de sectores sociales medios que se ampliaron después de 1935, y con el peronismo, y que reclaman una literatura nacional. En consonancia con esta demanda “los escritores mismos —dice este autor— han cambiado, pues del sentimiento de élite han pasado ciertamente a una gama de formas de acercamiento al público que, por primera vez en por lo menos treinta y cinco años, responde a lo que escritores argentinos les proponen en forma de ensayos, cuentos, teatro, novela”. El acontecimiento debe ser consolidado, eliminando superficialidad e incorporando un mayor espíritu crítico, y además, promoviendo la literatura nacional más allá de los sectores medios.

## V. CLASES SOCIALES, ÉLITES Y POLÍTICA NACIONAL

Lo expuesto permite adelantar una respuesta negativa al interrogante con el cual a modo de título se encabeza este trabajo. En los aspectos superestructurales de la sociedad se da en apariencia el fenómeno de la “sociedad de masas”, que no es real por la inexistencia de bases sólidas en la estructura económica. En la última década el proceso de participación creciente se ha invertido en un proceso de participación decreciente.

Sin embargo, las condiciones están dadas y el desarrollo histórico es irreversible; en tanto que dichas condiciones presionen dentro de la estructura, ésta por su misma dinámica se verá en la necesidad de crear nuevas posibilidades que hagan posible la existencia de la “sociedad de masas”.

Es un criterio aceptado que el desarrollo económico promueve la movilidad social ascendente y en consecuencia la ampliación de los sectores medios. En la Argentina, desde este punto de vista, se advierte una gran similitud con los países industriales. Al respecto, Germani dice: “El hecho fundamental que afectó la movilidad social en la Argentina fue el

<sup>36</sup> EDGARD MORIN, *El espíritu del tiempo*. Parte del libro reproducida en el diario “El Mundo”, 19 de junio de 1966, 2ª sección.

<sup>37</sup> NOE JITRIK, *En busca de otras respuestas*, en: “El Mundo”, 22 de mayo de 1966, 2ª sección.



¿Es la Argentina una sociedad de masas?

crecimiento muy rápido de la proporción de los estratos medios, los que se incrementaron a razón del 0,56 % anual entre 1869 y 1895 y entre el 0,27 y el 0,29 anual en las épocas posteriores hasta 1947, continuando presumiblemente con el mismo ritmo en las décadas de los años 1950”<sup>38</sup>. En un trabajo anterior, para el año 1947, el mismo autor estimaba la siguiente distribución según clases sociales: clase alta, 0,7 %; clase media, 39,5 % y clases populares, 59,8 %<sup>39</sup>.

En la actualidad es posible que el porcentaje correspondiente a la clase media sea mayor, por superar la movilidad ascendente a la descendente.

Aceptado el hecho cuantitativo de la existencia de vastos sectores medios, importa analizar sus funciones en distintas etapas históricas. Su surgimiento difiere del modelo de los países occidentales más desarrollados, por ser previo al desarrollo industrial en una economía capitalista de dependencia. No era ella en su origen industrializante, de tal manera que sus intereses planteasen conflicto con la clase tradicional, sino que su emergencia se dio por canales cuya apertura era promovida por una élite modernizante, dentro de la cual —con honrosas excepciones— no estaba contemplado el plan de una alteración de la economía agropecuaria exportadora. El exagerado y temprano desarrollo del sector terciario tiene una correlación fundamental con los nuevos estratos. La ampliación gradual de su participación no transformó las bases políticas del Estado demoliberal, dadas en 1853. No es simplemente casual que los más fervientes defensores de la Constitución de 1853 sean líderes de partidos políticos representativos de clase media. Si bien al sistema político que se originó en 1853 puede considerárselo progresista para su época, su lealtad a él, hoy, es una actitud conservadora. Esto coincidiría con la afirmación de Lipset y Bendix, que recoge Germani, en el sentido de que en las sociedades de movilidad social se produce un debilitamiento de la solidaridad y la fuerza político-económica de la clase obrera, en tanto que “la mayoría de los hombres que asciende a la clase media se vuelve políticamente más conservadora, mientras que los individuos de origen medio que descienden al nivel obrero mantienen su posición más conservadora”<sup>40</sup>.

Sería demasiado simplista un análisis de la clase media desde el punto de vista de sus actitudes conservadoras. Significaría negar, además, la dinámica propia de todo sistema de estratificación dentro de estructuras

<sup>38</sup> G. GERMANI, *La Movilidad Social...*, *Ob. cit.*

<sup>39</sup> GINO GERMANI, *Estructura Social de la Argentina*, Buenos Aires, Raigal, 1955.

<sup>40</sup> G. GERMANI, *La Movilidad Social...*, *Ob. cit.*

sociales cambiantes. Especialmente en América latina el análisis es complejo por la gran heterogeneidad de dicha clase, y creo aceptable la distinción que formula García: "Existen, por lo menos —dice— dos tipos latinoamericanos de clases medias: las *antiguas*, entroncadas a la sociedad tradicional y compuestas por la burocracia, las profesiones liberales clásicas, el artesanado y una pequeña y empobrecida burguesía rural; y las *nuevas clases medias*, integradas por los funcionarios técnicos de las nuevas reparticiones empresariales y asistenciales del Estado, las nuevas profesiones técnicas enlazadas al proceso de desarrollo, la inteligencia científica, la enérgica burguesía de pequeños industriales y empresas agrícolas"<sup>41</sup>. Esto plantea la necesidad de establecer el momento histórico en que emergen las nuevas clases medias, porque a partir de él surgen otras posibilidades de cambio, impulsadas por estas clases que "han intentado la proeza intelectual de tramar las ideologías de los movimientos nacionales y populistas"<sup>42</sup>.

Por la insistencia en repetir que el proceso de modernización en la Argentina tiene su origen a fines del siglo pasado, hemos olvidado distinguir el tipo de fuerzas sociales que lo impulsaron con el complejo de fuerzas actuales que difieren respecto de aquellas por su origen y ubicación en la estructura. Hoy, lo que tuvo origen a fines del siglo XIX ha perdido modernidad. De acuerdo con los ritmos que en sus transformaciones demanda la nueva sociedad, aquello actúa más resistiendo el cambio que impulsándolo. Asistimos a una nueva etapa de modernización, la que indefectiblemente debe integrar la Nación.

El momento histórico a que hacemos referencia parte de los acontecimientos nacionales que se van desencadenando desde 1935 hasta la aparición en escena de una nueva masa obrera. A partir de este momento las demandas por una efectiva participación de los nuevos sectores no tienen respuestas adecuadas en el Estado por la incapacidad de crear mecanismos políticos de mayor receptividad.<sup>43</sup>

No es de desechar la idea de que en el mantenimiento de formas estáticas del Estado, haya influido el que la gran mayoría de "líderes polí-

<sup>41</sup> ANTONIO GARCÍA, *La estructura social y el desarrollo latinoamericano. Réplica a la teoría del nuevo contrato social de W. W. Rostow*, en: *El Trimestre Económico*, Vol. XXXIII (1), Nº 129, México, enero-marzo de 1966.

<sup>42</sup> A. GARCÍA, *Obra citada*.

<sup>43</sup> GINO GERMANI, *Política y Sociedad en una época de transición*, Buenos Aires, Paidós, 1962, Cap. 8.

¿Es la Argentina una sociedad de masas?

ticos manifiestos”, según la denominación de Silvert <sup>44</sup>, fuesen reclutados de los antiguos sectores medios.

Al efecto, la crisis de la Argentina a lo largo de la última década, que muestra el más bajo nivel de participación política <sup>45</sup>, es transicional. Nuestro desarrollo de rápida modernización promovida desde afuera sin bases económicas sólidas, no ha impedido la formación de sectores nacionales amplios que presionan con fines de un cambio efectivo. La nueva clase media y el proletariado urbano son los dos sectores de menos compromiso con el pasado inmediato, y, no es paradójico, los que con mayor avidez buscan su entronque histórico, tal como lo demuestra la literatura política de masas.

En el último capítulo de su libro *Los que mandan*, Imaz <sup>46</sup> habla de la imposibilidad de análisis, desde el punto de vista de la teoría de Pareto, de la “circulación de las élites”, llegando a afirmar la inexistencia de élites dirigentes, a las que asigna la función de conducir la comunidad a la obtención de determinados fines. En otro párrafo habla de élites re-constructivas de la siguiente manera: “Pero la norma en las sociedades evolucionadas resulta que en el vértice de poder concurren los líderes de los sectores parciales y se ‘integran’. Integración que resultará tanto más posible cuanto más visualicen que se necesitan los unos a los otros y que la convergencia resulta indispensable para la regular marcha de la comunidad.” Esta integración sólo es posible en el contexto de la Nación, que está en vías de su modelación. Porque no hemos podido escapar a la inversión de término por los cuales Buenos Aires se convierte en metrópoli, por un proceso de exogeneración y no de endogeneración; quiero decir que su existencia con categoría de metrópoli es previa a la Nación que la contiene, y con respecto a ella actúa disfuncionalmente. Y de esta conclusión deriva el carácter funcional del proceso hacia la “sociedad de masas”. En tanto que dicho proceso sea orientado por la nueva clase media

<sup>44</sup> K. H. SILVERT, *Liderazgo Político y Debilidad Institucional en la Argentina*, en: *Desarrollo Económico*, octubre-diciembre, Vol. 1, N° 3, dice: “La característica más sorprendente de la política argentina es su simplicidad. Esta falta de complejidad, esta imposibilidad de lograr un alto nivel de articulación de las funciones del Estado, está también en consonancia perfecta con la serie de valores tradicionales que todavía persisten”.

<sup>45</sup> La frase que transcribo de Miguens, pronunciada en abril de 1962, puede aplicarse a la situación política actual sin ninguna clase de enmiendas. Refiriéndose a la ineficacia del Gobierno Federal y a la apatía pública, dice: “Y los gobernantes caen aquí, como caen los dientes de leche en un niño, sin dejar siquiera rastros de sangre, se eliminan con una limpieza que indica su falta de arraigo social. Cuando cae un presidente de la Nación Argentina únicamente se conmueven sus secretarios privados, y eso algunas veces”. JOSÉ ENRIQUE MIGUENS, *Ciudad, masificación y comunidad*. *Ob. cit.* (Ver cita 8).

<sup>46</sup> JOSÉ LUIS DE IMAZ, *Los que mandan*, Buenos Aires, EUDEBA, 1964.

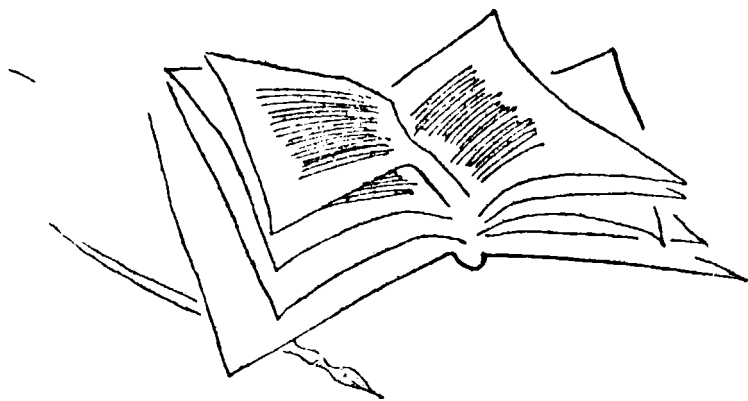
y el proletariado urbano en sus demandas por una efectiva participación, el carácter nacional de esa masa creará bases nuevas de efectiva solidaridad que harán posibles élites reestructurativas. La formación de nuevas minorías no significará un retroceso si se establecen lazos con la masa "a través de intermediarios como los sindicatos, las organizaciones rurales y los partidos políticos de masas", según la recomendación de Bottomore<sup>47</sup>. Tampoco habrá retroceso si el Estado Nacional actúa como promotor y planificador del desarrollo.

## VI. CONCLUSIÓN

Resulta difícil el estudio de la realidad social sin formular juicios sobre posibilidades futuras; el análisis dinámico de las estructuras relaciona interdisciplinariamente, en este caso, a la sociología, la economía, la historia y la política, y esta última reclama un juicio sobre el futuro inmediato.

La sociedad argentina no puede ser caracterizada aún como "sociedad de masas". La falta de un desarrollo económico efectivo es causa de frustraciones y de una participación decreciente en los últimos años. Sin embargo, la misma sociedad que hoy está en crisis, ha generado condiciones que permiten advertir posibilidades para una nueva etapa de modernización de carácter nacional, donde las masas tomarán parte activa en la dinámica de las estructuras, como lo requiere la definición de Bagú.

<sup>47</sup> T. B. BOTTOMORE, *Minorías selectas y sociedad*, Madrid, Gredos, 1965. El autor insiste en la necesidad de crear mecanismos de intermediación entre la minoría gobernante y la masa, para que la mayoría de los ciudadanos "puedan participar en la decisión de las cuestiones sociales que afectan vitalmente a sus vidas individuales —en el trabajo, en la comunidad local, en la nación— y por las que la distinción entre minorías y masas se reduce al grado más pequeño posible". Para ello deben buscarse posibilidades de "ampliar el autogobierno, especialmente en la esfera de la producción económica, en la que algunos experimentos modernos como los de los Consejos de obreros de Yugoslavia y los proyectos de desarrollo de la comunidad en la India merecen detenida atención".



## TESTIMONIOS

---

Δ ANA INÉS MANZO DE TORRICO. Profesora en letras graduada en la Facultad de Humanidades de La Plata. En esta misma casa de estudios fue docente autorizada en la cátedra de literatura iberoamericana y secretaria del Departamento de Letras. Actualmente es profesora de literatura en la Escuela Normal y en la Escuela Industrial de la ciudad de Quilmes. Fue becaria en Brasil y en Ecuador. Ha dictado conferencias en diversos centros de cultura sobre temas literarios.

Δ OBERDAN CALETTI. Profesor de filosofía graduado en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Actualmente es profesor de filosofía en el Colegio Nacional de Buenos Aires y en la Universidad Tecnológica Nacional. Fue secretario de la Facultad de Humanidades de La Plata, decano de la Facultad de Humanidades de Resistencia (Chaco) y rector-interventor de la Universidad Nacional del Nordeste (1958-59). Es traductor de numerosas obras de filosofía y de ciencia. Ha ocupado diversas tribunas universitarias y culturales del país.

Δ CARLOS ALBARRACÍN SARMIENTO. Profesor en letras graduado en la Facultad de Humanidades de La Plata. Actualmente ejerce la docencia como profesor de Elocución, de Literatura argentina y de Literatura hispanoamericana en el Instituto Nacional Superior del Profesorado, y como profesor de literatura en el Colegio Nacional de La Plata. Ha editado obras literarias: *Versos, preversos, poesía prevertida* (1959) y *Juana la Loca* (1964). Se publican trabajos de su especialidad en

revistas científicas nacionales y en el Boletín de la Real Academia Española. Viajó a España becado por el Instituto de Cultura Hispánica con el propósito de iniciar en Madrid sus estudios de doctorado bajo la dirección del profesor Rafael Lapesa.

Δ MARIO E. TERUGGI. Doctor en ciencias naturales graduado en la Universidad de La Plata. Profesor titular de petrografía en la Facultad de Ciencias Naturales de la misma universidad. Fue director del Museo de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia" (Buenos Aires). Decano de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de La Plata. Miembro de diversas sociedades científicas nacionales y extranjeras. Publicó más de treinta trabajos científicos y artículos de divulgación. Ha viajado a los Estados Unidos, México, Brasil, Europa y la India con motivo de congresos, seminarios y conferencias sobre temas de su especialidad.

Δ CONSTANTINO MOTAS. Consultor científico del Instituto de Bioespeología "Emil G. Racovitza" de Bucarest, donde reside. Nació en Rumania en 1891 y se graduó en la Universidad de Grenoble (Francia). Fue director de los museos de Historia Natural de Jassy (1936-41) y de Bucarest (1945-49). Organizó el Instituto de Espeología de Bucarest, del que fue director (1956-63). Fue profesor de zoología en las universidades de Jassy y de Bucarest. Es autor de más de 180 publicaciones sobre la fauna de aguas dulces de Rumania, Francia, Yugoslavia, Islandia, Madagascar y la Argentina.

---

VIAJES—CRÓNICAS  
SEMBLANZAS  
CARTAS DE BECARIOS

Mario E. Teruggi

---

# Llegada a la India

## ANTAÑO Y OGAÑO

DURANTE la alta antigüedad, y más particularmente durante la Edad Media, cuando los escritores querían señalar que algún personaje había adquirido el máximo de celebridad y gloria solían decir que era conocido en la India. Según lo señala Curtius, esto se debía a que, en aquellas épocas, la India era el confín más remoto de la humanidad, pues la China sólo fue revelada al mundo por el libro de Marco Polo (circa 1.300). Pero fuera de las razones geográficas, parecería que la India —sea por algún elemento mágico de su nombre, sea por causas más profundas que no es posible analizar— ha ejercido siempre un influjo inexplicable sobre las imaginaciones occidentales.

Actualmente, el esquema medieval podría usarse a la inversa: más que ser conocido en la India, interesa conocer a la India. Para la inmensa mayoría de la población mundial, la posibilidad de realizar este viaje es casi tan remota como la de alcanzar la celebridad elogiada por los panegiristas del medioevo. Casi toda la humanidad carece del dinero o del ocio —o ambos— necesarios para poder cumplir tan larga peregrinación (larga para los europeos; para los sudamericanos, lar-

guísima). Apenas unos puñados de escritores, filósofos, científicos, artistas, diletantes culturales y turistas adinerados lo gran pisar el suelo hindú cada año. Para el resto del mundo, la India es un símbolo hechizante, inasible e inefable, aunque todos saben que representa algo. Y cuando una raza, un país, una comarca, con la sola mención de su nombre posee el poder encantador de provocar un estremecimiento íntimo, ello significa, sencillamente, que de alguna manera recóndita forma parte de la carne imperecedera de la humanidad. Todo hombre lleva en sí —lo sepa o no— una porción que ha sido contribuida por la India, al igual que contiene partes de origen griego, romano, egipcio, fenicio, etcétera. Lo que no siempre se alcanza es el estado de conciencia sobre esas diversas fracciones componentes.

## PREPARACIÓN PARA LA INDIA

Cualquier persona culta que esté por partir para la India siente que comienzan a despertarse en ella viejos recuerdos que creía olvidados, verdaderos fósiles de la memoria. Quizá, lo primero que surja a la luz de la reminiscencia sea el legendario rey Poro, oponiéndose con sus mana-

## CARNET DE VIAJE

das de elefantes al victorioso Alejandro el Grande, cuyos soldados retornarán al solar griego con las pupilas deslumbradas ante la civilización hindú. O tal vez emerjan retazos de la vida del Gautama Buda, aquél que seccionaba lazos humanos para mejor hundirse en la humanidad, que es una de las formas más directas de llegar a lo divino. O bien, si el presunto viajero tiene buenas bases científicas, es posible que evoque la "tierra de Gondawana" —así llamada por los dravídicos *gonds* o *gondi* que habitaron las forestas de India peninsular—, ese enorme continente que, según los geólogos, comprendió en su masa no sólo a la India meridional, sino también a Sud África, América del Sur y Antártida. Restos de plantas y animales, esparcidos por tierras hoy distantes, son testimonios de la unidad geológica que reinaba hace unos 300 millones de años. Da escalofríos pensar que en los avatares geológicos la península india estuvo viajando y vinculándose con los otros continentes, hasta llegar a su sitio actual, como un bajel gigantesco cuya proa se empotró finalmente en el vientre de Asia y con su empuje originó las arrugas de las cadenas del Himalaya...

Tras estos primeros recuerdos, si la cultura del viajero lo permite, viene todo lo demás: los Vedas, el Ramayana y el Mahabharata, los Puranas, el arte hindú, la religión, la historia... El todo evocado, a su vez, se liga con lo actual y un panorama de siglos ininterrumpidos desfila como ejemplo, prácticamente único junto con el chino, de un pueblo identificado con el tiempo. Caso extraordinario de permanencia en la sabiduría.

Es evidente, entonces, que todo viajero culto tiene por lo menos un mínimo de información suficiente para "comprender" a la India. Pero estos conocimientos básicos, aunque se hayan profundizado, resultan insuficientes; sería el caso de algún lector curioso que, habiendo estudiado

con ahinco física nuclear o botánica, se encontrara de pronto ante un ciclotrón o en una densa selva. Comprendería por fin que sus conocimientos son únicamente una parte de la realidad total y que para aprehender a ésta se requiere mucho más que la información espigada en los textos. Y la India es precisamente eso: un aparato complicadísimo o una jungla inmensa que desconciertan a quien los ha estudiado "desde afuera". Para compenetrarse de lo hindú no es posible olvidar que el aprender sin identificarse con lo aprendido es actividad de brillo intelectual, pero que en nada conduce a "sentir" la realidad. Por esta vía se llega a los fútiles devaneos mentales de un Fradique Mendes.

### SENSIBILIDAD ANTE LA INDIA

Pero, además de este problema de la compenetración, cabe señalar que la India no es explicable intelectualmente, como tampoco lo son buena parte de los hechos humanos, desde las guerras hasta el amor. Es evidente que a la India no se puede llegar por la vía única del raciocinio. En primer lugar, porque es demasiado compleja para que puedan abarcarse todas las múltiples variables. En segundo lugar, se requiere la capacidad espiritual para dejarse ir, para permitir ser impregnado como una pila de paños por una gota de aceite, en una mancha insensiblemente creciente, hasta que el ser se sienta empapado por completo. Esta impregnación hindú requiere oportunidad, tiempo y permeabilidad; y aun con estas condiciones dadas, existen puntos y sectores densos —herencias de otras culturas— por donde la penetración es difícil. Pese a esto, si el viajero lucha por no luchar —aparte paradoja que, sin embargo, anula la resistencia—, consigue al fin el derrame del óleo hindú por sus telas resacas.

Llegar a la India, por lo tanto, es simplemente abandonarse, cesar de intelectualizar y de aplicar escalas de valores foráneos. No es posible cazar mariposas con un cañón: la finura y delicadeza de esas vidas sólo se aprecia en el vuelo o, a lo sumo, en el hueco acogedor de la mano. Llegar a la India es pisar la pista del aeropuerto de Nueva Delhi, caminar a las tres de la mañana hacia los edificios aduaneros, respirar el aire helado y sentir de pronto que no es un aeródromo más, que se ha alcanzado al punto final de los viajes. Llegar a la India es hallarse rodeado por una banda de chiquillos pediguños —aun a esa hora tardía—, es avanzar en un ómnibus pequeño por las calles de una ciudad que se esconde misteriosamente en la campiña, es acostarse en otro hotel más y dormirse pensando en la mañana. Todo igual que en cualquier parte, pero de alguna manera se ha hecho distinto. La diferencia puede ser externa o puede hallarse en nosotros. En cualquier caso, se debe a la India: algo ha cambiado en torno nuestro o ya hemos cambiado nosotros.

La India del viajero que estará en ella unos pocos días —como es el caso más frecuente—, consiste solamente en epidermis, al igual que cualquier país que se visita apresuradamente. Pero la piel misma es aquí diferente: existen las habituales impresiones que sorprenden, pero además hay otras que, con todo dulzor, se adhieren al alma con tenacidad indescriptible. Está la del muy joven sikh que, en el jardín de la tumba de Humayún, se acerca a conversar con los extranjeros, les habla de su carrera de ingeniero, de sus aspiraciones y de su noviazgo, termina por invitarlos a cenar a su casa y se aleja al atardecer para penetrar en el templo cercano. Está el adivino, que gana su sustento con buenaventuras rosadas para turistas crédulos pero que, inesperadamente, mira al cliente y le dice

con su inglés entrecortado: "Time is slow"; con lo que la calle se llena de inmensidad. Está el crepúsculo que cae sobre el Qutab Minar y sus ruinas vecinas, en tanto que una mujer argentina se aleja por el parque calmo para sentarse en un banco a fin de no quebrar su emoción. Están los grupos de hombres que, en cuclillas, forman corros en los parques y conversan durante horas sin siquiera mirar a los curiosos que se detienen para observarlos. Está una joven esposa, en un sari increíblemente verde, que se apoya contra una columna del palacio y, a través del Jamuna, contempla ensimismada el Taj Mahal y su reflejo sobre el agua, en tanto el lente fotográfico del viajero capta la escena que parece no conocer el tiempo.

Todas estas vistas van ensamblándose para formar la gigantesca piel de la India. Son las escenas corrientes, pintorescas o singulares, que acaecen en cualquier parte del mundo, salvo su sabor típico local; pero aquí se las contempla con otros ojos, por predisposición o por la sensibilización ya mencionada del espectador. Son las cosas del presente, de la vida actual; junto a ellas, sin interferir ni chocar, con actualismo de eternidad, están las obras de la vida anterior, como partes de una única corriente que se observa desde distintos sitios, un río cambiante a cada segundo, pero siempre el mismo: fuertes, palacios y monumentos; esculturas, relieves y pinturas. Con ellas, si hay sensibilidad en el viajero, comienza a penetrarse debajo de la piel de la India y por esta vía puede incluso llegarse a planos realmente profundos, en los cuales el arte, la filosofía y la vida se amalgaman de manera perfecta.

#### PROFUNDIZACIÓN DE LO HINDÚ

Todo esto no es más que lo visible, lo palpable, pero el viajero no puede ahondar más. Sabe, sin embargo, que no ha



## CARNET DE VIAJE

llegado a los órganos vitales del ser hindú. Para ello, habría que estar allí mucho más tiempo, haría falta equiparse con un idioma o una técnica que permitiera el establecimiento de comunicaciones más directas y, por sobre todo, sería menester dedicarse a estudiar, meditar y sentir. La partida de la India y el retorno a sus actividades habituales, cierra para el viajero este portal apenas entreabierto; mas por él se ha colocado un aroma delicioso y pacíficamente balsámico que será muy difícil olvidar.

Existen, sin embargo, riesgos de incompreensión, especialmente si el viajero que llega pretende juzgar en base a lo que él conoce de su país. Toda comarca nueva parece absurda u hostil a los ojos no acostumbrados a ella. En general, quien ha permanecido en la India unos pocos días sale acongojado y desolado por la miseria que puede observar en las ciudades populosas. Estas imágenes, para él brutales, le impiden "saborear" el país. Pero ellas no son más que otro aspecto de la gigantesca epidermis; si se hubiera detenido un tiempo más, junto con el acostumbramiento a lo insólito quizá llegara a comprender que eso no es más que Maya, la personificación de la irrealidad de las cosas terrenas. Si logra efectuar la perforación de la envoltura decepcionante, está ya en la senda que lleva a la comprensión de la India. Esto aparte del hecho de que todo viajero sensible no debe ignorar que jamás se termina de captar a un país, cualquiera sea éste; las impresiones que de él se forme va-

rían con la permanencia y a veces una semana más o menos puede provocar cambios notables en los enfoques y los juicios. Sea cual fuere su reacción ante lo hindú, no podrá evitar sentir que ha estado en contacto con un sector hondísimo de la humanidad, al cual nadie es enteramente ajeno, por más extraño que se le presente. Y tras el retorno, luego de un tiempo, notará que la India comienza a crecer en él: la fecundación indescriptible comienza a dar sus frutos.

Llegar a la India, entonces, significa no perderse nada de lo visto y sentido, no desaprovechar ni siquiera los desperdicios inevitables que el país ofrece. El viajero tiene que aprender a contemplar los múltiples rostros extraños, sin otro objeto que familiarizarse con ellos; puede sucederle que un día, en el Connaught Place, se cruce con una joven cuyos ojos rasgados son idénticos a los de una apsara esculpida en el siglo V antes de Cristo, por las manos ignotas de un maestro gup-ta. Puede ser que un cuervo saltando y picoteando en la acera o un barbero que cumple su oficio bajo un árbol en plena calle se preñen de significados y emociones imprevistos. Y así arribará el día en que el humillo acre de los atardeceres, que produce picor en la garganta, sea en sus recuerdos una parte tan importante de la India como sus stupas y sikharas.

Sólo entonces habrá llegado a la India, para encontrar que la llegada es allí iniciación del viaje.

*Oberdan Caletti*

## Evocación de Balmori

CLEMENTE HERNANDO BALMORI murió a principios de este año (1966). El vacío que deja su muerte, tanto en la vida universitaria como en el campo de las investigaciones lingüísticas y de la docencia, es muy difícil de cubrir. Su curriculum científico es vasto y eminente.

Balmori unía al rigor de su intelecto una peculiar dulzura de carácter que cautivaba prontamente a quienes le conocían. Su figura de investigador y de maestro se confundía así con una personalidad de ilimitada benevolencia, una benevolencia que debilitaba, muchas veces, la firmeza de sus convicciones.

Conocí personalmente a Balmori a fines de 1955 en la acogedora y luminosa ciudad de La Plata. Era el período inmediatamente posterior a la caída del peronismo, cuando la Facultad de Humanidades emprendía a ritmo febril el camino de su recuperación. Me tocaba reemplazar a Galletti en una inolvidable gestión que presidía Bernardo Canal Feijóo. La tarea era ardua y espinosa; mucho más ardua por el afán de mantener indeclinables el nivel y el prestigio que había alcanzado aquella gestión.

En torno a la secretaría de la Facultad de Humanidades se había formado una suerte de consorcio espiritual en el que viejos y jóvenes profesores, estudiantes y graduados, participaban con eufo-

ria en la suprema misión de revitalizar la Facultad.

Animados por esa fe que entonces no conocía desmayos, hombro con hombro, sumaban su entusiasmo juvenil, entusiasmo sin reservas, figuras eminentes como Francisco Romero, Vicente Fatone, Abraham Rosenvaaser, Alfredo Calcagno, Risieri Frondizi, Rodríguez Bustamante, José Luis Romero, Gino Germani, y muchos otros cuya palabra y cuya acción enfervorizaban el clima universitario platense y anunciaban perspectivas amplias y fecundas para la cultura argentina.

Hernando Balmori, con su inconfundible modestia y probidad, se había dado también enteramente al servicio de esta misión. De estos días databa mi fraternal e ininterrumpida amistad con Balmori, cuya frecuentación asidua me permitió descubrir en él cualidades humanas muy poco comunes.

Con impulso generoso y dinámico, Balmori había levantado el Departamento de Filología de la Facultad. En torno de él, un grupo brillante de profesores y discípulos no escatimaron esfuerzos ni midieron sacrificios para convertir a ese alto Instituto en lo que fue hasta su retiro de la Universidad de La Plata: uno de los centros de investigaciones filológicas y lingüísticas más importantes de América Latina.

## EVOCACIÓN

Todas las mañanas Balmori aparecía a hora muy temprana en la secretaría de la Facultad. Con su proverbial suavidad planteaba los problemas de su Departamento, las angustias de su Biblioteca, las exigencias de su investigación y de su labor docente. Diariamente, al cabo de esas jornadas de labor que concluían muy entrada la noche, Balmori acumulaba y sumaba problemas, necesidades y pedidos que inexorablemente volcaba sobre mi despacho al amanecer siguiente. Y cuando ese cúmulo de problemas podía resolverse gracias a la obtención de medios o a la simple acción personal, su rostro se iluminaba con una sonrisa amplia, teñida de emoción y de gratitud, y más de una vez asomaba entre sus párpados una lágrima que no podían disimular sus gruesos y anticuados anteojos. Así consiguió Balmori, con perseverancia desprovista de estridencias, enriquecer con valiosas colecciones de revistas, libros y equinos de investigación el Departamento de Filología de la Universidad de La Plata, cuyo renombre trascendió con gran amplitud los límites de nuestro país.

Por esa época se me había confiado la organización de la Escuela de Humanidades en la ciudad de Resistencia, como instituto integrante de la incipiente Universidad Nacional del Nordeste. Muchos y muy complejos estudios preliminares demandó esa labor, y por las posibilidades que aquella importante región podía ofrecer a las investigaciones en materia de lingüística indigenista, había invitado a Balmori a participar en esos estudios. De esa colaboración nació la instalación del Instituto de Lingüística Americana con asiento en Resistencia, cuya dirección la ejercía el mismo Balmori, junto a quien habían constituido un brillante equipo Salvador Bucca e Ivar Dahl, con algunos de sus discípulos de las Universidades de La Plata y de

Buenos Aires. Aquel Instituto, por circunstancias de orden local, tuvo poca vida. Pero las investigaciones que nacieron en él y prosiguieron después en La Plata y Buenos Aires, fueron realmente fecundas para los estudios antropológicos que se desarrollan en nuestro país. De allí nació el análisis más completo que se haya llevado a cabo sobre las lenguas que hablan los diferentes grupos indígenas de la región chaqueña: los tobas, los vilelas, los maticos. Mientras Bucca se dedicaba a los tobas y a los maticos, con el asesoramiento fonético de Dahl, Balmori había concentrado sus esfuerzos en rescatar, a través de muy escasos testimonios supervivientes, la lengua de los vilelas.

Venía a Resistencia periódicamente, donde yo tenía a mi cargo la Escuela de Humanidades. Quería formar con gente del lugar algunos discípulos que, gracias a las relaciones lugareñas y al conocimiento topográfico de la zona, pudieran convertirse en colaboradores eficaces de sus investigaciones. Ciertamente es que en este aspecto se vio muy prontamente defraudado. Por sus propios medios y en forma personal exploró los grupos indígenas a su alcance, y descubrió en cierto momento a una viejita septuagenaria, sobreviviente de las casi extinguidas agrupaciones vilelas. Doña Dominga vivía a pocos kilómetros en las afueras de Resistencia. Habitaba una destartalada choza, recostaba a la sombra de una ceiba frondosa, y allí lo esperaba a Balmori, mate en mano, a las seis de la mañana. Llevaba yo a Balmori con la "estanciera" de la Universidad para buscar a doña Dominga y traerla a las oficinas del Instituto, donde grabadores de diferentes tipos estaban prontos para registrar el habla vilela. Doña Dominga se prestaba con curiosidad y con gusto a ese servicio, aunque, confusamente consciente del valor que debía representar, se

cotizaba a razón de cien pesos diarios, a los que Balmori agregaba unas botellas de vino, fuertes cigarros, paquetes de yerba, y de tanto en tanto algún vestido colorido que íbamos a comprar a las tiendas de la ciudad. Balmori adivinaba y pregustaba la alegría que estos obsequios procurarían a la viejita y que la conquistaba enteramente para sus exploraciones lingüísticas. Cuando ya no fue posible trabajar en Resistencia y, junto con otras cosas, se extinguió también el Instituto de Lingüística Americana, Balmori, poniendo en juego infinito ingenio y múltiples riesgos, consiguió hacer viajar a doña Dominga a La Plata. La instaló en una de las dependencias del Instituto platense, bajo los cuidados de la doctora Valdovinos, y en ambiente tan ajeno, tan extraño a la vida y a las costumbres de la anciana indígena logró llevar a término su obra: la elaboración de un vocabulario completo y de una gramática de la lengua vilela, obras ambas que todavía esperan el honor de su publicación.

La labor de Balmori se multiplicaba en Resistencia más allá de las investigaciones lingüísticas. En los cursos de perfeccionamiento para los maestros chaqueños, en los cursos oficiales de la Escuela de Humanidades, en aquella benemérita institución de cultura chaqueña que es el "Fogón de los Arrieros", su palabra jovial y sesuda cautivaba a los oyentes que se convertían en círculos cada vez

más anchos de amigos. Dictaba clases regulares sobre gramática estructural, exponía sus investigaciones en lingüística, enseñaba metodología de la filología a los profesores de la Escuela, y asesoraba en la enseñanza del latín y de la literatura a los mismos profesores.

Pero, sin descuidar esa múltiple y fructífera tarea académica, Balmori sabía proyectarse en otras dimensiones humanas, en las que se mostró con desbordante generosidad: la amistad y la solidaridad. Su presencia, de verdadero maestro, tan capaz de impresionar por su austeridad y su saber, lo era también de suscitar simpatía y cordialidad. Y en la misma ciudad de Resistencia, a más de mil kilómetros de La Plata, habíamos ido constituyendo con él, espontáneamente, una comunidad espiritual animada también por un vibrante fervor constructivo. Entre los miembros de esta comunidad, unidos al recuerdo imborrable de Balmori, no puedo dejar de mencionar en solidario homenaje evocativo, a Carlos Schenone, Augusto Tapia, Alfredo Siragusa, Angel Cabrera, Saúl Yurkievich, Guido Miranda, Antonio Sidoti, Juan Cuatrecasas, Luis María Ravagnan, Amelia Sánchez, E. Guillén, E. G. Thiele, Hilda Torres Varela, Norberto Rodríguez Bustamante, Alfredo Veiravé, Emma Minuto, Telma Reca, Ivar Dahl, Salvador Bucca, que formaron el clima propicio para la fecunda actividad científica de Balmori.

## Visita a la casa de Jorge Isaacs

Todo comenzó en las oficinas del Consulado de Colombia, en Quito. Allí fui para visar mi pasaporte antes de viajar a Bogotá, una vez terminado el curso de verano, al que asistiera en la Universidad Central de la capital ecuatoriana.

Mientras esperaba turno para ser atendida, llamó mi atención un colorido *affiche* con fotografías de "El Paraíso". Y pensé: ¡Si tuviera tiempo!... El deseo quedó allí, en el fondo del alma, sin concretarse en propósito firme, interrumpido el pensamiento por los ires y venires del trámite burocrático. Al día siguiente partí. Desde el aeropuerto de Quito, modernísimo, recientemente inaugurado, el avión se elevó, dejando atrás las cumbres del Pichincha y del Panecillo, ceñidas de casas. Blanco y rojo, rojo y blanco de estampa colonial entre el restallante verde de las laderas sembradas y los platanales.

Se dice con frecuencia que "partir es morir un poco". Yo creo que viajar es una aventura que reconcilia con la vida. La única condición para sentirlo así es llevar livianas, las maletas y el alma, con algún rincón libre, aunque sea pequeño, para llenarlo de imprevistos; ver todo como el niño, con esa ingenuidad capaz de recrear en cada objeto un mundo nuevo; enriquecer anticipadamente

el espíritu con imágenes de sensaciones pregustadas.

El Guayas, como un pesado camaleón, se perdía rumbo al Pacífico, allá abajo... Sobre mis rodillas descansaba el diario que la azafata me ofreciera al iniciar el vuelo; leía, al azar, noticias de un país al que iba por primera vez. Entre todas me atrajo una, vinculada con un nombre conocido: Buga. La ciudad celebraba ese día las fiestas patronales del Señor del Milagro. ¡Qué sabor tienen estas fechas de regocijo popular! ¿Dónde quedaba Buga? Me informaron que no distaba mucho de Cali, etapa próxima de nuestro viaje. Decidí postergar mi llegada a Bogotá y quedarme en la capital del Departamento del Valle. Así continué, intuitivamente, mi contacto con el escenario de la novela de Jorge Isaacs.

Era el mediodía cuando ascendí al ómnibus que me conduciría a Buga. Bajo un sol ardiente, el húmedo calor del valle lo envolvía todo pesadamente. La ciudad quedó dormida en la siesta caliginosa. A lo largo de la carretera, las tierras sembradas exhalaban una verde frescura; las abiertas ventanillas la recogían ávidas, como bocas sedientas.

A mitad de camino, en el pueblo de Cerrito, gustamos la uva madura, jugo-

sa, que se cosecha allí cada tres meses. Las cestas repletas, sobre las cabezas de las vendedoras, confundían sus colores y sus aromas con las de los bizcocheros, los masiteros y los chicharroneros. Sus pregones nos recibieron y nos despidieron anticipando el clima de la fiesta bugueña. Algunos campesinos ocuparon los asientos aún vacíos. Aquí nadie viaja de pie. Es una oportunidad que no necesita el vallecaucano para demostrar su gentileza.

A las tres de la tarde llegamos a Buga. Estaba profusamente adornada con las banderas de Colombia, del Valle y del Vaticano. Sinfonía de rojos, morados, amarillos, blancos... sobre la ciudad, típicamente colonial. Casas bajas, muros encalados, techos de teja y románticas rejas de madera, pintadas de verde. Es una ciudad santuario, como la nuestra de Luján. Nos la recuerda con su inmensa iglesia catedral edificada frente a una amplia plaza, rodeada de recovas. En ellas se venden imágenes del Señor del Milagro, objetos religiosos de toda índole y también pueden gustarse, en quioscos improvisados, las infaltables comidas y bebidas típicas. En algún bar pequeño —el mostrador evoca el de nuestras pulperías— bebemos la tradicional “colada de avena”, hecha con el cereal, leche, azúcar y canela, todo cocido, colado y enfriado. Desde los estantes la desafían con su espeso y caliente sabor el anís verde y el vino de naranjo. Preferimos la bebida refrescante y probamos el dulce de guayaba, acondicionado en primorosas cajitas de madera, la chancaca y el chocolate en barra, suave y aromoso.

Regresamos a Cali al atardecer. Las campanas son un inefable milagro que prolonga el sortilegio de la celebración hasta que el ómnibus se pierde nuevamente en la carretera. La roja flor del “cachimbo”, es la única nota violenta que

hiere el azul serenísimo del cielo. Evocamos fuertemente la ciudad del Señor de los Milagros, las suaves maneras de sus habitantes, la paz infinita de sus patios coloniales y pensamos en la escena del almuerzo en la casa de Emidgio, el amigo bugueño de los Isaacs: “La sopa de tortilla, aromatizada con yerbas de la huerta, el frito de plátanos, carne desnuzada y roscas de harina de maíz; el excelente chocolate de la tierra; el queso de piedra y el agua servida en antiguos y grandes jarros de plata”.

Buga fue el pórtico de mi impensado viaje al paisaje de *María*. Sólo me faltaba completar su visión con una visita a “El Paraíso”. Tal es el nombre de una de las haciendas “de tierras calientes”, que los Isaacs poseían en la llanura del Cauca. Volver a Cali y pensar en ello fue todo uno. Alentada por mi propia inquietud y por la cordialidad de los vallecaucanos, me propuse el viaje para el día siguiente. Único medio: el ómnibus y luego un auto de plaza. En el primero llegué hasta Palmira, “la sultana del valle”. Surgida de la fecunda actividad del varón fuerte sobre la tierra fértil, Palmira es la urbe agrícola y ganadera más importante de Colombia, tanto como lo es su estación de experimentación agrícola, en donde se realizan investigaciones sobre caña de azúcar, cacao, algodón, arroz y frutales. El magnífico y regular trazado de sus calles, le permiten una progresiva expansión en una inmensa planicie sin protuberancias difíciles de vencer.

Desde su plaza principal, sombreada por palmas de altos y nudosos troncos, continué en un taxímetro el trayecto que faltaba para cumplir mi objetivo. Una hora escasa entre campos cultivados y de pastoreo. El cebú, señor de la llanura, paseaba su imponente giba entre los cercos de alambrados. Lo demás, quietud, silenciosa y fecunda.

## ITINERARIO AMERICANO

Atravesamos un caserío congregado alrededor de la blancura de la iglesia antigua y simple. Es Santa Elena, la misma villa que Efraím cruzara como una exhalación en busca del doctor Mayn cuando María sufrió su primera crisis. Reconocemos el paisaje que describe Jorge Isaacs: "...planicies alfombradas de verdes gramales, regadas por riachuelos cuyo paso me obstruían hermosas vacadas, que abandonaban sus sesteaderos para internarse en las lagunas o en sendas abovedadas por florecidos pisamos e higuerones frondosos".

El camino, senda ya, asciende lentamente hacia una colina verde. El conductor del taxi baja para abrir el portón pintado de blanco y franquea así la entrada a "El Paraíso".

Magnífico lugar; bella construcción. El techo a dos aguas, de teja roja, cubre las habitaciones y dos amplias galerías. La principal mira hacia el valle y recibe el sol de la tarde; es la entrada de la casa. La otra da al oriente y desde ella, se ven los picos de la cordillera central de los Andes colombianos, al pie de la cual corre el Cauca. Todas las habitaciones tienen salida a alguna de estas galerías. Las recorro lentamente, tratando de fijar la disposición y el arreglo. Están decoradas de acuerdo con el gusto inglés de fines del siglo XVIII. Se ha tenido cuidado de respetar cada ambiente dejando en él los muebles y objetos personales de quienes lo habitaron, no traicionando las citas de la obra.

Hacia la derecha, sobre la galería principal, está el escritorio de Isaacs padre. Todo conserva aspecto de nuevo, hasta la cajita con la tijera que según cuenta en la novela, solía ofrecer a María para que recortara sus patillas y barbas patriarcales. Algunas fotografías y cartas del novelista se conservan en marcos.

Frente al escritorio, sobre el ala izquierda de la casa, una habitación os-

tenta sobre el dintel esta leyenda: *Dormitorio de Efraím*. Entre ambos y con salida a la galería, están el oratorio, la sala y el comedor.

Respecto de la habitación de Efraím, debemos recordar que esta casa ha sido declarada Museo y Monumento nacional por el gobierno de Colombia y confiada al cuidado de la Municipalidad del Departamento del Valle. Por lo tanto, más que el homenaje a una familia, lo es a una época, a un romance sin igual en América y a la labor literaria que expresa con mayor fidelidad las características de una región: su flora, su fauna, sus costumbres. Su proyección universal merece el respeto del detalle que apuntamos. Todos sabemos que las acciones de la novela se suponen autobiográficas o a lo sumo se refieren al romance de una prima de los Isaacs con el hermano mayor, Lisímaco. De cualquier modo, el escritor se cuidó muy bien de revelar la verdadera historia si es que hubo alguna diferente de la que él narra en *María*. Lo importante es conservar para las generaciones, el espíritu que animó las páginas inmortales.

Al penetrar en las habitaciones de la casa señorial, algo sutil, misterioso, pero tangible casi, nos envuelve en una magia imposible de transcribir. Descendemos las escalinatas que comunican la galería con el jardín; nos aproximamos a la ventana de la habitación de Efraím. Las ramas de los naranjos acarician las rejas; por entre éstas atisbamos el interior. Es el mismo cuarto que describe Isaacs. Las paredes están empapeladas en un claro tono de habano. La cama, con cenefa, tiene cortinados y colcha blancos; cerca de la cabecera, sobre la pared, una imagen de la Dolorosa y en torno de la habitación cuatro mapas: dos de Colombia y dos del Valle del Cauca. La mesa lavatorio luce un juego de lavabo y jarra de porcelana floreada. Fren-

te a ella está el escritorio-biblioteca, sobre cuyo pupitre descansa el "diario", de Efraím. En la mesa de luz, el florero de porcelana azul, el mismo "que contenía trabajosamente en su copa azucenas y lirios, claveles y campanillas moradas del río".

Lo que más me impresionó, fue ver, en un rincón del cuarto, el fusil inglés, regalo del padre, con el que Efraím perforó la cabeza del tigre. La piel de la bestia, majestuosa, cubre más de la mitad del piso de la habitación.

Pasé luego al costurero, cuya puerta da a la galería posterior. Empapelado en azul claro, tiene muebles tapizados en seda roja, acolchada. Sobre la mesa de mármol descansa la rueca, sobre una silla el telar y una tela preciosa, a medio bordar cubre el costurero de pie. Testigo permanente de escenas íntimas, la guitarra que solía pulsar Emma, espera sobre el sofá, la mano que vuelva a arrancarle melodías.

La ventana está abierta, la brisa de la tarde agita el cortinado de fina puntilla ocre y en la magia de la hora y del recuerdo, reviví la escena en que María canta unos versos compuestos por Efraím (Jorge Isaacs) con música de aires populares colombianos:

"Soñé vagar por bosques de palmeras  
cuyos blandos plumajes, al hundir  
su disco el sol en las lejanas sierras  
cruzaban resplandores de rubí".

.....

Las baldosas de la galería parecen emular también el color de la piedra preciosa, tan brillantes y rojas se conservan. Los grandes tinajones de barro, con plantas tropicales, ponen la nota típica en medio de los muebles de estilo. La gramilla esmeralda que enmarca el patio se prolonga bajo los árboles de la huerta y entre los canteros florecidos — montenegros, mejoranas, claveles, ro-

sas—. Una suave pendiente oculta la pileta de pulidas piedras que recibe el agua del río para el baño: "Un frondoso y corpulento naranjo, agobiado de frutos maduros, formaba pabellón sobre el ancho estanque de canteras bruñidas; sobrenadaban en el agua muchísimas rosas; era un baño oriental y estaba perfumado con las flores que en la mañana había recogido María".

Es difícil pensar que en tal escenario de fiel realismo, no se animen de pronto los personajes que protagonizaron la novela. La impresión se acentúa cuando un trecho más arriba, sobre la corriente del río, contemplamos la cabaña de techo pajizo y muros blancos, donde dialogaban los enamorados. Sobre su pared alguien ha escrito: "Aquí buscó María, en el reflejo de las aguas, el rostro de Efraím".

Nos queda por ver, el cuarto de María. Queda contiguo al de Emma y tiene acceso por la galería oriental. Es sobrio, arreglado en el mismo estilo de los otros. A los pies de la cama, un arcón conserva algunos vestidos. Sobre una mesita, en una caja con tapa de cristal, hay un par de trenzas negras. La que fuera su dueña nos contempla desde un gran cuadro pendiente de la pared. Su rostro agraciado, de blanca tez y finos rasgos de criolla, se anima suavemente entre la mata de cabellos negros, partidos al medio y sostenidos hacia la derecha de la cabeza con una rosa blanca. Es notable la belleza de los ojos, acentuada por la melancolía de su mirada. Como testimonio de la fe cristiana que abrazara, siendo sus padres y ella judíos, sus orejas lucen como pendientes, dos pequeñas cruces de oro.

Debemos regresar. La tarde muere detrás de las azules colinas. La casa se ha llenado de sombras, pero el jardín se enciende con los últimos rayos del sol en una orgía de colores, de perfumes y



## ITINERARIO AMERICANO

de cantos de pájaros. Estoy frente a la vitrina en donde se encuentran todas las ediciones de la novela inmortal; en su interior una tarjeta contiene este pedido: "Rogamos a quienes visiten esta casa-museo, nos hagan llegar alguna edición de *María* que no poseamos". Es intención reunir allí la mayor y más completa colección de ediciones de la obra. Se conservan también dos poemas inspirados en el romance y su escenario, escritos por Ramón Becerra D. y Carlos Villafañe respectivamente. El del prime-

ro es un soneto titulado *María*; el del segundo, una composición en versos pareados cuyo título es *Evocación*. Escrito éste en "El Paraíso", en septiembre de 1956, es un bello homenaje al paisaje que fuera testigo de ese amor único. Contemplo por última vez las altas palmeras, el huerto, "la casa de María" y cobran vida los versos del poeta:

"Aquí bajo estos árboles, aquí bajo estas  
[palmas  
soñaron para siempre con el amor, dos  
[almas".

Madrid, enero de 1965.

Queridos amigos:

IBA a eludir lo convenido y dirigirme a "mi estimado doctor Sbarra", pero me tiento la esperanza de que esta comunicación alcance la realidad que invoca: quizá amigos míos lean estas noticias de mi estadía en Madrid y las confirmen en su destino; si eso ocurre, mi *carta de becario* habrá evitado el riesgo de ser literatura (discurso entre un hablante imaginario y un oyente ficticio).

Escribir esta carta me coloca en el extremo de la comunicación en el que aquí y ahora significan Madrid en los primeros días de mil novecientos sesenta y cinco. En este ahora que pronto será entonces, ya no puedo sentirme becario ni en España. Escribo desde el tiempo o tierra de nadie que es la situación de quien se prepara a viajar. Se me sobreponen las imágenes de Madrid y La Plata, de los amigos de aquí y los de allá, de los reencuentros y las despedidas. Un año y medio es tiempo bastante para afirmar afectos y hábitos de vida (dos navidades, un cumpleaños, quince meses en la Residencia de Relaciones Culturales). Pero la ausencia tiene una extensión distinta, aunque medidos por fuera sean idénticos el tiempo de estar aquí y el de faltar allá.

Aquí, la residencia en la que vivo, en la que he vivido, es el número cuatro de la calle Granja, Colonia del Metropolitano, barrio de casas entre parques, que fue de artistas (Aleixandre vive aquí toda-

vía), hoy poblado de residencias estudiantiles. Más de un mes demoró mi entrada en esta casa, por el temor de verme sujeto a disciplinas estrechas; me equivocaba: no hay aquí otra regimentación que la normal de los horarios de comida. Por lo demás, el costo se acomoda al presupuesto de un becario, le asegura un rendimiento mayor y una estabilidad tranquilizadora. Y lo mismo ocurre con el tiempo, mejor aprovechable cuando se come y duerme en el lugar donde se estudia. La disciplina necesaria se la impone uno mismo: la de ponerle límites a la cordialidad propia y ajena, de modo que respete los horarios de trabajo. En la habitación número trece instauramos un régimen de visita que nos permitía ganar y seleccionar amigos en un ámbito de mayor intimidad que el del comedor común: algunas piezas de cerámica de Granada alternaban las funciones de decorar y de servir café o vino en horas estrictamente medidas.

Vivimos (es confortante la ambigüedad verbal que confunde pretérito y presente) entre un centenar de estudiantes, graduados universitarios casi todos. La mayor parte de los residentes españoles se hallan vinculados a la Escuela de Diplomacia (han entrado a la Escuela o se preparan para ingresar en ella mediante minuciosas y arduas oposiciones); está previsto que estos futuros diplomáticos convivan con los extranjeros becados por el Ministerio de Relaciones Exteriores. Por excepción —*cuña* diríamos allá, aquí *enchufe*— se admiten otros pensionistas;

## CARTAS DE BECARIOS

“los argentinos de la trece”, de Souza y yo, becarios de Cultura Hispánica, ingresamos en la Residencia por mediación de nuestro director de tesis. Los extranjeros proceden (¿debo escribir *procedemos?*) de todas partes del mundo. Babel inversa, en nuestra torre, sitio de cordialidad universal, son atractivas las diferencias lingüísticas, y, a la vez, se procura la unificación de las lenguas. (Algunos orientales —el turco, el paquistanó— son los menos propensos a convenir hacia esa unidad; tal escasa disposición a aprender el español resulta especialmente llamativa en el filipino). Nuestro primer interlocutor fue un libanés cuya habla evidenciaba procedencia mejicana; hijo de libaneses, había vivido hasta los siete años en Aguascalientes; pude endilgarle el increíble gentilicio de hidrocálido.

Quisiera hablar de cada uno de nuestros amigos de la Residencia, pero el espacio y el carácter de esta carta sofocan la efusividad. Los más antiguos son el libanés, un belga y un noruego; los más recientes, un francés y un alemán. Entre medias trabamos amistades con algunos hispanoamericanos, con un turco, un austríaco, un paquistanó, un sueco, un congoleño, dos norteamericanos (padre e hijo), un filipino, un australiano, un etíope. Y, por supuesto, fundamos entrenables amistades españolas (diré que incluyen un gallego, un catalán, un aragonés, un vasco, andaluces...). En esta casa ocurre que se nos identifique (y nos identifiquemos) con nuestras nacionalidades (lo que acarrea privilegios y deberes, como la nobleza cuando obliga). Así ahora evoco a mis amigos por sus patrias (y refreno el impulso de alistarlos en una nómina, inexpresiva para ustedes y quizá incompleta para mí y para ellos). Hubiese querido hablar de todos, de cada uno de ellos, compartirlos con ustedes, anular el espacio que provoca la distinción *ellos y ustedes, unos y otros*; el es-

pacio que me separa de unos y va a separarme de los otros. En la medida de esta carta no caben tales perfecciones; caben no más que estas alusiones, defectuosas en intensidad y en extensión.

Acaso deban agregárseles algunas generalizaciones riesgosas, de esas que acuden inexorablemente a lugar común. Puedo decir, por ejemplo: a europeos y norteamericanos les sorprende nuestro conocimiento de la actividad cultural de sus países (nuestro esfuerzo argentino de ser culturalmente cosmopolitas), que contrasta con sus respectivas limitaciones nacionales. Y acaso deba reconocer que ese esforzado universalismo exhibe lamentables flaquezas en fallas de nuestra vinculación espiritual e intelectual con el resto de América hispánica.

Naturalmente, desde que se cruza el Atlántico se codicia y atesora toda experiencia europea; de mí puedo decir que las vejezes eran las novedades que más me importaba conocer (o, en cierta medida, reconocer). Durante meses, corto de tiempo y de dinero, mi descubrimiento del viejo mundo traza un perseverante itinerario: el vericuetto laberinto del Madrid antiguo, por cuyas calles iba al encuentro, cada vez mejor previsto, de la Plaza Mayor, de la Torre de los Lujanes y la casa de Cisneros, del convento en el que profesó la hija de Lope, de la iglesia que bautizó a Ercilla, de la Plaza de la Paja... Mi itinerario culminaba sobre tejados viejos de tres siglos, en el Viaducto, ante un atardecer citador y citado.

Mis andanzas gratuitas accedían a algunos interiores: el de la capilla del Obispo, propiedad de la duquesa de Alba, a quien le vino por los Vargas (allí están, sepultados y esculpidos en alabastro blando, el Obispo y también el Tesorero, el de “averígüelo...”); accedían a casa de Lope de Vega (de entre las casas históricas de Europa, dicen que la más concienzudamente restaurada); al Museo

Romántico, color de tiempo y lugar para conciertos de resonancia íntima, en cuya limitada inclusividad fui admitido por mediación de preciosos auspicios que ampararon mis más elegidas andanzas madrileñas. Aunque obvias, no puede omitir esta enumeración mis visitas al Museo del Prado (gratuitas para los becarios de Cultura Hispánica); no incurriré en la ingenuidad de destacar mis admiraciones prevenidas (es probable que todas lo sean) y las recién llegadas (tímidas al principio, petulantes después). Debiera acoger en este párrafo los actos culturales a que asistí en la Cámara de Comercio, en la Asociación de Mujeres Universitarias, en el Instituto de Cultura Hispánica, en el Ateneo, en la Facultad de Filosofía. Apuntaré una flaca y azarosa recordación; la dimensión de los actuaciones no me deja lugar a comentarlos: un recital de Dámaso Alonso prologado por Bousoño; uno de Gloria Fuertes; un ciclo de conferencias de Zubiri en torno al bien y el mal; una conferencia de Lapesa sobre la lengua española en el siglo XVIII; una de Straka sobre el orden cronológico de los cambios fonéticos; una de Ferrater Mora sobre idealismo y realismo; una de Avalle-Arce sobre Cervantes; un ciclo de debates entre autores, directores, actores (y público) sobre el estado actual del teatro español. Informa poco la sola mención, que ni siquiera es exhaustiva: queda como una agenda de comentarios por hacer.

Hice también, por supuesto, experiencias menos académicas. Cuando empecé a recibir los sueldos de mis cátedras argentinas, fui iniciado en el rito iterativo de los chatos y los pinchos morunos por las tascas de la calle Echegaray; se me abrieron las Cuevas de Sésamo, historias de versos y pinturas rupestres, *cave* de algunos artistas e intelectuales inéditos; a los ya promovidos pude verlos (y oírlos, se los oye necesariamente, sonoras las

voces y propincuas las mesas) en las tertulias del café Gijón, no más nocturnas que hasta las dos de la mañana por decisión ajena al ánimo de sus fieles parroquianos. Pude, en fin, consentirme la tentación de los teatros y de los clubes nocturnos. Y aun proveerme por vajilla de mi habitación la cerámica aquella de Granada en que alternaron el café y los vinos de buena compañía.

Este fue entonces, y hasta hoy ha sido, mi Madrid de los ratos libres. Si se hace extenso en esta carta es por el sitio que ocupa en la memoria, porque lo viví alegre y debo recordarlo nostálgico. Pero el tema debido es el de mis horas ocupadas, tantas más que las otras desde los días de mi llegada a España.

Llegué a Madrid en setiembre del sesenta y tres, cuando empezaban las clases en la Universidad. Mis cursos de estudiante madrileño comenzaron cuando estaban próximos a acabar los que yo había dictado en Buenos Aires; aquí era otoño cuando allá se anunciaba la primavera. (Desde entonces me desorientan en el tiempo los trastornados términos normales de referencia: estaciones, períodos lectivos, fiestas de fin de año). De inmediato me matriculé para cursar Historia de la Lengua, Dialectología hispánica, Introducción a la Fonética y Sociología de la comunicación; inscribí en la Universidad el tema de mi tesis doctoral; inicié el trámite de convalidación de estudios, exigido por no existir acuerdo cultural que confiera validez en España al título de profesor universitario argentino. Todo esto hice con la mediación y asesoramiento del Instituto de Cultura Hispánica, del que he sido becario.

Me es difícil sentir afecto a las Instituciones: son demasiado abstractas para objeto de cariño. Sin embargo, puede ocurrirme que identifique un establecimiento con algunos de sus funcionarios; tal asimilación ofrece entonces una segu-

## CARTAS DE BECARIOS

ra e intensa oportunidad de adhesión sentimental. Para mí, el Instituto de Cultura Hispánica es, por ejemplo, Laura Fernández del Amo, María Luisa Robles. También Raúl Chavarri. En Laura se hallan la mirada y la sonrisa que compensan cualquier contratiempo, disipan todo pesimismo y empujan ambiciones desde los primeros días, porque ella ofrece la acogida inicial y el oportuno aliento para seguir adelante. La aprobación de María Luisa, la conquista de su confianza, inspiran autoestima, seguridad de que se está en lo cierto, en lo bueno, en lo valioso. Con Chavarri se puede medir armas de ingenio y quedar satisfecho aun en las ocasiones en que se salga derrotado. Decir mi afecto, mi gratitud hacia ellos, es mi manera de manifestar mi adhesión al Instituto de Cultura Hispánica de Madrid.

Mi beca tuvo origen y sentido en el auspicio de Lapesa para traer aquí a los discípulos de Hernando Balmori, a de Souza y a mí. Me es imprescindible reunir a ambos maestros en una misma puntualización de agradecimiento. No sé si el enunciado es vanidoso (encierra orgullo, creo; no, vanidad) ni si puede concitar censores; escribo a *mis amigos*, al escribir mi carta de becario he invocado y evocado a esos destinatarios. A ellos les recuerdo lo que saben: que la llegada de Lapesa a nuestra Universidad platenense y el espíritu que él percibió entonces en el Instituto de Filología decidieron nuestro viaje (una y otra circunstancias auspicias provinieron, como es notorio, de Clemente Hernando Balmori). Lo todavía por decir (que no sabré decirlo) es la minuciosa vigilancia intelectual y generosidad ilimitada con que Lapesa ha amparado cotidianamente nuestro destino en España. Quizá se entienda, por ejemplo, con mirar las correcciones y ampliaciones magistrales a mis escritos (pero éste es un beneficio que he compartido

con todos los alumnos de sus cátedras); tal vez, con la mención de quienes conocí en su casa, visitada por ilustres intelectuales españoles y extranjeros (y éste es, en verdad, un privilegio menos compartido). No sé decirlo de otra manera y no puedo renunciar a ésta, aunque en ella se me confundan la gratitud y el orgullo.

Así auspiciados hemos venido aquí con la intención de doctorarnos dirigidos por Rafael Lapesa. Debo advertir que, entre los títulos entonces posibles, el "diploma de doctor" y el "título de doctor", optamos por aspirar al último, porque si bien el *diploma* se obtenía con la satisfacción de menos requisitos que los exigidos para alcanzar el *título*, éste provee en cambio la ventaja y el prestigio de colocar a quien lo obtiene en paridad con los doctores españoles: sólo el *título* habilita para la docencia en España. Entre los requisitos exigidos a quien aspira al título de doctor, la ausencia de convenio cultural acarrea la necesidad de que el futuro doctorando peticione dictamen sobre la equivalencia de los estudios que cursó en su país con los que aquí se cursan. El Ministerio español le exige la presentación de los programas (debidamente legalizados) de cada una de las materias correspondientes al plan de estudios cursados por él, a cuya vista dictamina cuáles del plan de estudios español no tienen equivalentes en éste. Estas materias deberán ser aprobadas en España como requisito previo a la presentación de la *tesis de licenciatura* (tesis menor, vulgarmente llamada *tesina*), la cual precede a la presentación y defensa de la tesis doctoral. Lo oneroso, lento y difícil (a veces infructuoso) que resulta obtener desde Madrid los programas necesarios pueden imaginarlo ustedes, mis amigos argentinos. Fue así que quedó trunca mi gestión de reválida. Cuando ésta se complete, conoceré en cuáles materias debo exami-

## ITINERARIO AMERICANO

narme aquí, cuando vuelva. (Existe un único precedente de argentino próximo a obtener el título de doctor matritense, que es el de Luisa López Grigera. Esta egresada de la Universidad de Buenos Aires se ha examinado en algunas materias de la licenciatura española y defendido con éxito sobresaliente su tesina. Como conozco la opinión que merece de sus profesores españoles, me es fácil profetizar que alcanzará pronto el doctorado con su tesis sobre Quevedo, cuya elaboración ha interesado ya a la Real Academia Española. Su doctorado compensará el esfuerzo de más de tres años de trabajos realizados aquí, adonde vino por su cuenta y donde conquistó por sola gravitación de sus méritos el apoyo de profesores como Lapesa, Dámaso Alonso, Blecua, y el del Instituto de Cultura Hispánica). Por mi parte, no me es posible continuar en España, a pesar del estímulo de apoyos generosos: termina el plazo de mis licencias argentinas, y debo a mi Instituto del Profesorado la retribución de ofrecerle lo que aquí he adquirido. Llevo las ganancias de cuatro cursos valiosos, de una intensa experiencia europea y de las investigaciones preliminares de mi tesis tan alta y detalladamente dirigidas.

Si esta carta se prolonga, excederá los límites previstos. No quisiera acabarla sin mencionar mis últimas actividades aquí, que se vinculan estrechamente con ustedes. El doctor López Aranguren, con quien cursé Sociología de la comunicación, nos pidió, a de Souza y a mí, que ocupáramos una clase de su Seminario

de este año, para informar a sus alumnos sobre la Universidad argentina. Quienes me conocen de muy cerca (ustedes, mis amigos), comprenderán con qué agudizado sentido de responsabilidad acepté esa invitación honrosa. No podía silenciar las que considero fallas del desarrollo histórico de la Reforma; menos aún podía desatender los méritos, los realizados y los que han permanecido potenciales. Creo que he sido justo y que, si en algún aspecto de mi juicio (activamente dialogado con los estudiantes españoles) atemperé algún reparo o vivifiqué una adhesión, fue en respeto de las buenas esperanzas que percibía en esa gente joven orientada por un maestro probo.

Y es verdad que esta carta es excesiva en más de un sentido. Me ocupó el tiempo libre de varios días y se aproxima cada vez más el de mi viaje (no quiero decir *viaje de vuelta*: me es necesaria la esperanza de que habrá vueltas en ambas direcciones). Desde aquí veo gente nueva en la terraza de la Residencia. Alguien sube, pesado de valijas, las escaleras de nuestro pabellón. De la ventana de la habitación número trece, por entre las ramas ya desnudas de un chopo, se divisan las sierras. De aquí a la que fue mi Facultad puede irse andando entre jardines y pinares ahora con nieve. Quizá esta noche todavía, el voluntario anacronismo de faroles a gas ilumine otra vez la estudiantina de los tunos (golas, jubones, calzas), música que ronda a las muchachas.

Hasta pronto.

*Carlos Albarracín Sarmiento*

# Un museo entre los pinos de la Costa Azul

---

Noel H. Sbarra

**P**RIMAVERA de 1965. Deseábamos ardentemente visitar, aunque no fuera sino por contados minutos (como en realidad fue, pues la hallamos cerrada y sólo pudimos entrar gracias a la benévola intervención de una monja dominica que se comidió a acompañarnos), la célebre capilla decorada por Henri Matisse, en Vence.<sup>1</sup> Para ello debíamos dejar la ruta entre Cannes y Niza —la “moyenne corniche”, sobre el Mediterráneo, sin duda uno de los más bellos caminos de Europa, junto con la “grande strada” de los Dolomites— e internarnos en las primeras estribaciones de los Alpes marítimos a la altura de Cagnes-sur-Mer. Pero nos esperaba una emocionante sorpresa: Saint-Paul, una villa medieval de no más de ochocientos habitantes, engastada —es la palabra—, como una gema, en la roca viva. Saint-Paul emerge, como una fantasía pétreo, en el verdeante contorno cuajado de flores. Como que es comarca de floricultores que llevan a vender su preciosa mercancía en los balnearios elegantes de la Costa Azul.

No vamos a hablar ahora de esta encantadora ciudadela fortificada, ni del

hechizo de sus estrechas y silenciosas y empinadas callejas de piedra, ni de sus fuentes humildes, ni de su iglesia Colegiata, que data del siglo XIII, donde puede verse la “Santa Catalina de Alejandría”, del Tintoreto. Queremos contar, en cambio, nuestras impresiones de un insólito museo de arte moderno que se alza en los lindes de Saint-Paul, en medio de un bosque de pinos. Se trata de la Fundación Marguerite y Aimé Maeght, que ocupa parte de la posesión de siete hectáreas que esta pareja de mecenas posee en la colina de Gardettes, a 270 metros sobre el nivel del mar. El paisaje no puede ser más bello, ni más hermoso el edificio ni más nobles los propósitos que inspiraron la creación.

## LA FUNDACIÓN MAEGHT

Ignorábamos si la institución podía visitarse libremente. Dejamos, pues, el coche en el cuidado parque y penetramos en el edificio con cierto recelo. Un hombre maduro, de estatura algo más que mediana, de rostro enérgico y simpático, trajeado de “sport” y con un pañuelo de seda al cuello, vino sonriente

<sup>1</sup> Henri Matisse vivió cierto tiempo en Vence, durante la grave enfermedad que le aquejara por los años de la segunda guerra mundial. La pequeña ciudad del Mediodía, vecina a Saint-Paul, está a 350 metros sobre el nivel del mar y desde ella, por encima de las colinas sembradas de pinos, se ve el Mediterráneo, y en las mañanas, al salir el sol, se divisa la isla de Córcega, tal la luz y la diafanidad del aire. Allí, en 1947, se inició la construcción de la capilla del Rosario— destinada a un vecino convento de monjas dominicas—, terminada y consagrada en 1951. Matisse se entregó por completo a su decoración total, creando desde los vitrales y los murales de cerámica hasta los objetos del culto. La capilla —cuyo proyecto se debe al propio Matisse en colaboración con el hermano dominico L. B. Roysiguiet, bajo la supervisión del arquitecto Augusto Perret— es pequeña y blanca, de líneas rectas y armoniosas. Cuando obsequió el oratorio a los dominicanos, el artista, que entonces frisaba en los 80 años, les decía en una carta: “Os ofrezco, con la mayor humildad, esta capilla, que considero la obra maestra de mi

a nuestro encuentro. Nos presentamos; se interesó al saber que éramos argentinos y nos invitó a recorrer la casa, informándonos que se trataba de un museo público, al par que se excusaba de no poder dedicarnos más tiempo, pues estaba ultimando los detalles para la recepción que brindaría, momentos más tarde, a gente de cine que por esos días participaba del Festival Internacional de Cannes. Era Aimé Maeght, director en París de la galería que lleva su nombre y uno de los más importantes editores de libros de arte de Francia.

Es interesante conocer cómo nació esta Fundación, cuyo nombre, leído en una cartela al borde del camino, poco o nada dice al apresurado turista que pasa a su vera. Cuando abatidos por el inmenso dolor que les causara la pérdida de su hijo Bernardo, un niño de diez años, muerto de leucemia, los esposos Maeght se aislaron en Saint-Paul, lejos de todo contacto social, Georges Braque y Fernand Léger, amigos dilectos, indujeron a Aimé a emprender una obra de tal envergadura que se convirtiera, desde ese instante, en el motivo central de su vida. El proyecto consistía en construir allí mismo, en el pinar, en plena naturaleza, un museo moderno —con sus indispensables complementos: biblioteca, servicio de documentación, fototeca y cineteca— y, al propio tiempo, una especie de villa de descanso a la que pudieran concurrir, como invitados, pintores, escultores, filósofos, poetas, escritores, músicos,

que vivirían juntos por largos períodos, trabajando e intercambiando experiencias y puntos de vista.

Aimé Maeght, espíritu sensible y hombre de empresa, aceptó el desafío. Requirió los servicios del notable arquitecto catalán José Luis Sert, profesor en la Universidad de Harvard, quien, a su vez, convocó a su alrededor a diversos artistas estrechamente vinculados a la Galería Maeght. Y trabajando todos en íntima colaboración participaron en la realización arquitectónica de Sert, verdadera integración de las artes.

La Fundación Marguerite y Aimé Maeght tiene una precisa función cultural —“lo espiritual del arte”— y en tal sentido está reconocida como de utilidad pública por el ministerio del Interior, bajo cuya tutela administrativa está colocada, y asimismo por el ministerio de Asuntos Culturales. Ya se sabe cuál es la fórmula jurídica sobre la que se basa este tipo de creación: el “fundador” crea, en vida, una persona moral autónoma, la “fundación”, a la cual lega por acto notarial los bienes, muebles e inmuebles, que le destina y que ésta administra en vista a un interés general, —de carácter desinteresado— definido en sus estatutos de igual modo que los medios para alcanzarlo. En este caso, además de recibir, adquirir, conservar y exponer al público obras de arte y de dar a los artistas, como dejamos dicho, la posibilidad de encontrarse y de trabajar en común, la Fundación deberá servir de marco a

vida, pese a sus imperfecciones, y espero que aquellos que la visiten se purificarán y solazarán”. Posee la capilla tres vitrales —estilizadas hojas de un azul intenso sobre fondo amarillo— y tres azulejos que representan, en esquemáticos dibujos negros sobre fondo blanco, a Santo Domingo, la Virgen con el niño y las estaciones del vía crucis, amalgamadas y numeradas. El altar está constituido, simplemente, por una piedra que perteneciera a un puente romano de Aix-en-Provence. Sobre la mesa, un alargado crucifijo flanqueado por finos candelabros. Encantadora, y sonriente capilla, si las hay. Al punto que uno de los sacerdotes que intervino más de cerca en la realización de esta joya del arte religioso moderno, al ver concluida la obra, exclamó: “¡Por fin tenemos una iglesia alegre!” En efecto, ésta es la impresión que trasmite la capillita de Vence: una pura alegría del espíritu. Como causa la contemplación de toda la pintura del genial maestro “fauve”.



## MIRADOR

conciertos, conferencias, coloquios y toda otra manifestación artística y cultural que disponga llevar a cabo El Consejo de Administración que la dirige.

### EL MUSEO DE SAINT-PAUL

Componen la Fundación Maeght varios edificios dispuestos en un parque cerrado de una hectárea y media. El más importante de ellos comprende, de un lado las oficinas, la biblioteca y la galería de grabados; y del otro, el museo propiamente dicho —inaugurado en el año 1964— separado de aquel cuerpo por un vasto patio, que va a perderse entre los pinos, poblado por un centenar de bronce —alargadas figuras de hombres y de mujeres de pie y caminando— del suizo Alberto Giacometti, uno de los más grandes escultores de nuestro siglo, personal e inconfundible en su atormentada indagación de lo humano.

Cinco salas del museo —las principales— están dedicadas a albergar, independientemente, obras de cinco artistas contemporáneos: del nombrado Giacometti, treinta esculturas y una serie de estupendos dibujos, además de óleos y témperas; de Braque, doce óleos y dos esculturas; de Joan Miró, también doce óleos y otros tantos de Kandinsky, fechados entre 1920 y 1942 (el maestro ruso murió en 1944) y, finalmente, trece obras de Marc Chagall, entre ellas un precioso biombo. Otras salas contienen pinturas de Léger, Pierre Bonnard, Jean Bazaine, Van Velde, Ubac; cerámicas de Braque, de Miró y una pieza única de Chagall. En el hall de entrada luce un tapiz de considerable tamaño, por André Derain, y tres cuadros de Matisse. Y en el contrafrente se exhibe una gigantesca forma en madera —*Agosti Gógora III*—, obra del español Eduardo Chillida, ganador, el año pasado, del premio Carnegie de escultura.

La concepción de Sert es un íntimo

diálogo de la arquitectura con el paisaje, una comunicación de lo próximo con lo lejano: interiores, cielo, tierra, árboles se unen en rara armonía. Formas, colores y texturas —piedra, ladrillo, cemento y cristal— concurren por acuerdos y contrastes. El museo en sí —cortado por patios interiores, espacios verdes y espejos de aguas que duplican levemente los ligeros volúmenes de la construcción— no tiene ventanas: la luz natural ha sido sabiamente utilizada penetrando en las salas desde las semibóvedas abiertas en el techo. Los colores de las paredes son neutros y el piso de cerámica, de un tono rojizo bajo, en baldosas de líneas rectas o curvas. Al igual que el problema de la luz, se han contemplado —de pareja importancia en un museo— el de la humedad ambiente y el de la temperatura, mantenidas constantes en 45 por ciento y 17 grados centígrados, respectivamente, en gran parte gracias al doble muro de ladrillos de arena cocidos a fuego de leña y separados por un vacío o cámara de aire de igual espesor.

El proyecto de la fundación tomó cuerpo, podríamos decir, a partir y alrededor de la restauración —en recuerdo del pequeño Bernardo Maeght— de la capilla San Bernardo, que se ve a la entrada, adornada con un vitral de Georges Braque y otro de Raoul Ubac. Y del mismo lado cierra la perspectiva, corriendo entre los pinos, sobre un largo y bajo muro en ángulo, de 47 metros de extensión, un enorme mosaico de René Tal Coat, cuyas brillantes y multicolores teselas refulgían al sol. Un laberíntico camino de circunvalación, confiado al ingenio endiablado y poético de Miró, que lo ornó con monumentales cerámicas —entre otras y en medio de una piscina, un "Huevo" que parece salido de una descomunal galera de prestidigitador— contornea y limita la fundación toda.

\* \*

El rugido de las motocicletas policia-  
les que se aproximan abriendo paso, nos  
anuncian que las estrellas y los astros del  
cine que serán huéspedes de Aimé  
Maeght están por llegar. Y que nosotros  
debemos, discretamente, dar por termi-

nada la visita a la Fundación. El medio-  
día se enciende de un oro vivo; la brisa,  
suave y tibia, nos llega cargada de per-  
fumes indefinibles. Nuestro automóvil  
corre raudo, carretera abajo, en busca del  
mar azul, rumbo a Niza,

---

# Crónica

---

## Emil G. Racovitza, científico rumano y explorador antártico <sup>1</sup>

CONSTANTINO MOTAS

Profesor consultor científico del Instituto de Bioespeología de Bucarest

**E**MIL G. RACOVITZA fue el primer explorador rumano en la Antártida y a la vez el fundador de la Bioespeología en su país. Creó el primer Instituto de Espeología en el mundo (1920)<sup>2</sup> y fue uno de los más expresivos escritores populares de Rumania. Nació el 15 de noviembre de 1868 en la ciudad de Jassy de la provincia noreste de Rumania, Moldavia. Siguió las escuelas primaria y secundaria en su ciudad natal y entre otros maestros de aquella época, tuvo al paleontólogo Gregorio Cobalcescu<sup>3</sup> y al gran escritor de cuentos populares ruma-

nos, Ion Creanga. Racovitza comenzó su carrera científica de joven, al participar en la famosa expedición mundial del barco "Bélgica" en uno de sus viajes al Polo Sur bajo el mando del teniente de navío Adrien de Gerlache (1866-1934), *curator* del Museo de Historia Natural de Bruselas<sup>4</sup>. Desde el principio fue orientado hacia la oceanografía biológica por sus maestros Henri Lacaze-Duthiers (1821 - 1901), Georges Pruvot (1852-1924) e Ives Delage (1854-1920), y tuvo la posibilidad de estudiar bajo los auspicios del Laboratorio Arago, de Fran-

<sup>1</sup> Condensación de los artículos "Emil G. Racovitza y la expedición antártica belga (1897-1899)" publicado en rumano. (ver: "Emil Racovitza, Opera alese", Obras escogidas, Edit. Aşad. R. S. Rumania, Bucarest, 1964, pp. 83-100) y "Emil G. Racovitza: "Founder of Biospeology", publicado en "The National Speological Society Bulletin", Vol. 24, P. I., Jan. 1962. Traducción y adaptación al castellano por el Dr. Víctor Angelescu, profesor de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires. (N. DE LA D.)

<sup>2</sup> Se trata del Instituto de Espeología de la Universidad de Cluj, Rumania.

<sup>3</sup> En recuerdo a su primer maestro, Racovitza dio el nombre de G. Cobalcescu a una isla de la Antártida situada en el Estrecho de Gerlache y cuya posición es 64°08' LS y 61°38' W.

<sup>4</sup> A. de Gerlache es autor del maravilloso libro "Quinze mois dans l'Antartique" de 292 pp., 105 fig. y un apéndice (Paris-Bruxelles, 1902).

cia, la fauna de mayores profundidades del Mar Mediterráneo<sup>6</sup>. Para el joven Racovitza, el viaje en el "Bélgica" fue de suma importancia, comparable con el viaje de Darwin en el "Beagle" alrededor del mundo durante los años 1831-1836. Este viaje le dio la oportunidad de destacar sus vastos conocimientos en todas las ramas de las ciencias naturales y de revelar su extraordinaria capacidad de organizador. Cuando se efectuó la expedición antártica, que luego lo convirtió en un zoólogo con reputación y fama, aún no tenía 29 años de edad. Racovitza, recién recibido de doctor en ciencias de la Sorbona (1896), fue elegido por Gerlache debido a sus cualidades científicas y personales como un integrante de la futura expedición antártica. El doctor Frederick Cook, médico y eminente antropólogo de esta expedición, destacó en su conocido libro<sup>6</sup> los motivos por los cuales Racovitza fue designado, para desempeñarse como naturalista antártico, por su maestro Lacaze-Duthiers y el renombrado zoólogo belga E. van Beneden. Ambos, miembros del Comité "Bélgica", conocían bien las cualidades excepcionales del joven naturalista rumano.

El "Bélgica" zarpó, en agosto de 1897, del puerto de Anveres bajo el mando de

Adrien de Gerlache y su segundo, el teniente de artillería Georges Lecoite<sup>7</sup>, oficial de navegación e hidrógrafo de la Armada francesa y ex director del Observatorio astronómico de Bélgica. Siguió, en su ruta hacia el sur, entre otros, a los célebres navegantes Cook, Bellingshausen, Weddell, Dumont d'Urville, Wilkes y Ross; exploraron los mares y tierras aún no conocidas hasta entonces, llegando hasta la región de 71° 31' LS y 103° 00' W<sup>8</sup>. La obra científica del conjunto de estudiosos de esta expedición abrió una nueva era en la historia de las exploraciones polares y sus hazañas fueron narradas en tres libros con abundante ilustración, publicados por Cook, Gerlache y Lecoite (op. cit.). Pero nadie pudo competir con Racovitza, como narrador de la vida y de los paisajes antárticos. Como primer relator de los resultados científicos de la expedición belga, dio la primera conferencia pública sobre la "Vida de los animales y plantas en la Antártida"<sup>9</sup> en la Sociedad Geográfica de Bruselas, el 20 de diciembre de 1899, que luego fue repetida el 28 de diciembre en la Casa del Pueblo de la misma ciudad. La segunda conferencia tuvo lugar en París, el 15 de febrero de 1900, en la Sociedad Francesa de Geografía con el título "Resultados genera-

<sup>6</sup> E. G. RACOVITZA: *La pêche pelagique en profondeur*. Comptes Rendus des Séances Acad. Sci., Paris, 15 juillet 1895, 3 pp.

<sup>6</sup> *Through the First Antarctic Night*, New York, 1900, 478 pp., con artículos de Racovitza, Arctowski, Lecoite, Amundsen y Cook.

<sup>7</sup> Es autor del libro *Au pays des Manchots*, Bruselas, 1904, 365 pp.; traducido luego al alemán por W. Weisman con el título *Im Reiche der Pinguine*, Halle a. S., 1904, 220 pp.

<sup>8</sup> Además de Gerlache, Lecoite, Dr. Cook y Racovitza, la expedición contaba con un equipo total de 19 hombres, integrado por Roald Amundsen, primer Tte.; Jules Melaerts, segundo Tte.; Henryk Arctowski y Anton Dobrowolski, para tareas de meteorología, oceanografía y geología; Emil Danco, oficial de artillería, para observaciones magnéticas; Henri Somers, primer mecánico; Max van Rysselberghe, segundo mecánico; el resto de la tripulación por marinos belgas y noruegos.

<sup>9</sup> *La vie des animaux et des plantes dans l'Antarctique*. En: Bull. Soc. R. Bel. Géogr., Bruxelles, 1900, 26 (1): 177-230.

## CRÓNICA

les de la Expedición Antártica Belga”<sup>10</sup>, y la tercera de mayor relieve en el mundo científico, intitulada “Hacia el Polo Sur”<sup>11</sup>, en la Sociedad Zoológica de Francia, el día 23 de febrero de 1900. En Rumania, Racovitza hizo una exposición general sobre la expedición antártica en la Sociedad Geográfica de Bucarest, en el año 1900, en oportunidad del festejo del jubileo de 30 años de la mencionada institución<sup>12</sup>. Además de las conferencias, los resultados de la expedición fueron publicados en el idioma inglés bajo el título “General Results of the Belgian Antarctic Expedition”<sup>13</sup>. Lo más sobresaliente en Racovitza como naturalista, fue su espíritu de observación en todo lo que concierne a la vida y las costumbres de los animales antárticos, como por ejemplo, la descripción de la vida social de los pingüinos, los hábitos de las focas, los movimientos de natación de las ballenas, etc. Por su gran obra clásica sobre las ballenas, Racovitza ganó nombre como uno de los más conocidos cetólogos de su época<sup>14</sup>. El valor excepcional de sus estudios acerca de la vida y de las costumbres de los cetáceos fue destacado por los zoólogos Heck y

Hilzheimer<sup>15</sup>, de Alemania, en la obra clásica de Brehms-Tierleben, edición del año 1915.

Las observaciones diarias efectuadas con mucha paciencia desde el barco demostraron que cada especie de cetáceos tiene sus costumbres peculiares, difiriendo de las más cercanas especies emparentadas y que es posible reconocer cualquier especie a la distancia, solamente por los movimientos de natación, juego y la modalidad de respiración e inmersión. Toda su contribución a este respecto fue publicada luego en el idioma inglés<sup>16</sup>. Otra contribución al conocimiento de la vida misteriosa de las ballenas, la constituye su obra sobre la “Gran serpiente de mar”, ser fantástico y mitológico de los mares, confundido por los sabios de aquella época con un plesiosaurio del mesozoico. Después de la comunicación de Racovitza<sup>17</sup>, presentada en la Sociedad Zoológica de Francia en 1902, esta leyenda ha sido develada y el “ser fantástico del mundo oceánico” clasificado científicamente dentro del grupo de los mamíferos marinos.

Los laureles ganados por Racovitza por sus actividades en la expedición del “Bél-

<sup>10</sup> *Résultats généraux de l'Expédition antarctique belge*, La Géographie, Paris, 1900, 1 (2): 81-92.

<sup>11</sup> *Vers le Pôle Sud*. Bull. Soc. Zool. Franc., Causeries scientifiques, Paris, 1901, Nr. 6, pp. 175-242.

<sup>12</sup> Bull. Soc. Geogr. Rom., Bucarest, 1901, Nr. 2, pp. 1-26.

<sup>13</sup> En F. A. COOK: *Through the First Antarctic Night*, London 1900, Appendix N° 1, pp. 409-427.

<sup>14</sup> *Cétacées*, trabajo publicado en: *Résultats du voyage de S. Y. Belgica, en 1897-1898-1899 sous le commandement de A. de Gerlache de Goméry (Rapports scientifiques publiés aux frais du Gouvernement belge)*, Anvers, 1903, 142 pp.

<sup>15</sup> Ver GR. ANTIPA: *Informe acerca de la actividad científica de Emil Racovitza* (en rumano), An. Acad. Rom., Bucarest, 1921, Vol. 40.

<sup>16</sup> *A summary of general observations on the spouting and movements of whales*. En “*Smithsonian Report for 1903*”, Washington 1907, N° 1527.

<sup>17</sup> *Note sur le grand serpent de mer, Megophias megophias (Raffin)*. Bull. Soc. Zool. Fr., Paris, 1902, vol. 29, pp. 11-29.

gica" constituyeron un impulso para su alumno y amigo inseparable R. Jeanne<sup>18</sup> de seguir las mismas huellas de su maestro hacia la Antártida para estudiar la vida y las costumbres de los pingüinos y en particular de los elefantes marinos (*Macrorhynchus leoninus*). Hasta la expedición antártica belga, la flora y la fauna de las regiones polares del sur eran muy poco conocidas. Merced a los esfuerzos de Racovitza, quien realizó una colección antártica de más de 1.200 especies animales y 400 especies vegetales, se juntó un material científico, lo más abundante que se lograra alguna vez de aquellas regiones casi vírgenes. Otro de los méritos más destacados de la exploración oceanográfica, es el hecho de que Racovitza fue el primer científico que trajo ejemplares de fauna antártica viviente más allá del círculo polar austral. El inmenso material biológico coleccionado fue distribuido por él a varios botánicos y zoólogos para su posterior estudio, entre otros a: Attenis, Beneden, I. Bonnier, Brachet, Cerfontaine, Chun, Dollo, Guiart, Hansen, Hérouard, Joubin, Koehler, Michael, Pelsenner, Plate, Simon, Trouessart y Willem.

Muchos géneros y especies han sido dedicados en su honor y, hasta después de su muerte, en el año 1949, siguieron apareciendo contribuciones científicas sobre la base del material coleccionado

durante la expedición antártica del "Bélgica"<sup>19</sup>. Bajo la dirección de Racovitza y con gastos soportados por el Gobierno belga, se publicaron más de 60 contribuciones en botánica, zoología y antropología. La lista de estas contribuciones a las cuales se agregan las concernientes a la astronomía, física terrestre, meteorología, oceanografía y geología, se halla dada en un folleto especial<sup>20</sup>. Luego, en el libro de G. Lecointe (loc. cit., pp. 361-365) y en la parte final de la obra de Racovitza sobre los Cetáceos (loc. cit.), se enumeran las mismas listas de los trabajos mencionados. Los especialistas que han estudiado este material destacaron la importancia considerable, desde el punto de vista sistemático y zoogeográfico, para las comparaciones consiguientes con las formas árticas y subárticas, particularmente en el caso de especies de equinoideos y ofiuroides<sup>21</sup>. Un valioso testimonio de la importancia científica de las colecciones realizadas por Racovitza durante la expedición antártica belga vino de parte del célebre explorador polar Roald Amundsen (1872-1928), quien además fue su amigo y colaborador personal en esta hazaña.

Racovitza manifestó su interés no sólo por las regiones antárticas, sino también por las del extremo austral del continente sudamericano, como se conoce por los libros de sus tres compañeros de ex-

<sup>18</sup> *Au seuil de l'Antarctique. Croisière du "Bougainville" aux îles des Manchots e des Elephants de mer.* Paris, 1941, 236 pp.

<sup>19</sup> Ver SANDRO RUFFO: *Amphipodes (II). Résult. du voyage, Rapp. Sci.*, Bruxelles, 1949.

<sup>20</sup> *Expédition antarctique belge. Note relative aux rapports scientifiques publiés aux frais du Gouvernement belge sous la direction de la Commission de la "Bélgica"*, Anvers, 1902, 16 pp., in folio.

<sup>21</sup> R. KOEHLER: *Echinides et Ophiures, Rapports scientifiques, etc...*; ver también V. Gh. Radu, "Le professeur Emile G. Racovitza", *Bull. Soc. Sci.*, Cluj, 1948, vol. 10, pp. 1-27.

## CRÓNICA

pedición<sup>22</sup>, del testimonio de Guiart<sup>23</sup> y de sus mismas notas de viaje<sup>24</sup>. Junto con Francisco P. Moreno, director del Museo de Historia Natural de La Plata (República Argentina) y su asistente el geólogo Rudolf Hauchtal, realizaron a caballo una pequeña expedición de 23 días entre Punta Arenas, Estrecho de Magallanes y el valle superior del Río Gallegos, a lo largo de la Cordillera andina. Durante este viaje, que fue organizado por Moreno, Racovitza coleccionó numerosos ejemplares de la flora y fauna patagónicas, sobre todo de la región de ambos lados del Estrecho de Magallanes. De sus notas de viaje es notable destacar cómo Racovitza conoció y se acostumbró a la vida de los gauchos argentinos y con qué sagacidad de naturalista hizo la descripción de los paisajes de la meseta patagónica y de su fauna característica. En este mismo viaje, Racovitza visitó, probablemente por primera vez, una caverna en las vecindades de Punta Arenas, sin imaginarse en aquel entonces que las investigaciones espeleológicas constituirían más tarde su especialidad preferida.

Además, tuvo la oportunidad, antes de emprender la expedición antártica, de visitar y juntar material biológico en la región del Golfo San Juan de la Isla de los Estados. Una parte del material micológico coleccionado fue estudiado posteriormente por las especialistas fran-

cesas Bommer y Rousseau, que han revisado al mismo tiempo la colección micológica de la expedición antártica obtenida también por Racovitza.

La expedición en la cual participó Racovitza, si bien no tuvo como finalidad principal el descubrimiento de nuevas tierras, contribuyó sin duda a un mejor conocimiento del continente antártico, debido a los trabajos de relevamiento llevados a cabo por Gerlache y Lecointe, y fueron delimitadas las regiones exploradas en mapas de gran precisión topográficas. Durante la expedición antártica, Racovitza prestó una colaboración efectiva a su compañero Arctowski, en las investigaciones geológicas, quien tuvo que cumplir ante todo tareas en las observaciones meteorológicas y oceanográficas. Es así como se aportaron nuevos conocimientos sobre el relieve, estructura geológica y la tectónica de las regiones exploradas; especialmente debido a los trabajos de Arctowski se evidenció, por primera vez en la glaciología, la existencia de calotas regionales de hielo en la Antártida y la falta de morenas frontales y de superficie. La meteorología antártica adelantó en todo este tiempo con observaciones permanentes y se mantuvo un registro diario continuo con datos climatológicos y de los fenómenos meteorológicos por un lapso completo de un año. También debido a Arctowski<sup>25</sup>, solo o en colaboración con Renard<sup>26</sup>,

<sup>22</sup> Ver citas anteriores sobre A. de Gerlache, Fr. Cook y G. Lecointe.

<sup>23</sup> GUIART J. et JEANNEL R.: *Emile Georges Racovitza (1868-1947)*, en Arch. zool. exper. et gén., Paris, 1948, 86 (1): 1-28.

<sup>24</sup> *Spre Sud (Hacia el Sur)*, Editura Tineretului, Bucarest, 1958 (117 pp.) y 1959 (101 pp.). Texto en rumano de las notas del viaje por la Patagonia y hacia el Polo Sur, redacción y edición por D. Coman.

<sup>25</sup> ARCTOWSKI H.: *Géographie physique de la région antarctique visitée par l'Expédition de la Belgica*. Bull. Soc. R. Belge Géogr., Bruxelles, 1900, N° 1.

<sup>26</sup> RENARD y ARCTOWSKI: *Notice préliminaire sur les sédiments marins requeillis par l'Expédition de la Belgica*. Mém. Acad. R. Belge, Bruxelles, 1901, vol. 56.

miembro de la Academia belga, se ampliaron los conocimientos de geografía física y de los sedimentos marinos de las regiones antárticas. Desde el punto de vista oceanográfico, la expedición belga contribuyó con un gran material documental, como por ejemplo, cartas batimétricas, datos sobre la naturaleza del fondo, mediciones de temperatura y densidad del agua de mar, etc. Posteriormente, se dieron más detalles acerca de la oceanografía antártica<sup>27</sup>, según los trabajos de Zimmermann, Supan, Nordenskjöld, de Martonne, Thoulet y del mismo Arctowski<sup>28</sup>. La astronomía y física terrestre estuvieron a cargo de G. Lecointe quien estudió y elaboró con toda exactitud científica las curvas referentes al magnetismo terrestre que hasta entonces tenía, para estas regiones, un valor más bien hipotético. Por otra parte, debido a las observaciones permanentes del Dr. Fr. Cook, se lograron mejores conocimientos en la fisiología humana con relación al comportamiento del hombre en el clima antártico durante largos períodos<sup>29</sup>; también el mismo explorador, estudió la modalidad de vida y las costumbres de los indígenas de Tierra del Fuego y preparó una gramática con un diccionario del idioma de los Yaganes<sup>30</sup>.

La expedición antártica concluyó el día 5 de noviembre de 1899 con la llega-

da del buque al puerto de Anveres, oportunidad en la cual los expedicionarios tuvieron un merecido recibimiento, pleno de honores y distinciones, por la Municipalidad de esta ciudad y el gobierno belga. De las actividades de Racovitza de tres años ininterrumpidos de investigaciones quedaron más de 200 fotografías, dibujos y esquemas y notas inéditas que se guardan en el Museo de Historia Natural de Bucarest y en el Instituto de Espeleología de Cluj, como testimonio de la participación del primer científico rumano en una expedición a las tierras antárticas. Al término de la expedición, Racovitza colaboró en el estudio del material biológico coleccionado y en la preparación del informe científico del viaje. En el período posterior a la primera guerra mundial, desarrolló sus actividades en la Universidad de Cluj, Rumania, especialmente en la organización y conducción del Instituto de Espeleología; fue un verdadero fundador y propulsor de una nueva ciencia en su país y puso todo su empeño y esfuerzo al progreso de la enseñanza universitaria y cultural popular. Murió el 17 de noviembre de 1947 y fue enterrado con honores nacionales en la ciudad de Cluj, donde él fundó el primer Instituto de Espeleología del mundo<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> NASTASE, GH. I.: *Oceanografía antártica a la luz de los datos de la expedición del "Bélgica" (1897-1899)*. 1948. Rev. St. V. Adamachi, Jassy, 34 (3): pp. 148-155 (en rumano).

<sup>28</sup> ARCTOWSKI, H.: *L'Expédition antarctique belge*. Rev. gén. Sci. pures et appl., Bruxelles, 12 (2).

<sup>29</sup> FR. COOK: *Medical Report. En Résultats du voyage du S. y Belgica, en 1897-1898-1899 sous le commandement de A. De Gerlache de Goméry*, Rapports scientifiques, Anvers, 1903.

<sup>30</sup> FR. COOK: *A. Yaghan Grammar and Dictionary*, ibid.

<sup>31</sup> La Academia de R. S. Rumania ha editado en el año 1964 un tomo con obras escogidas de las publicaciones y conferencias de E. G. Racovitza, incluso varios artículos de sus distintos colaboradores y alumnos con respecto a la vida y actividad científica del mismo. El tomo, con el título "Emil Racovitza, Obras escogidas", ha sido concretado por un comité bajo la dirección del autor del presente artículo; el tomo de 812 páginas contiene en su mayoría las contribuciones de Racovitza en el campo de Bioespeleología y Morfología de los Crustáceos Isópodos. Además, en el mes de mayo de 1965, se ha inaugurado en la estación de Biología marina



## CRONICA

Durante su vida, el pensamiento de Racovitza fue siempre hacia la expedición antártica y hacia sus compañeros del "Bélgica", de los cuales quedan sus recuerdos en las siguientes palabras, sencillas pero conmovedoras: "Cuando se quiera recordar nuestra expedición, me sentiría muy feliz que se haga con el pensamiento de que fueron una vez 19 hombres que emprendieron un viaje de exploración hacia el Polo Sur en un pequeño y frágil barco; ellos no eran ni ricos, ni fuertes ni renombrados, pero

eran conscientes de sus tareas y de las dificultades esperadas en el viaje; llegados allá cometieron errores y fueron presas de las debilidades humanas, pero trabajaron con todo ahinco e hicieron lo que se pudo hacer mejor. Regresaron sólo 17, pensando que la muerte de sus dos desafortunados compañeros no fue en vano, porque agregaron una pequeña piedra al edificio de la ciencia, a aquel faro de luz, verdad y razón que conduce a la humanidad hacia mejores tiempos".

de Banlyus sur mer, Francia, un busto en recuerdo a la memoria de Racovitza quien actuó durante varios años como subdirector de esta estación. Es interesante destacar también el hecho de que las notas de viaje dejadas por Racovitza, fueron revisadas y publicadas en Rumania por D. Coman del Instituto de Espeleología de Cluj, bajo el título de "Emil Racovitza, Hacia el Sur" (Ed. Tineretului, Bucarest, 1958 y 1959). La primera parte del diario publicado contiene el relato del viaje realizado por Racovitza en compañía de F. P. Moreno por el Sur de la Patagonia y Tierra del Fuego (pp. 13-46); la segunda parte "Hacia el Polo Sur", se refiere a la expedición antártica del buque "Bélgica" (pp. 47-101).

# Revista de libros

---

GONZÁLEZ ASENJO, F.: *El todo y las partes*. Editorial Martínez de Murguía, Buenos Aires-Madrid, 1962. Vol. rústica, 276 págs.

El autor declara en el *Prefacio* que su finalidad es formular una teoría límite que pueda servir para interpretar la realidad, a través de un aparato categorial, porque cree que no es posible alcanzar la verdad absoluta.

Casi la mitad del libro —la *Introducción* y el *Primer Estudio*— es destinada a la exposición del método y los 6 *estudios* que completan la obra son *aplicaciones* de las categorías ontológicas a la gramática, la cosmología, la biología, la psicología, la sociología, la ética y la teoría del arte (González Asenjo es, además de matemático, músico).

El tema de la *Introducción* es el concepto de *ontología formal* que define a partir de la crítica de la noción homónima de Husserl. El filósofo de las *Ideas* obtiene ese concepto convirtiendo las proposiciones *lógicas* en proposiciones *ontológicas de existencia*, pero como las leyes de la lógica pura son absolutas y necesarias la ontología formal es una disciplina absoluta y necesaria. González Asenjo apunta que medio siglo de investigaciones lógico-matemáticas (en gran parte ignoradas por Husserl) han relativizado la lógica, poniendo en crisis la noción de verdad: así como hay varias geometrías hay también varias lógicas. El ser de los objetos

genéricos no puede ser único y absoluto desde que, como los entes matemáticos, es *ser* en una teoría y *no-ser* en otra. Al no haber *una* lógica tampoco puede existir *una* ontología, desde que ésta es una *generalización* de aquélla.

Para González Asenjo, la noción husserliana de *materia* es hoy insostenible por obra del descubrimiento de las complejas relaciones existentes entre la masa, la extensión y la materia; en cuanto a la *intuición de esencias* como fundamento de la aritmética, es impugnada por la existencia de las álgebras no conmutativas y su carácter absoluto y eterno es desmentido por la física moderna, que sostiene que las esencias son inseparables de las cosas y, por eso, contingentes.

En los dos últimos capítulos de la *Introducción* (6 y 7), define la ontología formal como *un capítulo de la ontología general cuyo objeto es el estudio de las ideas primitivas (categorías), mediante las cuales aprehendemos conceptualmente la realidad en sus dominios diversos*. La ontología formal es *real* porque proviene de la realidad y apunta a ella (en las categorías "se asoma" lo real) y *formal* porque siendo *aplicable* no es definitiva ni totalmente adecuada

## REVISTA DE LIBROS

(ninguna teoría es isomorfa con la realidad). Por eso, las *ontologías* (en plural) se enriquecen históricamente, no agotan jamás lo real y sólo tienen una "región indefinida" común en el mundo.

El *Primer Estudio* (que da origen al título del libro) se ocupa de *El todo y las partes* y comienza con una exposición de la "concepción conjuntista de la realidad", no sólo comprobable en las mentes ingenuas sino en los hombres de ciencias que suponen no serlo. La concepción conjuntista se deriva de la relación sujeto-predicado, que tiene su fundamento en la gramática aristotélica. Esta continuidad de la lógica y la gramática condujo a la identificación de las nociones de conjunto y propiedad; por eso, Peano interpretó la relación de pertenencia de un elemento a un conjunto a partir de la expresión "S es P".

La concepción conjuntista se vincula con el prejuicio que Whitehead denominó "localización simple", que consiste en suponer que cada entidad física es un elemento del conjunto de entidades constituido por la realidad física total. Esta concepción parece obvia y, aunque dentro de ciertos límites puede ser útil, implica una manera de pensar ingenua: la realidad "parece" estar constituida por objetos o cosas encerradas dentro de otras que las contienen, pero, en rigor de verdad, el sustrato de la realidad es un "cañamo de relaciones entretejidas".

En vez de suponer que un elemento pertenece a un conjunto, la ontología formal nos muestra entidades que *están presentes* en otras; es decir, que en vez de aislar los entes de los otros, los concebimos interrelacionados internamente. El segundo principio que propone González Asenjo es el de "la localización múltiple", que debe reemplazar al prejuicio de la localización simple.

La noción de presencia es *simétrica*, contradiciendo la relación *asimétrica* de

la conjunción conjuntista, según la cual si bien un elemento pertenece a un conjunto, el conjunto no pertenece al elemento.

En los capítulos VI y VII del *Primer Estudio*, anticipando una tarea que emprenderá en los estudios restantes, examina la filosofía de Anaxágoras, Platón, las Upanishads, Suárez, Leibniz, Hegel, Bradley y Whitehead. El capítulo V, en el que desarrolla la teoría de la verdad, es un complemento gnoseológico de su concepción ontológico-formal.

La idea escolástica de la verdad como *adaequatio intellectus et rei*, implica: 1) la coincidencia del juicio con la cosa (lógica) y 2) la coincidencia de la cosa con el juicio (ontológica). La relación (1) se traduce en el problema semántico de la verdad de las proposiciones (*veritas intellectus*), pero la relación (2) (también reconocida, pero mucho menos estudiada), conduce a la idea de una *verdad material*.

La influencia paralizante de la concepción conjuntista ha motivado el silencio de los filósofos ante la verdad real o verdad de la cosa (donde la palabra "verdad" es casi sinónima de "realidad"). Según el principio no conjuntista de localización múltiple, las cosas no sólo se *mientan entitativamente* (se *objetivan* mutuamente) sino que están presentes unas en las otras, "como parcelas de la realidad física". Si las objetivaciones que cada ente efectúa coinciden con sus propias manifestaciones, hay una verdad entitativa, pero cuando esa coincidencia no se produzca habrá una "mendacidad ontológica".

Ahora bien, si hay una verdad de las partes (*adaequatio rei et rei*), como se ha visto, cabe interrogarse si no habrá también una verdad del todo (*adaequatio totius et totius*). La respuesta de González Asenjo es: la verdad global y unívoca es la verdad del todo, porque el

todo, en virtud del principio de localización múltiple, está en el lugar de todas las partes. Esta verdad del todo no es, sin embargo, una "verdad para todos" porque, por el principio ontológico de creatividad, la verdad posee una historicidad cosmológica, es decir, "está fechada".

Los 6 grandes Estudios que completan este magnífico libro constituyen aplicaciones ontológico-formales a "dominios ontológicos concretos": la gramática lógica de Husserl, las concepciones del lenguaje del "primer Wittgenstein" (el de *Tractatus Logico-Philosophicus*) y del "segundo Wittgenstein" (el de las *Philosophical Investigations*), de la sintaxis (semiótica) y de la moderna lingüística estructural (Hjemlev). En el Tercer Estudio, examina la teoría de la relatividad, las teorías de la microfísica, la teoría de los campos de materia y las cosmológicas creativas. El Estudio Cuarto se detiene en las concepciones de Bergson, Sherrington, von Bertalanffy y Goldstein. El Estudio Quinto es una verdadera ontología de lo social, cuya lectura sería muy útil a los sociólogos. El Estudio Sexto (casi la cuarta parte del libro) está consagrado a la elaboración de una teoría de la conciencia de la cual derivan importantes consideraciones éticas. El Séptimo y último —denso en ideas estéticas— se ocupa de teoría del arte, aplicando la noción de localización múltiple a la obra de arte concebida como un *organismo*. Sintéticamente, estudia las artes plásticas, la literatura y la música, con algunas referencias incidentales a la arquitectura. Lamento que la tiranía del espacio me obligue a mutilar esta nota y privarme del placer de examinar analíticamente los valiosos desarrollos que González lleva a cabo en sus *aplicaciones*.

Para terminar, formularemos algunos

interrogantes (no todos los que nos ha sugerido esta obra excelente), que quieren ser una base para un diálogo, que tal vez el tiempo y la distancia aniquilen antes de comenzar: 1º) Las críticas a la ontología de Husserl se basan en la validez de concepciones lógico-matemáticas que están muy lejos de haber sido probadas unívocamente; 2º) La interpretación de los universales como hipóstasis ontológicas de las clases ¿no implica una inversión de la jerarquía ontológica de aquéllos? Creo que este enfoque se aproxima peligrosamente a la errónea crítica russelliana a la teoría de las ideas, o al idealismo neokantiano (Natorp) que convirtió arbitrariamente las *formas* en conceptos lógicos; 3º) El capítulo sobre la verdad —en más de un sentido, clave del libro— plantea algunos interrogantes: a) ¿qué relación existe entre la relativización de la verdad y la fundamentación de una verdad de las cosas (*veritas rei*)?; b) ¿Es compatible la ontologización de las "verdades particulares" con una verdad "históricamente evolutiva"? y c) La crítica lógico-matemática que, a través de la relativización de la lógica y de la verdad, sirvió al autor para impugnar la ontología formal de Husserl, ¿no se vuelve contra él mismo desde que postula el carácter lógico-matemático de su ontología formal?

González Asenjo que, como Whitehead (indudablemente, uno de sus maestros) llegó a la filosofía desde la matemática, nos ha entregado un libro pleno de importantes ideas y escrito con una humildad, una sinceridad y un fervor realmente admirables. Lástima que esté enseñando en una universidad extranjera y no en nuestro país, que tanto necesita de profesores de su jerarquía intelectual y su espíritu crítico.

Armando Asti Vera

## REVISTA DE LIBROS

ROBERTO F. GIUSTI: *Visto y vivido* (Anécdotas, semblanzas, confesiones y batallas). Ed. Losada, Buenos Aires, 1965. Vol. rústica, 340 págs.

Dice el profesor Giusti, en la primera línea de *Visto y vivido*, que desde años atrás sus amigos le pedían: "Escriba sus memorias. Usted ha conocido mucha gente". La verdad es que no sólo sus amigos sino todos los que de una u otra forma siguen el acontecer de la cultura nacional, esperaban este libro, que su autor prefirió no componer a guisa de *memorias* sino como "una galería de cosas vistas y de hechos".

Vida felizmente larga, la de don Roberto F. Giusti ofrece la poco común particularidad de amalgamar en sí misma a un escritor, un catedrático y un político. De este último dan testimonio los diarios de sesiones del Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires (1921-1926) y de la Cámara de Diputados de la Nación (1928-30 y 1932-34), como del docente lo pueden dar, sin duda, sus muchos discípulos. Por eso este libro toma con preferencia el sector correspondiente al mundo de las letras, en que Giusti ha sido actor y espectador por espacio de sesenta años. Y es así como se suceden, a través de expresivas y ágiles páginas, la colorida pintura de ambientes —*Una generación juvenil de principios de siglo* o *Tertulias literarias y escritores porteños del primer novecientos*, pongamos por caso— o la evocación de figuras señeras, cuyas semblanzas constituyen preciosos retratos: Roberto Payró, José Ingenieros, Alejandro Korn, Juan B. Justo, Francisco Romero, Ricardo Rojas, Emilio Becher, David Peña, entre otros. En este capítulo el autor saca del olvido, al par que les rinde justiciero tributo de admiración, a dos interesantes y disímiles personalidades: Francisco Capello, *un humanista antiguo en Buenos Aires*, y Antonio Gellini, singular bibliófilo que fuera empleado de policía

en La Plata y cuya biblioteca pasó, a su muerte, a enriquecer la de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Especial mención merecen las páginas, todo ternura, dedicadas a la amistad fraternal que lo unió con Alfredo Bianchi durante casi cuarenta años y con quien fundara, en 1907, esa grande empresa de cultura que fue *Nosotros*, la revista que juntos mantuvieron por espacio de tres décadas.

Aparte de ese orden de cosas —en el que habría que incluir sus impresiones del Congreso de los P.E.N. Club, celebrado en Buenos Aires en 1936, al que pone finas y al par zumbonas apostillas—, refiérase don Roberto F. Giusti, en visión caleidoscópica, a recuerdos de su niñez, ora emotivos, como el de sus primeros años en Lucca, ciudad de la Toscana donde nació, ora jocundos, como los episodios de *Ni obispo, ni monaguillo* o de *Canté con Tamagno*. Se suceden las experiencias personales, contadas con risueña elegancia, en *Yo, casi diplomático*, donde relata por cuáles circunstancias recibió del gobierno de Lima la condecoración "El Sol del Perú", creada por San Martín; o en *Mi teatro Odeón*, sala en la que se iniciara como crítico de "El País", allá por 1908, cuando apenas contaba veintiún años. Y asimismo otras, que pulsan las distintas cuerdas del humor, *Joséphine*, *Campañas alegres*; *Yo, espía internacional*, etc., hasta culminar con la traviesa (y peligrosa) jugarreta de intencionada crítica política que el autor gastó al comentar en el periódico "Argentina Libre", en 1948, el descubrimiento de una ignorada cantiga atribuida a Gonzalo de Berceo (Véase *Supercherías literarias*).

Libro verdadero —"en este libro no hay mentiras"—, de jugosa y clara prosa, *Visto y vivido* contribuye a documentar un extenso período de la vida intelectual

del país. Pero es también un libro generoso; no hay acritud en sus limpias páginas porque siempre está alerta, para atenuar oportuna y amablemente el juicio que pudiera parecer apasionado, el espíritu hondamente comprensivo del autor.

El maestro de erudición sin petulancia, el infatigable trabajador inelectual,

el ciudadano de conducta ejemplar; en fin, el ser vital —cálidamente humano— que es don Roberto F. Giusti, está presente en todas y cada una de las páginas de este libro fresco y sustancioso.

Noel H. Sbarra

MAURICE DEBESSE: *Las etapas de la educación*. Traducción de Delia Ménard. Editorial Nova. Biblioteca Nova de Educación. Buenos Aires, 1964. Vol. rústica, 138 págs.

Hasta llegar a la adultez el niño atraviesa una serie de fases sucesivas que si bien están relacionadas entre sí guardan una autonomía y requieren, cada una de ellas, un estudio y comprensión especial.

A períodos tranquilos se suceden temporadas agitadas que responden a profundos cambios psicológicos y transformaciones somáticas. El conocimiento de las instancias que dominan cada una de las etapas es problema fundamental del educador, a fin de poder extraer de ellas el mayor conocimiento para su ulterior aplicación. El autor llama a esto *educación genética*, es decir: "Aquella en que a las grandes etapas del crecimiento corresponden realidades diferentes que permiten definir otras tantas educaciones diferentes".

En cada período el niño alcanza, en equilibrio dinámico, un *estilo de vida*. Es necesario, pues, determinar esos estilos de vida acordes con cada niño y con sus posibilidades.

Cada etapa se caracteriza por el predominio de cierta actividad, por ejemplo, la actividad sensorio-motriz durante los primeros años de vida. Para el autor, ese predominio, llamado *dominante genético*, permite precisar las etapas que se deben tomar en cuenta en la educación. Se puede así admitir que existe una edad

del juego, una de la memoria, una de los hábitos, una del entusiasmo. El educador debe considerar las etapas como un todo, donde el proceso biológico, social y psicológico influyen y determinan las características de la educación. "El objetivo a alcanzar es permitir al alumno la conquista de su personalidad que representa el conjunto de las disposiciones físicas, afectivas, intelectuales, sociales y espirituales por las cuales un ser se define y expresa en medio de sus semejantes".

Le evolución de los intereses del niño, clásica entre los psicólogos, le sirve al autor para establecer el cuadro de las etapas de la educación. Acorde con ello las divide en 5 edades sucesivas.

1. La edad de la "nursery".
2. La edad del cervatillo, de 3 a 7 años.
3. La edad del escolar, de 6 a 13 años.
4. La edad de la inquietud de la pubertad, de 12 a 16 años.
5. La edad del entusiasmo juvenil, de 16 a 20 años.

Durante la primera etapa, el niño debe ser cuidado en un medio adaptado a sus actividades. La conquista del lenguaje marca el fin de este período. De 3

## REVISTA DE LIBROS

a 7 años, la dominante funcional es el juego. La tercera etapa es por excelencia el período del escolar y la memoria tiende a desempeñar el papel dominante. Durante la pubertad el sentimiento domina, bajo la doble presión de la emotividad y la imaginación. En la quinta etapa —del entusiasmo juvenil— los intereses se amplían y la personalidad se afirma. Para cada etapa el autor precisa, en primer término, los caracteres psicobiológicos; luego señala al educador, los problemas pedagógicos que se plantean y sus posibles soluciones. Si educar es elevar, Debesse propone una educación creadora apoyada en el patrimonio hereditario por un lado y, por otro, en las adquisiciones múltiples tomadas del me-

dio al cual, el alumno, si se sostiene en su propio impulso, es capaz de agregar alguna cosa.

El niño, ser fundamentalmente cambiante, demanda la atención de un número cada vez más importante de especialistas y técnicos en procura del conocimiento de sus posibilidades y futuro. De allí que un libro como el de Mauricio Debesse deba ser saludado calurosamente no sólo por pedagogos, sino por psicólogos, antropólogos, sociólogos, pediatras y todo aquel que centre su actividad en el conocimiento del niño y su quehacer.

Marcos Cusminsky

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: *El pensamiento salvaje*. Traducción de Francisco González Aramburo. Fondo de Cultura Económica. México, 1964, Vol. rústica. 413 págs.

En la *Antropologie Structurale* Lévi-Strauss había formulado esta esperanza: "Puede ser que un día descubramos que la misma lógica es la que actúa en el pensamiento mítico y en el pensamiento científico, y que el hombre siempre ha pensado bien. El progreso no habría tenido entonces a la conciencia por escenario sino al mundo, donde una humanidad dotada de *facultades constantes* se habría encontrado, en el curso de su larga historia, continuamente en contacto con nuevos objetos". Esta hipótesis de trabajo —una de las tres o cuatro centrales en toda la investigación de Lévi-Strauss— se conviene en *El pensamiento salvaje* en una conclusión abrumadoramente demostrada. Centenares de ejemplos son convocados para desmentir que lo peculiar del mito sea ejercer una función fabuladora, dar la espalda a la realidad. Por el contrario, el estudio de

las sociedades llamadas primitivas, de las clasificaciones llamadas totémicas, evidencia que el dominio alcanzado por el hombre en las artes neolíticas (la cerámica, el tejido, la agricultura y la domesticación de animales) no puede explicarse mediante la acumulación fortuita de hallazgos realizados al azar. "Cada una de estas técnicas supone siglos de observación activa y metódica, de hipótesis atrevidas y controladas, para rechazarlas o para comprobarlas por intermedio de experiencias incansablemente repetidas" (p. 31).

Por eso no puede oponerse la magia a la ciencia; es necesario colocarlas paralelamente, como dos modos de conocimiento, desiguales en cuanto a los resultados teóricos y prácticos, pero no por la clase de operaciones mentales que ambas suponen. Hay una comunión muy profunda entre el pensamiento mítico —el

que representa la realidad mediante imágenes— y el pensamiento científico —que la representa mediante conceptos. Lévi-Strauss nos invita, a lo largo de toda la obra, a reconocer gozosamente esa comunión, a celebrar que ambos caminos, durante tanto tiempo separados, por fin se crucen y se complementen en esta segunda mitad de nuestro siglo. Y lo hace no declarando la necesidad, sino sobre todo practicando ese encuentro. Quizá más que ninguna otra de sus obras, *El pensamiento salvaje* reconcilia el rigor científico más severo con la belleza de las fórmulas, como cuando propone reemplazar “la torpe distinción entre los ‘pueblos sin historia’ y los otros” por la de “sociedades frías” y “sociedades calientes”: unas de las cuales buscan, gracias a las instituciones que se dan, anular de manera casi automática el efecto que los factores históricos podrían tener sobre su equilibrio y su continuidad; en tanto que las otras interiorizarían resueltamente el devenir histórico para hacer de él el motor de su desarrollo”. (p. 339).

Sólo este cultivo estético y la importancia de la contribución que la obra realiza a la antropología contemporánea, permiten que resulte agradable la lectura de lo que sino sería un inventario erudito de las estructuras básicas del pensamiento, complicado por reflexiones filosóficas que periódicamente procuran desglosar las derivaciones últimas del estudio. De ahí que el interés del li-

bro sea múltiple. Sin embargo, debemos aclarar que su acceso no es fácil, pues requiere una mentalidad bien informada sobre el método estructural empleado por el autor y sobre los diversos aportes que confluyen hoy en la elaboración de la antropología: desde la cibernética a la biología, desde los estudios etnológicos hasta los temas más recientes de la meditación filosófica.

Debemos advertir, también, que la parte menos sólida de la obra nos parece la que explicita los supuestos y las conclusiones filosóficas, especialmente el capítulo final destinado a discutir la *Crítica de la razón dialéctica* de Sartre. No encontramos la misma sutileza que Lévi-Strauss aplica a otros temas, en su análisis del problema de la objetividad en las ciencias sociales, en el mecanicismo que sostienen sus soluciones, en las relaciones que establece entre la razón analítica y la razón dialéctica. Pero esto no elimina los méritos señalados. Porque en definitiva las objeciones que *El pensamiento salvaje* nos despierta son menos un reproche a sus defectos que una indicación de las dificultades del pensamiento contemporáneo, en el que la constitución de una ciencia estructural, o simplemente de la parte científica de la antropología, son hasta ahora más satisfactorias que la elaboración de una filosofía estructuralista.

Néstor García Canclini

FRAY BENITO JERÓNIMO FEIJOO Y MONTENEGRO. Trabajos, comunicaciones y conferencias. T.V. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Letras. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 1965. Vol. rústica, 316 págs.

El segundo centenario de la muerte del sabio benedictino fray Benito Jerónimo Feijoo ha sido recordado por el De-

partamento de Letras de nuestra Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, con la publicación de estos



## REVISTA DE LIBROS

estudios reunidos en conmemoración de esa fecha.

La Universidad Nacional de La Plata se asocia así, justicieramente, a la revaloración de Feijoo y "su consagración definitiva y popular" presentada por el eminente médico y psicólogo don Gregorio Marañón en su estudio *Las ideas biológicas del Padre Feijoo*, publicado en Madrid en 1933.

Incansable estudioso y observador agudo, eminente profesor universitario durante cuarenta años, vigía atento de las costumbres de su siglo, poseedor de un espíritu abierto, lúcido, perspicaz, el padre Feijoo se reveló literariamente cuando pisaba ya los cincuenta años de su edad. Desde entonces (1725) y hasta 1760 publicó los ocho tomos que componen su *Teatro crítico universal* o *Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes* (1727-1739) y las *Cartas eruditas y curiosas en que por la mayor parte se continúa el designio del "Teatro crítico universal", impugnando o reduciendo a dudosas varias opiniones comunes* (1746-1760).

La infinitud temática de esta obra —"varia, inesperada y amena"— hacen imposible todo intento de incluir en un estudio o análisis todo el caudal de las múltiples inquietudes de su autor.

Por ello, y teniendo como norte la recomendación de Marañón: "es necesario que al par de las críticas generales sobre el Padre Feijoo y su vasta producción total, se enfoque, con los criterios modernos, cada uno de los aspectos parciales para valorar rigurosamente todo lo que hubo de involuntariamente ligero y equivocado en el caudal de sus ensayos; y todo lo que hubo de firme, de adivinatorio, de rebelde contra la actualidad perecedera y de renovación de la cultura de su tiempo", se planificó el presente volumen que consta de seis partes:

I. *Situación, personalidad y obra del Padre Feijoo*, con estudios de Onofre F. Caramés y Clemente Hernando Balmori, que lo presentan como enemigo del error y como nacionalista antinacional; y de Juan Carlos Ghiano que lo ubica en la difícil realidad española de su época, traza una jugosa biografía avalada a cada paso con citas del propio Feijoo, hasta detenerse en el estudio de su estilo literario: "Humilde ante la fe, su discreción crítica se hizo impaciencia vocacional; ambas tensiones explican las notas mejores de su pensamiento y los rasgos de un estilo que aún hoy sorprende". . . . escribiendo con llaneza reanudó, después del intervalo barroco, la nitidez de los expositores del siglo XVI".

II. *Feijoo y Galicia*. Alberto Vilanova y José Núñez Búa analizan los modos de relación de Feijoo con su tierra natal.

III. *Consideraciones generales sobre la obra de Feijoo*. Estudian aspectos vinculados con el oficio literario del benedictino, Reyna Suárez Wilson ("*El Teatro crítico universal* del Padre Feijoo"); Elso D. Di Bernardo ("Acerca de algunos recursos dialécticos, fuentes y procedimientos estilísticos del Padre Feijoo"); Raquel Sajón de Cuello ("Feijoo y el enciclopedismo") y Raúl H. Castagnino que en "Sentido de la polémica en el quehacer intelectual del Padre Feijoo" nos va mostrando las diversas controversias en que se vio envuelto nuestro escritor, tanto por la índole de sus escritos renovadores como por incitar a ellas. Para concluir preguntándose si no habrá sido su constante actitud polémica, "el secreto elixir de vida que sostuvo su claridad mental, en medio de la sordera y la impotencia motora, hasta los días octogenarios".

IV. *Glosa de algunos temas feijoo-nianos*. Amelia Sánchez Garrido, Alcides

Degiuseppe, Emilce Cersósimo y Aurelia Garat se detienen en diversos pormenores temáticos: la urbanidad y la estética; visión de la universidad; ideas acerca de la mujer y el tema del amor, respectivamente.

V. *Feijoo, las artes y las ciencias*. El pensamiento estético del ilustre benedictino es estudiado en su relación con las artes visuales por Luis Seoane; y en su relación con la música sagrada, por Delia A. Marchisone.

En lo que concierne a su pensamiento científico, Armando Asti Vera se ocupa de "Las ideas metasíquicas del Padre Feijoo"; Fermín Fernández García Armesto se refiere a "Feijoo, el reformador del arte de curar" y Gumersindo Sánchez Guisande, a "El Padre Feijoo y los anatomistas españoles de su siglo".

VI. *Presencias de lo americano en el pensamiento del Padre Feijoo*. Dentro de las múltiples facetas que ofrece la obra del benedictino gallego, no podían faltar los temas referentes a América. Y este volumen, que se ofrece como homenaje al Padre Feijoo se cierra con dos artículos que tratan este tema. En el primero, Abel Calvo nos presenta el concepto feijooniano de la conquista española de América. En el segundo, Emi-

lio Carilla nos habla de "Feijoo y América", tema ya abordado por Agustín Millares Carlo pero que retoma Carilla en un deseo de mostrar "nuevos datos y nuevas direcciones dentro de una proyección que no está agotada ni mucho menos". Aunque reconoce que América no fue un tema constante ni frecuente en Feijoo, sin embargo piensa que "los no muy extendidos párrafos que hemos comentado constituyen, a pesar de todo, un tributo de algún valor". Favor que América pagó con creces al convertir al benedictino en "uno de los escritores más leídos de su tiempo, y con un poco común poder fecundante". "Las obras del padre Feijoo, de extendida difusión en América durante el siglo XVIII... pudieron contribuir a crear los gérmenes que harían crisis en los albores del siglo XIX".

Así se cierra este tomo, que ofrece un panorama bastante amplio de la obra de fray Benito Jerónimo Feijoo, obra que, al decir de María Angeles Galino, "se deja apresar difícilmente en las mallas de una interpretación rigurosa. Literaria en primer término, tiene siempre algo de inabarcable".

Haydee C. Blotto

FRIEDRICH HEBBEL 1813-1863: *Homenaje del instituto de literatura alemana*. Universidad Nacional de La Plata; Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Departamento de Letras; Instituto de literatura alemana. (Trabajos, comunicaciones y conferencias, II). La Plata, 1963. Vol. rústica, 269 págs. con una fotografía.

El Instituto de Literatura Alemana dependiente de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata, que dirige la doctora Ilse M. de Brugger, ha publicado un tomo destinado a valorar y difundir la obra del poe-

ta y dramaturgo Friedrich Hebbel, en el "año de su doble jubileo".

Dos son las finalidades que persigue la presente edición, según nos hace notar en su advertencia preliminar la doctora Brugger: una, "acrecentar en los paí-

## REVISTA DE LIBROS

ses de habla española la amistad y familiaridad con uno de los más destacados y singulares poetas del siglo XIX, cuya obra sólo paulatinamente se nos va revelando en su extensión y alcance estético-ideológicos"; la otra, es "ofrecer por lo menos un atisbo de los logros y conclusiones a que ha llegado la crítica moderna frente al dramaturgo, lírico y épico, cuya producción es tan recia como abundante en sugerencias fructíferas nacidas de una visión realista del mundo, sin perder por ello, su vinculación con las preguntas ulteriores de la existencia humana".

El libro-homenaje consta de tres partes: *El poeta y el pensador*, la primera; la segunda *El hombre y el poeta frente al mundo* y, la última, *Miscelánea*. En el mismo colaboran distinguidos profesores de las Universidades de Bohn, Viena, California, Chile, Mendoza y La Plata, que participaron con los siguientes trabajos: Benno von Wiese, *Friedrich Hebbel, el trágico*, en traducción de Ilse M. de Brugger; Angel J. Battistessa, *Cómo y por qué leer a Hebbel*; Emilio Estiú, *Introducción a las ideas estéticas de Hebbel*; Karl S. Guthke, *El poeta y su mundo; acerca de una poesía de Friedrich Hebbel*, traducido por Federico Saller; Karl-Heinz Schulz-Streeck, *La superación del Nihilismo en el concepto trágico de Hebbel*; Ilse M. de Brugger, *La problemática del "Hombre-Cosa" en Hebbel*; Heinz Kindermann, *Hebbel y el teatro vienés de su época*; Moriz Ensinger, *Hebbel y Klara Mundt*, ambos traducidos por Ilse M. de Brugger; Werner Hoffmann, *Ideología psicoanalítica en los diarios y en la correspondencia de Hebbel*; Rosa Pastaloski, *Hebbel en Inglaterra*.

El libro incluye, además, diez poemas del dramaturgo en versión castellana de Rodolfo E. Modern y la versión española, a cargo de Ilse M. de Brugger, de *Die Kuh* (*La vaca*), con lo cual se

nos ofrece una muestra de la actividad poética y de la narrativa breve de Hebbel. Esta última nos permite apreciar, en nuestra lengua, la "incisiva prosa" del autor de *Los nibelungos*.

Concluye con el cuadro cronológico de la vida y la obra de Friedrich Hebbel, con citas de fragmentos o pasajes de su producción, traducidos por Velia Bianco, Nelly B. de Etcheverry y María Luisa Punte.

Estamos seguros que este volumen ha de ser de indudable valor para los estudiosos y amantes no sólo de la literatura alemana sino de la literatura universal y que prestará, sin duda alguna, gran ayuda para la comprensión del dramaturgo, máxime si tenemos en cuenta que las publicaciones en español sobre y de Hebbel no son nada frecuentes. Podemos, en este caso, señalar la traducción de su obra *Judith*, realizada por Ricardo Baeza, sobre quien la profesora Brugger observa que fue "una voz aislada que se hizo oír con el evidente deseo de propagar el conocimiento de un poeta y pensador septentrional, cuya procedencia nórdica contribuye a impedir su entrada al reino de las letras universales por la vía fácil".

En suma, se trata de una obra de gran importancia que esperamos tenga amplia difusión y el reconocimiento de todos aquellos que, "considerando el campo de las letras de sempiternas inquietudes humanas", se atrevan a penetrar en "regiones parcialmente inexploradas, pero promisorias de excitantes y sugestivos descubrimientos".

Debemos destacar, en último término, la excelente labor de la doctora Brugger, que se advierte a través de todo el libro. Con este trabajo nos ofrece una muestra cabal de lo que puede y debe hacerse dentro de la tarea universitaria, la cual permite, al mismo tiempo, la cooperación de profesores de distintas latitudes.

Carlos Adam

LINUS PAULING: *Uniones químicas*. Versión castellana de la Dra. Lucía T. B. de Guerrero. Editorial Kapelusz. Colección universitaria, serie Ciencias Naturales. Buenos Aires, 1965. Vol. encuadernado, 661 págs.

En 1939 el autor había publicado su libro sobre "Naturaleza de las uniones químicas", que sería la primera edición del actual. Aplicaba la mecánica cuántica a problemas de la estructura molecular y trataba en particular de los híbridos orbitales, carácter parcialmente iónico de las ligaduras, resonancia y estructura electrónica de las moléculas.

Anteriormente había investigado acerca de la estructura de la hemoglobina y proteínas. En 1940 publicó trabajos sobre estructura de anticuerpos y naturaleza de las reacciones serológicas, con naturalistas como colaboradores, sin apartarse del campo de la *inmunoquímica*, en busca de aclarar este complejo tema. Y casi sin interrupción, continuaba su labor dentro de las líneas generales de su especialidad, que iba agregando a la segunda y tercera ediciones sobre el mismo tema: uniones químicas.

Hacia 1948 ha publicado un extenso informe sobre estructura de las grandes moléculas de los prótidos para luego intentar su síntesis. Los rayos X habían hecho conocer métodos para evaluar las largas cadenas y su configuración atómica, pero sin llegar a la de las moléculas polimerizadas como las del colesterol o penicilina. Surgieron múltiples aparatos construidos al efecto: la ultracentrífuga y hecho practicable métodos de análisis cuantitativo de proteínas en pequeñas cantidades con resultados positivos, sobre el mecanismo de la polimerización, a lo que se suma el conocimiento de los polímeros naturales e incremento de sus aplicaciones hasta en la industria, que recibía nuevos productos de aplicación en la vida diaria: caucho arti-

ficial, perpex, politene, resinas siliciadas (siliconas), etc. Estos trabajos de Pauling sobre macromoléculas amplían el conocimiento de la conexión de algunas ramas de la ciencia, como la teoría de los cuantos explicando ciertas particularidades de la radiación del cuerpo negro, prueba valiosa en la explicación de la naturaleza de la unión química. Y una concepción de las fuerzas que unen átomos y moléculas, tal vez pudiera llegar a expresar los fenómenos de la vida, frente a la estructura molecular del organismo. También se ha ocupado de la relación entre anticuerpos y antígenos, que ahora es posible comprender, dada la rapidez de estos estudios.

En esta tercera edición de "Uniones Químicas", Pauling agrega el estudio de la estructura de moléculas y cristales y señala que tenía decidida esta publicación, donde deseaba determinar hasta qué punto los métodos matemáticos debían incorporarse a este libro. Y llegó a la conclusión de que, aun cuando mucho del progreso de la química estructural se debió a aquéllos, "debía ser posible describir los nuevos desarrollos en forma directa y satisfactoria, sin el uso de matemática avanzada". Que son pocos los resultados de interés químico por la solución exacta de la ecuación de onda de Shrödinger; en cambio los adelantos son esencialmente químicos, como un postulado sencillo que luego se ensaya por comparaciones *empíricas* con nuevos datos químicos y se usa en la predicción de nuevos fenómenos, comprobados en muchos casos. La información que poseemos sobre estructura electrónica de átomos y moléculas ha sido obtenida expe-

## REVISTA DE LIBROS

rimentalmente y no por cálculos teóricos. Recuerda que la principal contribución de la mecánica cuántica a la química, ha sido la sugestión de nuevas ideas, como la *resonancia* de moléculas en las estructuras electrónicas relacionadas con su estabilidad. Dice que no es difícil comprender las ideas sobre química estructural y bastan las matemáticas familiares relativas de química. Y que con *práctica* puede desarrollarse una mayor intuición química para utilizar estos conceptos con igual confianza que los antiguos de unión de valencia, carbono tetraédrico, etc. que son básicos de la química estructural clásica.

El autor resume sus ideas sobre unión química y agrega los adelantos de la estructura electrónica de los átomos, uniones covalentes y sus casos, criterio magnético de las uniones en complejos coordinados tetraédricos y cuadrados. Agrega el estudio de la electronegatividad y estabilidad de complejos octaédricos y teoría del campo ligante en complejos y cristales. En las uniones múltiples considera la triple nitrógeno-nitrógeno y los valores empíricos de las energías de resonancia, enfrentándolas con las estructuras primitivas, que llama "de referencia", como las de benceno, naftaleno, fenantreno, indol, carbazol, furano, ácidos, ésteres, amidas, dióxido y sulfuro de carbono y muchos más; estudia moléculas orgánicas y orientación de sustituyentes, de radicales libres hidrocarbonados, para dar la teoría de la resonancia. Esta no debe identificarse con el método de uniones de valencia en los cálculos mecánico-cuánticos aproximados de las funciones de onda y propiedades moleculares. Agrega el estudio de uniones mono y trielectrónicas de sustancias electrón-deficientes, para pasar a la unión metálica, estructura de metales de transición y sulfuros metálicos.

Destina un importante capítulo a la unión-Hidrógeno (hidrógeno-puente) y sus efectos sobre propiedades físicas, como la de duplicar el punto de ebullición en la escala Kelvin, y también sobre el de fusión.

En la estructura cristalina del hielo, estudiada con rayos X encuentra similitud en la posición de los átomos de oxígeno, con los de la Wurtzita, donde cada átomo de oxígeno está rodeado por cuatro del mismo, a distancia de 2,76 Å, lo que origina la baja densidad del hielo. En los clatratos observa la misma fórmula  $\text{Cl}_2 \cdot 10\text{H}_2\text{O}$  que le habían asignado Davy en 1811 y Faraday en 1823.

Agrega a la parte experimental sobre unión-Hidrógeno, la formación de éstas, intramoleculares débiles e intensas y causas que afectan su formación, y su actuación en proteínas y ácidos nucleicos.

El autor recuerda que el estudio de la resonancia ha traído claridad y unidad en la química estructural moderna y, de aplicación cualitativa, ha podido pasar a cuantitativa. Pero, agrega, "el establecimiento de una teoría que permita la predicción cuantitativa de la estructura y propiedades de las moléculas está aun muy lejano".

Concluye Pauling con una serie de reflexiones: Cree que se podrá dilucidar la naturaleza de los fenómenos electromagnéticos implicados en la actividad mental, por relación a la estructura molecular del tejido cerebral. Que el pensamiento, consciente o inconsciente y la memoria a corto término comportan fenómenos de esa clase, interactuando con modelos materiales de la memoria a largo plazo, fruto de herencia o experiencia. Esto plantea problemas de química estructural que se debe tratar de resolver.

*Dalmiro Corti*

JOSÉ ENRIQUE MIGUENS y colaboradores \*: *Capacidades profesionales y su aprovechamiento en la Argentina*. Fundación Bolsa de Comercio de Buenos Aires, 1964. Volúmenes I, II y III: 98, 92 y 72 págs.

¿Cuáles son las aspiraciones que alienan los jóvenes al dejar sus estudios secundarios? ¿Por qué razones se producen el abandono y la frustración en las carreras universitarias? ¿Cuál es el destino y usufructo que la comunidad nacional hace de sus capacidades humanas especializadas?

A dar respuesta científica a estas tres agudas interrogaciones de honda trascendencia social están destinados otros tantos opúsculos que integran la valiosa investigación conducida por el Dr. José Enrique Miguens —quien contó con la colaboración técnica de sociólogos, psicólogos, estadígrafos, psicometristas, matemáticos, etc.— y financiada por la Fundación Bolsa de Comercio de Buenos Aires.

En lo que concierne a la primera parte de la investigación —*Problemas del aprovechamiento del estudiante secundario*—, la recopilación de datos se hizo en los organismos correspondientes del Ministerio de Educación nacional, tomándose de las planillas oficiales de los cursos de 1962. Así, del ámbito suieto a análisis, que abarcó 52.820 estudiantes, los estadígrafos prepararon una muestra que resultó con un límite de confianza del 97,30%. Se utilizó el test de Paul y Ralph Brainard, reducido, y se planeó la realización de entrevistas por grupo de cinco alumnos cada uno (“entrevistas agrupadas”) que dio óptimos resultados. De los 1.237 juegos de cuestionarios empleados se rechazaron 130, quedando, en consecuencia, 1.107 para su procesamiento mecá-

nico. (Para discriminar las categorías socio-económicas se emplearon tres indicadores: ocupación del padre, nivel educacional paterno y utilización de servicio doméstico).

Entre 1957 y 1962 habían desertado del ciclo secundario 316.800 jóvenes y habían egresado cerca de 236.000. El sistema educativo secundario en la Capital Federal y provincia de Buenos Aires envía el 88,2% de los egresados hacia la Universidad (en los Estados Unidos solamente el 35%) y el 8,3% hacia otras actividades; queda un residuo de “índecisos” respecto de su porvenir que arroja el 2,8% y un 0,6%, que en su totalidad son mujeres, que no piensan estudiar ni trabajar.

Se investigaron las razones de la orientación hacia las distintas carreras universitarias y al propio tiempo la madurez en las decisiones vocacionales, determinándose que el 37,8% del total de los estudiantes secundarios decidió la carrera a seguir mientras cursaba el último año, “lo que indica una gran falta de madurez”. Fue objeto de estudio, asimismo, la orientación de aquel 8,3% de estudiantes que se dirigen hacia otras ocupaciones y trabajos (industria, comercio, magisterio, actividades agropecuarias, etc.) y, finalmente, se hace el análisis de algunos factores que gravitan en la orientación vocacional: valoraciones de triunfo, nivel educacional paterno, tamaño de la familia y tensiones familiares.

La segunda parte del trabajo —*Abandono y frustración en las carreras uni-*

\* Doctores Raúl Usandivaras, Francisco Suárez y Eduardo Tiscornia, Ing. Ricardo Di Liscia; Sras. María Vilma Schwarts y María Fernández; Srtas. María Josefina Cerisola y Elida Daró; y Sres. Raúl Ponce y Horacio Novo.

## REVISTA DE LIBROS

*versitarias*— se documentó en las universidades nacionales de Buenos Aires, La Plata y del Sur (Bahía Blanca), considerándose un lapso de siete años: 1953-1959. Durante este período ocurrieron 60.442 casos de abandono de carreras \* \* entre los estudiantes de nacionalidad argentina exclusivamente. Véase este ejemplo: en la Universidad de Buenos Aires hubo, en el período señalado, 99.858 inscriptos y 47.206 casos de deserción, es decir que por cada 10 inscriptos se produjeron 4,7 abandonos de carrera; y como en el mismo tiempo se graduaron 18.366 profesionales, se infiere que se produjeron 10 abandonos por cada 3,9 egresados, o, lo que es lo mismo, por cada profesional recibido, 2,6 fracasados quedaron en el camino. Comprobación ciertamente aterradora.

En esta segunda parte se indagaron los motivos de abandono de carrera así como algunos factores de incidencia de dichos abandonos y la situación actual de los que abandonaron. Y en el capítulo final de "conclusiones y recomendaciones" se analiza la deficiente descarga de los egresados del sistema secundario en el sistema universitario y la desproporción existente entre los ingresos a las distintas carreras, que no guarda ninguna relación con las necesidades de profesionales que tiene el país. Propónense, como corolario, una serie de medidas para mejorar el futuro funcionamiento del sistema secundario de estudios.

La tercera parte de la investigación está dedicada a examinar *Los problemas*

*de ocupación del profesional universitario*. De las tres universidades mencionadas, en los diez años comprendidos entre 1953 y 1962 egresaron 35.934 profesionales (72,90 % de varones y 27,10 % de mujeres). Para ser considerada se extrajo una muestra que dio un error probable de los totales generales del 3,2 % (con un límite de confiabilidad del 95 %), en la que estaban representados todos los estratos según sexo y lugar geográfico. Y en ella se analizó el modo de ejercicio profesional: por cuenta propia o trabajo dependiente, actitudes de los profesionales frente a su trabajo (inclusive satisfacción o no por los salarios percibidos) y la valorización del propio esfuerzo, extrayéndose muy interesantes conclusiones.

En suma, esta investigación sociológica muestra descarnadamente —objetivamente— uno de nuestros problemas más graves entre los que permanecen sin resolver. Documenta de manera fehaciente "un aspecto más de la increíble desorganización en que vivimos los argentinos y el despilfarro de dinero, energía y capacidades que eso produce". El problema alcanza cifras impresionantes, que al traducirse "en fracasos y frustraciones de seres humanos, generan amargura, resentimiento y agresión". El panorama, pues, no puede ser más desalentador. Pero mostrándolo tal como es, al rojo vivo, se concitan las mejores voluntades para aplicarse a su urgente solución.

Noel H. Sbarra

\* \* Se consideraron casos de abandono de carrera a los estudiantes registrados como alumnos en los ficheros de las universidades a partir del 1º de enero de 1953 hasta el 31 de diciembre de 1959 y que no hubieran dado ningún examen durante los años 1960, 61 y 62.

..

..

..



---

*Se terminó de imprimir, bajo los cuidados del director de la publicación,  
en los Talleres Gráficos Dante Oliva, 13 N° 780, La Plata, en la primera  
quincena del mes de octubre de 1966.*

---



## LAS ILUSTRACIONES DE ESTE NUMERO

¶ HENRI MATISSE

Nace en Le Cateau-Chambrésis, al norte de Francia, el 31 de diciembre de 1869. Después de realizar estudios secundarios se instala en París con el designio de estudiar derecho (1888), carrera que abandona después de un año para regresar a su provincia. Hasta entonces era totalmente indiferente a las cuestiones artísticas. Mas un hecho fortuito, cuando tenía 21 años, hizo que descubriese su verdadera vocación: durante el curso de una convalecencia su madre le compró una caja de pinturas, lo que le permitió hacer los primeros ensayos en el arte. El placer que ésto le proporciona es inmenso y venciendo la oposición de su padre viaja a París donde en 1892 se matricula en los cursos nocturnos de la Escuela de Artes Decorativas. En 1895 logra entrar en el prestigioso "atelier" de Gustavo Moreau. Trabaja intensa y pacientemente, realizando copias en el Louvre y dibujando del natural. Pasa los veranos de 1896 y 1897 en la Bretaña y Belle-Isle, donde John Russel le hace conocer el impresionismo y van Gogh. Su paleta de tonalidades aún apagadas se ilumina con colores puros y vivos reflejos. Se casa en 1898. Pasa un año en Córcega y en el sur de Francia, sintiéndose profundamente tocado por la luz del Mediodía: ha encontrado su camino. A partir de 1901 expone en el salón de los Independientes, pero la "explosión" se produce en octubre de 1905 en el salón de Otoño. La prensa y el público se indignan delante de *Femme au chapeau* (y también delante de las telas de otros artistas, revestidas de los colores más brillantes). El crítico Vauxcelles bautiza al grupo *les fauves* (las fieras): ha nacido el fauvismo. De 1906 al 13 viaja largamente. Su influencia se extiende por todo el mundo y abre una academia propia (1908-11). Desde 1921 vive definitivamente en la costa del Mediterráneo. De 1948 al 51 se dedica por entero a la capilla de Vence, que es como su testamento artístico. En 1938 se instala en Cimiez, donde muere el 3 de noviembre de 1954. Y allí reposa.

# REVISTA DE LA UNIVERSIDAD

PUBLICACION DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

LA PLATA (REP. ARGENTINA)

ENERO - DICIEMBRE 1965

## COLABORAN EN ESTE NUMERO:

ARTÍCULOS: NICOLÁS BABINI <> NORBERTO  
RODRÍGUEZ BUSTAMANTE <> JORGE ROMERO  
BREST <> ERNESTO EPSTEIN <> GREGORIO  
WEINBERG <> JAIME REST <> JUAN CARLOS  
GENE <> EDMUNDO EICHELBAUM <> TULIO  
FORNARI <> HORACIO PEREYRA

TESTIMONIOS: MARIO TERUGGI <> CARLOS  
ALBARRACÍN SARMIENTO <> ANA INÉS MANZO  
OBERDAM CALETTI <> CONSTANTINO MOTAS  
NOEL H. SBARRA

REVISTA DE LIBROS: CARLOS ADAM <> NOEL  
H. SBARRA <> HAYDÉE C. BLOTTO <> NÉSTOR  
GARCÍA CANCLINI <> ARMANDO ASTI VERA  
MARCOS CUSMINSKY <> DALMIRO CORTI