

Mario Franco

Nada más **práctico**
que una buena **teoría** ●

Escritos sobre sociedad, cultura y política

Diego Tagarelli
(comp.)

*"Se dice... se dice,
pero no lo vamos a hacer"*



Nada más práctico que una buena teoría

Escritos sobre sociedad, cultura y política

TAGARELLI DIEGO MARTÍN

Nada más práctico que una buena teoría

Escritos sobre sociedad, cultura y política



EDITORIAL AUTORES DE ARGENTINA

Franco, Mario

Nada más práctico que una buena teoría : escritos sobre sociedad, cultura y política / Mario Franco ; compilado por Diego Martín Tagarelli. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Autores de Argentina, 2018.

250 p. ; 20 x 14 cm.

ISBN 978-987-761-384-1

1. Ensayo Sociológico. I. Tagarelli, Diego Martín, comp. II. Título.

CDD 301

EDITORIAL AUTORES DE ARGENTINA

www.autoresdeargentina.com

Mail: info@autoresdeargentina.com

Diego Martín Tagarelli (Compilador)

Autoría escritos: Mario Franco

Diseño de portada, revisión y texto contratapa: Jimena Franco Roco

Queda hecho el depósito que establece la LEY 11.723

Impreso en Argentina – *Printed in Argentina*

“Cuando me muera, no se les ocurra ponerle mi nombre a ningún aula de la Facultad, a lo sumo háganlo en la puerta del baño de caballeros.”

Mario Franco

Indice

CAPITULO I: CULTURA NACIONAL, SIMBOLOGÍA Y COYUNTURA POLÍTICA

IDOLOS - ENTREVISTA A MARIO FRANCO.....	31
UNIVERSIDAD: DE ESO NO SE HABLA	47
ARTE NACIONAL Y ARTE POPULAR.....	55
A PROPÓSITO DE LA CULTURA NACIONAL	59
EL TANGO. UNA REBELIÓN HECHA NOSTALGIA	63
GLOBALIZACIÓN, TRANSCULTURIZACIÓN, DESCONEXIÓN.....	69
EL SURREALISMO: LA REVOLUCIÓN IMAGINARIA.....	73
UN ANÁLISIS DE COYUNTURA: LAS RAZONES DEL VOTO POPULAR A MENEM. POLÍTICA E IDEOLOGÍA EN EL PERONISMO DE LOS '90.....	77
LA MUJER: HISTORIA Y POLITICA	93

CAPITULO II: TEATRO Y REALIDAD

HACIA UN TEATRO POPULAR.....	101
TEATRO Y REALIDAD.....	109
LA REVOLUCIÓN DE BERTOLD BRECHT.....	113
LA FARSA DE NADIE O LA TRAGEDIA DE MUCHOS.....	119
ESENCIA Y METAMORFOSIS DE MADRE CORAJE.....	123
EL LUGAR.....	127
HAIR: ¿EL “HOMBRE NUEVO” POR EL SUELO?.....	131

MI PAÍS, TU PAÍS	135
LOS RIESGOS DE LA RUTINA.....	139
¿TUTTI CONTENTI?.....	141
UNA ORACIÓN ESTÉRIL	143
II MUESTRA PROVINCIAL DE TEATRO: ¿UNA FARSA?.....	145

CAPITULO III: EL CINE Y SUS CONTEXTOS

¿NI VENCEDORES NI VENCIDOS?	153
UN ROSAS ASÍ DE GRANDE.....	159
EL ASESINATO DE TROTSKY	163
BÚSQUEDA INSACIABLE.....	165
INVESTIGACIÓN DE UN CIUDADANO MUY SOSPECHOSO	167
CULTURA POPULAR EN EL INDEPENDENCIA.....	169
EL CASO BEN BARKA.....	173
EL ESPERMATOZOIDE REPRESIVO	177
EL HIJO DE LOS NIÑOS	181
EL HOMBRE Y LAS COSAS.....	183
LA IGLESIA Y SUS CÍRCULOS: LAS MONJAS DE SAN ARCÁNGEL	185
LA REVOLUCIÓN SOÑADA	187
LOS ENEMIGOS DE MATTEI	191
MACBETH: BRUJERÍA Y DESTINO.....	195
Y QUE PATATÍN Y QUE PATATÁN	197
CIVILIZACIÓN O BARBARIE	203

**CAPITULO IV: SOCIOLOGÍA, MARXISMO,
CONOCIMIENTO E IDEOLOGÍA**

EL EMPIRISMO Y LA TEORÍA DEL CONOCIMIENTO

COMO PRODUCCIÓN209

SOCIEDAD: CONOCIMIENTO E IDEOLOGÍA.....229

APENDICE.....253

PRÓLOGO

No es interés de quien escribe presentar un prólogo testimonial que, por comodidad o presunción, anteceda los párrafos que le pertenecen por entero a la singularidad del autor y a las propias inquietudes del lector. Por el contrario, en todo este trabajo se ha privilegiado conceder el mayor espacio de pertenencia posible al lugar que Mario Franco ocupara como intelectual provocador, pero desde su propia pluma, aún al riesgo de tornar indefinidas algunas tesis que empleara en sus escritos.

Sin embargo, y fundamentalmente por la versatilidad de sus textos, puesto que nunca tuvo interés en escribir una obra cumbre o sistematizar sus ideas en algún manual académico, se hace necesario advertir y reforzar algunas de sus argumentaciones teóricas que se verán a lo largo de este libro.

Que no haya escrito ninguna obra, que mantuviera posiciones disonantes con la plácida vida pequeñoburguesa e ilustrada de la universidad o que, sencillamente, escogiese no pregonar aquellos textos de tiempos pasados aparentemente triviales, no significa de ningún modo que no debamos comprometernos con sus producciones teóricas y rescatar el valor que ellas conservan. Circunscriptas a determinados ámbitos de publicación o escasas en su circulación y proporción, nada justifica mantener sus notas en el abandono más somnoliento.

Más bien, es un acto de justicia acercar estos aportes a otros espacios, revelarlos en su plenitud, desenterrarlos del llano escolástico, asistir con ellos a la discusión y el conocimiento, en otras superficies, en universos sociales apartados del andén catedrático. Mejor aún, al publicar sus notas sin grandes decoros de quienes fueron sus discípulos, se pueda quizás distinguir la autenticidad que llevara consigo hasta los últimos días.

Los artículos que en este libro aparecen, constituyen apenas una mínima parte de la producción de M. Franco. Y esto porque su crea-

ción más prodigiosa e insuperable fue la palabra, las mágicas clases que conquistaba al público, entre adicionales anécdotas que incomodaban a más de uno.

Difícil pero noble desafío, el de apostar a una interpelación de su pensamiento desde este lugar. Y esto porque, sencillamente, las reflexiones en torno a las preocupaciones por la teoría social, la cultura y la política no pueden entenderse desvinculándolos de su vida intelectual provocadora, excéntrica, grotesca e imprudente. Pero como dijimos, asumimos el riesgo de permitirle hablar a través de sus textos. Descubrir quizás allí algunas de sus conductas atrevidas que forjó sin siquiera sospecharlo.

La aplicación de la teoría sociológica a casos concretos se verá aquí de forma excepcional, con esa agudeza que sólo algunos logran transmitir genuinamente. ¿Acaso no es ésta la tarea y desafío del pensamiento crítico que debe inspirar a los intelectuales?

También debemos decir que muchos de los textos recogidos (sin formato digital, algunos de ellos escritos a máquina o sin copia de respaldo accesible, y con cierta dificultad de lectura), implicaron un gran esfuerzo y tiempo invertido en su transcripción que, sin embargo, ha respetado toda la estructura narrativa y gramática del autor. Esta observación merece ser mencionada, sobre todo porque deja en claro -aún más- la importancia de este libro en conservar en forma tangible y perdurable estos escritos.

Después de su muerte, los homenajes que se rindieron en su memoria aún distan de una verdadera reivindicación de su pensamiento. Pocas veces se ha apelado a sus propias notas para conservar estos aportes de manera perdurable, vital.

Aquí, nos proponemos entregar las posibilidades concretas para que alumnos, docentes, artistas, militantes de todos los espacios, mortales humanos de cualquier extramuros académico, simples apasionados por la lectura incrédula, puedan abrir aún más su obra, continuando, ampliando sus escritos, rectificando su pensamiento, llevando al extremo sus contribuciones.

Por motivos obvios, hemos agrupado los textos según las temáticas fundamentales abordadas. Sin embargo, la complementariedad e indispensable lectura integral de ellos, no deben concebirse a modo de una compilación forzosa de escritos dispersos y desconocidos (cuestión no menor, por cierto, dado los enormes aportes al conocimiento científico sobre las prácticas simbólicas y políticas), sino porque trazan las pinceladas teóricas del funcionamiento de la ideología y los fenómenos populares, vigentes para un estudio profundo y actual de los países dependientes.

El análisis cultural que esgrime tiene, asimismo, una mirada histórica substancial para la comprensión de estos fenómenos populares. Procesos y prácticas simbólicas como el tango, el teatro popular, el cine nacional o el fútbol, hasta el análisis histórico del peronismo o las estrictas lecturas sobre el materialismo histórico, van de la mano. La originalidad en estas propuestas son fundamentales no sólo para una sociología de la cultura, la política o la práctica teórica, sino también para un debate perdurable que necesariamente debe intensificarse en todos los espacios. Y mejor aún si esos debates logran articularse al lenguaje coloquial y a las concepciones populares siempre vehementes.

Los alcances, posibilidades y fundamentos de una cultura nacional en nuestros países, son expuestos por Franco en los textos que a continuación se presentan.

Sin pretender anticiparnos a uno de los argumentos claves, la tesis que formula sobre el arte y la cultura popular según las posiciones ocupadas en los países dependientes, contribuye sin duda a la generación de nuevos descubrimientos en este campo:

“La diferente ubicación y sobre todo la forma especial, en que los países de América, Asia y África son incorporados al capitalismo, hace a radicales diferencias políticas, económicas e ideológicas. Es decir, en el interior de estos países se da -en el terreno económico- una unidad de intereses entre diversos sectores y clases sociales que tienen su expresión en la alianza política de clases de los frentes nacionales y populares. El enemigo común: la oligarquía agraria o ganadera, la burguesía comercial intermediaria

y el imperialismo. De esta forma toda manifestación estética que responda a los intereses del movimiento nacional (clase obrera, campesina, burguesía industrial pequeña y mediana, etc.) en la coyuntura política y económica en que se desenvuelve la lucha contra el imperialismo, es arte nacional. Y, como el establecimiento de un proyecto nacional y la creación misma de la nación es ejecutada, no por las oligarquías o por la burguesía comercial, que se complacen económica e ideológicamente en mantener la situación colonial o semicolonial, sino por las clases populares, el arte nacional necesariamente implica el rasgo popular. Arte nacional y Arte Popular se identifican”.

No menos significativo -de hecho, de suma importancia para una lectura actual de los procesos políticos latinoamericanos- es la relación y diferenciación entre las expresiones simbólicas y la política, en tanto prácticas que asumen medios y fines propios. *“El arte -nos dice- se desenvuelve dentro de la estructura ideológica. Por esto no tiene el mismo objeto que la política o que la economía. No haber entendido esto y haber confundido las esferas, les ha valido a muchos, ser espontaneístas en política, (siendo el espontaneísmo una categoría económica), racionalistas en economía, asumir la política estética o el arte en forma política”.*

Si se quieren originar lecturas críticas, provechosas para los nuevos tiempos políticos en la región, no se puede ignorar la necesidad de reflexionar sobre las contradicciones que atraviesan a las manifestaciones de un arte y una cultura pretendidamente revolucionaria. Apuntar a una transformación en la conciencia del pueblo a través de “panfletizaciones” políticas de sus prácticas, alterando el objeto, medios y fines propios que posee el campo simbólico cultural, puede conducir a infortunios dramáticos para el avance cultural de los pueblos.

“Expresar el arte políticamente es también un error”, dice. “El panfleto, si tiene como objetivo inmediato el reclutamiento y, como objeto propio, el cambio de las relaciones sociales, cuando es expresado dentro de un contexto artístico, transforma su fin y objeto. El espectador del cine o teatro modifica los contenidos concretos e inmediatos del discurso político, abstractos y simbólicos, quebrando, por una parte, las posibi-

lidades políticas que son siempre concretas, y por otra parte, las posibilidades estéticas, libradas al azar de las simbolizaciones subjetivas del espectador”.

Para Franco, el arte no es sólo el discurso, sino su relación con el espectador; mejor dicho, con el pueblo. El arte es la síntesis de la polaridad expresión-impresión, o lo que es lo mismo: discurso-recepción.

Se verá en los textos una crítica frecuente (según nuestro criterio, muy acertada) a las articulaciones y propuestas artísticas generadas por la pequeña burguesía intelectual. *“El arte nacional que se expresa esencialmente por esos canales minoritarios, se momifica, altera su contenido y sirve, en un contexto más amplio, a la preservación del sistema”.* De allí también una de sus preocupaciones, esbozada en sus textos como invitación concreta a la praxis cultural: la necesidad de crear las condiciones ideológicas para una verdadera transformación social; la necesidad de realizaciones genuinas desde los espacios populares; la potenciación o difusión en sindicatos, clubes, villas, fuera de los límites de la ciudad; la construcción de canales inéditos de distribución de material cinematográfico, etc. *“Es en esta conjunción de expresión estética nacional y recepción popular donde se encuentra la verdadera respuesta al arte universal y elitista de los detentadores del poder”.* Y entonces, no sólo será una cultura de aparente contenido revolucionario y popular, sino que, en simbiosis con el auténtico agente del cambio -el pueblo- puede llegar a transformarse de instrumento de dominación y expoliación, en factor de revolución y cambio.

En otro lado, recorriendo las nociones de Samir Amín expuestas en “La Desconexión”, Franco plantea que la moda genera divisiones culturales que reproducen las propias divisiones sociales, la cual hace posible asimismo la protección y expansión del capitalismo. *“Es por lo que decimos que los bienes culturales reproducen la sociedad que los produce”.* Pero además, la transferencia de los bienes culturales de los países desarrollados o dominantes hace que la moda ya no sólo funcione como diferenciación social en el interior de la sociedad sino como diferenciadora nacional entre países centrales y periféricos,

apuntando con esto al sometimiento e inferiorización cultural de estos últimos. *“Siempre hay un aire de ridículo en estas imitaciones de los modismos culturales de los centros en la medida en que estas formas entran en contradicción con las tradiciones nacionales de la periferia”*. Aunque avanzando un poco más, dirá Franco en sintonía con Abelardo Ramos que las grandes potencias tienen un poder no sólo disuasor, no sólo de bienes simbólicos, prácticas e ídolos culturales extranjeros, sino también llegado el caso, cuando algunos pueblos no se someten a esta proyección cultural dominante, la actuación de otros elementos disuasores como tanques, camiones, armas.

El análisis que hace del tango lo dejamos sin otra elucidación que la del propio lector. No es necesario aquí decir mucho. Allí está todo. Y de una manera impecable. Sólo agregaremos lo imprescindible para seguir el hilo de lo que podría considerarse como parte fundante de una teoría general del arte y la cultura popular: determinadas expresiones populares emergentes, en circunstancias y a partir de la confluencia de sectores sociales determinados, producen una ruptura o distanciamiento con la ideología dominante que permite mayor autonomía cultural en las masas populares y, en consecuencia, mayor realización de los intereses propios. La producción de su propia cultura, proveniente de raíces y espacios populares concretos, produce asimismo identificaciones simbólicas distintas, la creación de un “nosotros” distinto al nosotros sostenido por la cultura dominante. Ese nosotros distinto va a sostener políticamente, a juicio de Franco, a movimientos políticos nacionales históricos, como lo fue el yrigoyenismo o el peronismo. De modo que no sólo estas expresiones generan las condiciones culturales e ideológicas para la emergencia de movimientos políticos particulares, sino además que allí se hallan representados precisamente los sectores sociales a los que, simultáneamente, representa el movimiento político.

Al introducirse en los textos sobre cine o teatro, si bien los mismos se hallan ajustados a críticas particulares de obras o filmes, aportan formulaciones teóricas significativas.

Las críticas a producciones clásicas de cine, la visualización del nacimiento histórico de las Escuelas Cinematográficas en Argentina, o las caracterizaciones profundas esgrimidas sobre las estructuras estéticas e ideológicas del teatro, llevan a plantear cuestiones de fondo.

La crítica a la tradición del arte escapista, soporte íntimo del idealismo especulativo e instrumento de conservación del estatus quo, marca en parte la lectura de Franco sobre el cine y el teatro. Decimos en parte porque su propuesta va más allá. La de descubrir técnicas escénicas, cinematográficas, teatrales, que aspiren a una “conciencia de representación”, es decir, donde el espectador se asume como público, se distancia. Este distanciamiento, es la única posibilidad -para Franco- de ejercer la crítica en zonas entrañablemente interiorizadas por el espectador, como lo es el mundo de la televisión, la publicidad, los convencionalismos domésticos o la sumisión laboral diaria.

Franco sostiene que todo el flujo de ideas especulativas inscriptos en un arte melodramático e idealista no hacen otra cosa que establecer la participación del espectador como un sujeto emotivo, pasivo e inconsciente. Esta pasividad receptiva devuelve a la estructura social un individuo inmodificado, conformista y complaciente.

Estudiando la revolución de Bertold Brecht, Franco logra introducirse en el nacimiento de una nueva epistemología escénica que alimenta la teoría del distanciamiento. Esta revolución designa en Brecht una técnica y una teoría. Sin embargo, la revolución -como se dijo- no es técnica, sino de fondo: teórica. *“El distanciamiento significa, en realidad, la fundación de un nuevo teatro que se sostienen con la disociación, como antes el drama se sostenía en la asociación. Es en esta verdadera disociación de espacios escénicos, o sea, de tiempos, desde donde aparece una posibilidad de crítica objetiva. De esta forma, la unidad de la representación se produce en la conciencia del espectador.”*

Es en esta visión donde radica la posibilidad de que los sujetos se descubran a sí mismos, insertos en situaciones que no comprenden y los agobian para, posteriormente -en este reconocimiento-, generar principios de acción. *“El teatro de Brecht conduce -a través del efecto del*

distanciamiento- a un desequilibrio estructural entre conciencia y existencia y, a una acción, que tiende a restablecer el equilibrio perdido (en la recepción de la representación) en la vida real misma del espectador”.

Sin embargo, invitamos al lector a explorar las obras y films con las cuales M. Franco efectúa sus lecturas y críticas específicas. Como hemos dicho, procuramos que sus escritos hablen por sí mismo, sin elucubraciones adicionales ni reflexiones complementarias. Será una tarea adicional, motivadora para el lector.

Por último, precisemos algunas cuestiones referidas al análisis que Franco realiza sobre la ciencia social, cuyas construcciones teóricas, metodológicas e históricas, lo llevan a reflexionar sobre una de las discusiones más interesantes dentro del marxismo.

Por su importancia, sería inadecuado no mencionar lo que podría considerarse su única obra escrita, aunque concebida como tal sólo para una lectura sistémica: **“La construcción del objeto de la sociología en los clásicos: relaciones sociales, Estado, clases y poder”**,¹ la cual fue producida con otros docentes universitarios y publicado por la Editorial de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo, en el año 2000.

Precisamente, su aporte a la teoría sociológica, cultural o política conservó las finuras del pensamiento marxista, en complemento crítico con las lecturas de los fenómenos de significación histórica popular, como el peronismo o el tango. Los textos clásicos del marxismo, Althusser, Balibar, Badiou, Foucault, Amín, Poulantzas, se mezclaban en sus clases -como también podrán percibirse en algunos textos- con aportes de Abelardo Ramos, Jauretche y hasta de los propios letristas del tango histórico.

¹ La construcción del objeto de la sociología en los clásicos: relaciones sociales, Estado, clases y poder. Autores: Mario Franco, Javier Ozollo, Graciela Inda, M. Celia Duek y Marcelo Padilla. ISSN 0327-0491. Serie Investigaciones. Editorial Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo. Mendoza. 2000.

En este libro se advertirá un pensador diferente, quien escogió la imprudencia creativa del conocimiento y no la conquista arribista de la academia. Sus notas y escritos -del mismo modo que su vida- merecen ser estudiados, advertidos en esa dimensión callada del pensamiento nacional.

Este trabajo es un comienzo. Ponemos a disposición sus escritos e invitamos a conocer la pluma del gran pensador mendocino, Mario Franco.

Diego Tagarelli

TRAYECTORIA



Mario Arturo Franco.

Nació el 14 de Enero de 1945, en Mendoza.

Con tan sólo 28 años, en la Facultad de Antropología Escolar se desempeñó como Profesor Titular en las materias de “*Sociología de la Dependencia*” y “*Análisis Socioeconómico de la realidad argentina*”, desde 1973 a 1975.

Fue expulsado por la dictadura en el año 76 de su función docente, lo que lo llevó a reinventarse como vendedor de perfumes en San Juan y en el interior de Mendoza.

Con el regreso de la democracia, ejerció como docente e investigador en diversas cátedras:

Profesor Titular en la cátedra “*Epistemología de las Ciencias Sociales*”, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo, desde el año 85 al 86.

Profesor Titular en la cátedra “*Sociología Sistemática*”, en la Carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo, desde el 86 hasta su muerte.

Profesor titular de la Cátedra “*Sociología General*” en las Carreras de Comunicación Social y Administración Pública y Ciencias Políticas, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo, desde el año 86 al 88.

Profesor Titular por extensión de la Cátedra “*Sociología Especial de la Comunicación*”, asignatura Optativa de las Carreras de Sociología y Comunicación Social, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo, desde el año 88 al año 2003.

Miembro del equipo docente a cargo de la Cátedra Libre “*Eva Perón*”, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo, en el año 2000.

En docencia de Postgrado, estuvo en el dictado y evaluación del Seminario “*Comunicación y Arte: el problema de la objetividad en la crítica de arte. Una perspectiva desde la Sociología del arte*”. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNCuyo, en 1995 y 1996.

Obtuvo la calificación máxima de desempeño docente “muy satisfactoria” como Profesor Titular Efectivo de la Cátedra Sociología Sistemática de la Carrera de Sociología (Dictamen del Jurado Especial de Evaluación, Noviembre de 1996).

Fue autor del proyecto de creación del C.I.M.E.S (Centro de Investigaciones y Mediciones Sociales) institucionalizado en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNCuyo, en año 1997.

Entre sus investigaciones científicas dirigidas, se destacan:

Director del Trabajo de Investigación “*Análisis Sociológico y propuesta para el establecimiento de un periódico en la Provincia de Mendoza*”, 1992/93.

Director del Trabajo de Investigación «*Aproximación sociológica a la historia de la cinematografía en Mendoza. Bases para su instalación*». Financiado por el Consejo de Investigaciones de la UNCuyo (CIUNC) y la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la misma universidad, desde Abril de 1995 a julio de 1996.

Director del Trabajo de Investigación “*La problemática teórica de la construcción del objeto en la sociología. Bases para una sociología com-*

parada”. Financiado por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo. Marzo 1997- marzo 1998.

Director del Trabajo de Investigación *“Fases y momento actual de la estructura social argentina. Teoría y método en el estudio de la estructura social. Estado y clases sociales en la Argentina”*. Financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNCuyo. Enero de 1999 a diciembre de 2002.

Director del Trabajo de Investigación *“Las transformaciones de la estructura social en la Argentina (1976-2001): intervención estatal y políticas económicas”*. Financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNCuyo. Aprobando el informe final con la máxima calificación: 30 puntos (excelente). 2002/2004.

Director del Trabajo de Investigación *“Los ‘Estados’ de Marx: coyuntura política y virajes teóricos a propósito de la cuestión del Estado”*. Aprobado y financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNCuyo. (2005/ 2007).

Fue colaborador de la Investigación *“Ciencia e Ideología: la especificidad del discurso científico”*, financiada por una Beca especial de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo. Director Lic. Luis Triviño. 1972/73.

Investigador Principal de la Investigación *“El Estado en los países dependientes: Un estudio comparativo”*. Financiada por la Secretaria de Planeamiento de la Provincia de Mendoza. 1973/74.

Investigador Principal de la Investigación *“La sociedad argentina frente a la crisis del modelo agroexportador”*. Financiada por la Secretaria de Planeamiento de la Provincia de Mendoza. 1974/75

Investigador principal del Programa de Investigación *“Análisis y propuesta de modernización del gobierno de la provincia de Mendoza”*. Dirigido por el Prof. Aníbal Patroni y coordinado a nivel de la UNCuyo por la Lic. Sonia Moyano. Financiado por el Consejo Federal de Inversiones. Marzo 1987 a marzo 1988.

Investigador Principal del trabajo de Investigación *“La reforma del Estado, concentración económica y fragmentación social en la provincia*

de Mendoza”. Financiado por el Centro de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo y por el Consejo de Investigaciones de la UNCuyo (CIUNC). Marzo 1996 a marzo 1998.

Dirigió más de 40 tesinas de alumnos en la Facultad de Ciencias Políticas Sociales, UNCuyo, participó en múltiples actividades como jurado académico y dictó más de 30 conferencias y ponencias.

Tuvo cargos de representación en la gestión de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (UNCuyo):

Secretario de Graduados (1986-1988)

Secretario de Asuntos Académicos (1988-1989)

Miembro del Consejo Directivo (1997-1999)

Director de la Carrera de Sociología entre los años 1993 y 2001.

Mantuvo una participación activa en revistas, diarios y programas radiales:

Colaborador, Redactor y Director de la Sección Cultural de la Revista Quincenal «CLAVES» (dirigida por Fabián Calle), junto a grandes intelectuales y escritores de la época como David Eisenchlas, Fernando Lorenzo y Cristóbal Arnold, entre 1972-1975.

Colaborador del Diario «El tiempo de Cuyo», Mendoza.

Colaborador del Diario «El diario» (dirigido por Jacobo Timmerman). Mendoza.

Libretista y Participante del Programa «Club de opinión» emitido por LV 10 «Radio de Cuyo» (dirigido por Dante Di Lorenzo). Mendoza. 1.985.

Libretista y Conductor del Programa semanal «Homenaje al cine nacional» emitido por Canal 7 de la Provincia de Mendoza. Julio a diciembre de 1989.

Analista político del Programa radial «Sumario semanal» emitido los sábados de 9:00 a 11:00 hs, Radio Nihuil am. Marzo de 1991 a marzo de 1993.

Programador cinematográfico del Cine «Selectro». Dirección Provincial de Cultura, Ministerio de Cultura, Ciencia y Tecnología, Gobierno de la Provincia de Mendoza. Desde marzo de 1992 a marzo de 1995, junto a Yoyo Giúdice y Jorge Muñoz.

Sufría desde hace años la enfermedad de Parkinson. Murió el 18 de noviembre de 2005, arrojándose del 5to piso de su departamento en Godoy Cruz. Tenía 60 años.

Capítulo I

CULTURA NACIONAL, SIMBOLOGÍA Y COYUNTURA POLÍTICA

IDOLOS - ENTREVISTA A MARIO FRANCO

Programa de T.V. elaborado por la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCuyo

Conducción: Miriam Arancibia

Dirección General: Justo Pedro Franco

Desgrabación realizada por la doctora en Sociología Celia Duek.

1991 - Aconcagua Televisión.

Periodista: ¿Todos los ídolos son populares?

Mario: ¿Qué es un ídolo? En general se piensa que el ídolo y la idolatría, digamos, pertenecen sobre todo a las capas populares y no a las capas cultas. Yo no lo veo así y muchos autores tampoco. A mí me parece que el ídolo es una serie de identificaciones que se encarnan en una persona. O sea, deseos que uno no puede realizar. La gente a veces no puede completar todas las aspiraciones sociales, políticas, que desea, y por lo tanto lo extrapola, para decirlo en una palabra más simple, lo *proyecta* en otra persona. Esa persona funciona en ese nivel como ídolo.

P: En este caso sería, si alguien quiso ser un buen jugador de fútbol o un jugador de fútbol exitoso, que por ahí no es lo mismo, y le gusta Maradona, por ejemplo, o la fama por sí misma, Palito Ortega...

M.F: También... Ahí has nombrado dos ídolos que para mí tienen características diferentes. La diferencia que habría entre un Palito Ortega y un Maradona es que uno podría llegar a ser un ídolo de masas y otro un ídolo popular, caracterizaciones que ya las vamos a hacer más adelante, pero me gustaría antes terminar el tema de los ídolos, en cuanto a su definición. Estas identificaciones masivas de mucha gente con uno, identifica a toda esa gente con él y los une a todos ellos. En

general, cuando une a través de un ídolo, por ej., extranjero, o a través de un ídolo de masas del tipo por ej. de Marilyn Monroe o de Elvis Presley, o de Kim Basinger, o de cualquiera de los ídolos actuales o viejos de Hollywood, en general se une toda esa gente en torno de una serie de identificaciones que no son nacionales, o sea, que no pertenecen a nuestro propio arraigo y en general producen un efecto de sometimiento, por lo menos cultural, a aquellas formas de las cuales los ídolos son originarios. En el caso de las identificaciones con los ídolos de Hollywood, es con todo el mundo del confort americano, a la que de alguna manera la gente aspira, pero no lo puede resolver, y al resolverlo en ese plano, en el plano de la idolatría imaginaria, “soluciona” el problema y no cambia la realidad. Es decir que en ese caso ese tipo de ídolo tendría una función conservadora.

P: Y además una función de transculturización, porque se trata de identificarse con otra cultura, que no tiene nada que ver con la propia.

M.F: Claro, y en general otra cultura que tiene una economía mayor que la nuestra, mayor cantidad de armas y un dominio que cualquiera puede observar, viendo por ejemplo, el caso de Irak. Las grandes potencias tienen un poder no sólo disuasor, no sólo de ídolos culturales, sino también llegado el caso, cuando algunos pueblos no se someten a esta proyección idolátrica, bueno, actúan otros elementos disuasores como tanques, camiones, armas.

P: Disuasores entre comillas...

M.F: Sí, sí, “disuasores” porque también actúan en forma violenta. Bueno, decimos entonces que el ídolo es una encarnación de elementos que tiene ya la gente y que lo deposita en otro lugar. Ahora, ese terreno, que es el terreno de los mensajes ideológicos, de los mensajes culturales, el terreno de los bienes inmateriales, de la violencia simbólica (se llama de muchas maneras), todo este terreno, es muy difícil de observar, porque por ahí es hasta intangible. Un árbol se ve, se ve

la tierra, y se ve un vegetal, y se ve un hombre, y se ve la carne, pero no se ve, por ejemplo, cómo se produce el fenómeno Marilyn Monroe o cómo se produce el fenómeno Gardel. Bueno, eso es muy difícil para todos tratarlo. Nosotros en la cátedra hacemos algunas investigaciones sobre todo lo que se llama “sociología de la cultura”. ¿Qué diferencia hay con la psicología o la antropología? Que nosotros estudiamos este fenómeno no desde el punto de vista del individuo que se proyecta con el ídolo, sino desde el punto de vista de aquellas instituciones o estructuras que hacen que el ídolo sea posible. Depende de qué estructuras sea originario el ídolo para que tenga una característica.

P: Hasta ahora has hablado de ídolos que tienen que ver más que nada con el espectáculo o con el deporte, pero también hay ídolos que tienen que ver más que nada con la política.

M.F: Claro, claro. Por ejemplo un ídolo, o como dicen ahora, una ídola como Eva Perón, fue una condensadora de deseos populares absoluta y de muchísima influencia en nuestra cultura. Bueno, en mi criterio, fue un ídolo de los que yo llamo populares y por lo tanto positivos. Vamos a ver también por qué es positivo el ídolo popular y no es positivo el ídolo de masas, que es por lo general un ídolo que nace de los aparatos de televisión, del gran cine, de la gran prensa. En cambio el ídolo popular nace de espacios también populares, como Eva Perón. Eva Perón surge de una clase social específica, surge de espacios de trabajo social determinados, surge del trabajo barrial, del trabajo sindical, es decir, espacios o instituciones o aparatos que están muy comprometidos con la participación popular, por lo tanto producen también un ídolo que tiene características ya no, como lo hemos llamado, “de masas” sino “de abajo hacia arriba”, y a eso lo hemos llamado popular. Eva Perón, al identificar a toda esa gente con ella, hizo también que toda esa gente se uniera con una idea de justicia social.

P: *Se pusiera la misma camiseta...*

M.F: Exactamente, y actuara a favor de esa justicia social con un ídolo que era conveniente a su cultura, y por lo tanto pudiera hacer. Es decir, que tuvo influencia el ídolo popular en el cambio social también.

P: ¿Esto quiere decir entonces que la idolatría popular puede conllevar una transformación?

M.F: Exactamente. Por ejemplo, el caso más conocido por nosotros, desconocido y conocido a la vez, es el tango. El tango es una expresión cultural que se encarna, también idolátricamente, en algunas figuras. El caso típico es Gardel, para qué vamos a nombrar otro. Pero el tango produce identificaciones que no son las mismas identificaciones que se producen en el centro de la ciudad. O sea, se producen identificaciones con el arrabal. Gardel es un representante del arrabal. Ahora, en un país como el nuestro, en el arrabal es donde se unen los criollos, que vienen del interior del país, con los inmigrantes, que vienen de fuera del país, y se unen en una franja que ecológicamente bordea a la gran metrópoli, que en general es extranjera: los patronos y los obreros de la gran ciudad son extranjeros. Esa gran masa de población no se une a la cultura dominante del centro sino que fabrica su propia cultura que proviene de la raíz latinoamericana y en el fondo hispánica, contra la raíz europea francesa e inglesa del centro de la ciudad de Buenos Aires. Entonces produce una cultura distinta, y una cultura que origina en toda la gente, uniéndose en ciertos ídolos como Gardel, también identificaciones distintas. Entonces, crea un nosotros distinto al nosotros metropolitano. Ese nosotros distinto va a sostener, en mi criterio, políticamente a Yrigoyen, y políticamente a Perón después. Es decir, es necesaria una cultura previa para que luego un discurso político transformador, como fue del discurso de Perón en el '45, pueda arraigarse, encarnarse y funcionar. Es necesario antes tener una masa culturalizada en un nosotros distinto al nosotros dominante.

P: Se me ocurre que hay un enfrentamiento entre un nosotros y otro nosotros. El mayoritario generalmente es el que pierde, ¿por qué?

M.F: No, en este caso el peronismo fue, como el yrigoyenismo lo fue en su época, un movimiento transformador, un movimiento que extrajo del centro metropolitano la renta agraria y la puso al servicio del desarrollo industrial. Unió dos clases: a la burguesía nacional con la clase obrera nacional. Esas dos clases se opusieron, digamos, a ciertos sectores que estaban hegemonizados por la oligarquía, que no todos eran oligárquicos, había también izquierda, derecha, etc., pero para hacer una línea tajante... Esos sectores mayoritarios, culturalizados por el tango entre otras cosas, y por el fútbol diría yo, se presentan con un nosotros distinto y pueden recuperar el lenguaje de Perón, que es el lenguaje de ellos mismos, no es que Perón... Si alguno quisiera un ejemplo que lea el discurso del 17 de octubre de Perón en la plaza, cuando les dice que esto es un partido de fútbol, y no sólo un partido de fútbol, sino un partido por el campeonato, y están los que estamos por la justicia social y están los que están en contra de la justicia social. Por primera vez un dirigente político habla con lenguaje popular, un dirigente político con rango presidencial, digamos, habla con lenguaje popular y consigue una serie de identificaciones que luego se van a plasmar en 70.000 obras públicas en 10 años, entre otras cosas, en la realización de muchísimas reivindicaciones sociales, hasta llegar, para que se dé una idea la audiencia, a que el asalariado cobrara el 50% de la renta total del país y el otro 50 era para el capital, cuando hoy estamos en un 20, y un 80% para el capital.

P: Claro, esto no es propaganda. Estamos hablando de la incidencia que tiene la transformación en la consecución de un ídolo popular, por eso estábamos hablando de los ídolos políticos. Pero también están los ídolos de masas –habías mencionado. ¿Esos son generados artificialmente, decías?

M.F: Para terminar con lo de los ídolos políticos, una sola cosita. Porque hemos nombrado a Perón porque es el que más se conoce, pero

también podemos nombrar al Mahatma Gandhi, podemos nombrar a Walesa, por ejemplo, que basándose en creencias populares religiosas, enfrentan a poderes impresionantes como al poder soviético (...). O sea que no es sólo el caso de Perón. Perón es un ejemplo entre tantos otros, para no sesgar demasiado, pero también podemos hablar de Walesa, que toma toda la simbología religiosa, se establece como un líder político que está amparado por esa simbología religiosa, sobre todo la de la virgen, y enfrenta al poder soviético.

P: ¿Kennedy fue un ídolo popular?

M.F: Bueno, funcionó en lo que se llama ahora “primer mundo” como ídolo popular e incluso en ciertas capas de las poblaciones nuestras también. Pero para mí Kennedy funciona exactamente como el caso, esta vez político, de Marilyn Monroe, es decir, es un personaje creado por los aparatos de la edición norteamericana, por la gran prensa norteamericana, luego por la televisión y el cine. Kennedy, y la familia Kennedy, es originado desde lo que llamaríamos “de arriba hacia abajo”, o sea que ya en los países dominantes no creo que exista la posibilidad de estas culturas populares, por la influencia de los medios de masas.

P: *Habíamos hablado de ídolos populares, pero estaban también los ídolos de masas y los ídolos de élite, ¿cómo los podríamos definir?*

M.F: Sí. Este campo de los bienes culturales, de los bienes imaginarios, podríamos llamarles, que es donde hemos mencionado que la proyección de los deseos de la gente se ubica, no es uniforme, está atravesado por conflictos, conflictos que son los mismos conflictos que atraviesan a las propias sociedades. Entonces se podría caracterizar a los ídolos como ídolos de masas, ídolos de élite e ídolos populares. ¿Cómo podemos diferenciar cada uno? Bueno, el ídolo de masas lo caracterizamos porque su nacimiento, su emergencia, es desde los aparatos de masas, o sea, desde los medios de comunicación de masas, desde el gran cine, la gran prensa, la televisión, etc.

P: ¿No son un invento?

M.F: No, no son un invento. Son directamente la transposición en los aparatos de ciertos fenómenos populares, que transpuestos en los aparatos y devueltos al público los deforman un poco, deforman esos deseos populares en los deseos que esos sectores y esos medios producen como efecto en la conciencia de la gente, que le devuelven a sí mismo un deseo que no es el real. Por ejemplo, la gente quiere libertad sexual, y se le devuelve Marilyn Monroe. No es la imagen de la libertad sexual, digamos, Marilyn Monroe, pero sí es un objeto deformado a conveniencia del propio medio. Luego está el ídolo popular, que es aquel que surge, nace, se desarrolla y crece a través de los espacios culturales populares, como por ejemplo los barrios, los clubes, el abasto (Gardel, por ejemplo), el fútbol (Maradona, por ejemplo). El desarrollo de ellos a través de esos espacios populares lo lleva después a culminar en los medios de masas, pero ya han surgido de otro lado y expresan otra cosa, entonces encarnan otras ideas, otros deseos, es decir, la deformación no es la misma que la de masas. Se le devuelve un rostro más parecido al de la gente. Y luego está el ídolo de élite, al que también se le adjudican capacidades y creaciones. Este es el ídolo menos reconocido como tal por los intelectuales. Son los ídolos producidos por la escuela, no sólo en la primaria, donde aparece ya el Quijote de la Mancha, sino en la secundaria, que es donde aparecen los ídolos literarios y aparece Shakespeare, y aparece Borges supongamos, y en la Universidad también. Entonces, esos ídolos se realizan y emergen del aparato escolar y del aparato de la edición, o sea los libros, etc., a los que sólo tienen acceso ciertos y reducidos sectores de la población, por eso los hemos llamado ídolos de élite.

P: *Pero también utilizan los medios de comunicación para estos ídolos, como Borges, por ejemplo.*

M.F: En la misma forma que el ídolo popular es capturado por los medios de comunicación de masas, el ídolo de élite también, pero en realidad el ídolo de élite, que puede ser de izquierda o de derecha (por

ejemplo Gabriel García Márquez, ¿cuántos en América Latina leen a Gabriel García Márquez?, ¿y cuántos en Europa?, ¿cuántos leen a Borges? No es porque esto lo determine, el consumo, sino simplemente que hay muy poca población latinoamericana que lee a estos autores, por desconocimiento, porque se necesita una escolarización por lo menos secundaria para poder llegar a acceder a ese lenguaje. Esos ídolos son muy importantes, tan importante que es necesario estudiarlos, analizarlos, descifrarlos, decodificarlos, a fin de que el intelectual sepa que él está construido en base a esas identificaciones, a esos ídolos, y no a los ídolos populares, lo que los aleja a los intelectuales de los ídolos populares, y por tanto de su conexión con su pueblo. El intelectual tiene dos chances. Una, identificarse con los ídolos de élite, por lo tanto reproducir la estructura social tal como está, y en ese sentido funcionar como un funcionario de las ideas que en ese momento dominan. Y otra, ser un agente de transformación. Y para ser un agente de transformación, la única posibilidad que tiene el intelectual es ligarse a las ideas populares, pues el pueblo, la gente, y no los intelectuales son los agentes naturales de la transformación.

[Aquí Arancibia entrevista a un ídolo popular mendocino: Víctor Legrotaglia]²

P: Estábamos hablando de los ídolos populares y qué mejor ejemplo que el Víctor Legrotaglia, ¿vos te acordás mucho de él?

M.F: Sí, yo me acuerdo mucho porque fue un ídolo mío. Soy hincha de Gimnasia, por supuesto, recuerdo todo de aquella época hermosa. Y vos sabés que estaba pensando precisamente en Jauretche mientras

² Nota del compilador (en adelante, N.C): Víctor Antonio Legrotaglia fue un ex futbolista y ex entrenador argentino, “ídolo” del Club mendocino Gimnasia y Esgrima de Mendoza en los años '60 y '70. Es conocido por ser considerado el futbolista más grande de todos los tiempos del fútbol mendocino. Debutó en 1956 y se convirtió en ídolo y leyenda de generaciones posteriores.

veía al Víctor. Jauretche decía que el intelectual tenía como función traducir en forma clara “lo que oscuramente viene de abajo”. Y yo digo que claro, esa sería la función, ese rumor popular, tratar de traducirlo.

P: Pero me parece bastante claro lo que dice el Víctor...

M.F: Justamente, lo que estaba diciendo es una cosa contraria a Jauretche. Lo que Víctor ha dicho es muchísimo más claro que lo que he dicho yo.

P: Por lo menos la gente lo va a entender más...

M.F: Sí. Precisamente, creo que la gente, si pone bien el oído, si recapita sobre lo que ha dicho el Víctor, ve que ha dicho exactamente lo que estamos hablando nosotros, “tratando” de decirlo. Él lo ha dicho en un idioma espontáneo, popular, que a nosotros nos cuesta muchísimo hacerlo, precisamente.

P: Claro, lo que pasa es que el fútbol es un idioma tan generalizado. Porque no solamente alcanza a las culturas populares, sino también a las culturas de élite, como que se unifica esto.

M.F: Sí, el fútbol tiene esa característica. Fijate que es distinto a todos los otros deportes. Es un tema apasionante el del fútbol. Es distinto a los demás deportes, por ejemplo el tenis, que juegan dos, o el propio básquet, que tiene un juego más reducido. En el fútbol tenés que juntar 11 tipos. Yo he jugado al fútbol de chico y hay que juntar los 11. Hay que decirle a uno que es croto, al otro hay que decirle que vaya al arco (el dueño del fútbol por lo general iba al arco), el otro tiene que ir adelante, el otro quiere hacer los goles, etc., etc. Bueno, todo eso requiere una organización, ya está planteando una socialización mucho más compleja que cualquier otro tipo de deporte, por eso es tan popular. Hay que atacar a otro equipo, además. Por lo general los sectores populares deben defenderse, y esa defensa necesita organización. Después lo van a hacer a través de organizaciones sindicales, políticas, barriales, unidades básicas en otra época. Pero en este mo-

mento, de esta socialización primaria, digamos, el fútbol cumple una función muy importante, por eso es tan importante, porque es mucho más importante para esos sectores que para los sectores acomodados, porque los sectores acomodados ya tienen en la familia, en sus círculos de amistades, tienen más defensas. En cambio estos chicos se juntan en el fútbol, se socializan a través del fútbol, y aprenden a vivir en grupo, a defenderse y a atacar a alguien.

P: Pero de todos modos, Mario, yo creo que en los barrios, ya sean de familias acomodadas o de familias marginales, los chicos que se juntan a jugar al fútbol no importa de qué familia son. Se juntan en la cancha y ahí son todos iguales.

M.F: Es verdad, pero lo que quería señalar es que las ideas que presiden ese deporte son populares. Todos ven a Xuxa, los pobres y los ricos, digamos, pero las ideas que presiden a Xuxa son las de la gran televisión internacional. Igual que el tango. El tango tiene una clara connotación popular, pero incorpora a muchísimos otros sectores sociales, pero eso no quita que el tango sea expresión popular, que ha incorporado a otros sectores. O sea, eso que algún autor italiano por allí llamó hegemonía, es decir, quién tiene la hegemonía, si la hegemonía la tienen las ideas que dominan en una época o las ideas populares. En realidad lo que dijo el Víctor fue muy simple, muy claro, para aprender. Por ejemplo dijo que lo importante en el fútbol es el jugador. Eso está en contra de otra concepción futbolista. Ya te dije recién que estos deportes populares o estos ídolos populares intentan siempre ser atrapados por los aparatos de masas. Ahora, ¿cómo se hace esta operación? Y... transformando el fútbol, por ejemplo, en un fútbol de masas. Significa regimentarlo, uniformarlo y darle el poder no al jugador sino al director técnico. El director técnico, igual que en la empresa moderna, serializa a los jugadores, los coloca en una serie ordenada de operaciones, que van a realizar previamente en un pizarrón y luego las van a ejecutar en la cancha, en un fútbol industrializado, de resultados, donde tienen que ganar,

fútbol aburridísimo por otra parte, o un fútbol que se presta a otro tipo de mensaje social, pero no a la autonomía del jugador y al nacimiento en la cancha de la iniciativa, la iniciativa del jugador, que es la iniciativa popular también.

P: Claro, porque en definitiva el jugador de fútbol que nace del pueblo está volcando una cultura en la cancha, y yo creo que también pasa en los otros deportes, si nacen del pueblo: cuando se institucionalizó popularmente el tenis a través de Vilas, o cualquier otro deporte, o la danza por ejemplo si hablamos de Boca, y me parece que también es un ídolo popular, a pesar de practicar o desarrollar un actividad de élite.

M.F: Allí, una pequeña diferencia, te la tengo que señalar, porque Julio Boca realiza una danza que está caracterizada por el pasaje de ese niño a una escuela, por la que no todo el mundo pasa y por lo tanto no puede llegar a la recepción del ballet clásico. Precisamente en ese campo está la danza del tango, como una danza espontánea, no escolarizada, que nació en los barrios... A eso le llamo popular, no tanto por el consumo, sino por cómo se produjo. En el fútbol, esto que dijo Víctor, esta industrialización conduce también a que el fútbol deje de ser un juego, un juego en el que el fútbol expresaba esos instintos populares, instintos de realización personal. Ese juego que se serializó después, él lo señala diciendo “en mi época se podía hacer una sombrillita o un caño”. No importaba tanto el gol, el resultado, sino el juego. Acá podría contar una anécdota personal, si cabe. Yo estaba en la cancha, jugaban Gimnasia / Godoy Cruz, hace mucho tiempo, no recuerdo, años 60, y yo estaba en la tribuna de Godoy Cruz, hincha de Gimnasia, no podía decir nada. Al Víctor lo odiaban, en el buen sentido del término. Y el Víctor estaba jugando de este lado de la cancha y los hinchas de Godoy Cruz le gritaban cosas, le decían borracho. Entonces un hincha de Godoy Cruz que estaba al lado mío le tiró una naranja a la cabeza del Víctor. Y el Víctor la tomó de taco, la elevó, la tomó con un hombro, luego con el otro hombro, la payaneó un

rato, la tuvo entre los pies, sin que tocara el suelo (juro por Dios que la naranja no tocaba el suelo), mientras que la pelota andaba por ahí, haciendo sus cosas, sus cabriolas con otros jugadores. La mantuvo en el aire un tiempo y de otro taquito la devolvió hacia la tribuna. Lo que el Víctor no supo sino 15 años después, porque se lo conté yo, es que esa naranja cayó en las manos del mismo tipo que se la había tirado.

P: Claro, en definitiva esto a vos te provocó una alegría grande, y creo que las expresiones populares provocan alegrías populares, por eso es que la gente se acerca o entiende más a los ídolos populares.

M.F: Claro, yo quisiera por ejemplo, si tuviera un hijo, que se identificara con eso y no con aquel otro jugador serializado que está pensando en el resultado, etc., y después se va a transformar en un sujeto social distinto, que va a estar ligado también a una cadena distinta. Yo quiero un chico como aquel que es capaz de jugar con una naranja en un momento de creatividad puro (y que Dios lo ayude para que caiga en el mismo tipo que se la tiró).

P: El tema es que el dinero está directamente relacionado con la proyección que tienen ahora los chicos. Están más como tratando de ganar dinero, de ganar fama, que de hacer lo que les gusta y de ser felices.

M.F: En definitiva, de lo que se trata es de si el chico se va a juntar o socializar con las ideas que en un momento dominan, que son las ideas de esta productividad o eficiencia, a las que nunca o muy improbablemente vamos a llegar por nuestra ubicación en el mundo, o si el chico, el chico y el más grandecito también, puede armar algo propio, espontáneo, que sea de su propia raigambre cultural, o sea, que sea nacional, pero que también sea popular, y con ese algo construya cuando sea grandecito, una alternativa propia, para defendernos de todos aquellos que hoy tras el “verso”, digamos, de esta eficiencia y de este ligarnos a un mundo uno, nos conducen simplemente a la frustración, a una mayor subdesarrollo, etc. Es decir, que tiene que ver también con la política, la política tiene que ver con todo esto.

P: Tiene que ver también con el manejo de los ídolos. Cuando los ídolos son espontáneos, ayudan a crecer, pero cuando los ídolos se masifican, ayudan a estereotipar una sociedad, como ha ocurrido con Monzón y con otros ídolos populares entre comillas.

M.F: Exacto. A los ídolos, por ejemplo Monzón o el mismo Maradona, o el Bambino Veira, más allá de que realizan a veces cosas o acciones que están penadas por las leyes (no es para hacer una defensa jurídica del caso sino para hacer un análisis social del caso), se los castiga con muchísimo más rigor, porque siempre el poder está de alguna manera agazapado para controlar ese ídolo, porque como hay muchas identificaciones populares en él, el descontrol de ese ídolo puede producir también identificaciones descontroladas, o sea producir rebeliones, no en forma directa, pero sí en forma mediada. Siempre es necesario controlar al ídolo. Por eso el escándalo, por supuesto que también trae muchos dineros extra, el escándalo con Maradona o el escándalo con el Bambino, que son cuestiones graves algunas, sobre todo lo del Bambino es una cuestión grave, si nadie la va a justificar, pero simplemente toda esta operación, más sobre Maradona, que es quien denunció a la FIFA, quien dijo que en Cuba no se morían de hambre los chicos, que siempre mantuvo una actitud rebelde propia de su origen, de Villa Fiorito, no hay que olvidarse de que Maradona es un villero, y por lo tanto se lo trata de controlar. Lo de villero está bien, pero hasta un punto, después tiene que hablar bien...

P: Es como que se delega en el ídolo la capacidad sempiterna de saber todo, porque le preguntan de economía, de historia, como si tuvieran que saberlo todo por el simple hecho de que se es famoso en el fútbol, y no un buen jugador de fútbol, un buen boxeador, o lo que fuera.

M.F: Sí, es verdad eso. Eso es un estereotipo que realiza el periodismo muy comercializado, que está en la búsqueda de elementos para competir con otros medios, etc. Bueno, eso es inevitable, es inevitable que conviva-

mos con eso. Pero lo que hay que recuperar es ese origen, todo esto que dijo el Víctor, que dice: “yo no me fui al Real Madrid porque estaba mi vieja acá”. Eso que parece una cosa de... en un hombre llegando a los 50, está bien. Está bien lo que él dice porque la madre señala el barrio, señala la pertenencia de clase, señala la pertenencia nacional, incluso.

P: Y señala valores culturales que en este momento han sido dejados de lado, como el cariño, la casa, el barrio, son cosas que se pueden relegar por el dinero, la fama, el éxito, la pantalla de televisión.

M.F: Yo creo que todo está en el control de esa primera infancia que se puede realizar, el control o la libertad que se le puede dar a esa primera infancia. Creo que todo consiste entre los intelectuales, si todo esto sirve para algo, si la sociología de la comunicación o de la cultura sirve para algo, o por lo menos lo que a mí me interesa es tratar de recuperar todos esos deseos populares encarnados en los ídolos para devolverlos en acciones concretas, prácticas, a los intelectuales, para poder unirse realmente en un proyecto común con su pueblo. Ahora, en eso es necesario que el intelectual se despoje de sus naturales ídolos de élite, que lo frenan en esto, porque tiene una cultura universitaria o secundaria, que no lo deja unirse a aquel otro que tuvo una cultura primaria. Entonces, hay que llegar a producir una articulación entre este intelectual y el pueblo, para darle dirección, pensamiento a una acción popular para que tenga efecto, tenga contenido y pueda en algún momento ser alternativa de algo, porque la situación histórica incluso es muy compleja, y no es tan simple como unirnos a un primer mundo que no sé si le interesa que nosotros nos unamos a ellos.

P: Mario, el pueblo argentino, los argentinos en general, ¿tienen una tendencia natural a tener ídolos, a idolatrar si se puede usar el término?

M.F: Sí, yo diría que sí, y eso no lo veo tan mal. Creo que los países desarrollados tienen una tendencia a ligarse a otros valores y dejar estas

idolatrías. Creo que las idolatrías corresponden más a formas no tan desarrolladas. Eso es lo bueno que tenemos, precisamente. Que ahí están escondidos ciertos valores, más cercanos a nosotros, y en lo otro hay un despojamiento de todo lo que sea la iniciativa personal, donde los juegos ya están regimentados por una computadora que dirige la operación del jugador, etc. Mientras que aquí el juego es creación pura. El fútbol del que habla el Víctor es un fútbol de creación, un fútbol que moviliza el pensamiento, que crea un sujeto activo, que puede llevar a ese sujeto a una transformación real del lugar donde vive para realizarlo en forma más justa, quizás.

“Hacer currículum para vivir y no vivir para hacer currículum”.

Mario Franco

“Peor es laburar”

Mario Franco

UNIVERSIDAD: DE ESO NO SE HABLA

Mario Franco.

Revista Vóx Populi. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo. Año 1, n° 1, noviembre de 1995.

Insistentemente se ha planteado el hecho que la Universidad está desvinculada del ámbito social donde opera. En realidad lo que se pretende decir es que la Universidad reproduce ese ámbito en el plano especulativo. Esta reproducción no es mecánica sino que, paradójicamente, puede formularse como una crítica despiadada al “sistema”. Es decir, a través de un juego que no por conocido es menos eficaz, la Universidad (sobre todo en las ciencias sociales) realizaría una operación que provisoriamente podemos denominar como “contracultura”. Esto significa que se invierten los valores sociales dominantes (así como se dice que Marx “invirtió” a Hegel) aunque manteniendo el paradigma o la problemática intacta (así como el ateísmo es simplemente una variante de la problemática religiosa). O sea, se cambian los adjetivos pero se mantienen los sustantivos. En el sentido positivo, según Hegel, esta sería una operación de la llamada por él “astucia de la Razón” que para realizarse, a veces, requiere de estas paradojas y negaciones.

La Universidad, entonces, por derecha o por izquierda, realizaría la reproducción de la escala de valores sociales históricamente dominantes.

Sin embargo, cualquiera que observe el fenómeno universitario podría sacar conclusiones absolutamente contradictorias con las que acabamos de formular. La Universidad defiende los derechos humanos, que se niegan en otros ámbitos, produce críticas corrosivas hacia el sistema de distribución social de la riqueza, sus componente más activos -los estudiantes- luchan permanentemente contra las injusticias sociales, contra la discriminación y contra la violencia estatal, etc., etc.

Veamos el fenómeno más de cerca. La Universidad cuestiona casi todo. En sus clases de filosofía -aunque provisoriamente- puede negarse hasta la existencia del ser mismo. No sin sarcasmo se niega la propia ciencia que afirma que hay algo fuera de la cabeza de los hombres. Se instituyen modelos, tipos ideales, estructuras funcionales que reivindican la absoluta libertad del hombre que puede crear esas formas con un gran porcentaje de ingenio y un pequeño porcentaje de experiencia (o al revés). Asimismo se puede llegar a pensar que es imposible pensar porque resulta que todas las mal llamadas “cosas” son sólo encrucijadas de poder y por lo tanto también nuestro propio pensamiento, por lo que sólo es posible empujar o resistir sin saber realmente qué se empuja o se resiste. Y así en variaciones que el actual “posmodernismo” lleva casi hasta el infinito. Ya Shakespeare había calificado todos estos discursos refiriéndose a la literatura: *“Palabras, palabras, palabras...”*

Pero hay algo que en la Universidad se habla poco. Se podría decir casi nada. Y este silencio es sintomático. De lo que no se habla en la Universidad es de la propia Universidad. Por supuesto que no nos referimos a que se habla de “autonomía”, “poder tripartito”, “libertad de cátedra”, etc. etc. De lo que no se habla es de la sustancia de la Universidad. No se habla que ella constituye un tercer escalón de un sistema discriminatorio de aprendizaje al que pudorosamente llamamos la “escuela”. Tampoco se dice que esta escuela es un aparato que produce -y con rigor- el fracaso de la mayoría de sus integrantes que son dirigidos al mercado de trabajo, a la desocupación o al cirujeo. Y que, por esto mismo, la Universidad está integrada por aquellos sujetos que

-estructuralmente- creen en la unidad de la escuela y para quienes esta discriminación es invisible ya que, en realidad, la produce causas extra-escolares como las aptitudes individuales o las diferencias sociales. Para decirlo de otra manera: la escuela es neutra -y por lo mismo laica- pero habita en un mundo dividido entre pobres y ricos, entre débiles y poderosos, y entre individuos que -en forma innegable- tienen diferentes capacidades. Algunos privilegian las cuestiones individuales, otros las cuestiones sociales. Lo importante es que ambos remiten la deserción y el fracaso a causas que están fuera de la escuela. Por esto mismo es necesario luchar -con becas por ejemplo o a través de cursos de nivelación o con la eliminación del ingreso o con la eliminación de la obligatoriedad a la asistencia a clases, etc. Y todo con una finalidad ético-política: para favorecer a los más desfavorecidos y desfavorecer a los más favorecidos (como ejemplarmente se plantea en el libro “La reproducción” de Bourdieu y Passeron) y de esta forma ampliar las bases democráticas de la sociedad, de la escuela y, por supuesto, de la propia Universidad.

Sin negar, en lo más mínimo la positividad de muchas de estas luchas se hace necesario decir que no creemos que constituyan el eje estructural del problema y, por lo mismo, si se las confunde con este eje se termina, por derecha o por izquierda, en la reproducción del orden social que se pretende combatir.

Es necesario, entonces, plantear el problema de otra manera. Se hace preciso delimitar el campo de estudio. En primer lugar, es innegable que la Universidad no se sostiene en el aire. Que está sostenida por un orden social y articulada a él. También que este orden social no está creado por la Universidad sino que, al contrario, el mismo orden requiere de la Universidad para su sostenimiento y reproducción. Por esto podríamos decir que la Universidad pertenece al campo de los fenómenos superestructurales y que estos fenómenos han sido muy tardíamente estudiados en el espacio de las ciencias sociales. Se podría decir que en ese campo se comenzó con el estudio científico de la estructura económica mientras que el Estado o el poder y las ideologías

quedaron relegados por mucho tiempo y, aún hoy, es difícil encontrar textos científicos sobre esas temáticas. Gramsci, desde una posición muy particular (fue durante el fascismo italiano y en condición de preso político que escribió la casi totalidad de su obra) es quizás uno de los pocos -en nuestra perspectiva- que hizo algunos aportes interesantes al tema. Otro fue Althusser, más orgánico y sistemático, quien escribió sus nunca bien comprendidas *“Notas para una investigación: Ideología y aparatos ideológicos de Estado”*. Otra contribución importante la proveyeron Baudelot y Establet con su obra *“La escuela capitalista en Francia”*. Después no hay mucho más. Nos encontramos, por esto, con muy pocos elementos para hacer un análisis concreto de la situación educativa y universitaria en especial. Sin embargo, estos aportes mencionados permiten un primer acercamiento al problema que no debemos desaprovechar.

Decíamos que la Universidad no está sostenida en el vacío sino que proviene, en primer lugar, de una estructura escolar que le antecede (el nivel primario y el nivel secundario) que hemos descripto como generadora de un proceso de discriminación que se articula a la división del trabajo. Es decir, que la escuela produce dos redes de escolarización. Una que termina tempranamente en el mercado laboral y que produce diferentes especialidades técnicas y aquella que produce los profesionales que constituirán la masa de la llamada “clase dirigente”. En segundo lugar, estas redes de escolarización reproducen las formas básicas de las diferencias sociales estructurales.

Así, esta doble vinculación, con su propio origen y con la sociedad global, hace que la Universidad deba necesariamente ser pensada en una doble perspectiva: desde el sujeto escolarizado y desde su estructura de organización.

En cuanto al análisis desde el sujeto escolarizado es necesario advertir que la estructuración de sus saberes está ordenada en función de divisiones sociales que hacen que éste no constituya nunca un simple objeto de educación o información, sino que este sujeto está estructurado con palabras, conceptos y categorías que le distinguen, separan

y enfrentan con aquellos otros sujetos que simplemente saben “leer y escribir” y que por esto mismo no leen ni escriben. Los primeros son por esto dominantes sobre los segundos y la característica singular de este dominio es que no se advierte sino a través de un largo rodeo teórico que la Universidad no reputa como científico o serio. En general, la Universidad no ignora que haya diferencias pero las piensa dentro de la problemática que vimos al comienzo de la nota: como diferencias extra-escolares. Y sus soluciones son soluciones basadas en esta problemática: servicios a la comunidad, transferencias de saberes, etc.

Para revertir este proceso se hace preciso un largo y prolongado esfuerzo que produzca la “deconstrucción” (para hablar como se habla hoy) de la conciencia de estos sujetos escolarizados. En realidad se hace necesaria una verdadera revolución teórica que efectúe la inversión de la tendencia espontánea. Es decir, que conduzca no a la separación ni a la distinción y al enfrentamiento entre el campo manual y el campo intelectual sino a su articulación y a su unidad. El proceso para efectivizar esta mutación es largo, como dijimos más arriba, pero su reconocimiento como problema y la apertura del debate en estos términos es el primer paso imprescindible. De lo que se trata es que el universitario comprenda al lenguaje popular en sus manifestaciones más ostensibles como por ejemplo, el fútbol o la llamada “cultura popular” hasta en sus expresiones más sutiles como las políticas sindicales y la propia política popular a secas.

En cuanto al análisis desde el punto de vista de la organización o de la estructura es innecesario advertir que está íntimamente ligado al problema del sujeto escolarizado. Puesto que hemos prefigurado que la constitución de ese sujeto obedece a determinadas estructuras educativas objetivas, es lógico que la perspectiva de un cambio se refiere siempre, en una última instancia, al cambio del funcionamiento de las estructuras escolares dentro de los límites impuestos, obviamente, por la sociedad global. En ese sentido creemos que la primera observación pertinente es la de la separación que existe entre el campo educativo y el campo de la producción. El viejo taller artesanal donde se producía

y al mismo tiempo se aprendía las disciplinas de producción concretas dio lugar, con la emergencia del capitalismo y su consecuencia natural, el maquinismo, a separar el trabajo manual del intelectual instituyendo una estructura escolar disociada del ámbito de la producción y que, por esto mismo, puede llegar a navegar por mares muy distintos a las necesidades que la propia producción impone. Así, en un tiempo se caracterizó a la Universidad como una “torre de marfil” para pensar esta disociación. Otras veces se la caracterizó como elitista, etc.

Sin embargo son pocos los autores que piensan el problema que este soporte es condición de posibilidad de la existencia del propio capitalismo. Por supuesto, sin pensar ni por un momento la transformación del sistema desde la Universidad (sería como pretender saltar por encima de la propia nariz) se pueden pensar políticas que conduzcan a una refundación tanto de los sujetos como de las formas de organización. Si bien, como dijimos, educación y producción se mantienen separados por razones que superan las cuestiones tratadas en esta nota y que por lo tanto es, en este sentido, una separación inevitable, es posible pensar políticas que rearticulen la relación. Por ejemplo, pensando en las posibilidades de la institución parcial de los viejos talleres artesanales que planteamos recién. Esto, si bien no instituye socialmente cambios profundos, a largo plazo, estos viejos talleres pueden producir efectos beneficiosos y de transformación. Para decirlo en ejemplos concretos, el aprendizaje se realizaría sólo a través de la práctica -dentro de las posibilidades lógicas de las especialidades en cuestión- y así la Facultad de Ciencias Médicas debería, paulatinamente, transformarse en un hospital, la Facultad de Ciencias Agrarias en una huerta, la Facultad de Ciencias Políticas en un centro concreto de investigaciones sociales, así dentro de ella la carrera de Comunicación debe expresarse a través de una radio, una televisora o un periódico gráfico, etc. etc. Sin embargo, esto no es suficiente. Lo ideal sería transformar, en forma paulatina a la Universidad como un todo en un taller total. Esto hoy parece inalcanzable pero el desarrollo del proceso va a ir visualizando las dificultades -que serán muchas- así

como los logros que serán acicates para continuar. El riesgo es grande en la medida en que no se pueda producir ningún cambio pese al esfuerzo desplegado, pero este riesgo no existe cuando comprendemos de manera radical la importante función de reproducción que hoy realiza la Universidad. Y, para colmo, desde una imagen propia que tiende al cambio y a la transformación social.

ARTE NACIONAL Y ARTE POPULAR

Mario Franco. Revista CLAVES. 20 de Marzo de 1972.

Se ha dicho en un número anterior (CLAVES, N° 53), que la cultura, o la estructura ideológico-científica, se difunde a través de canales específicos, que en su totalidad pueden llamarse frente de culturalización. Este frente está constituido por el sistema educativo, la iglesia, los centros artísticos y los medios de comunicación de masa, que incluyen radio, televisión, ciertas publicaciones y cine. Es decir, se separa ex-profeso medios “artísticos” y medios de comunicación masiva. Los primeros, conciertos, exposiciones pictóricas o escultóricas, teatro, literatura, cine-clubes, etc., son siempre manifestaciones culturales que se expresan ante unidades constantes de público, los segundos alcanzan todo el espectro social. ¿Qué importancia tiene esto?

Es el presupuesto esencial de cualquier proyecto de realizar una cultura nacional y popular.

El arte se desenvuelve dentro de la estructura ideológica. Por esto no tiene el mismo objeto que la política o que la economía. No haber entendido esto y haber confundido las esferas, les ha valido a muchos, ser espontaneístas en política (siendo el espontaneísmo una categoría económica), racionalistas en economía, asumir la política estética o el arte en forma política. Dentro de los dos últimos órdenes no es extraño ver a sectores estudiantiles programar un acto político, o plantear una estrategia política de medio y largo alcance, sin salir jamás de los cánones de la estética. Todo se centra en los límites de la pura denuncia al sistema. Esto que en un teatro o en un cine podría causar una impresión y apuntar a una transformación de la conciencia del espectador, es en el campo político sólo un instrumento, que al transformarse en fin, altera su objeto y es siempre utilizable por otros

sectores. Estos a la larga, imponen sus propias orientaciones políticas. La forma inversa, o sea, expresar el arte políticamente es también un error. El panfleto, si tiene como objetivo inmediato el reclutamiento y, como objeto propio, el cambio de las relaciones sociales, cuando es expresado dentro de un contexto artístico, transforma su fin y objeto. El espectador del cine o teatro modifica los contenidos concretos e inmediatos del discurso político, abstracto y simbólico, quebrando, por una parte, las posibilidades políticas que son siempre concretas, y por otra parte, las posibilidades estéticas, libradas al azar de las simbolizaciones subjetivas del espectador.

Lo que se recoge en los últimos párrafos expuestos, es que el arte no es sólo el discurso, sino su relación con el espectador. El arte es la síntesis de la polaridad expresión-impresión o lo que es lo mismo: discurso-recepción.

Y aquí se engarza la temática del arte nacional.

Nación es un concepto que nace con la irrupción de las monarquías absolutas en Europa, creadas sobre los despojos feudales. El rol hegemónico de los nuevos Estados es llevado por la burguesía. La burguesía europea es quién crea las condiciones del Estado moderno autónomo. El arte nacional europeo es siempre burgués. Es en el terreno ideológico donde la burguesía libra batalla contra las ideas feudales. Las clases proletarias y campesinas no participan de esta lucha. El arte nacional en los Estados capitalistas autónomos europeo no es popular.

La diferente ubicación y sobre todo la forma especial, en que los países de América, Asia y África son incorporados al capitalismo, hace a radicales diferencias políticas, económicas e ideológicas. Es decir, en el interior de estos países se da -en el terreno económico- una unidad de intereses entre diversos sectores y clases sociales que tienen su expresión en la alianza política de clases de los frentes nacionales y populares. El enemigo común: la oligarquía agraria o ganadera, la burguesía comercial intermediaria y el imperialismo.

De esta forma toda manifestación estética que responda a los intereses del movimiento nacional (clase obrera, campesina, burguesía

industrial pequeña y mediana, etc.) en la coyuntura política y económica en que se desenvuelve la lucha contra el imperialismo, es arte nacional.

Y, como el establecimiento de un proyecto nacional y la creación misma de la nación es ejecutada, no por las oligarquías o por la burguesía comercial, que se complacen económica e ideológicamente en mantener la situación colonial o semicolonial, sino por las clases populares, el arte nacional necesariamente implica el rasgo popular. Arte nacional y Arte Popular se identifican. Más arriba se ha dicho, que hay canales de difusión que se orientan a unidades constantes de público, o sea, que se expresan en el centro de las ciudades y dirigidos especialmente a la pequeña y mediana burguesía y aún a públicos oligárquicos (conciertos). Por encima del contenido que la manifestación artística exprese, es decir, aún cuando responda a los intereses coyunturales del movimiento nacional, la relación con el público receptor modifica el discurso sustancialmente. El arte nacional que se expresa esencialmente por esos canales minoritarios, se momifica, altera su contenido y sirve, en un contexto más amplio, a la preservación del sistema. Las posibilidades de un arte nacional y popular están dadas, en última instancia, en la posibilidad de acceder a los canales de difusión masiva como la radio, la televisión o el cine. Aunque es sabida la resistencia y el cuidado que el sistema semicolonial hace de estos medios, por lo cual su acceso, sin revolución política y económica, es muy problemático. Sin embargo, es imprescindible crear las condiciones ideológicas de esa Revolución, y si no es posible la utilización en pleno de los medios masivos de comunicación, es posible por ejemplo, llevar un teatro nacional a los sindicatos, clubes, villas, no circunscribirlo a los límites de la ciudad, hacer canales inéditos de distribución de material cinematográfico, como lo han hecho realizaciones tales como *“La hora de los hornos”* de Solana y Getino, construir murales en las barriadas, etc. Es en esta conjunción de expresión estética nacional y recepción popular donde se encuentra la verdadera respuesta al arte universal y elitista de los detentadores del poder.

A PROPÓSITO DE LA CULTURA NACIONAL

Mario Franco. Revista CLAVES. Septiembre de 1972.

A partir del 25 de mayo se abrió en el país una etapa que, para lo cultural, podría significar la posibilidad de una meta: la cultura nacional.

Y se dice cultura nacional y no nacional y popular debido a una caracterización política de nuestro país. Como país dependiente contiene una estructura de clases en la cual las dominantes ejercen su hegemonía política y su predominio económico a través de una cultura -o ideología- basada fundamentalmente en pautas y modelos construidos en los países dominantes. De esta forma todo proyecto cultural antagónico al de estas clases es siempre nacional y, por sustentarse en los intereses de las clases dominadas, es también siempre popular.

Al decir nacional y popular por lo general se incurre en un error. El de diferenciar los conceptos. Esto que es lógico en un país central en donde el estatuto “nacional” es burgués, no lo es en un país periférico, donde lo nacional está íntimamente ligado al proyecto del pueblo. Pero es necesario preguntarse por qué se incurre en este error. ¿Es quizás sólo un error técnico, de conceptualización? No, por supuesto. Es un “error” ideológico. O mejor, es una infiltración ideológica burguesa.

¿Por qué? Porque al utilizar dos conceptos lo que en realidad se hace es enfrentarlos o preparar su enfrentamiento. Se dice: “*Es importante que la cultura sea nacional pero lo es más que sea popular, o sea del pueblo*”. En cuanto al correlato sociológico de cada uno de estos términos es el que sigue: a la burguesía nacional le correspondería el impulso de la cultura nacional. Una cultura antiimperialista, por ejemplo, pero capitalista. A la clase obrera la cultura popular. O sea la síntesis: anti imperialismo y socialismo.

Quizás no se descubra todavía dónde apunta la argumentación del que escribe. Es posible que poniendo en movimiento el esquema reseñado arriba se perciba con más claridad.

Si a la burguesía “nacional” le corresponde ser el substrato económico y político del nacionalismo cultural y a la clase obrera el de la cultura popular se llegará a la síntesis cuando la clase obrera tome el poder político y económico, hegemonizando la alianza que mantiene con la burguesía nacional.

En realidad parece una propuesta revolucionaria. Pero no es así. Porque: ¿Qué es necesario para que la clase obrera tome el poder y subsuma lo nacional en lo popular? Pues nada menos que la burguesía nacional tome el poder primero y así pueda desarrollar hasta sus límites los contenidos nacionales.

Ya está. Una preocupación aparentemente cultural ya está enredada en lo político. Es decir, la separación teórica de dos conceptos como lo nacional y lo popular lleva implícito en un país dependiente una concepción política reformista y oportunista (y colonialista) que es aquella de la necesidad de la instancia democrático-burguesa en todo proceso revolucionario. O, por supuesto, la necesidad de la etapa nacional-popular que son los mismos conceptos reformulados terminológicamente debido al desprestigio de la fórmula.

Por esto es necesario hablar sólo de cultura nacional. Y ahora sí es posible preguntarse por sus alcances, sus posibilidades y sus fundamentos.

Si la dependencia es no sólo una mera circunstancia sino una relación fundante y estructural, no sólo un factor “externo” de dominio sino un factor que determina la estructura de clases del país dependiente, es entonces imprescindible para superarla, romper esta estructura interna. Es decir, liquidar el esquema de clases actuante. Esto es lo fundamental. Lo demás son sólo palabras.

¿Y cuál es la clase que por su organicidad potencial y sus intereses estratégicos puede llevar a cabo esta liquidación? Sólo la clase obrera, la clase trabajadora. O sea el soporte estructural de un proyecto cul-

tural nacional no puede ser otro que una clase cuyo destino histórico estratégico en un país dependiente sea justamente romper con los vínculos de dependencia, es decir, romper con la estructura capitalista dependiente que alimenta y es alimentada por esos vínculos.

Es precisamente por esto que en el 45, en nuestro país -cuando se produce una fusión táctica de intereses entre la burguesía nacional nacida de la crisis mundial del 29 y la clase obrera- sólo se concretan pautas culturales de rechazo al sistema cultural vigente pero no una verdadera cultura nacional. La dirección burguesa -política y cultural- se enfrenta en estos campos al imperialismo y a la oligarquía pero no tiene fuerzas históricas para proponer un andamiaje cultural autónomo. Pero si su propio rechazo al imperialismo cultural brindaba la posibilidad real de profundizar esta tendencia traspasando el poder a la clase obrera y al pueblo, su satelización cada vez mayor de los nacientes monopolios norteamericanos hizo volcar la balanza hacia la dependencia y el coloniaje cultural. Fue el 55.

Hoy, frente a una fusión de aquella burguesía nacional y el monopolio extranjero, aquella ya no puede ser soporte ni siquiera de un rechazo cultural. Todo lo contrario. Va a intentar impedir a sangre y a fuego cualquier intento cultural nacional porque en ello va su propia existencia. Y en esto es imprescindible leer detrás de las palabras. Porque evidentemente esta burguesía va a seguir utilizando una retórica "nacional". En México se sigue hablando de revolución cada vez que se hace necesario masacrar una buena cantidad de dirigentes obreros y estudiantiles.

Aquí la cultura nacional no puede correr sino a la vera de la clase obrera y el pueblo, de sus intereses, de sus necesidades. Otra cosa sólo puede ser retórica o una vana mística que oculta un elemental coloniaje.

“Y...con esta cara no me quedó otra que leer y hablar hasta por los codos.”

Mario Franco

EL TANGO. UNA REBELIÓN HECHA NOSTALGIA

Mario Franco. Revista “La hoja de la bitácora”. 13 de Noviembre de 1984.

Después de Pavón, las expediciones punitivas al interior de la república realizada por Mitre y sus oficiales uruguayos, producen una verdadera masacre social. Son liquidadas las últimas resistencias federales y se asesina al Chacho, a Varela y López Jordán. El interior queda inerme ante la penetración económica inglesa que termina por liquidar sus artesanías, manufacturas y algunas industrias incipientes.

Destrucción económica, política y social que modifica sustancialmente la correlación de fuerzas. Quedaron sepultadas las viejas luchas entre provincianos y porteños. El triunfo de estos últimos imponen los dictados de Inglaterra durante más de medio siglo de historia nacional.

La única excepción a este dominio lo constituyó, hacia el 80, el patriciado roquista que, proveniente del interior, impulsó un determinado tipo de modernización y el acontecimiento por el que se había luchado desde la independencia: la federalización de la ciudad de Buenos Aires con la consecuente nacionalización de la renta aduanera. Sin embargo, la debilidad característica de estos sectores de la pequeña burguesía mediterránea, sumada a la consolidación del imperialismo como fenómeno mundial, provoca la fusión, en una sola clase, del patriciado, la burguesía terrateniente bonaerense y la burguesía comercial porteña.

Hacia fines de siglo las masas populares llamarán a esta función “el régimen”.

Había nacido la oligarquía.

La situación económica es así sintomática: las mejores tierras de la Pampa húmeda acaparadas en pocas manos por los viejos enfiteutas. Los bancos, los servicios y el comercio en poder de la burguesía interior “intermediaria” y de los propios ingleses. Las artesanías y pequeñas Industrias del interior, pese al primer Pellegrini, casi en extinción. Un incipiente proletariado industrial reducido a unas pocas fábricas en el litoral, ligadas a la exportación de carnes y cueros.

Las clases dominantes tienen un carácter francamente especulativo con un notable desinterés por la reinversión o la inversión productiva. Clases “rentistas” en el idioma de los clásicos: parásitos del sagrado “humus” de una Pampa sin igual.

Librecambistas y antiestatistas proyectan un país chico con un gran centro metropolitano rodeado por “Trece Ranchos” inermes. ¡Lejos estaba el gran sueño de los revolucionarios de mayo! Rivadavia y Mitre habían triunfado. La línea Mayo-Caseros se constituyó en el eje ideológico de un país dependiente y vencido.

La extraordinaria inmigración europea, llegada a la caída de Rosas, imposibilitada de volcarse en las mejores tierras debido a la ganadería extensiva de escasa mano de obra, crea colonias en el sur de Santa Fe, sur de Córdoba y norte de Buenos Aires. En poco tiempo esta “Pampa Gringa” originará nuevas clases: la burguesía agraria y el proletariado rural que encontrarán, en la voracidad ganadera, el límite preciso a su extensión.

Ante el cierre de los espacios económicos, las nuevas oleadas inmigratorias se vuelcan masivamente a las ciudades del Litoral. En un momento alcanzan más de la mitad de la población bruta de esas ciudades y un porcentaje mayor considerado a nivel de puestos de trabajo. El sector servicios es prácticamente inundado. Aparecen sus expresiones políticas: el cooperativismo socialista y el anarquismo. Florecen los centros culturales de italianos y españoles.

Los inmigrantes menos favorecidos van a volver a su patria de origen. Otros se volverán hacia las márgenes de la estructura social, en la subocupación, el menudeo y en un negocio que comienza a prosperar: la delincuencia y la trata de blancas. Allí se encuentran con el criollo expulsado del interior que, buscando Buenos Aires, se encuentra en sus orillas. Criollo marginado y despreciado, otrora productor orgulloso, sobrevive de los desechos de una ciudad opulenta que lo rechaza por su estructura limitada y por el odio visceral de esas clases dominantes a sus luchas seculares por la independencia nacional y la Patria Grande.

Nacen los primeros conventillos. Los trabajos al menudeo y los cuentapropistas colorean el arrabal. La delincuencia hace eclosión. Aparece el malevo, el compadre y el compadrito. La invasión masculina crea la prostitución y el quilombo. En una esquina un par de hombres abrazados fabrican unas piruetas procaces al compás del organito.

Buenos Aires se ha fracturado. De un lado, la ciudad-luz, la ciudad-puerto, dominante y cosmopolita. La ciudad del comercio y el dinero, la ciudad del pensamiento, de las ideas universales y del “progreso”. La ciudad abierta y desenfadada. La vaca, el trigo y el puerto son sólo pezones de una ubre cuya leche parece eterna.

Del otro lado el gran depósito de los desperdicios: las márgenes, las orillas, el arrabal, el suburbio. Los desposeídos hasta de la habilidad de ser explotados. Los obreros reservistas, los “negros”, la “barbarie”. También artesanías, pequeños talleres textiles, peones de los mataderos, pequeños comercios, talleres de reparaciones, etc.

El despilfarro de la oligarquía y la especulación financiera se desplaza hacia los sectores más débiles cuyo empobrecimiento es cada vez más acentuado. Aparecen las primeras huelgas. Un comisario de Balvanera se levanta contra el régimen “falaz y descreído” y con la bandera del sufragio universal y la Constitución, pliega tras de sí a amplios sectores populares.

País dividido por intereses contrapuestos produce uno de los fenómenos culturales más importantes de su historia.

Frente a la cultura cosmopolita de la oligarquía, con centro en París, universalista, refinada y dependiente, comienza a emerger en los arrabales una canción, que sin la autorización de las clases “cultas” ni la participación de sus intelectuales, se va a transformar en el eje de una cultura alternativa.

Pascual Contursi y Celedonio Flores, sus primeros poetas, otorgan a la primitiva música prostibularia y a la danza prohibida de los malevos y “niños bien”, unas características y un alcance social que la conducirá a expresar en sus formas, sus cadencias, sus personajes y sus contenidos, los intereses y aspiraciones de las grandes masas populares marginadas del poder oligárquico.

No se puede entender el fenómeno del tango desde una perspectiva abstracta de análisis de las ideologías. Es inútil pretender entender sus códigos y sus formas, sin un análisis concreto de la articulación del imperialismo y la inmigración en la sociedad oligárquica. Y la consiguiente configuración de dos bloques sociales antagónicos.

Un análisis “contenedista” y por ende, abstracto, puede llevar a interpretaciones inexactas: conformismo del tango, en la medida en que en él no aparecen propuestas revolucionarias o de cambio; machismo, por el rol de la mujer; culto del coraje, por el papel y significación del “guapo”, etc.

Un análisis formal abstracto lo condena al submundo del arte menor por la falta -a veces- de rigor estilístico o de construcción.

Estas interpretaciones enmascaran, disfrazan, los soportes sociales e históricos de toda formación cultural y están ligados siempre a los parámetros de la ideología dominante.

Las letras del tango expresan, en sus autores más destacados, la traducción ideológica del dominio social del centro sobre la periferia en la contraposición poética de arrabal frente al centro.

Así deben entenderse las figuras poéticas de “madre”, “barrio”, “amigo”, “novia”, “piba”, “percal”, “infancia”, “cuna”, “conventillo” como imágenes positivas pertenecientes al arrabal. Mientras que “cajetilla”, “bacán”, “mina”, “seda”, “padre”, “asfalto”, “cabaret”, “ven-

to”, etc., pertenecen al centro y son siempre fuente de frustración y de perversión.

En la “Milonguita” de Samuel Linning, la piba de barrio se transforma en flor de fango cuando parte de Chiclana al centro. En “Flor de fango” de Contursi, igual, porque “Te gustaban las alhajas\los vestidos de moda\y la farra del champán”. Celedonio ve como su Margarita es ahora Margot. El centro es siempre el lugar de la corrupción: “Atenti pebeta”, “La maleva”, “¿sos vos, que cambiada estás?”, todos de C. Flores.

Pero no sólo estas imágenes contrapuestas marcan la valoración del arrabal sobre el centro.

Existe en el tango una recuperación del lenguaje popular. El boxeo y las formas lunfardísticas se anteponen al lenguaje oficial de la “literatura” del centro. Así el “habla” es jerarquizada elevándose a la categoría de objeto cultural, provocando, en esta recuperación, un movimiento hacia la identidad social de los sectores populares. También la forma-letra o sea, ligada a un soporte melódico y rítmico, se antepone a la forma-poesía de las clases “cultas”. Manzi expresa explícitamente la diferencia: “*Yo podría haber sido un poeta, sin embargo elegí ser letrista*”.

El tango normalmente está fuertemente contextualizado, a diferencia del texto modernista, romántico o ultraísta del centro. Siempre enclava sus argumentos en una geografía concreta, en un sector concreto. Son casi inexistentes en sus grandes autores las imágenes “universales” como Dios, Amor, Revolución, etc.

El tango es por esto una forma cultural en rebelión. Y no sólo porque en sus letras imposten el lirismo y las cadencias dramáticas en una crónica dura y seca sino, fundamentalmente, por sus contenidos concretos y la negación de los roles e instituciones consagradas como la paternidad, el matrimonio, la policía, el Estado, la religión, la propiedad que protegen desde la perspectiva centro-periferia, la subvaloración de los sectores populares. Los valores positivos son entonces el desarraigo, la bohemia, la soledad, el concubinato.

La fuerza y la vigencia del tango se ponen a prueba en su supervivencia con la incorporación de nuevos sectores sociales con Discépo-

lo, Manzi, Cátulo Castillo, Homero Expósito, en quienes se mantienen las coordenadas básicas de construcción y estilo.

En la década del 40, precisamente, el tango se eleva a la categoría de cultura nacional. Hay hasta una forma tanguera de jugar al fútbol en la gambeta rioplatense, prima hermana del corte y la quebrada. El tango es -exageró alguno- una manera de caminar.

De todas formas sus características defensivas no pudieron impedir su liquidación en la década del 60, cuando el imperialismo desplazaba su centro de Inglaterra a Estados Unidos y se transformaba en exportador de capitales.

Las modernas industrias discográficas expulsaron el tango del escenario e impusieron sus formas propias: el rock, el twist, la música electrónica, etc., que hoy se recrean a través de formas “nacionales”.

Negrito vivo y desgarrante hoy el tango es nostalgia. Quizás su agonía pueda señalar un camino desde donde hay que, necesariamente, recomenzar.

GLOBALIZACIÓN, TRANSCULTURIZACIÓN, DESCONEXIÓN³

Segundas Jornadas de Sociología de la UBA. Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, Buenos Aires. 11 al 13 de noviembre de 1.996.

Taller N° 4: Nuevos procesos culturales.

Mario Franco.

El ejemplo más claro de la reproducción cultural está en la moda. La moda es necesaria, como todos los productos de la Industria Cultural, por las propias necesidades del capitalismo contemporáneo, que son además de las propiamente “económicas” también las “imaginarias”. La moda produce diferencias culturales entre los sectores sociales más altos y el resto. Sin embargo, su distribución compulsiva y la producción en masa lleva a que los restantes sectores puedan imitarlos rápidamente, por lo que se requiere una nueva diferenciación y así sucesivamente. Es este proceso de masificación, diferenciación, igualación y nueva diferenciación a lo que precisamente llamamos “moda”. Es también, lo que hace posible el funcionamiento del propio capitalismo que requiere de una permanente expansión. O sea, al mismo tiempo que expande el capitalismo y lo hace posible, la moda genera divisiones culturales que reproducen las propias divisiones sociales que hacen posible el capitalismo. Es por lo que decimos que los bienes culturales reproducen la sociedad que los produce.

³ (N.C.): Algunas apreciaciones semejantes de M. Franco fueron escritas en el año '95, con otro título: “*La moda*”. Allí sostiene párrafos que se reiteran aquí, por lo cual se ha decidido (evitando confundir al lector) no publicarlo en forma textual, sino más bien agregar al final algunos párrafos de aquel texto, sin perder de vista su vinculación conceptual.

Pero hay algo más. Y es la transferencia de estos bienes a la periferia en el capitalismo “globalizado”. Y aquí funciona no ya como diferenciación social en el interior de la sociedad productora de estos bienes sino como diferenciadora nacional. Siempre hay un aire de ridículo en estas imitaciones de los modismos culturales de los centros en la medida en que estas formas entran en contradicción con las tradiciones nacionales de la periferia. Aunque no se lo vea siempre hay un cuerpo nacional (los propios jeans no llegan a contener siempre el cuerpo del latinoamericano, más bajo, más gordito, más culipanza, como resumió la revista “Humor”). Hoy la moda es una de las formas del sometimiento cultural. Y esto significa que la misma nos obliga a pensarnos en la música, los tonos, los usos y el idioma del país central. La resultante general es la producción en la periferia de un individuo inferiorizado, quien nunca llegará a ser un producto acabado de esta moda ya sea por el cuerpo “inapropiado”, el lenguaje deficiente o su vulgaridad congénita. Así actúan entonces, como vemos a través de este ejemplo, la Industria Cultural y las nuevas tecnologías. En el mismo movimiento que se producen los bienes se reproduce el sistema de desigualdad y sometimiento. Quien combate esto es considerado un “anacrónico” y un enemigo del “Progreso”.

Y el círculo, que en realidad es una espiral descendente, se ha cerrado.

[A continuación, algunos de los párrafos del mencionado texto “La Moda”]

En las sociedades precapitalistas la diferenciación social estaba producida en formas ostensibles en la manera de hablar, de escribir (el noble tenía casi el monopolio) y de vestir. Era realmente simple reconocer un vasallo de un noble.

Con la irrupción de la democracia como forma política de las sociedades capitalistas occidentales la producción masiva de bienes produjo una acumulación y un consumo del mismo tenor.

Este proceso esta sostenido por las diferencias que si bien tienen

origen en la misma producción (obreros y patronos) se manifiesta en una gran complejidad a lo largo y a lo ancho de toda la estructura social. Por esto, las diferencias no son solo motivadas por niveles de ingreso sino por divisiones sociales anteriores como la división entre trabajadores manuales e intelectuales. Por esto un maestro puede llegar a tener un estilo de vida y una forma de vestir muy distinta (en su calidad en relación con los valores sociales dominantes) que un albañil, aunque este último duplique sus ingresos.

La moda creada en los centros (que ya vimos) se transfiere a la periferia, en donde “jeans”, “maxi faldas”, “midi” o “minis”, “colitas” y “aros”, cortes de cabellos “a la garzón” o tacos agujas altos y cortos, plataformas, etc., son adoptados por sus sectores más privilegiados hasta que se masifica y entonces es necesaria una nueva copia y así sucesivamente.

Esta contradicción abre también un combate político entre los nacionalistas- tradicionalistas, contra estos liberales “ridículos” y “cipayos”. Los primeros defienden las costumbres nacionales y los segundos la libertad de optar y el “progreso”. A medida que avanza el proceso de globalización capitalista se hace más difícil la lucha por una cultura nacional que sostenga una moda propia.

Hoy por hoy la moda es la forma concreta con que se realiza la dependencia cultural en los usos y en las costumbres más “superficiales”. Y esta transmisión no es gratuita: a través de ella, los que vivimos en el subdesarrollo estamos obligados a pensarnos en la música, los tonos, los usos y el idioma del país que en el orden económico nos coloniza.

Esta situación profundiza la dependencia, aumenta la importación de bienes y consolida la moda extranjera que nos inferioriza.

La moda es, entonces el producto de una situación social, política y económica y tan necesaria como el vestido o el propio alimento y tan difícil de combatir como difícil de combatir es el concepto de “progreso” o “civilización”.

EL SURREALISMO: LA REVOLUCIÓN IMAGINARIA

*Mario Franco.*⁴

El movimiento surrealista se inscribe fundamentalmente en un tiempo y en un espacio específico.

El tiempo es la entre-guerra (1.920-1.930) ante la aparición de los fascismos. El espacio es la Europa occidental, principalmente Francia.

André Bretón conceptualiza la producción surrealista en dos manifiestos, el primero escrito en 1.924 y el segundo en 1.930.

La pregunta por la especificidad del surrealismo procede necesariamente de la pregunta por el “efecto” del arte sobre la sociedad y la cultura.

Entonces nos preguntamos cuál es el efecto artístico en general. En principio este efecto está determinado por la ruptura de la religiosidad, producida fundamentalmente por la emergencia de la burguesía como clase dominante y la aparición consecuente de la ideología jurídica del “sujeto de derechos” moderno.

Esta emergencia se produce desde el movimiento renacentista en adelante. El renacimiento expresa la nueva modalidad en una unidad contradictoria: toda su figuración está ya manifestando el individualismo burgués y su ideología propia (el humanismo) aunque enclavada aún en un espacio religioso. El proceso, en este campo, va a ser la paulatina autonomización del arte de sus soportes religiosos.

La religión funciona como un campo de resolución celeste de las contradicciones terrenas. El mecanismo consiste en desplazar estas

⁴ (N.C.): No se cuentan con fuentes precisas sobre el año y espacio de publicación del texto. Por ello, no hemos colocado esos datos, advirtiendo al lector dicha ausencia.

contradicciones a un plano imaginario (el celeste) y allí resolverlas. La particularidad es que este plano imaginario es, para el religioso, real.

En el arte se produce un fenómeno similar. También el arte se manifiesta como un campo de resolución de contradicciones (sociales). Sin embargo a diferencia de la religión, este campo no es vivido como real sino como ficcional. Por tanto, sus efectos sociales son también diferentes.

El arte entonces se manifiesta como un campo de resolución alucinatoria (imaginaria) de contradicciones sociales reales a través de un mecanismo de identificación subjetiva y mediante un juego entre “realidad” y “ficción”.

Este “juego” es lo que lo especifica como “arte”.

Para explicar el surrealismo se hace necesario tomar cuenta de esto. Entonces, la pregunta no es ¿qué es el surrealismo?, que ya supone que existe algo surrealista, sino ¿cuáles son las contradicciones sociales que producen como efecto el fenómeno llamado “surrealista”? ¿A través de qué aspecto de la contradicción se produce la identificación? ¿Cuál es la “realidad” que designa el fenómeno?

Para decirlo rápido: el surrealismo es producido como efecto de la irrupción del capital monopolista (fusión del capital industrial y bancario) y comienzo del fin del capitalismo de “libre competencia” y las revoluciones sociales (1.917: Rusia).

Estos procesos producen la “expulsión” de los intelectuales (artistas) de la historia en la medida en que pierden su independencia y deben “tomar partido” por uno u otro bando (el capital monopolista y la clase obrera). El surrealismo expresa esta contradicción creando un efecto “surreal” o imaginario que se constituye en el refugio de la “libertad” expropiada a los intelectuales burgueses. Por lo tanto produce un “campo literario” (o estético) que independiza socialmente la lucha de los intelectuales a la de las clases en pugna funcionando en los hechos como cohesionador (conservador) de la sociedad tal como es. Y esto en la medida que las identificaciones subjetivas del surrealismo estén montadas sobre un determinado campo intelectual-manual o,

mejor, de los que saben y de los que no saben, recogiendo solo a los primeros.

Sin embargo, el surrealismo no fue solo eso. En la medida en que el propio movimiento es expresión de contradicciones contiene también aspectos revolucionarios.

El fundamental es su visión de los objetos cotidianos como objetos falsos (Bretón: 1.924). Los objetos diarios son ilusiones que hay que romper para llegar al objeto real.

Esta interpretación de la realidad cotidiana es un ataque directo a las grandes evidencias de la ideología dominante por lo que instituye el espacio imaginario en un espacio en rebelión que, aunque sin resolución política inmediata, puede desencadenar procesos complejos para los sectores dominantes.

Esta crítica subyacente de las relaciones sociales y de las teorías encubridoras de la realidad será recogida más tarde por la estética de Brecht, quien producirá una verdadera revolución en el campo artístico. Esta revolución, por supuesto, no será sólo en el plano imaginario sino que afectará la construcción misma de este plano a través de una crítica radical al arte convencional, en especial, del teatro, o mejor, de lo que Brecht llamaba *el drama*. El nacimiento de la “épica” brechtiana como alternativa al drama que se produce después de la segunda guerra mundial y en sus grandes obras, tiene por efecto recoger la crítica del expresionismo, variante alemana del surrealismo francés, y en articulación con ciertos aspectos del marxismo, lleva el campo artístico a sus límites, donde se encuentra con la política.

“Antes queríamos cambiar el mundo, ahora queremos cambiar el auto”

Mario Franco

UN ANÁLISIS DE COYUNTURA: LAS RAZONES DEL VOTO POPULAR A MENEM. POLÍTICA E IDEOLOGÍA EN EL PERONISMO DE LOS '90

Mario Franco. Mendoza, Septiembre de 1995.

El 14 de Mayo el justicialismo ganó las elecciones presidenciales con el 50% de los votos. Con esto superó el 47% con que se había impuesto en el 89. Sin embargo, siendo estos datos muy reveladores en cuanto a la persistencia del fenómeno peronista, lo es más el hecho de la composición social de los votos. Se puede decir que el PJ fue votado, al mismo tiempo, por sectores sociales que tradicionalmente estuvieron enfrentados en la Argentina.

Desde un punto de vista cuantitativo se puede observar que el apoyo al proyecto gubernamental, provino de las franjas más pobres y de las más ricas de la sociedad.

Lo insólito de la situación determina que hagamos un poco de historia. Se puede decir que todo comenzó en el año 1945.

El período comprendido entre 1945 y 1955 fue la expresión política de un proceso de industrialización que comenzó a partir de la crisis del '29 y se consolidó durante la segunda guerra mundial.

En el '45 se enfrentaron dos posiciones claramente diferenciadas. Por un lado estaba un proyecto de capitalismo de base agraria exportador de cereales y carnes, librecambista, con un estado reducido a sus funciones de represión y arbitraje. Del otro lado existía un

proyecto de base industrial, proteccionista, con un estado fuerte e industrializador.

En otras palabras un proyecto liberal con eje en el puerto de Buenos Aires y la pampa húmeda frente a un capitalismo autocentrado nacionalista, burgués, con eje en el Estado y en la nueva clase obrera nacida al calor de la sustitución de importaciones.

¿Qué fue el peronismo histórico?

El peronismo es la expresión política de la unión de la nueva clase obrera y la burguesía industrial nacional. Esta alianza se produce a partir del '45 y enfrenta a la alianza de hecho de la burguesía terrateniente, la burguesía comercial y financiera y el imperialismo británico.

El conflicto tuvo un punto de inflexión en las históricas elecciones de febrero del '46 donde triunfa la alianza nacionalista popular.

Si bien el gobierno del General Perón arrancaba en condiciones excepcionales en cuanto a reservas de divisas y oro, el secreto de su éxito radica en otra parte.

Y el secreto no es otro que el cambio de destino de la renta diferencial que hasta allí embolsaba la burguesía terrateniente (la "oligarquía"). El fantástico humus de la pampa húmeda hacía que los productos agrícola-ganaderos que allí se producían tuvieran un costo varias veces inferior al costo europeo y mundial. Perón comenzó a transferir hacia el sector industrial parte de esa renta diferencial a través de mecanismos como el control de cambios, la nacionalización de los depósitos bancarios y la estatización del comercio exterior.

Con esta enorme masa de recursos se pudo mantener la alianza de la clase obrera y la burguesía nacional durante diez años. A partir de allí las nuevas tecnologías europeas y norteamericanas comenzaron a licuar aquella renta diferencial, lo que tuvo su expresión política en el '55.

Sin entrar en detalles queremos desde acá sacar algunas conclusiones.

La acumulación y el desarrollo industrial no se produce en forma

directa por la explotación de la clase obrera, sino por la extracción de los excedentes a una clase agraria de características excepcionales (renta diferencial). Esto explica las características “no clasista” de la ideología popular en la Argentina.

Los mecanismos de extracción de estos excedentes son estatales y el principal aparato de apoyo es el ejército de donde sale el propio líder del movimiento. Lo cual explica, asimismo, las connotaciones estatistas y verticalistas (la “lealtad”) de esta ideología.

La prolongada hegemonía de la burguesía terrateniente en la Argentina había producido una ideología “oligárquica” en los intelectuales argentinos (desde comunistas y socialistas hasta liberales y conservadores) y una notable influencia en los partidos políticos. Esto produjo consecuencias reactivas en los sectores populares peronistas. Así aparece un anti-intelectualismo indiscriminado y una profunda desconfianza en la partidocracia liberal.

La existencia de una alianza entre esta burguesía y el joven proletariado no significa que no haya habido luchas entre ellos, sino que se establecen en un lugar distinto: el movimiento. La lucha en el movimiento es algo natural siempre que no lo rompa, pues existe una clase enfrente, la burguesía terrateniente, capaz de aprovecharse de esta ruptura. El movimiento es la gran escuela de lucha de los sectores populares en la Argentina. Característica que más adelante explicará una cierta ambigüedad ideológica en los cambios de rumbo político.

El '55 y después

El desarrollo del capitalismo a nivel mundial y la persistencia de la tenencia precapitalista de la tierra en la Argentina produjeron, como se ha dicho, la licuación de la renta diferencial y por ende del excedente. La crisis produce la desertión de algunos sectores del peronismo y la consecuencia inevitable se traduce en crisis militar y golpe de estado.

A partir de allí el régimen trata infructuosamente de integrar el peronismo en una democracia limitada. Estos intentos llegan hasta el '66, donde un nuevo golpe deja al desnudo su verdadero carácter: liquidar al peronismo como política y como ideología, aún al precio de borrar las instituciones democráticas.

Se producen levantamientos populares importantes (1969: el Cordobazo), lo que conduce por primera vez desde el '55 a elecciones casi sin exclusiones (casi: se proscribió nada menos que al General Perón). De todos modos triunfa el peronismo con el 50% de los votos (marzo del '73). Y en mayo del '73, el 62% lo lleva a Perón a la presidencia de la Nación por tercera vez.

Aquí es necesario señalar que amplios y complejos procesos mundiales como la guerra de Vietnam, el conflicto Chino-Soviético y la crisis de los aparatos educacionales (Mayo de '68) comienzan a radicalizar a la pequeña burguesía de todos los países capitalistas. En la Argentina esto produjo el fenómeno de las "formaciones especiales". La pequeña burguesía nacida del desarrollo de los servicios y de la crisis de los aparatos escolares ocupa la conducción del peronismo, lo que conducirá al golpe del '76 y a la eliminación de miles de militantes del nuevo y del viejo movimiento.

La represión inusitada de la dictadura militar y la derrota de la guerra por las Malvinas producen un desplazamiento ideológico masivo desde la consigna "Liberación o Dependencia" hacia la de "Dictadura o Democracia". El campo de la problemática ideológico política ha pasado, merced al triunfo de la represión, a no cuestionar el eje de la dependencia sino a poner el acento en sus formas de manifestación, es decir, "Democracia o Dictadura".

Esto explica el triunfo de Alfonsín con el 52% de los votos, muchos de ellos provenientes del campo peronista. Ello también explica el fracaso del alfonsinismo: puesto que en la medida en que empiezan a respetarse ciertos derechos elementales y entre otros, el derecho a la vida misma, las masas recuperan su viejo horizonte ideológico con lo que la oposición al alfonsinismo se hace cada vez más acentuada.

Aunque ninguna recuperación es literal. Durante la hegemonía radical el peronismo se vuelve “renovador”. Esta expresión es inhallable en el peronismo y señala por sí misma cierta desviación de las posiciones originarias (“Renovación y Cambio”) era la línea alfonsinista en el radicalismo). Este cambio en las palabras anunciaba ya lo que luego se manifestaría con fuerza política. Aunque no debemos adelantarnos.

La dirigencia política del peronismo comenzaba su recuperación modificando y “modernizando” su discurso. La clase obrera, en tanto, hablaba con el lenguaje de los hechos en varios paros generales.

Estas dos vertientes del peronismo, los aparatos de conducción política y los aparatos sindicales y de lucha popular se van a enfrentar en una interna encorsetada bajo las formas de la “renovación”: Cafiero vs. Menem.

Menem, insólitamente, derrota a Cafiero quien estaba apoyado por toda la prensa, los partidos políticos y los intelectuales. Es necesario comprender la naturaleza de este triunfo que luego se va a repetir frente al candidato radical en las elecciones nacionales del 89. Menem representa frente a Cafiero y a Angeloz a las masas populares y a la ideología peronista. Este espacio “popular” no cayó del cielo. Fue construido por las luchas populares que sin tregua se dieron durante el gobierno de Alfonsín. O sea, sucede algo similar a lo que había producido la irrupción histórica del fenómeno peronista. La lucha de los sectores populares produce divisiones en el campo político y lo que se conoce como “independencia” ideológica popular. Esta independencia sostenida por esta lucha produce el fenómeno menemista, o sea, el programa de la “Revolución productiva y el salarizado”, programa que se articula perfectamente al del peronismo histórico. Sin embargo, existen dos significativas diferencias: Menem no es Perón y la coyuntura económica no es similar. En primer lugar Menem era portador de ciertas desviaciones importantes con respecto al peronismo de los sectores populares al cual representaba. Había votado por el sí en el plebiscito por el Beagle en uno de sus tantos coqueteos con el alfonsinismo, admiraba en exceso a cierta dirigencia norteamericana y, lo

más revelador, se llamaba a sí mismo, “renovador”. En segundo lugar, obviamente, el mundo no emergía de una gran guerra como en el 45 sino del comienzo del fin de la bipolaridad y de la emergencia de una hegemonía sin precedentes del capitalismo monopolista contemporáneo. No existía ni el manto de divisas del 45 ni la Argentina había crecido industrialmente. Por el contrario, una gran deuda externa por saldar era el imperativo del momento.

Del nacionalismo al neoliberalismo

Menem triunfa en las elecciones del 89 con el 47% de los votos. Este triunfo es lo suficientemente amplio como para desarmar -y por un largo tiempo- al radicalismo que abandona el poder 6 meses antes y lo suficientemente exiguo como para, en proyección, poder llevar adelante el programa del frente nacional, es decir, la revolución productiva. Para entender bien esto es necesario recordar que Perón ganaba las elecciones con el 62%. La traducción de estos números es asimismo ilustrativa. Indican el grado de adhesión que los diferentes componentes del movimiento nacional están brindando al proyecto. En otras palabras, dada la correlación de fuerzas a nivel mundial y el escaso grado de desarrollo nacional sumado al enorme endeudamiento económico, el 47% de los votos eran reveladores de una muy alta debilidad política.

En estas explicaciones creo que está lo fundamental para entender el giro de 180 grados que produjo el menemismo en relación con el programa del justicialismo. Sin embargo, existen innumerables factores que contribuyen a que éste sea el resultado y no otro. Mencionaré dos. El primero es la ambigüedad ideológica del peronismo fundamentada en su carácter de movimiento policlasista. El segundo es el proceso que iniciado hacia los años 50 conduce a la paulatina “compradorización” de la burguesía nacional, es decir, al sometimiento de ésta a los dictados de los grandes conglomerados multinacionales.

Más allá de estas explicaciones el hecho es que Menem y poco a poco todo el peronismo, comienza a bascular desde posiciones nacionalistas hacia posiciones neoliberales tradicionalmente sustentadas por sus adversarios políticos. Este viraje histórico no es, asimismo, original. Lo que habla de causas que rebasan los límites nacionales. Sabido es que lo había comenzado la Unión Soviética con su propio programa de reformas que se conoció como la “perestroika”. Este programa fue acompañado por la “glasnost” o transparencia, que condujo en un corto período a la denegación ideológica de los nombres, de los líderes y de las consignas del socialismo y de las tradiciones vinculadas a éste. Si bien el menemismo (la “menemtroika”) se identifica con las reformas no procede de igual forma frente a la “Glasnost” o transparencia, lo que preserva la ideología de las tradiciones peronistas. Las reformas menemistas se harán en nombre del peronismo. Es decir, se piensa a éstas como una especie de “aggiornamento” doctrinario y político. Los soviéticos llevaron a cabo sus reformas contra los principios del marxismo-leninismo y los postulados políticos de la Revolución de Octubre.

Creo que esta diferencia es importante para ver el fenómeno menemista más de cerca. La doctrina peronista es más amplia, más ambigua, más débil, lo que le permite articularse al proceso de reformas con menos conflictos. De esta forma Menem suma por todos lados. Por derecha a todos aquellos sectores económicos, políticos y mediáticos vinculados a las corporaciones multinacionales y por izquierda a los sectores populares que ven en Menem el último representante de la ideología peronista por su procedencia, sus gestos, sus banderas y su discurso.

Se puede decir, entonces, que se ha abierto una brecha entre los intereses políticos y los intereses ideológicos de las grandes masas populares de la Argentina. Un ejemplo histórico de una disociación similar es la ocurrida hacia el '45 y con respecto a la burguesía nacional. El peronismo toma por sorpresa a esta clase que continuaba ligada a la ideología de la burguesía terrateniente (nunca tuvo partido propio)

y mantuvo una férrea oposición ideológica y política al régimen de Perón a pesar que éste no hizo otra cosa que beneficiarla económicamente. Fue así que contribuyó en el '55 a su caída, acelerando de esta forma su propia decadencia y ruina. “Conductas suicidas” llaman a estas actitudes algunos sociólogos. Hoy siguiendo aquella lógica, gran parte de esta clase, o mejor de los restos de esta clase, apoya la gestión de Menem, mientras la política de este conduce a una concentración económica de tal naturaleza que provoca la quiebra de sus comercios e industrias.

La orientación ideológica de los sectores populares de la Argentina que hemos descripto en las primeras líneas de este trabajo fue coherente con el programa político y económico de la primera década peronista. Hoy digo que está disociado. Veamos las diferencias.

Al comienzo del trabajo describí las notas esenciales de la ideología de las masas populares en la Argentina y señalé que la misma era producto de las características singulares de su inserción política en la coyuntura posbélica. Debí señalar, asimismo, que muchas de estas notas ya estaban contenidas en la experiencia yrigoyenista (la “chusma” radical) y otras en ciertos aspectos populares del roquismo (los “chinos” de Roca) y también incluso antes, en las “montoneras” gauchas del interior. Sin embargo, creí que lo decisivo de la conformación ideológica de los sectores populares en la Argentina se debió a la experiencia que se inicia en la década del '40 que identifica el calificativo popular con el de peronista.

Ideología y política popular

Las luchas sociales que produjeron el peronismo como un nuevo fenómeno político en la Argentina consolida en sus protagonistas orientaciones ideológicas particulares que se han descripto más arriba y que acá podría sintetizar como nacionalista y movimientista. Si se cala más hondo lo que se observa es que las luchas han producido

divisiones y, lo que es lo mismo, un aumento de la autonomía o de independencia relativa con respecto a lo que era en ese momento la ideología de los sectores dominantes. Es decir, los sectores populares han desplazado el terreno de confrontación. Se puede decir de otra forma: las luchas populares trasladaron, hacia el 45, el conflicto hacia un terreno más favorable para el campo popular. El peronismo es por esto en el sentido fuerte del término un fenómeno histórico. O sea, un acontecimiento cuyo peso será decisivo en los sucesos posteriores.

La política del peronismo histórico consolida estas orientaciones ideológicas de los sectores populares. El peronismo asocia un Estado proteccionista e industrializador a una serie de conquistas sociales que van desde la creación de sindicatos por rama industrial, la CGT única o las Convenciones Colectivas, hasta la creación de una red de protección social sin precedentes en América Latina. La ideología de las masas peronistas se articula perfectamente a las exigencias de este capitalismo “real” con rasgos autocentrados que significó el primer peronismo. Así el sindicalismo se articula a las necesidades de expansión del mercado interno, el movimientismo a las de *amplia unidad “nacional”* imprescindible para enfrentar la “rosca oligárquica”, el estatismo y el verticalismo a las necesidades que provienen de la debilidad estructural de la burguesía nacional lo que plantea su relevamiento por parte de la burocracia estatal y del ejército. En resumen, la ideología peronista de los sectores populares permite y desarrolla el único capitalismo posible en un país periférico. Está asociada firmemente a él.

El peronismo hoy

En lo atinente a la actualidad del peronismo, he planteado que existe una clara disociación de la política electoral con respecto a la orientación ideológica de los sectores populares que en el '89 votaron por un programa político peronista y en el '95 por otro de corte neo-

liberal. La casi totalidad de las políticas originadas por el menemismo se anteponen en forma dramática a aquella ideología. Desde el aperturismo económico hasta la denostación del Estado como instrumento económico directo, desde la política exterior subordinada totalmente a las decisiones de los organismos internacionales hasta la aplicación de las recetas más salvajes del liberalismo económico, entre las que se cuentan las nuevas leyes laborales. No hay, asimismo, señales que indiquen una modificación de la ideología de los sectores populares a no ser la propia de las elecciones. Por lo que se puede señalar que estos sectores han depositado su voto (con todas las limitaciones que tiene un análisis desde una perspectiva meramente electoral) por razones ideológicas ligadas a la pertenencia histórica al peronismo más que a la coyuntura política actual.

En las elecciones de este año es fácilmente perceptible el hecho de que ninguna corriente de oposición al justicialismo con alguna chance real interpeló al electorado desde la perspectiva ideológica de las masas populares. Por el contrario, el discurso del frente político que encabezaba el senador Bordón se pronunció permanentemente desde nociones como “democracia”, “ética”, “transparencia”, “progresismo”, etc., que señalan claramente que el destinatario de esta interpelación no estuvo en el lugar de las masas populares sino en el de los sectores medios. Su competencia electoral, por lo mismo, no fue destinada -objetivamente- a pelear los votos contra el justicialismo sino contra el radicalismo al que venció, colocándose en el lugar que éste tuvo históricamente. El discurso de Bordón no consiguió siquiera penetrar unos centímetros en estas masas que siguieron adheridas a un discurso -el menemista y el duhaldista- que significó en los hechos la única interpelación electoral desde ciertos gestos, palabras y símbolos de la ideología peronista. En abstracto, se podría decir que el programa del Frente Grande que encabezaba Bordón respondía con mayor aproximación a los intereses populares que el programa del justicialismo. Sin embargo, decimos “en abstracto” puesto que es sabido que las masas no siguen programas por

sus enunciados o por sus declaraciones explícitas (si fuese así, en un extremo argumental las masas siempre deberían votar por el socialismo) sino que votan o se pronuncian por formulaciones integrales. O sea, programas que contemplen en sus enunciados positivos una cierta articulación con lo que hemos llamado “intereses ideológicos”, que no es otra cosa que articular los enunciados a la ideología histórica concreta y por esto singularísima de las masas populares en una coyuntura determinada. Y en este sentido tiene importancia el marco desde donde el discurso es lanzado, las palabras que son utilizadas, los ejemplos históricos con que se explican los sucesos y por ende el porvenir, las metáforas y las consignas, etc., etc.

Un ejemplo

A fin de entender esto último en su verdadera significación acudiré al ejemplo que brinda la poética popular del Río de la Plata, el tango. El tango es visto por la intelectualidad “cultura” como una poética populista, o sea, de derecha. Asimismo nadie dudaría en adjudicarle connotaciones de izquierda a la poesía de un Pablo Neruda, por ejemplo. Los críticos del arte que así razonan -la gran mayoría- desvinculan analíticamente la forma del contenido y así encuentran que si bien el tango tiene una forma popular posee contenidos reaccionarios o antipopulares. En cuanto a la poesía culta se dice lo contrario, que si bien tiene una forma que algunos pueden caracterizar como elitista, sus contenidos son considerados transformadores o revolucionarios o de izquierda. En realidad el error está en el método de análisis que produce esta separación analítica entre forma y contenido. El tango, además del voseo y la utilización dominante de términos del lenguaje coloquial, utiliza “formalmente” palabras, giros verbales y símbolos que son en sí mismos “contenidos”. Mientras que la poesía “cultura” inscribe sus “contenidos” en sus propias palabras, giros y símbolos que no son otros que los producidos por la tradi-

ción “literaria”, o sea de los estamentos superiores del aparato escolar, espacio tradicionalmente vedado a los sectores populares. En otras palabras, la poética culta expulsa a los sectores populares, lo que produce como efecto una mayor separación de los trabajadores manuales de los intelectuales y por consiguiente, un mayor dominio de los primeros por los segundos. En cambio, la poética popular al elevar a ese plano de generalidad palabras y símbolos del habla común provoca una legitimación ideológica de las experiencias populares de las que aquellas palabras son reflejo, lo que produce como efecto sociológico y en su nivel, una mayor distancia con la ideología dominante y, por lo mismo, una mayor autonomía ideológica de los sectores populares. Se puede decir que el tango, entre otras expresiones de la cultura popular, brinda las condiciones culturales para la emergencia de los movimientos nacionales en la Argentina. De esta manera hay una correlación entre la ideología y la política: A mayor autonomía ideológica, tendencialmente, mayor realización de los intereses políticos propios. Por todo esto se puede decir que el tango no sólo es más representativo de los intereses populares sino que, además, es portador de contenidos transformadores y revolucionarios en el sentido político del término. Asimismo, la poética culta, por regla general, es portadora de elementos conservadores y reaccionarios en la medida que sus efectos propios conducen potencialmente a una sociedad jerarquizada (por lo general la llamada “democracia formal”) donde se privilegia la “cultura” y a sus portadores, o sea, a los sectores social y económicamente dominantes.

Desplazamientos ideológicos: la renovación

Hemos sintetizado más arriba a la ideología peronista como nacionalista y movimientista. Si bien hemos explicado lo que entendemos por ambos términos, el carácter movimientista ha quedado como si sólo se tratase de los efectos de una alianza política entre

la clase obrera y la burguesía nacional. El movimientismo es mucho más que eso. Se refiere también a una cierta concepción de la política y del régimen de gobierno. En primer lugar, el movimiento, a diferencia de los partidos, no representa al ciudadano “abstracto” sino que contiene la representación de la confluencia de los intereses de los sectores que lo componen. En segundo lugar, los “representantes” de los diferentes sectores no lo son por sufragio universal sino por extensión a los lugares que ocupan en las distintas organizaciones sociales (gremiales, de la juventud y de la mujer, etc.). En tercer lugar, la organización propiamente política que es el partido, funciona en los hechos como “herramienta” del movimiento y tiene un rol coyuntural y limitado a los procesos electorales generales de donde se infiere su debilidad estructural. Esto, precisamente, no conduce a reforzar los mecanismos del régimen de partidos políticos sino todo lo contrario. Por todas estas razones, en cuarto lugar, el movimiento requiere de una dirección férrea que impida el desorden o la parálisis política. Esta jefatura tiene legitimidad en la medida que garantice los intereses estratégicos del conjunto, aunque en ciertas coyunturas amenace con negarlos (por ejemplo cuando los contratos con La California amenazaban los intereses nacionales, desde los sectores populares se entendió esto como un repliegue táctico y no como una traición). Por último, el movimiento es espontáneo y no obedece a legislación alguna, por lo que se presta para la creatividad o, para lo que se denomina la “iniciativa de las masas”. Si se lo piensa bien, este tipo de organización no está muy lejos de las concepciones leninistas del partido político de clase y el “centralismo democrático” como forma de conducción.

Es innegable que esa organización y aquella forma de conducción estuvieron articuladas a contenidos políticos precisos. El movimiento fue la expresión del peronismo histórico y de la “resistencia”. Movimiento y política fueron las dos caras de la misma moneda.

Hemos dicho, asimismo, que la ideología popular sufrió una transformación importante después de la fortísima experiencia de

la dictadura militar del 76 que desplazó los términos del enfrentamiento a la polaridad dictadura-democracia, lo que sumado a la experiencia del alfonsinismo produjo como efecto el fenómeno de la “renovación”. Esta última es la figura de la introducción de la ideología liberal en el ideario peronista. La renovación desplaza el terreno de la confrontación a la “democratización” de las formas organizativas que, en los hechos y con la legitimidad de las masas, produjo la liquidación de las formas movimientistas en beneficio de las formas liberales, enemigas desde siempre de las experiencias populares (la “partidocracia” en el lenguaje peronista). Las elecciones internas “democráticas” y la conducción de los procesos políticos por la vía de la legalidad comienzan a producir sus resultados en cuanto al vaciamiento ideológico de los aparatos de conducción y, paulatinamente, de las propias masas peronistas. Se puede señalar, entonces, a la crisis del movimiento y a la entronización de aquel aparato político -el partido- como el punto nodal desde donde se explica el apoyo electoral que los sectores populares han brindado al proyecto neoliberal del menemismo.

Esto prueba, por otra parte, las características “no-ideales” de las ideas, es decir, que en resumen las mismas son efectos de la materialidad de los aparatos que las producen y que a su vez éstos son producidos por las luchas que, bajo determinadas condiciones, llevan adelante las fuerzas sociales. Y así como la ideología popular en la Argentina estuvo construida a partir del conflicto generado en los años '40 y en base a un triunfo popular, los sucesivos desplazamientos de estos contenidos ideológicos hasta concluir en la “renovación” son el producto de sucesivas derrotas como el proceso militar y el alfonsinismo. Estas condiciones señalan, también, el límite de las propuestas y alternativas dentro de las proyecciones políticas a las que hay que atenerse. Asimismo, deben servir para la intervención política real en el sentido de reconocer el punto estratégico que es necesario pulsar para, en una coyuntura favorable, contribuir a la producción de transformaciones reales.

Conclusiones

En las últimas elecciones, los sectores populares han hecho un voto “ideológico”. Acotados sus intereses económicos por las formas excluyentes de la “partidocracia” liberal, burocratizada y pequeñoburguesa, y contando con el voto como única arma, las masas se han expresado por el discurso que se instituyó como el único heredero del peronismo histórico.

La última experiencia electoral, entonces, es reveladora y señala la presencia simultánea de dos cuestiones. En primer lugar, evidencia la fuerte vinculación ideológica de las masas con el peronismo pese a sus importantes desviaciones. En segundo lugar, es notable la necesidad de la dirigencia de acudir a aquellas tradiciones que entran en contradicción en forma patética con sus políticas actuales.

Estas dos cuestiones pueden llegar a ser explosivas en ciertas coyunturas. Sin llegar a esta situación, sin embargo, son el caldo de cultivo de numerosos conflictos siendo el más importante el que se origina en el interior del justicialismo y, debido a una férrea vinculación, en el interior de los aparatos de gobierno y de Estado.

La crisis interiorizada le da una nueva fisonomía a cada uno de los contendientes. Así, hoy es visible el vaciamiento ideológico por el lado de la conducción del justicialismo. Todo sucede como si la enorme presión de la ideología y de la política neoliberal y la resistencia pasiva de los sectores populares hubiese aniquilado la perspectiva ideológica misma de la dirigencia que no acierta a tomar ninguna bandera en forma permanente. Así los debates en torno a la corrupción, por ejemplo, encuentran a los actores desnudos frente a los intereses de las corporaciones. Los políticos se vuelven transparentes a los intereses que defienden, ya el “ropaje” de la ideología no existe. Esta ha dejado de cimentar (Gramsci) los actos económicos y políticos que se han transmutado en interés “puro”. De todos modos, los aparatos de conducción han intentado resolver esta contradicción a través de diversos juegos ideológicos, el más importante de los cuales gira en torno del

término “pragmatismo”. La explicación es simple y de masas: frente al avance de la informática, de la tecnología y de la globalización, las ideologías son inútiles. Hoy todo se fundamenta en los fines y en los logros. Sin entrar a discutir el argumento -ideológico de cabo a rabo- sólo diremos que el pragmatismo como ideología de la burguesía anglosajona victoriosa no va a ser fácilmente asimilable a una Argentina sin victorias y sin burguesía propia.

En cuanto a las masas populares, su configuración actual revela una debilidad muy acentuada. Han perdido su organización política y la misma no ha sido sustituida por otra. Su propia organización gremial está moribunda. Su papel, por esto, en las actuales circunstancias es pobre y lo hemos calificado como de resistencia pasiva. Sin embargo, la recurrencia a medidas como el paro general del 6 de setiembre de este año y los intentos de unidad de los aparatos gremiales pueden revertir la tendencia y transformar de signo la resistencia.

*“Escucháme, ¿vos le das besos a tu mujer en la boca? (...)
¡Pero hijo de puta, si es un pariente!”*

Mario Franco.

LA MUJER: HISTORIA Y POLITICA

*Mario Franco.*⁵

Imaginemos el lento tránsito que produce la aparición de las sociedades humanas desde sus oscuros orígenes biológicos en la imagen de un humanoide cuyo macho es un poco más grande y un poco más fuerte que la hembra, que combina esta debilidad con las pariciones, que le impiden cazar por un tiempo demasiado prolongado considerando las condiciones del bosque primitivo.

Sin embargo, el macho protege a la hembra y éste es su verdadero poder como el de la cría. Macho y hembra viven de la recolección de algunos frutos y de esporádicas cacerías que se dedican íntegramente al consumo. Ni hay acumulación ni forma de conservarla.

La extensión del brazo en el palo y luego en el arco y la flecha comienzan a producir un nuevo animal, cuyo poder parece no tener límites.

La destreza con el palo produce la agricultura y ésta el sedentarismo. El sedentarismo crea la tribu. Allí comenzarán a tener importancia los lazos sanguíneos inventándose las relaciones de parentesco que permitirán atribuir funciones productivas según el lazo y el grado. Sin embargo esta atribución no es discrecional puesto que, en la medida

⁵ (N.C.): No se cuentan con fuentes precisas sobre el año y espacio de publicación del texto. Por ello, no hemos colocado esos datos, advirtiendo al lector dicha ausencia.

que son sociedades asentadas sobre la agricultura el papel decisivo lo tendrá la mujer a través de quien se establecerá el parentesco mismo. Estamos ante las sociedades comunitarias matriarcales, sociedades sin clases basadas en la productividad de la tierra y en la división sexual de las tareas. Estas comunidades primitivas ignoraban a los varones como causa de la procreación, la que se debía íntegramente a la mujer.

Treinta mil años lleva este proceso que culmina con el invento de la agricultura y del parentesco.

Con el tiempo el palo se ha transformado en arado lo que, combinado con la utilización de las bestias, incrementa notablemente la productividad de la tierra. La primitiva tribu comienza a producir más de lo que consume. Aparece el excedente, los esclavos y las guerras.

Las nuevas sociedades de clases comienzan a necesitar, para controlar a sus esclavos, cadenas, guardias, policías, militares, jueces y un territorio propio. Se acaba de inventar el Estado y la Patria. El cazador y el guerrero han expulsado a las antiguas recolectoras y sembradoras. En la Patria, los padres desalojan a las madres. Estas son ya sociedades patriarcales.

Se puede decir que la tragedia griega es el relato de la fundación de las sociedades patriarcales. En la "Antígona" de Sófocles la protagonista desea enterrar a su hermano, cosa que le impide el rey. Éste alude que aquél ha traicionado a la Patria y que no hay delito más execrable. Antígona asegura que hay un derecho anterior a la Patria misma que es el derecho a ser enterrado. La madre tierra es titular de derechos que la Patria no tiene. Antígona defiende el derecho de las sociedades matriarcales sobre los derechos patriarcales. Los ejemplos podrían multiplicarse: Orestes asesina a Clitemnestra, su madre, quien a su vez había hecho asesinar a Agamenón, su marido y padre de Orestes, Apolo lo perdona basándose en el derecho patriarcal donde el asesinato del padre es (también hoy) más condenable que el de la madre. Las euménides (las benevolentes), divinidades agrícolas femeninas, persiguen a Apolo. El asesinato de la madre es imperdonable y las benevolentes se transformarán en las furias por este episodio.

Antígona y las euménides defienden la ley matriarcal de las sociedades sin clases. Apolo y el rey defienden la ley de la Patria de las sociedades esclavistas.

Esta esquemática descripción imaginaria de la formación de las sociedades humanas, matriarcales y patriarcales, tiene el objetivo de indicar el nacimiento de las sociedades de clases. El esclavismo primitivo es el procreador de las sociedades patriarcales que se asientan sobre el dominio de unos hombres sobre otros y, como consecuencia, del varón sobre la mujer. En una sociedad de explotación social y de guerras, el hombre, más fuerte y más grande, supera y domina a la mujer, genéricamente más pequeña y débil. Este dominio y sometimiento se extiende hasta nuestros días y si bien la fuerza física del varón ha pasado a ser secundaria en términos políticos, éste tiene el control de la tecnología, de las armas y de la producción. El dominio actual del capital sobre el trabajo reproduce el sometimiento de la mujer en las actuales sociedades patriarcales. El derecho moderno es sólo el índice de este dominio que se da fundamentalmente en el terreno económico. La niña recién nacida quedará sujeta al nombre del padre y cuando crezca lo suficiente recibirá el de su marido.

Esta situación no es aceptada siempre y en todos lados de la misma forma. En ocasiones genera resistencias y luchas. Las mujeres se organizan en entidades feministas o en sindicatos que defiendan sus derechos propios. Aparece el feminismo.

Sin embargo, en cada casa y al amparo de viejas costumbres, a la nena se le obsequia una escobita o un juego de té o una muñeca y al varoncito un trencito, un rifle o una pelota. La familia, silenciosamente, reproduce la vieja y despótica división. La feminista se encuentra, como madre, frente a una disyuntiva feroz: o impone sus criterios políticos o sus elementales razones de madre. Por lo general estos últimos criterios son los que triunfan y toda la acción política se ve desvanecida.

La solución consiste en primer lugar en salir de este planteo circular. Esta nota ha tratado de ejemplificar que el dominio de la mujer

obedece, sustancialmente, al dominio que un sector social más amplio tiene sobre otro y no significa otra cosa que decir que la lucha debe realizarse en un mismo movimiento. Y decimos en “un mismo movimiento” casi textualmente para referirnos al hecho de que la mujer como tal debe incorporarse a la lucha política. El movimiento, entonces, debe sustituir al Partido para poder así incorporar a la mujer con su organización propia. La lucha por la liberación de la mujer debe articularse a la lucha social a secas.

Hasta ahora han existido dos formas de lucha: la de la reivindicación femenina con sus organizaciones independientes y la lucha por la reivindicación social llevada adelante por organizaciones políticas específicas: los partidos. Esto ha conducido a la esterilidad política de los grupos feministas, a la paradoja arriba apuntada y al sexismo de los partidos políticos que postergan para más adelante las luchas feministas anulándolas en los hechos.

La anulación de la lucha por la liberación de la mujer trae consecuencias. De hecho los partidos clasistas que condujeron los procesos revolucionarios socialistas en Europa sin la consideración de esta lucha particular produjeron la restauración del capitalismo lo que indica un error en esta presunta transición hacia el socialismo o hacia una sociedad más igualitaria. Un aspecto importante de este error es, sin dudas, la desconsideración de la lucha por los derechos de la mujer.

La reivindicación por sí mismo del sexo femenino sin la consecuente consideración política conduce a la mujer a la esterilidad social, puesto que la sociedad clasista reproduce, necesariamente, la dominación masculina. Entonces el feminismo aparece en su forma caricaturesca como “machismo invertido”. Esto no es más que un juego de espejos y de desplazamientos del problema principal que consiste en la transformación social integral.

Si todas las mujeres ocuparan el lugar de todos los hombres (y esto fuera posible) nada habrá cambiado realmente.

Hay que aprender de la historia de la política.

Nosotros tenemos una experiencia nacional que es preciso tener en cuenta. Se inicia en la década del '50 con la formación de la rama femenina del movimiento nacional hegemónico en aquel tiempo por el peronismo. Su fundadora, Eva Perón. Un hecho y un nombre a tener en cuenta.

Capítulo II

TEATRO Y REALIDAD

“En el fondo, el éxito, siempre tiene algo de miserable.”

Mario Franco.

HACIA UN TEATRO POPULAR

*Mario Franco. Revista CLAVES. 27 de Octubre de 1972*⁶

⁶ (N.C): Queremos indicar algunas cuestiones que pueden ser de gran interés para el lector y, asimismo, para servir de contexto sociohistórico a las críticas teatrales y cinematográficas que se exponen de aquí en adelante por parte del autor. En primer lugar, es indispensable reiterar que M. Franco participaba activamente con artistas del teatro y el cine mendocino durante los años '70. Si bien el movimiento emergente del teatro y el cine social en la Argentina se constituye gradualmente en los '60, (fundamentalmente a partir del impulso del teatro independiente) la influencia por esos años del movimiento peronista -replegado en las organizaciones sociales en el marco de una crisis política y económica nacional- el posterior regreso de Perón al país en el año '73 luego del largo exilio, la presencia creciente de corrientes de izquierda, la intervención de artistas y directores en la vida política, etc., producen cambios en la escena cultural de la provincia. Pero no sólo es necesario advertir sobre este contexto político. La intención de muchas producciones artísticas en formular propuestas independientes de la política, le imprimieron un crecimiento y una alternativa de construcción sumamente significativa.

Por ello, en segundo lugar, es necesario ubicar las críticas que Franco esgrime desde su intervención directa con diversos intelectuales y artistas que comienzan a trabajar en barrios populares o pueblos alejados de la ciudad. De allí la importancia de la “Revista Claves” en seguir este movimiento y reforzar el análisis teórico. Revista que, asimismo, si bien llegaba a cierto público intelectual, lograba desarrollar una visión del arte y la cultura popular desde posiciones innovadoras para la época. Esta contribución teórica que esboza M. Franco en sus años de juventud -nunca desvinculada del trabajo conjunto con este grupo artístico al que hemos referido- se verá reforzada

En nuestro país el teatro se expresa a través de tres grandes estructuras. Todo aquel que en un momento se decida por esta actividad, deberá indefectiblemente optar por un tipo de expresión, que corresponda en más o en menos a una de estas estructuras. En primer lugar existe un teatro “profesional”, del cual puede distinguirse un teatro de campaña y otro de ciudad. Luego el teatro “independiente”, cuyo nombre designa una forma de financiación y una determinada orientación ideológica. Finalmente el teatro “educacional”, tema monopolizado por lo general, por la Universidad Nacional.

La pregunta que se va a formular en esta nota es la siguiente: ¿Es posible un teatro revolucionario, que cuestione la dependencia, la organización clasista, los tabúes ideológicos, la falsa conciencia de clase, etc.? Para responderla, se debe proceder a una caracterización más minuciosa de lo que ha dado en llamarse más arriba estructuras de teatro. Contestada la misma, se puede preguntar sobre las formas de receptividad de estos tipos de expresión, es decir, si corresponde realmente

y profundizada más adelante en sus tesis sociológicas del arte y la cultura (algunas ya vistas en los textos del Capítulo I).

En Mendoza, durante el gobierno de Martínez Baca en Mendoza (1973-1974) es designado Ernesto Suárez interventor de la Escuela de Arte Dramático. Junto a otros actores y directores trabajaron en el elenco Arlequín, cuya obra más conocida fue “El Aluvión”, estrenada en 1973 en un barrio marginal del Departamento de Godoy Cruz. Como del mismo modo, la realización de actividades en el barrio San Martín (barrio obrero de los años 50 y que actualmente es conocido por sus altos índices de delincuencia y extrema pobreza).

Sin embargo, todos estos proyectos quedaron trancos. Con la persecución de las organizaciones para-estatales de represión y posteriormente con la dictadura militar, muchos exiliaron y otros fueron encarcelados por estar relacionados con sindicatos u organizaciones políticas, como también lo fueron aquellos que incluso forjaron una forma de construcción artística de manera autónoma y sin dependencia hacia el campo político.

a cada uno de los tipos una recepción de públicos de determinadas clases o sectores de clases. Finalmente se podrá determinar en forma concreta las posibilidades reales de un teatro popular.

El teatro “profesional”, también llamado comercial, puede extenderse en la campaña o en una ciudad cabecera. Su profesionalidad está dada en que sus cultores pueden subsistir económicamente con esta sola actividad. No se refiere por supuesto, a un tipo especial de sapiencia. Por el contrario, nada está más lejos de este teatro que el conocimiento escénico. El de ciudad -por ejemplo Darío Vitori- tiene un objetivo muy claro: la obtención de ganancia. Para esto debe acudir necesariamente a dos mecanismos que juegan dentro de una estructura empresarial: la explotación del “estrellato” y -lo que realmente interesa- la promoción de los valores centrales del sistema socio-político. Es muy difícil la obtención de ganancias en otras condiciones que no sea la exaltación de los esquemas morales dominantes. Éstos, que no son otra cosa que los esquemas de las clases dominantes, operan como instrumentos de consolidación de la estructura de estratificación dada, al igual que la publicidad, por ejemplo. Por lo mismo, dentro de esta perspectiva es imposible la crítica o el cuestionamiento de valores aceptados, sin la desnaturalización de su objetivo central.

Aunque el teatro de campaña, también llamado “vocacional” centra su acción en torno al beneficio comercial, por un tiempo los valores promocionados, sin dejar de estar dentro de una perspectiva conformista, no fueron los mismos que el teatro “profesional”. La campaña aún conservaba rasgos propios. La radio y definitivamente la televisión han borrado totalmente las diferenciaciones ideológicas entre ciudad y campo y hoy el teatro vocacional -con un mercado más pobre- cumple la misma función del profesional.

En segundo lugar se encuentra el teatro independiente, de aparición relativamente reciente. Su independencia lo es de órganos de financiación y de la ganancia comercial. Su objetivo está constituido principalmente por una difusión ideológica explícita, que a la inversa

del “profesional” (donde la ideología está implícita en la sí explícita “diversión”), es crítica, cuestionando a veces sectores delicados del sistema social o del aparato político.

Los teatros universitarios se dieron a luz con la intención de proveer a la cultura teatral de un ejemplo vivo del buen teatro. En este sentido se los pensó como meta-teatro, o sea, como teatro para cultores de teatro, en primer lugar, y en segundo lugar, como educación literaria para la población. Con sólo poner el ejemplo de la Provincia de Mendoza, donde existen varios elencos independientes que superan en capacidad y regularidad al elenco oficial de la Universidad, sobra para observar el fracaso de esta intención. Siendo que la Universidad cuenta con apoyo financiero y que puede utilizar los servicios de los elementos más capaces de plaza (directores, actores, escenógrafos) mediante la técnica del concurso o la contratación, es algo aparentemente inexplicable este fracaso. Sin embargo, observando más de cerca el fenómeno, se disipan algunas dudas. Los funcionarios responsables de esta tarea son nombrados a dedo por otros funcionarios, que lo son a la vez por los altos dignatarios ejecutivos. En última instancia, estos nombramientos, por lo general, se prestan a que se efectúen mirando más la obsecuencia que la capacidad objetiva en la materia del beneficiario. Y no sólo por esto. Todos los que entran en el aparato universitario quedan de hecho determinados en su accionar a las pautas fundamentales. Si el sistema universitario es un engranaje ideológico del patriciado y del imperialismo, es poco probable que sus Departamentos de Extensión vayan a hacer otra cosa que reflejar su mentalidad enciclopédica en la difusión de obras clásicas o medianamente clásicas, que no tienen ya nada que ver con nuestra realidad. Por lo general estas obras funcionan -en forma similar al teatro “profesional” o “vocacional”- como reaseguro ideológico de un determinado estado de cosas. Y siempre como sistema de consolidación de una casta de intelectuales auto marginados del país real.

Dentro del panorama reseñado se hace evidente que la estructura del teatro independiente es la más adecuada a fin de expresar conte-

nidos críticos o revolucionarios. Su orientación anti-económica y su autonomía en cuanto al control directo de los organismos de culturización oficiales, lo instituyen como el marco menos vulnerable a los embates del sistema. Sin embargo, como se verá, está radicalmente limitado por sus formas de receptividad propias.

Al teatro “profesional” accede una gran cantidad de público que, sin embargo, pertenece casi en su totalidad a la pequeña y mediana burguesía. Sin intentar una caracterización rigurosa, se puede señalar que ello es debido más a sus costos de entradas prohibitivos, que a un verdadero rechazo ideológico de las clases populares. Éstas llegan con mayor naturalidad a los teatros “vocacionales”, debido no sólo a una cuestión geográfica o estrictamente de costos, sino a un hábito cultural interiorizado como lo es la orientación hacia el melodrama profusamente emotivo, más que al divertimento de la comedia brillante, típica del teatro profesional. La prueba de que los costos de las entradas no son determinantes en la conformación de la estructura del público en un espectáculo determinado, la brindan los teatros universitarios. Éstos, que por lo general actúan con entrada libre, no absorben otro público que el de los teatros independiente, o sea, sectores intelectuales de la pequeña burguesía.

Resumiendo, las únicas formas teatrales que llegan o tienen posibilidad de llegar a las clases populares, son las del teatro “vocacional” y obviando algunas circunstancias (costos), las del teatro “profesional”. Los teatros independientes, situados en los centros de las ciudades, por lo general están marginados de los focos tradicionales del espectáculo y entonces se ubican en sótanos, etc., de visualización posible sólo para iniciados. Pero no es sólo el problema de los costos, la localización geográfica o una cuestión estrictamente ideológica, la que condiciona la afluencia de público al espectáculo teatral. El problema fundamental está constituido por la forma y orientación propia del espectáculo. La orientación básica del teatro “profesional” se centra exclusivamente en el entretenimiento, en la “diversión”. El público se dirige a estas salas con la intención de dejarse arrastrar por el espec-

táculo, para “no pensar”, para “olvidarse de los problemas”. Una larga tradición del arte escapista -instrumentado como sostenimiento del estatus quo- ha marcado a fuego la conciencia del espectador de este tipo de teatro. En lo que respecta a la forma interna de este teatro, se observa a primera vista una estructura escénica simple, un desarrollo secuencial que respeta los cánones de espacio y tiempo convencionales y sobre todo, estas obras no contienen supuestos de una especialización en la historia de la actividad o de ciertos conocimientos originados en los sectores que tienen acceso a este tipo de bienes. Los teatros independientes, que satisfacían el primer interrogante sobre las posibilidades de un teatro crítico, se mueven constantemente dentro de estructuras disociadas de espacio y tiempo, formas complejas de expresión y gran cantidad de supuestos intelectuales. Su orientación, por otra parte, es esencialmente “para pensar”, o deliberadamente “para hacerse problemas”. Esto lo conforma como expresión estricta de ciertos sectores muy reducidos de público. Y aquí se encuentra una aparente paradoja: por una parte el teatro con acceso popular es radicalmente conformista y por otra, el teatro crítico, es esencialmente elitista. ¿Existe alguna posibilidad de síntesis?

Bertold Brecht demostró históricamente que esto es posible. Sus obras contienen gran dosis de entretenimiento como de crítica sin supuestos intelectuales. Sin embargo, no debe creerse que el entretenimiento se halle en un lugar de la obra -en forma de chistes o discreciones por ejemplo- y la crítica por otra -en forma de sermón-, sino que la síntesis se funda en la forma disociada de su estructura. Es decir, en la posibilidad de varios tiempos escénicos, en los juegos entre obra y representación, etc., que pueden ser tema de otra nota. Lo importante aquí es destacar que no es posible el acceso popular sin entretenimiento y que este es totalmente vacío, sin crítica social.

Es casi seguro que preguntados los cultores del teatro independiente, no vacilen en afirmar que el agente del cambio histórico es el pueblo, o con mayor precisión las clases populares. Sus intereses objetivos son las palancas del origen y, sobre todo, de la consolidación

del cambio. Siendo así, es fácil reconocer que las posibilidades de un teatro revolucionario están dadas en esta función de expresión crítica y recepción popular. La recepción minoritaria del teatro crítico, obnubila el proyecto crítico y funciona sólo como catarsis social del sector intelectual.

De la misma forma que la fusión entre la teoría marxista y el movimiento obrero, se realiza en una geografía, en organizaciones propias (sindicatos, partidos políticos, comités de lucha, etc.), la fusión entre la expresión artística revolucionaria y el pueblo, encuentra formas de existencia concretas; y en este sentido la búsqueda de estos canales de comunicación artística se vuelve una tarea impostergable.

TEATRO Y REALIDAD

Mario Franco. Revista CLAVES, 24 de Noviembre de 1972

Así como a nadie, que razone con cierta seriedad, se le puede ocurrir juzgar a una persona sólo por lo que ella dice de sí misma, así tampoco se puede analizar una clase o una estructura social por lo que sus miembros digan sobre ella. Esto que parece una obviedad, no lo es tanto. La historia y la sociología contemporánea se debaten en esta posibilidad que no es otra que la posibilidad de poder describir científicamente una realidad social. Sólo para poner un ejemplo de la descripción de una realidad por lo que dicen y piensan los mismos que la viven, se puede mencionar a Rousseau. El pacto social, que era garantía jurídica y filosófica que la burguesía revolucionaria utilizó en su lucha contra la ideología feudal, es instrumentado por Rousseau como concepto real, es decir, que las sociedades se establecen realmente después de este tipo de acatamiento. En vez de pensar el concepto como derivado de una situación social determinada y como sustento ideológico de una clase frente a otra, Rousseau cayó en la ilusión de su realidad.

Para razonar como se lo ha hecho es preciso tener en cuenta una dualidad: por una parte existe, una ley bajo la cual los individuos concretos viven sus condiciones de existencia (o lo que es lo mismo sus relaciones con el mundo y con los otros individuos), como “El Contrato Social”, por ejemplo, y por otra existe otra ley que, distinta de la primera, descubre a esta en su función. Así no se puede decir que todos los hombres tienen las mismas posibilidades sociales en un sistema porque así lo diga la ideología de ese sistema, o lo que es lo mismo, sus leyes jurídicas, morales o religiosas; pero sí se puede decir que está igualdad jurídica o moral en el plano ideológico es una garantía real

de la conservación de una situación de clase determinada, donde la clase dominante y dominada deben vivir -a fin de mantener la situación- su desigualdad real en el mito de la igualdad jurídica y moral. A la primera ley se la puede denominar **Ley Fática o Mundana**, la segunda es la **Ley Científica**. La primera es ejercida por la conciencia vulgar, la segunda por la conciencia adquirida.

De la misma forma que se evolucionó en Ciencias Sociales hacia una concepción científica, que sustituye paulatinamente las explicaciones meramente ideológicas, se produjo en otras áreas una revolución similar. El Teatro es una de estas áreas. Inmediatamente concluida la Segunda Guerra Mundial, aún antes, Bertolt Brecht instituye las bases prácticas de lo que se puede llamar el teatro científico. Y se dice bases prácticas en el sentido que este genial dramaturgo alemán no llegó totalmente a reflexionar sobre los inéditos resultados teóricos que su actividad iba a desarrollar. No se quiere afirmar en esta nota que Brecht haya sido el descubridor absoluto de esta nueva orientación que -se sabe- estaba de alguna manera en autores como Shakespeare o Molière. Lo que se dice es que Brecht alcanzó una formulación práctica más orgánica y continuada. A fin de observar más en detalle en qué forma y bajo qué condiciones se desarrolló esta nueva perspectiva en la dramaturgia, observaremos más de cerca el fenómeno Brecht.

Éste se propone hacer un teatro esencialmente educativo, un teatro donde las masas identifiquen sus propios intereses y los velos ideológicos que los ocultan y, fundamentalmente, un teatro que no finalice en la sala sino que, incrustado en la conciencia del espectador, motive una acción real. Y aquí se hallan los fundamentos de su *teoría del distanciamiento*. Esto no significa sólo una determinada perspectiva actoral frente al espectáculo o la utilización de técnicas de ruptura como carteles que adelantan el desarrollo del drama, sino esencialmente significa una fractura del tiempo dramático a través de la consolidación en el espectáculo de estructuras autónomas y francamente disociadas entre sí. En "*Madre Coraje...*", el conflicto de la madre y su ceguera, por un lado, y la guerra por otro, juegan en una independen-

cia radical. El conflicto dramático (el de la madre) con sus tensiones, sus nudos, sus desenlaces establece un tiempo pleno, dialéctico, mientras la guerra, con un tiempo que al lado del otro, parece arrastrarse, y que no contiene nudos ni situaciones conflictivas, es una estructura de tiempo no dialéctico. Ninguna de las dos estructuras contiene la totalidad de la obra, sino que su disociación es, precisamente, la que funda, en la conciencia del espectador, su unidad. Si la madre (o cualquier protagonista de cualquier obra) contuviera la totalidad del drama, el espectador identificaría este conflicto (o ley fáctica) con la realidad, que no la posee ningún personaje sino que nace de la misma situación de coexistencia (o ley científica). En la medida en que la evolución de los acontecimientos bélicos no depende de la conciencia de la madre, ni la madre tenga conciencia crítica de lo que significa la guerra, es en la medida que se entenderá la naturaleza real de la guerra y la dimensión real del conflicto de la madre. Si la madre en un momento se detuviera frente al escenario y dijera: *“La guerra es una porquería donde se enfrentan intereses interimperialistas que no tiene nada que ver con nosotros que debemos luchar por..., etc., etc.”*, transformaría el teatro educativo y realista de Brecht en melodrama idealista: la conciencia (politizada en este caso) del protagonista sería quien determine la obra, es decir, se haría una transferencia de la conciencia politizada de la pequeña burguesía intelectual a la conciencia de la madre. En el caso de la independencia de ambas estructuras, el espectador debe arrancar, debe conquistar la interpretación: la realidad no es obra de ninguna consciencia sino que en ella, una conciencia ideológica, mistificada, “inconsciente” vive su existencia. Y esto porque nadie, en la realidad, vive sus condiciones de existencia con conciencia plena, sino que la vive plagado de mitos y misterios que ocultan y deforman aquellas condiciones.

El melodrama -ya se ha dicho- es precisamente el género antagónico. En él, el conflicto moral del protagonista (ley fáctica) se transforma en realidad (ver CLAVES, N° 58). De esta manera quedan ocultos para siempre los verdaderos mecanismos de la realidad. Y la ley fácti-

ca, extiende en la práctica artística su función general: la de ocultación y deformación de la realidad a fin de mantener un determinado estado de dominación. Y en este sentido el melodrama es un género idealista y el teatro de Brecht es realista o materialista.

La estructura disociada provoca, por otra parte, que el discurso teatral no se cierre. Y si hasta aquí se ha visto cómo impulsa a un análisis desmitificado de la realidad, ahora se verá cómo, por su misma estructura, lleva al espectador a una acción concreta sobre esta misma realidad. En efecto, en el melodrama, el espectador sólo recibe el discurso de lo que es él mismo, o sea, que reconoce el discurso ideológico o conflicto moral del protagonista como el suyo propio, puesto que no es otra cosa este conflicto, que la ley fáctica bajo la cual el mismo espectador vive (engañado) su existencia. Este es el sentido profundo de la identificación. Como en la sala de teatro le han ofrecido el mismo discurso que reconoce en su vida real (es decir, en su existencia que vive ideológicamente) se consolida en él un equilibrio que le impedirá tender a la transformación de sus condiciones de existencia ocultas tras el velo ideológico que ha apuntalado el melodrama. En cambio, el teatro científico, al develar una contradicción latente entre la ley fáctica y la científica, entre la ideología con que el espectador vive, ocultando sus condiciones reales de existencia y su existencia real, provoca un distanciamiento, un conflicto, esta vez real, entre su existencia y su conciencia. Para decirlo de una vez: el nacimiento de una conciencia crítica provoca un desequilibrio estructural en el espectador que lo impulsa a continuar la representación teatral en su vida cotidiana, donde hasta ese momento el conflicto estaba oculto bajo las formas de la ideología del sistema. Y este tipo de conexión con la realidad es lo que funda el realismo, un realismo que para ser tal debe necesariamente ser crítico y científico.

LA REVOLUCIÓN DE BERTOLD BRECHT

Mario Franco. Revista CLAVES, 9 de Febrero de 1973

No todos los días se ve en Mendoza una obra de Bertold Brecht y menos aún a cargo de un elenco oficial. La empresa está a cargo del teatro que dirige Cristóbal Arnold, que no es la primera vez que se anima con el gran dramaturgo alemán. La importancia de este hecho, ya que se trata nada menos que de “Madre Coraje”, ha impulsado a CLAVES a enfrentarlo de un modo particular. Encargó la tarea a Mario Franco, uno de sus redactores, quien trazó un esbozo del significado de la pieza dentro del contexto general de Brecht, agregando una entrevista con el responsable del evento, es decir Arnold. Del texto de ambos trabajos surge una idea cabal de lo que significa el esfuerzo, ya que “Madre Coraje” no es sólo una pieza grande sino también una gran pieza. Ante los lectores, Arnold habla de Madre Coraje y Franco habla de Brecht.

Cuando Carlos Marx polemizaba contra la filosofía que había dominado al universo teórico de los físicos hasta Hegel, lo que intentaba, en realidad, era transformar la vieja filosofía especulativa, que sólo reflejaba la acción, en una filosofía de la acción misma, en el arma teórica de quien Marx consideraba el porvenir: la clase obrera. A medida que fue profundizando su crítica, se encontró con que no sólo era un problema de acentuar el término “objeto” en detrimento del término “sujeto”, sino que, para ser efectiva, la crítica debía ser radical. Y la raíz de la crítica no era otra que la filosofía misma.

A partir de este simple descubrimiento práctico, se produce una de las revoluciones teóricas más grandes de Occidente, en donde se sustituyen los fundamentos más profundos del pensamiento. La crítica

hacia los resultados de una filosofía que, según Marx, beneficiaba a ciertas clases, condujo a la revisión de toda problemática filosófica, a la creación de bases epistemológicas inéditas y a la concreción de un método básicamente nuevo.

La muerte del drama

¿En qué había consistido, en reglas generales, la práctica gramática de sus oscuros orígenes trágicos hasta Bertold Brecht, sino en la edición y reedición de un teatro fundamentalmente contemplativo que reflejaba, en la esfera estética los soportes íntimos del idealismo especulativo filosófico? ¿Qué otra cosa había sido el drama que un acto cuasi litúrgico hacia donde el espectador era arrastrado en una evolución escénica progresiva y encadenada que solía terminar en eclosiones o clímax emotivos puros? Es que, al igual que los viejos filósofos, los dramaturgos, con todos sus juegos escénicos dominados por un protagonista que impone, no sólo la unidad formal a la pieza sino que, además, determina todo el flujo de ideas (en donde su problema es el problema, en donde el resto de los personajes sólo serán soportes escenográficos para el despliegue de estas ideas y de este protagonismo), no hacían otra cosa que establecer un teatro en el cual la participación del espectador no fuera otra que la de la recepción emotiva, “vívida”, en definitiva, profundamente pasiva e inconsciente.

Haciendo un encadenamiento sociológico se puede afirmar que esta pasividad receptiva devuelve a la estructura social un individuo inmodificado, conformista y complaciente. Su participación en la obra en la forma de identificación con el protagonista y la resolución dramática de la misma, provoca en el sujeto un equilibrio ilusorio que ciega toda posibilidad crítica.

Bertolt Brecht, como todo revolucionario, comienza por desmascarar aquel mundo del drama, en la modificación de algunos conceptos. Así lo que era para la tradición cultural de occidente el mundo

de la creación, el mundo del arte o del espíritu, comenzó a ser para Brecht el terreno, no muy “espiritual”, en donde se incubaba la lucha ideológica, que no era otra cosa, por cierto, que la expresión de los sórdidos y espurios intereses materiales.

Y en la medida que se propuso un teatro realista, crítico, en el cual el espectador jamás perdiera la conciencia de que está observando una mera representación, fue en la medida que esta práctica lo condujo -al igual que Marx- a una revolución sin precedentes de la dramaturgia. Es decir, que la modificación de los contenidos y de los temas, así como de los intereses que Brecht se proponía representar, fue presionando suave pero decididamente para provocar, al fin, el nacimiento de una nueva -valga el término- epistemología escénica y la muerte consecuente del correlato teatral del idealismo: el drama.

El distanciamiento

Esta expresión designa en Brecht una técnica y una teoría. La técnica a su vez puede referirse al plano actoral o al escenográfico propiamente dicho. Dentro del plano actoral, a Brecht suele enfrentársele con Stanislavsky, quien propone una identificación -a través de procedimientos concretos- del actor con el personaje que les toca representar. El actor, en este sentido, debe actuar “como si” fuera el personaje. Brecht rechaza esta técnica que evita -dice- el conocimiento integral y crítico del personaje por parte del actor y ensaya una nueva técnica que puede resumirse señalando que en ella el actor “ve” a su personaje a quién sólo utiliza como máscara. Detrás de ella, el público siempre descubre al actor.

En el plano estrictamente escenográfico, la técnica brechtiana consiste en la utilización de carteles o proyecciones, mediante las cuales se adelanta la trama o el mismo desenlace. De esta forma al espectador se le impone que “viva” el resultado dramático emotivamente y se provoca -al contrario- una visión objetiva y crítica de lo que está pasando. El drama deja su lugar a la crónica o a la “épica”, como la llamaba Brecht.

Sin embargo, la revolución -como se dijo- no es técnica sino de fondo, teórica. El distanciamiento significa, en realidad, la fundación de un nuevo teatro que se sostiene con la disociación, como antes el drama se sostenía en la asociación. Es decir, el teatro épico conlleva en su misma estructura planos escénicos paralelos que contrastan con la forma dramática tradicional, en donde el protagonista funciona como eje polarizador, que arrastra toda la complejidad dramática a un plano unitario.

El ejemplo de “Madre Coraje”

Brecht es autor de una gran obra que se inicia por el año 1917. Sus comienzos signados por la creación de canciones y obras teatrales de corte expresionista -corriente dominante en Alemania por aquella época- se va enriqueciendo con la aparición de piezas de alto contenido realista que presionarán -como se ha dicho- para la concreción de una forma inédita de expresión, presente sobre todo en lo que se conoce como sus “grandes obras”.

Un nudo crítico de la creación brechtiana puede establecerse en 1928. Es el año del estreno de *“La ópera de los dos centavos”* que es el lógico desemboque de su paulatina inserción en la problemática social y en la ruptura de las viejas formas de expresión. *“La leyenda del Soldado muerto”*, *“Tambores de la noche”*, *“Baal”* o *“Un hombre es un hombre”*, escritas entre el 17 y el 28, dan lugar a esta *“Ópera...”* que señala el comienzo de la ruptura y la aparición de la disociación: en la pieza se representa un melodrama, que es criticado a la vez con la letra de las canciones. Posteriormente escribirá *“Medidas a tomar”* y *“Santa Juana de los mataderos”*, pero la producción de las obras consagratorias o sus “grandes obras” las escribiría en el exilio al que lo obligará el nazismo: *“Galileo”*, *“Madre Coraje y sus hijos”*, *“El círculo de tiza caucásico”*, *“El buen alma de Sezuán”*, *“Turandot”*, etc.

“Madre Coraje y sus hijos” es uno de los ejemplos más típicos y radicales de la forma teatral brechtiana. La canción de la fiesta trans-

curre en el centro y norte de Europa entre los años 1624 y 1636, o sea, en plena Guerra de los Treinta Años. En medio del conflicto que dividió a católicos y protestantes, Madre Coraje, dueña de una carreta-cantina, ejerce su comercio despreocupadamente volcándose indistintamente a los protestantes o hacia los católicos. Su problema fundamental es de subsistencia. Sin embargo, sus hijos -participantes del conflicto- son muertos, uno en manos de los católicos y el otro por los protestantes. Katrin, su hija muda, arcabuceada al dar voces de alerta ante un ataque. A pesar de todo, Madre Coraje continuará con decisión su oficio: el de sacar el mayor partido posible de la situación bélica. Este argumento refleja con claridad una de las preocupaciones fundamentales de Brecht, o sea, la crítica de una situación que, como la guerra, con su trasfondo trágico e irracional, permite la aparición de la especulación cruda e inconsciente.

El tiempo y la crítica: la revolución

Sin embargo, no es ahí donde se encuentra el centro del descubrimiento de Brecht. Este se ubica en la ruptura formal que provoca la inconciencia que la Madre tiene de la guerra. Así se establece en la obra dos tramas paralelas. Por una parte, el drama o el conflicto de la madre entre su sobrevivencia y la muerte de sus hijos y por otro, la guerra, lejana, ignorada. Es en esta verdadera disociación de espacios escénicos, o sea, de tiempos, desde donde aparece una posibilidad de crítica objetiva. La guerra, nombrada en las canciones de la pieza, tiene un tiempo, un ritmo, unas causas, una estructura en suma, ajena totalmente a la estructura del drama de la madre. De esta forma, la unidad de la representación no se produce, como en el teatro tradicional en la escena misma, sino en la conciencia del espectador que tiene el conocimiento de toda la obra y de toda la crítica, cosa que no posee ningún personaje. Es en esta visión por parte del espectador de ambos tiempos, en donde radica la imposibilidad de identificarse con uno de

ellos (y se distancie) y en dónde se descubrirá a sí mismo -cuando salga del teatro- inserto en una situación que no comprende y lo agobia. Y este reconocimiento es el principio de la acción.

El drama, al equilibrar la conciencia y la existencia del espectador (en la identificación con el protagonista) provoca una recepción especulativa y pasiva. El teatro épico o la crónica de Brecht conducen -a través del efecto del distanciamiento- a un desequilibrio estructural entre conciencia y existencia y, a una acción, que tiende a restablecer el equilibrio perdido (en la recepción de la representación) en la vida real misma del espectador.

Y es en este engarce con la realidad, donde se puede descubrir una de las revoluciones más profundas en la estructura de la comunicación humana.

“Todo puede ser peor”

Mario Franco

LA FARSA DE NADIE O LA TRAGEDIA DE MUCHOS

Mario Franco. Revista CLAVES, 13 de Octubre de 1972

“La carrera de Juan Nadie”, adaptación libre del grupo Taller de Teatro de “La carrera de John Nobody”; de Julien Tuwin.

Dirección: Ernesto Suárez.

Quizás lo primero que impacte de *“La carrera de Juan Nadie”* es el alto grado de consistencia, o sea de coherencia, que la puesta en escena presenta. En momentos que a cualquiera se lo hubiera podido ocurrir un desliz melodramático, la pieza con suma habilidad lo esquivaba. Cuando la exageración se vislumbra, con grandes posibilidades demagógicas, la puesta se encarga, asimismo, de evitarla. Toda la pieza se mantiene en un nivel farsesco, que ajenos a los altibajos de cargas estrictamente emotivas, se presta en sumo grado a la reflexión y a la crítica real.

Un capítulo aparte se encuentra en el distanciamiento aplicado, tanto en la técnica actoral como lo estrictamente escenográfico. Ya por la índole misma de la obra -un actor debe representar varios personajes sin variar su indumentaria y aún manteniendo rasgos caracterológicos propios en todos los papeles- o ya porque al actor se lo ve actuando en el más puro estilo brechtiano, los actores de *la farsa* de Tuwin mantienen una clara distancia con su propia representación, lo que permite en la interioridad misma de la obra una constante toma de conciencia crítica del actor con su personaje. En lo estrictamente escénico -donde se le brinda al público el tema central de la obra- y

los cambios de escenografía -practicados con variaciones espaciales de cinco cubos por alguien que no participa de la obra, sino de la representación- provocan en el espectador la “conciencia de la representación” o, lo que es lo mismo, el espectador se asume como público, se distancia. Este distanciamiento, es la única posibilidad de ejercer la crítica en zonas entrañablemente interiorizadas por el espectador, como lo es el mundo de la televisión, de la publicidad, los convencionalismos domésticos o la sumisión laboral diaria.

En esta síntesis de un actor despejado y consciente que transmite su discurso a un público distanciado, está enclavada la estructura formal de *“La carrera de Juan nadie”*, de donde arranca su discurso y de donde se explicita su temática.

Juan Pérez es desde el comienzo rechazado por sus amigos para participar en sus juegos, luego sus compañeros de oficina lo harán despedir. Su esposa y su suegra que ven constantemente televisión, sólo se interesan por su sueldo magro. Cuando este acaba se termina la relación. ¿Qué es lo que pasa? ¿Qué ha comenzado a fallar para que el pobre Pérez, al “negro” Pérez, su mundo se le desmorone? ¿Contra qué fuerza debe enfrentarse? La contestación estaba ya en la presentación: Pérez se enfrenta al sistema. ¿Y qué cosa es el sistema? Su pequeño mundo, sus relaciones familiares, laborales, amistosas, ese es el sistema. Pero nadie había reparado en la existencia de este sistema hasta este momento, en que expulsa a un miembro. Pérez no entiende por qué casualidad, le ha tocado justo a él. Entonces decide buscar un nuevo trabajo. Pero todos sabemos lo difícil que es buscar trabajo en un país donde los ejecutivos de empresas extranjeras brindan por el “subdesarrollo”. Tratará de reconstruir su vida afectiva pero la prostituta que encuentra sólo lo ve como “cliente”. Un borracho y un canillita le develan la esencia “monologuista” de las relaciones humanas. El sistema tejido por la madeja de mil acciones pequeñas, lo ha rechazado definitivamente. Sólo le queda el suicidio, que se propondrá efectivizarlo en una calle oscura, solitaria, como su propia vida. Allí lo va a detener Mr. Billingham, (interpretado magníficamente por

Suárez) que le ofrecerá pagarle un millón de dólares por los derechos exclusivos de la filmación del suicidio. Así el “gran” Pérez trascenderá a la fama y el reconocimiento público y su familia podrá salir airoosamente de su incómoda situación económica. Sólo deberá (a cambio de tanta felicidad) anunciar en el momento de su muerte, una breve tanda publicitaria.

El segundo acto está formado por breves e incisivos “sketches” sobre los programas y publicidad de la televisión. Quizás en este momento las transiciones escénicas no fueran lo suficientemente ágiles, aunque la composición interna de las mismas es excelente. Hacia el final, en el momento del suicidio, se incorpora una mayor cantidad de gente al escenario que voceará el nombre de Pérez. Éste, después de sustrar algunos avisos comerciales muere de un ataque al corazón. Mr. Billingham dirá: *“Qué lástima, hubiera podido ser un buen publicitario”*, manteniendo la farsa hasta sus últimas consecuencias expresivas.

Por último es preciso hacer notar la valentía del grupo al abordar y resolver temas por lo demás escabrosos, como la referencia al ejército.

Una muy buena obra, una dirección sagaz e inteligente y actuaciones realmente brillantes y parejas, hacen de *“La carrera de Juan Nadie”* una obra que, imperativamente, debe verse.

ESENCIA Y METAMORFOSIS DE MADRE CORAJE

Mario Franco. Revista CLAVES, 23 de Marzo de 1973

“Madre Coraje y sus hijos”, de Bertold Brecht, por el Elenco Municipal de Teatro.

Dirección: Cristóbal Arnold.

Fue muy atinado por parte de Arnold conservar las melodías originales de “Madre Coraje” de Brecht. En realidad, existe una simbiosis tal entre la estructura melódica de las canciones y los núcleos significativos de la pieza que intentar modificarlas o suprimirlas equivaldría, sin dudas, a destruir gran parte del contexto expresivo brechtiano. De ahí, a traicionar al genial dramaturgo alemán, sólo hay un paso.

Sin embargo, existen tonos en la textura escénica de Brecht que indudablemente han sufrido el peso del tiempo. Sobre todo aquello que se puede llamar la “superestructura” escenográfica. Es decir, el cúmulo de accesorios con que se enmarca una representación.

Debido a lo primero es que Brecht sigue siendo vigente. Por lo segundo, es que hay que modificarlo para no traicionarlo. De todos modos el punto estratégico que define el grado de conservación y transformación no es patente ni derivable estrictamente del análisis racional. Aquí entra a jugar la capacidad y la sensibilidad de quién es responsable de la puesta en escena: el director.

Arnold introdujo algunas modificaciones del original que, en verdad, son bastante discutibles. En primer lugar está la utilización de diapositivas por medio de las cuales se intenta expresar una idea: todas las guerras son iguales. Si bien no es posible criticar este tipo de interpretación, bien se puede hacer una ponderación.

Brecht elige la Guerra de los Treinta Años por una circunstancia muy especial: esta confrontación ideológica con profundos engarces políticos y económicos, fue una verdadera lucha interclase. La hegemonía política de uno u otro sector de la nobleza, dejaba totalmente indiferente a los estratos populares. Por esto la reducción indiscriminada -esta impresión causa el encadenamiento visual de las diapositivas- de todos los procesos bélicos a este, puede implicar la absolutización del anti belicismo y la confusión -ausente en Brecht- de las causas por los efectos. Que esta confusión está presente en la puesta lo revela la aparición hacia el final de campesinos vietnamitas. La implicación -aunque más no sea simbólica- de un tipo de guerra de liberación como la vietnamita y por esto, de naturaleza radicalmente diferente a la de los Treinta Años, conlleva aquella absolutización y una táctica valoración del pacifismo pequeñoburgués contemporáneo.

En segundo lugar, la puesta en escena no termina con la última capitulación de la Madre, que sigue al ejército, sino con una canción final que no pertenece a la obra, por la cual se insta a la acción.

Esto también es un error. La crítica de Brecht se funda en la ausencia de crítica real y soluciones por parte de sus personajes. Si bien Coraje-Ravalle hace un gesto simbólico -al sacarse el pañuelo de la cabeza- de quitarse la “mascara” y dar lugar al actor que sustituirá al personaje, el hecho de que, desde el escenario se ofrezcan recetas es contrario a Brecht y obnubila la crítica misma. El espectador de esta crónica, por el contrario, debe arrancar la interpretación de las quejas de unos y la represión de otros, el drama de una madre sin conciencia y de una guerra cruel e ignorada. El error, con trasfondo ideológico consiste, en suma, en servir como mediador en la complacencia natural del público y no dejar que éste, por sus medios, conquiste el mensaje implícito.

En tercer lugar, la utilización de diferentes armas guerreras, sobre explica la igualación bélica definida en las diapositivas. Con un agravante: que al estar presentes en la escena misma complica innecesariamente el desenvolvimiento de la trama. Por último, la utiliza-

ción de la sala y el dirigirse a los espectadores -hecho, por suerte, en pocas ocasiones- en forma directa, compromete peligrosamente los efectos del distanciamiento, buscado por Arnold a través de otros recursos.

Los logros de la apuesta son también muchos. Hay algunas escenas construidas en forma admirable. Por ejemplo, la conversación que mantiene Madre Coraje con el cocinero y el pastor. Existe allí un juego de dobles intenciones y de expresiones que, en realidad, es una prueba de dirección. Asimismo la construcción escenográfica es destacable. Con escasas plataformas fue creado un espacio escénico que permite la movilidad del carro -una gran obra de utilería- con naturalidad y soltura. Por otra parte, ese espacio creado y un buen manejo de las luces, permite la visualización de las oscuras siluetas que lo arrastran en una emotiva referencia al deambular humano, lento y trabajoso.

Arnold ha aprovechado, asimismo, con muy buen sentido el riquísimo bagaje verbal de “Madre Coraje”, dándole a las expresiones el tono justo. Con todo, esto es también responsabilidad de los actores.

En el transcurso de la representación hay una pequeña figura que va creciendo hasta mostrar niveles actorales realmente encomiables: Liliana Mendieta. Toda su representación destila una gran versatilidad y, especialmente, un perfecto equilibrio. Es difícil para quien la vio, imaginarse a la pequeña Katerin de otra manera. Gladys Ravalle -quizás algo afónica- construye su difícil personaje con la solvencia y el oficio que la caracteriza. Aunque sus gestos puedan parecer muy duros, no hay que olvidar que representa a alguien que ha hecho de la dureza su esencia. De todos modos la actriz se hace presente de cuerpo entero tanto en el sutil terreno de la ironía como en el ámbito socarrón de un insulto.

El resto de los actores, donde sobresalen Florentino Sánchez -sin errores- Orlando Gioia (a pesar de las fisuras que se abrieron hacia el final de su monólogo) y Silvia Ontivero, de gran actuación, se desenvolvieron en un campo profesional bastante meritorio.

En resumen, a pesar de existir la sombra y por momentos, el cuerpo de un pecado de lesa-Brecht, una buena implementación escenográfica y, sobre todo, actoral, da lugar a una obra de un valor teatral, sin dudas destacable.

EL LUGAR

Mario Franco. Revista CLAVES, 1 de septiembre de 1972

“El lugar” de Carlos Gorostiza por el Teatro de Cámara de la U.N.C.

Dirección: Benito Talfiti.

Gorostiza es un extraordinario constructor de diálogos. En última instancia, todo el peso de sus obras descansa en el vértice de una réplica, o en la mordacidad de un silencio. En *“El lugar”*, la fluidez vertiginosa de lo que se dice, la frase corta y vacía, apuntan a un significado: señalar lo reiterativo y circular de la comunicación cotidiana. Y ya en la estricta formalidad de la construcción lingüística se encuentra bosquejada una temática que se desenvolverá con notable vigor en el desarrollo dramático mismo.

Mario llega a un departamento que ha alquilado para pasar unas vacaciones. Casi simultáneamente arriba Ángela, a quien -al parecer por error- le han adjudicado el mismo departamento. Para evitar conflictos, dividen con valijas la única sala. Pero a poco de estar, llegará Ortiz. Luego el abuelo. También un matrimonio: Willy y Susana, y por fin un muchacho con una guitarra. A medida que se producen las llegadas, se ejecuta una redistribución de lugares a través de un cambio de posición de las valijas. Hasta aquí la puesta gradúa en forma acertada el crescendo dramático hasta la conclusión -algo infantil- del primer acto. Posteriormente resultará muerto el abuelo, también Ortiz, el muchacho y Ángela. Todos víctimas de la fatalidad, cuyo brazo ejecutor -Mario- no es intencionalmente culpable. El matrimonio se encerrará en el baño ante la perspectiva de un destino similar. Y así, el final de la pieza encuentra a Mario sólo, implorando una comunicación quizás jamás buscada.

La obra está encuadrada dentro de un teatro unidimensional, idealista. Todos sus personajes y situaciones responden a un único tiempo dramático, el del protagonista. El conflicto del personaje central (Mario) se difunde a los demás personajes que comienzan a actuar, subordinados, en función del mismo. Estos van a llegar al departamento o morir en él sólo para desenvolver el drama de Mario. Éste es en realidad el único que existe. El resto son simples marionetas que desarrollan y explicitan sus propias ideas y tensiones. Al final, ya diluidos los fantasmas de su propia conciencia quedará radicalmente solo. Esencialmente es un teatro catártico (conformista) e idealista, que provoca la identificación del espectador con el protagonista. Distinto por esto al teatro que se establece a partir de Bertold Brecht, que contiene una estructura disociada, es decir, por lo menos dos tiempos. Frente a una estructura disociada de tiempos el espectador tiende a desarrollar el mensaje de la obra en su propia vida. Esto funda un teatro realista y revolucionario. En la pieza concebida en un tiempo, la línea de las ideas y mensajes motivados se desenvuelve y concluye con la obra misma.

Si bien *“El lugar”* está enclavado dentro de estos límites formales, no es reductible totalmente a ellos.

Mario representa al burgués que se impone en la lucha por la escasez (la reducida sala). Tiene un agudo instinto por la posesión de cosas y destruye -inconsciente, accidental, fatalmente- todo lo que se le acerca. La interpretación de Duval se adecúa a la graduación de la puesta. Hay quizás un exceso en su interpretación hacia el final. Suárez Arfen realiza una pobre caracterización del abuelo, en realidad una paternidad frustrada. La aspereza de su voz no consigue transmitir años y sus desplazamientos traducen sólo rigidez. Ángela, separada de su esposo, es la presa codiciada por Mario y el factor desencadenante de las sucesivas muertes. La composición de Beatriz Latino alterna bastante bien entre el romanticismo casi colegial de Ángela y su deseada maternidad. Ortiz representa más que un empleado o un obrero, la psicología típica del “no te metas”. Walter Beltrán lleva su personaje con bastante medida, aunque en los clímax defeciona un tanto. Él, como casi la to-

talidad del elenco, salvo Coria y Lucy Fernández, sobreactúan en los nudos dramáticos, revelando claros vicios melodramáticos. Willy, el intelectual, es amargamente criticado por Gorostiza. Hugo Coria, sin sobresalir, mantiene una pareja y adecuada interpretación, al igual que Lucy Fernández, que hace una Susana maníaca y vacua. El muchacho “pacifista” también criticado por Gorostiza por su radical inutilidad, es interpretado -con fallas- por Raúl Amitrano que en su participación final se destempla totalmente.

La obra tiene varias claves que son manejadas con prudencia por la puesta. Así todos los personajes están conectados con un tal Morgan que es quizás el símbolo del sistema o del “orden”. Dentro de lo factible, Talfiti hubiera debido esclarecer aún más esta incógnita. También los personajes -en el segundo acto- comienzan a confundirse entre ellos: la inconsistencia de lo cotidiano hace intercambiable la personalidad. Las diferencias comienzan a borrarse y la incomunicación a cerrar su círculo. Por último hay una clave que entrega el sentido total. Cada uno se equivoca constantemente con el término “yo mismo” anteponiéndolo tanto a los otros como a su propio yo social o institucional (la fotografía de la cédula). El final va a esclarecer aún más esta alternativa que plantea Gorostiza y resuelve muy bien la puesta: el “yo mismo” es radicalmente distinto de lo convencional de la existencia cotidiana. Si es importante la comunicación, lo es sólo a partir del descubrimiento de esta esencialidad.

En esta falsa alternativa y en la caracterización de los sujetos humanos como psicologías diversas y no como sujetos de diversas clases, radican los límites temáticos de *“El lugar”*.

HAIR: ¿EL “HOMBRE NUEVO” POR EL SUELO?

Mario Franco. Revista CLAVES, 3 de Agosto de 1973.

Un notable esfuerzo de la empresa de “Cabaret” hizo posible que nuestra provincia fuera escenario de la representación del espectáculo musical “Hair”.

Debido a la gran implementación escenográfica que requiere esta comedia musical -luces especiales, orquesta, micrófonos y una enorme cantidad de intérpretes- es que la misma no pueda darse en cualquier lugar. Para traer este elenco es necesario enfrentar consecuentemente, un gran riesgo financiero. “Cabaret” enfrentó al parecer con éxito estos riesgos y hasta aquí su mérito.

Sin embargo, se hace necesario hacer un análisis independiente de la obra en cuanto tal, y es aquí donde quizás las coincidencias no sean totales.

“Hair” es una obra típica del arte underground (“subterráneo”) norteamericano. Como tal expresa de alguna manera los enfrentamientos que, en el orden ideológico, libran ciertos sectores juveniles de la media y alta burguesía estadounidense contra los patrones culturales tradicionales de esas mismas clases sociales. El enfrentamiento es un caso típico de lucha cultural o ideológica dentro de una misma clase social. Es decir, la lucha nunca se define en un planteo de recambio total del sistema puesto que ambos grupos dependen en la misma forma de él.

Por esto los jóvenes jamás han elaborado una ideología que plantea una alternativa real de poder o la elaboración teórica de un sistema social alternativo. Toda su ideología ha consistido en un rechazo permanente de los valores considerados “burgueses” y de los actos políticos manifiestamente “reaccionarios”. Esta vocación por el rechazo y la

protesta -el consumo, la guerra, etc.- de los valores de una clase, es lo que define a la anti-ideología. Los jóvenes norteamericanos no poseen una ideología sino una anti-ideología. Este es justamente el dramático límite de su protesta.

“Hair” reivindica todas las aristas del arte underground o hippie. El tipo interpretativo -aunque exista un protagonista- es siempre el grupo, el conjunto. Son justamente los movimientos coreográficos de este conjunto los que dan existencia a la escenografía misma de la obra. Los cuadros escénicos están íntimamente determinados por este protagonismo colectivo de la misma forma que la composición sonora. El coro es siempre lo que, en definitiva, predomina por sobre las ejecuciones individuales. La utilización de toda la sala en la representación, las escasas rigideces en las transiciones, en donde los jóvenes deambulan libremente entre el público, el aprovechamiento de los parlantes a su máximo posible, etc., son mecanismos que en suma pretenden complicar al público con el espectáculo. O sea, romper la distancia espectador-espectáculo, y hacer converger a la totalidad de la sala a los vértices temáticos de “Hair”: el amor físico, la rebelión, la desocultación sexual, el espontaneísmo.

Sin embargo, existieron varios factores que oscurecieron esta perspectiva.

En primer lugar, y fundamentalmente, porque la pieza es excesivamente pobre en el orden temático. Si bien es aceptable que argumentalmente este tipo de obras no tengan una rigurosa construcción, no lo es desde la perspectiva temática. Así, la simplicidad del tema conduce a “Hair” constantemente hacia la reiteración y el hartazgo.

En segundo lugar, y ya apuntando a un problema técnico, la utilización de micrófonos y parlantes en vez de facilitar la correcta audición de las canciones -cuyas letras, aunque mediocres, son decisivas-, la perjudicó sensiblemente. De esta forma el público presenciaba con cierto azoramiento una serie de movimientos en sí bastante oscuros, agravados por el desconocimiento de las letras de las canciones y aún de ciertas réplicas y diálogos.

En tercer lugar la interpretación del grupo no es lo suficientemente pareja y armónica, uniéndose esto a varias actuaciones decisivamente artificiales.

Tres factores estos, que oscurecieron, como se dijo, las perspectivas underground de “Hair”. Quizás exista un factor positivo en la representación en “Cabaret” del elenco porteño: casi la totalidad de las canciones estuvieron muy bien interpretadas.

Para finalizar se podría apuntar un detalle. Casi toda la representación de “Hair” se desenvuelve con sus protagonistas ya sea en el suelo, de bruces, en cuclillas o arrodillados. Cuidado. No vaya a ser que tanto buscar al “hombre nuevo” se pierda una de las conquistas más trabajosamente conseguidas por el viejo hombre: la posición vertical, que por supuesto no es sólo un problema geométrico.

MI PAÍS, TU PAÍS

Mario Franco. Revista CLAVES, 6 de Julio de 1973.

“Los establos de Su Majestad” de Alberto Rodríguez y Fernando Lorenzo.

Dirección: Carlos Owen.

Con solo observar la larga lista de colaboradores, intérpretes, técnicos, etc., se descubre el gran esfuerzo que significa la puesta de una obra como *“Los Establos de su Majestad”*. Asimismo, apenas se sale de la sala en donde se representó se descubre la responsabilidad con que la misma fue encarada.

La obra en sí misma es muy difícil de representar. Y no sólo por la cantidad de personajes, la utilización de un coro o la difícil implementación escenográfica que requiere, sino sobre todo, por la combinación a veces sutil, a veces visible y explícita, entre lo estrictamente narrativo y la queja poético-lírico del coro. Este difícil equilibrio debe mantenerlo: la puesta entre lo ético y lo lírico, entre el drama trágico del genocidio y la comicidad que surge de la ambición de los verdugos y entre la representación simbólica y el relato realista. Y, Sin lugar a dudas, en varios pasajes lo logra plenamente.

La pieza de Rodríguez-Lorenzo es en verdad un drama histórico. Todo su objetivo está centrado en la denuncia a los personeros de la “Campana del Desierto” que, en nombre de la civilización, del *Progreso* y de la evangelización, aniquilaron al indígena para apropiarse de sus tierras.

El humor no es un invitado más, sino que participa de la esencia de esta conquista. La dualidad constante entre el rol social de cada uno de los personajes (el Comandante, el Obispo, el Hacendado, el Legis-

lador) y su ambición y soporte íntimo (la tierra, la vaca) provoca constante y naturalmente chispas humorísticas. Sin embargo, el humor no es el objetivo central de la obra. El papel del Ejército, de la Iglesia, de la burguesía (o “carnecía”), de la oligarquía, sus íntimas contradictorias y profundas conexiones, funda el eje por donde deambula la tragedia, el lirismo y la muerte de una víctima ritual y real: el indio.

Cabe, sin embargo, apuntar una crítica a la composición de *“Los Establos de su Majestad”*, y es su excesiva inclinación a describir la historia como si ésta fuese en realidad, nada más que la concreción del proyecto, que en su momento, la oligarquía y el imperialismo inglés propusieron para el país. De esta forma, la historia real queda marginada en beneficio de las ideas que para hacerla y para pensarla -y hoy para enseñarla en los colegios- tuvieron las clases dominantes. El resultado histórico no surge totalmente de la cabeza de los dominadores, sino que su ideología, sus intereses, chocan con los intereses e ideologías de las clases a las que pretenden dominar. El gaucho, el Partido Federal enfrentan, de alguna manera, los planes oligárquicos y los desvían, los modifican.

El énfasis puesto en este tipo de desarrollo histórico, que más bien es el desarrollo ideológico de las clases que detentaron la hegemonía política y económica, provoca ciertas confusiones. Sólo para dar un ejemplo, en la obra aparece el inmigrante italiano que va a ser quien prestará sus brazos para construir el país agrícola-pastoril. Sin embargo, no era éste -como dice en la obra- el proyecto de la oligarquía. Aquí la oligarquía había fracasado. Su proyecto económico estaba mediado por su racismo. El español y el italiano meridional no podrían jamás producir la regeneración de la raza. La ilusión de la oligarquía era introducir europeos del Norte: suizos, alemanes o ingleses. La inmigración itálica fue el resultado de la inconsciencia e imprevisión de la oligarquía. Jamás participó en su proyecto político. La historia así, brindó un resultado diferente, inédito en cierta forma a sus planes. Tampoco se incorporó a la agricultura (“plata y trigo”) sino al sector terciario, a la industria y al comercio. La nueva

víctima no sería sino el paisano, encerrado entre la ciudad gringa y el campo ajeno.

Owens ha sabido dosificar una pieza que por momentos es reiterativa. Las transiciones no son bruscas y el despliegue de una gran multitud de personajes en el escenario reducido del TNT, está realizado con gran arte. A pesar de todo -en el primer acto- el desenvolvimiento de la acción se torna excesivamente lento en algunos momentos. Aunque el logro, en cuanto al ritmo, del segundo acto compensa sobradamente estos pequeños baches. Una vez más Owens ha rehuido a la utilización amañada del ridículo, al énfasis desproporcionado en el gag explosivo y a la búsqueda de la emoción epidérmica. Esto trae aparejado, un aplauso no muy violento, pero es probable, que esta perspectiva conlleve, asimismo, la posibilidad de la construcción de un espectador más reflexivo y crítico.

Sin sobresalir, la iluminación y sonido de Vargas y Cáceres, juegan un rol bastante preciso dentro del cuadro escenográfico, bastante efectivo de Jorge Fornes. En cuanto al aspecto actoral es visible la desproporción interpretativa entre quienes han llegado al oficio hace tiempo y los que toman las primeras armas. Guillermo Fischer hace una magnífica interpretación del Comandante Roca, igualada solamente por la agudeza de Fornes y la eficiencia de Elina Alba.

LOS RIESGOS DE LA RUTINA

Mario Franco. Revista CLAVES, 26 de Mayo de 1972.

“La noche de los Asesinos”, de José Triana. Presentado por el Nuevo Teatro Fray Mocho, en Barroco.

Dirección: Rafael Rodríguez.

Heidegger instituyó el “quien” como sujeto de esa zona neutral que media entre la existencia y la muerte: la cotidianidad. Esa zona, cerrada al auténtico ser, transmuta la individualidad del ser humano en una pequeña máquina que, como tal, es intercambiable por cualquier otra que -matemáticamente- cumplirá su misma función.

En este sitio comienza Triana el círculo de su obra y el trazado concéntrico de una representación múltiple. Tres hermanos toman, alternativamente, cada uno el rol del otro en pequeños menesteres domésticos. Posteriormente serán sus propios padres, los amigos de éstos, los condenados y los jueces de un crimen de envoltura trágica: el parricidio.

Esta representación múltiple no es sólo un recurso formal, sino que apunta al eje temático de la pieza. Los personajes son sustituidos a fin de denotar el carácter insustancial que los anima. El “quien” se puede representar en su totalidad de la misma forma que se puede repetir infinitamente un color. Sólo la sustancia es irrepresentable. Ella debe aparecer en cuerpo entero para su reconocimiento. En la obra sólo hay un personaje que no es representado por otro y es la sombra fugaz de una paternidad perdida y deseada. Pero el paternalismo no parece ser el objeto temático final de la obra: este personaje aparece desnudo de contenido y su representación no conduce a ninguna parte.

El ataque que la pieza ejerce sobre el mundo de los padres, es en realidad, una acción contra un tejido de convenciones inauténticas anidadas en una célula enfermiza y decadente: la familia burguesa. A través de ésta se descubre el sistema social en estado de descomposición, en donde el cadáver de un juez imparte una justicia vacía.

Su puesta en escena, sobre un escenario ovalado rodeado por una trama hilada en forma de telaraña, posee un extraordinario ajuste formal y se engarza sin roces a la pieza. Se suma a esto una impecable actuación de Rodríguez y una correcta participación de Ríos y Sabatini. El espacio escénico alcanza el carácter opresivo de un campo magnético. Los personajes parecen estar moviéndose en los límites de un círculo mágico donde el olvido de las palabras rituales les impide salir. Al final son pronunciadas por Beto (Rodríguez): *“Ahora me toca actuar a mí”*, y este descubrimiento de su propia individualidad quiebra el círculo de hierro de la cotidianidad. Es la alquimia de una liberación posible.

En esta posibilidad se asientan, asimismo, los límites temáticos del autor cubano. El descubrimiento de la individualidad o la conciencia de sí, es sublimada y transformada en órgano de ruptura y transformación. En realidad se trata de la conciencia de sí de la pequeña burguesía, universalizada por Triana. De esta forma *“La noche de los asesinos”* puede servir de catarsis ideológica de una clase que en Latinoamérica ve comprometido cada día más seriamente su porvenir histórico.

¿TUTTI CONTENTI?

*Mario Franco. Revista CLAVES.*⁷

“Arlequín, servidor de dos patrones”, de Carlos Goldoni.

Dirección: Juan Rossi.

Esta comedia fue escrita por Goldoni a mediados del siglo XVIII y su acción transcurre en el principado italiano de Venecia. La estructura interna de la pieza es cabalmente “operística”: se desarrolla una trama inicial simple, se complica por adición y al final, se aflojan las tensiones originadas, reestableciéndose la armonía dibujada al comienzo. El desenlace, en donde todos los personajes de la obra armonizan sus diferencias, refleja una intención ideológica: señalar la “naturalidad” del sistema social. Si bien Goldoni establece algunos puntos conflictivos graves (Arlequín es realmente “oprimido” por sus dos patrones, que lo castigan y casi no le permiten comer), finalmente llegará a la calma y en una típica escena final, nobles, doctores, comerciantes y criados hallarán en una expresión, la paz deseada: “Tutti Contenti”. Es un teatro profundamente conservador.

Hoy, más difícil que hacerlo, es receptorlo. Es verdaderamente un teatro de museo. Importante para el especialista. Sus cursos narrativos y temáticos, develan una estructura interna que, explícita, hoy se encuentra incorporada bajo el disfraz del teatro “popular”, en realidad profundamente melodramático, o del teatro “moderno” de los movimientos juveniles. Y en este sentido el *“Arlequín...”* es un fenómeno

⁷ (N.C.): No se cuentan con fuentes precisas sobre el año y espacio de publicación del texto. Por ello, no hemos colocado esos datos, advirtiendo al lector dicha ausencia.

histórico muy útil. Lo que sí es imposible, es transformarlo en un fenómeno estético, en el sentido de transmitir una valoración. A pesar de las cabriolas de la puesta en escena, *“Arlequín...”* sólo provoca un largo y sostenido bostezo.

A la puesta se le puede criticar deficiencia en el ritmo, que agrava la natural lentitud de la pieza, y marcados roces en las transiciones escénicas. Los personajes están bien contruidos y se nota una verdadera unidad interpretativa.

En el aspecto actoral sobresale el trabajo impecable de Rodolfo Atencio, de gran plasticidad y estupenda vocalización. Pupi Díaz y Manuel Núñez encuentran el tono justo de sus personajes matizando admirablemente las cadencias farsescas, y Orlando Gioia compone su Florindo Aretusi con bastante acierto. Arlequín, Gastón Herrera Cortéz, de extraordinaria movilidad, si bien está correctamente compuesto, no logra satisfacer del todo. Con intervenciones de gran factura interpretativa, Oscar J. Ramos y Lila Levinson, caen en algunos momentos en discursos monocordes. Se notó eficaz el trabajo de Carlos Perlino y Vicky Apa. Por otra parte, es una obligación señalar el sentido criterioso del vestuario de Serena Godina.

La escenificación de *“Arlequín, servidor de dos patronos”*, por el Teatro de la Montaña, es el signo cabal de una deficiencia y el resultado lógico de una ausencia.

La deficiencia: los elencos de teatro no se logran consolidar en escuelas, tendencias, etc., a no ser que definan claramente los objetivos. La unidad por el “teatro” mismo no sólo es absurda sino que esconde el temor que toda definición lleva implícito: algunas puertas se cierran.

La ausencia: el teatro nacional. En un momento que se lucha en todo el espectro cultural por romper la ideología colonial, toda pretensión “neutralista” es una pequeña batalla perdida por el país.

UNA ORACIÓN ESTÉRIL

Mario Franco. Revista CLAVES, 10 de Noviembre de 1972

“Oración”, de Fernando Arrabal, interpretado por el Centro de Estudios Teatrales.

Dirección: Jorge Lira.

Los dos únicos personajes de la pieza se mantienen a los costados de una pantalla en donde se proyectan diapositivas con imágenes de contenido religioso. En la medida que esto ocurre, ambos van a tender o recoger los brazos en señal, al parecer, de aceptación o rechazo de uno hacia el otro. Hacia el final de este primer acto y ante la imagen del Cristo crucificado, Fidio caerá de rodillas con una expresión de dolor, impotencia y súplica.

La música que inicia el espectáculo antes de la apertura del telón es una mezcla de música sacra, inconfundible sonido de guitarras españolas y ruidos selváticos. Las fotografías -de buena factura técnica- contienen una especial combinación de blancos y negros, y por el procedimiento de pasar negativa y positiva, se provoca constantemente la inversión de los tonos.

El segundo acto es quizás la representación y explicitación dramática del primero. A la propuesta de Fidio a Lilbe de ser “buenos”, va a continuar una desmesurada carcajada de ella y la explicación de Fidio, con la ayuda de la Biblia, de como lograr la bondad. A medida que transcurre el diálogo, Lilbe se entusiasma más con la posibilidad, hasta que al final su carcajada -igual a la inicial- demuestra la futilidad del intento. Fidio caerá de rodillas en la misma forma que en el primer acto agregando: *“Pero debemos intentarlo”*.

A una escenografía que contiene, entre otras, un Cristo en su cruz,

silla desmesuradamente alta de respaldo (quizás para empequeñecer a los personajes), un ataúd (alguien a quien mataron, parece, para divertirse), una enorme vela en el centro, se agrega un juego de luces que tiende más a la focalización de sectores u objetos escénicos que a una iluminación integral de la escena. Todo lo cual condiciona la existencia de un espacio irreal, por donde va a transitar un texto ambiguo y una dicción interpretativa que se mueve constantemente en el filo de la sobreactuación.

La suma de elementos irreales, simbólicos e informales, hacen de la obra una alucinación, una pesadilla incomprensible, quizás un oscuro o mítico mensaje que el hombre común -el crítico lo es- no alcanza a descifrar; lo que no logra, es ser, simplemente, una obra de teatro. Y esto, quizás, no sea un defecto. Lo que sí se debe señalar es que la representación siempre se dirige a un público determinado por una situación de clases dada y una no igualitaria distribución de los bienes culturales, lo que impone una pieza como "*Oración*", sea receptada (si acaso lo es) por una impotente minoría.

“Famoso por su fama”

Mario Franco

II MUESTRA PROVINCIAL DE TEATRO: ¿UNA FARSA?

Mario Franco. Revista CLAVES. 24 de Agosto de 1973.

El 3 de Agosto se abrió la *II Muestra Provincial de Teatro* que organiza la Municipalidad de la Ciudad de Mendoza, la Subsecretaria de Cultura de la Provincia y la Asociación Mendocina de Actores.

La estructura de esta nueva muestra tiene una peligrosa similitud con la de 1972, lo que puede conducirla quizás, a contener un público cuantitativamente escaso y cualitativamente uniforme. Ya el '72 había sido un llamado de atención a este tipo de muestras. El 12 de noviembre, día del cierre, se descubrió una gastada verdad: solo habían presenciado la *I Muestra*, sectores intelectuales y -como agravante- en muy escasa magnitud.

¿Qué es lo que había fallado en aquella oportunidad? Probablemente la naturaleza del lugar de exhibición. O posiblemente una difusión deficitaria. O -por qué no- la composición y estructura de las obras presentadas, que impidieron una mayor amplitud de público. No es seguro. Tal vez, simplemente, que el teatro es una región de la cultura que no se amolda con facilidad al espíritu popular argentino.

Lo cierto es que en 1972 se erró y hoy se está en el mismo camino. La *II Muestra* guarda la misma presentación, el mismo lugar de exhibición, casi los mismos elencos intervinientes, y las obras -de acuerdo a lo que ya ha podido observarse- tienen en general un gran parentesco

con las presentadas el año pasado. ¿Es lícito pensar entonces que va a ser todo distinto?

En realidad es necesario no ser tan esquemático. El 11 de Marzo, así como abrió una nueva perspectiva política, lo hizo también en el ámbito de la cultura. Quizás aquí subyace una clave. Las obras que se presentan probablemente contengan renovados planteos temáticos. Y he aquí la segunda clave.

Sin embargo, a fin de develar estas dos incógnitas, es necesario que el crítico se detenga y dé lugar a la palabra de los propios ejecutores. Dijo Suárez: *“A partir del 11 de Marzo -y aún desde el Mendoza- el grupo Arlequín comenzó a cuestionarse políticamente una serie de cosas y a discutir y a estudiar constantemente todos los hechos acontecidos en el país. Indudablemente, las perspectivas abiertas a partir del nuevo gobierno nos dan una serie de posibilidades de realizar algunos de nuestros planes en forma más o menos inmediata. Nuestro trabajo en el Barrio Virgen del Valle -y que continuaremos- nos permitió descubrir en la práctica una de las formas más claras y productivas del tan comentado teatro popular”*.

En cuanto a la obra que presenta en la II Muestra *“fue elegida -dijo- por varias razones: por la actualidad y el contenido del lenguaje donde se hace un profundo análisis de la burocracia sindical y su rol de frenadora del movimiento, por la drasticidad de su solución, por la simplicidad del montaje y la profundidad psicológica de los personajes”*.

Hacia el final Suárez concluyó: *“Ya no cabe trabajar, dada la seriedad de nuestra empresa, en divertimentos o problemáticas que no tengan nada que ver con nuestra realidad”*.

Claramente la antípoda de Rodríguez Beyer, quien ha seleccionado su obra sólo *“porque me gusta”*. Y continuó: *“Y aunque muchos sonrían viendo que hago comedia española, son más los que ignoran que Mihura fue el primer exponente del teatro del absurdo”*. Sin embargo, reconoce, *“a mi todo eso en el fondo no me interesa. He montado a Albee, Williams, Miller, Mauricio, etc., y lo único que me interesa es lograr la dignidad que el espectador merece: un equilibrio sin desbordes”*. La

obra, según Rodríguez Beyer, no tiene mensaje y *“solamente divierte, pero con altura, con situaciones de construcción perfecta, puesto que hacer teatro, fuere cual fuere la época, no es solamente recitar mensajes. Esto cansa. Hacer teatro es sentir que lo que uno está transmitiendo a los espectadores llega a su sensibilidad, se llamen los autores Shakespeare, Gibson, Sartre, Monte o ¡Mihura!”*.

El 11 de Marzo reconoce que se abren perspectivas únicas siempre que se logre: *“Dar al teatro el real valor que posee, que lo maneje gente capacitada, que los actores sean considerados lo que son: artesanos, obreros, trabajadores y que puedan ocupar un espacio en los medios de difusión de masas desplazando así tanta estupidez en lata que envía Buenos Aires”*.

Para Eduardo Platero, director del Teatro del Centro Argentino de San Rafael, la situación pasa *“por una intensa crisis actoral”* de la que se puede salir mediante la creación de una institución de capacitación. *“Es preciso -dijo- que el cambio introducido después del 11 de Marzo produzca para San Rafael la creación de una Escuela de Artes donde el teatro se pueda manifestar plenamente”*. Y finalizó: *“la Casa sobre el Agua ha sido seleccionada por su profundo sentido dramático”*.

Que el 11 de Marzo ha provocado el nacimiento de nuevas posibilidades en el orden teatral no hay casi nadie que lo dude. Sin embargo, la respuesta concreta que el artista debe dar frente a esta perspectiva, puede tener sí diversas interpretaciones. Sobre todo, se ha originado una polémica en torno al grado de compromiso y al carácter que éste deba tener. Para algunos el compromiso es totalmente político; para otros la situación no se ciñe estrictamente a esto. En este sentido Rafael Rodríguez, sintetizó para CLAVES su posición al respecto: *“Ningún hombre de teatro debe estar ajeno al movimiento político de su país. El teatro es el arma más eficiente para el hombre de teatro y para el hombre político que es una misma verdad. Desde su lenguaje debe portar la bandera de la justicia y de la razón. Debe denunciar errores y proponer salidas. Defender y liberar conceptos. Pero cuidado. No se debe confundir política (en teatro, claro) con formular partidismo. Dentro del teatro se defienden doctrinas. Fuera del teatro se debe vitorear líderes. El 11 de*

marzo nos indica -finalizó- que ahora sí está todo dispuesto para que todos nosotros, hombres argentinos, hombres de teatro, hombres políticos, avancemos dentro de la cultura sin trabas para formar todos el porvenir de la patria”.

Hay, también, quienes dan una inflexión distinta al concepto de teatro popular, así como a la valoración de la actual etapa. En este aspecto, Cristóbal Arnold fue ante CLAVES bastante categórico: *“Desde antes de 1810 todo ha sido un largo camino de luchas que van desde nuestras guerras emancipatorias, de luchas civiles por la unidad nacional, cuartelazos, hasta la semana trágica, torturas, atropellos. Nuestra situación política es una etapa más. Para nosotros que la vivimos, la más importante, pues marca como ninguna el camino de la unidad nacional, contra los intereses imperialista-oligárquicos. Las perspectivas desde el 11 de Marzo para el teatro son las perspectivas del país. No es especial. Eso sería entrar en privilegios que el pueblo siempre ha combatido”.*

“Pero también -continúa Arnold- el 11 de Marzo ha dado origen a una especie: la de los ‘golpeadores de pecho’ al grito de ‘yo soy...’. De esto no se ha salvado la familia teatral. Hay quienes han descubierto de golpe a las masas populares, la cultura popular, el teatro popular, etc., etc. Entonces cabe la reflexión: recién ahora estas premisas son descubiertas por algunos directores y actores. De 10 años que llevo en Mendoza no escuché jamás que públicamente se alzaran de condenación de aquellos que usufructuaron el teatro en la gorila Universidad de Cuyo, en la TV, en las radios, etc. Todo esto es alarmante”.

“Teatro popular, sí, cómo no. Pero sin la transformación de los medios de difusión, del aparato educativo, sin un nivel económico justo es lisa y llanamente una utopía. Claro que mientras tanto algo podemos hacer. Pero cuidado. Teatro popular a costa del hambre y la sangre de los artistas no. Sí, en cambio, si para todos el sacrificio es parejo, incluidos quienes desde el poder tienen la responsabilidad de velar por su desarrollo”.

“Historia tendenciosa...” no ha sido elegida especialmente por y para esta Muestra. *“Nuestro repertorio jamás lo hemos condicionado a momentos determinados. Hacerlo sería traicionarnos a nosotros mismos y*

entrar en el juego de los arribistas que nada tienen que ver en la actitud creadora del artista, que no es otra que la de vivir en forma sensible las luchas de su pueblo”.

En cuanto a Juan Rossi, director del Teatro de la Montaña, dijo que *“el teatro con ser una producción local, es un medio altamente idóneo para alinearse en la lucha por la liberación nacional. Ya nuestra producción se opone a los productos de consumo que nos envían los centros imperialistas y Buenos Aires, que es su representante. Por ello, en la medida que el nuevo gobierno cumpla el proyecto de liberación nacional las perspectivas son muy buenas”.*

La elección de *“Cadena de muerte”* de la que el mismo Rossi es autor, está motivada, dijo, *“porque es popular, accesible, con creaciones novedosas en lo técnico, pero clara en su contenido, en sus temas, que atañen al hombre argentino y al público de teatro de ‘La Montaña’.* Estos temas son: 1) *una reflexión sobre la violencia;* 2) *la violencia de arriba engendra la de abajo;* 3) *el macartismo y la caza de brujas como pretexto para cubrir intereses;* 4) *el caso del autor de un atentado político vinculado al problema del arraigo o integración a una comunidad”.*

Carlos Owens fijó ante CLAVES uno de los vértices constantes de la actual polémica cultural: contenidos y alcances del “teatro popular”.

“El teatro -dijo- debe insertarse en el proceso de descolonización cultural y desde allí resolver una antinomia básica: socializar el consumo o socializar la producción. Lo primero significa ampliar el círculo de espectadores. Lo segundo, colaborar para que el pueblo mismo se dé sus propios espectáculos”.

“Ampliar el círculo de espectadores y mantener la elite productora es sólo un programa reformista que no originará una cultura nacional y popular. Socializar la producción es-pienso- la postura adecuada y la más difícil. En primer lugar el artista debe insertarse en el pueblo, en la masa, tradicionalmente marginada de la cultura. Esto significa abandonar el público al que el teatro se dirigiera tradicionalmente: las capas de la burguesía media. Por el momento hay una producción solo apta para estos sectores, la que por supuesto no debe detenerse. La transforma-

ción de las pautas de la pequeña burguesía estabilizadora entre las clases opresoras y las oprimidas, es fundamental en un proceso de liberación. Esto último relacionado con la inserción del artista en el pueblo depende del grado de concientización y entrega de cada uno”.

Una limitación manifiesta del campo cultural del profesional de teatro lo constituye la marginación que de él se ha hecho en la organización y producción de estos hechos. Aunque Owens reconoce que ésta “*se está concretando por primera vez, pero también hay que reconocer que una importante fuente de trabajo como es la TV continúa aún en manos de los mecanismos tradicionales de poder*”.

En cuanto a la pieza que presenta en la Muestra, “*Los Establos...*”, además de ser una obra talentosa, supone haber tomado conciencia de la necesidad de revalorar lo nuestro, rompiendo un poco la dependencia no sólo con lo europeo o extranjero en general, sino también con Buenos Aires. Pero fundamentalmente la obra, que es una lección de historia, asume un puesto clave en el proceso de liberación nacional”.

Quizás solo reste señalar que las obras que se dirigen a los sectores intelectuales de la pequeña burguesía, tienen una correlación estrecha con esos sectores. Es decir, existe entre representación y público un código, una tabla de signos y significaciones, apto para que la relación perdure. ¿Cómo se provoca la ruptura de este código que todas las obras contienen? ¿A través de un lavaje de cerebro del intelectual o a través de un cambio fundamental del público? Lo primero significa fundar una crítica teórica. Lo segundo una práctica que puede dar como resultado la explosión de todo el sistema de signos del hecho dramático. Puede también conducir a un fracaso estrepitoso. Pero ¿Qué acción real no tiene riesgos?

En la larga conversación con los directores de la II Muestra, casi no se mencionó -salvo quizás Owens, Suarez- esta aparente contradicción entre una aspiración -el teatro popular- y una realidad: un público de unidades constantes, una “elite”. Y es después de este extenso rodeo que el lector pueda contestar la pregunta que se formuló al comienzo: ¿va a ser todo distinto a la Iera Muestra?

Capítulo III

EL CINE Y SUS CONTEXTOS

“Libres o esclavos, jamás muertos.”

Mario Franco.

¿NI VENCEDORES NI VENCIDOS?

Mario Franco. Revista CLAVES, 28 de Julio de 1972

“¿Ni vencedores ni vencidos?” no es un film que pueda verse haciendo abstracción de la actitud política que se sustenta. Dos cronistas de CLAVES, Mario Franco y David Eisenchlas, vertieron sus opiniones por separado y la Dirección de la Revista consideró que era más justo hacia ambos presentar sus impresiones por separado, en vez de evaluar ambas y resumirlas en una. En ambos comentarios hay algunas similitudes pero también afloran detalles y apreciaciones opuestos. Por respeto a esa libertad de expresión que CLAVES pide y que da, se publican ambas notas.⁸

Sobre gorilas y monos

El Cine es una narración realizada a través de unidades sintéticas. Es decir, se construyen imágenes que operan como símbolos -o síntesis- de una situación. Este fenómeno se revela con mayor nitidez en el cine documental. Allí deben seleccionarse aquellos hechos históricos que se valoran como determinantes o esenciales del proceso. Como en el documental las imágenes ya están “construidas” (material gráfico

⁸ (N.C): Esta introducción fue escrita por el Director Editorial de la Revista Claves.

de archivos), la tarea del realizador consiste en determinar el punto de corte de la secuencia y la forma de unión de ésta con el resto (montaje). Esta tarea es mucho más riesgosa que la del cine convencional, porque aunque posea la voz en off como instrumento explicativo y sintetizador, la imagen documental siempre se impone y determina un significado no previsto.

Deficiencias formales, originadas como consecuencia de una incomprensión de lo explicado, van a unirse a otras de contenido, para construir un error: “¿*Ni vencedores ni vencidos?*”, de Cabado-Spoliansky.

En una escena de la película, mientras en off se explica que Perón cometía un error al desunir al pueblo argentino, se interpone un documento gráfico donde una multitud enardecida vitorea al líder que pronuncia la famosa: “*Por cada uno de nosotros...*”. La calidad propia de la imagen arranca aplausos del público, no previstos por sus realizadores. Este es uno de los muchos casos donde la imagen documental se impuso y desmintió la significación que se le quiso otorgar a través del off. La película, que es antipersonalista, utiliza tal cantidad de celuloide afín de narrar la muerte de Evita que produce un efecto contrario.

Temáticamente, el film se asienta sobre dos rieles que a la vez lo soportan y le determinan su recorrido: los conceptos liberales de “libertad” y “justicia”. El proceso histórico nacional, desde principios de siglo hasta el año 1955, dicen sus realizadores, ha consistido en el despliegue de masas que, al definirse por la justicia o por la libertad, inevitablemente se enfrentaron, originando un vencedor y un vencido. En la cuestión de fondo, la justicia está representada por el movimiento nacional peronista y la libertad por la unión democrática. La pregunta que cierra el film, con la imagen de un niño haraposo que reitera un medio giro hasta quedar de espaldas a la cámara, expresa una síntesis: ¿podría existir un movimiento político que contenga una tal dosis de libertad como de justicia?

La forma de describir el proceso en base a estos dos conceptos ideológicos podría calificarse de infantil, si no fuera porque su utilización se fundamenta en sistemas filosóficos más bien viejos, y por ello, nada

inocentes. Reducir la realidad a principios esquemáticos conlleva, primero, una deformación: la realidad debe arrugarse para caber en sus estrechos límites; segundo, una intención: demostrar que los hombres no se mueven ni actúan por intereses de clase o de sector, sino que sus inclinaciones son determinadas por una elección moral. Así se dice en el film que los grupos enfrentados durante la década peronista (mostrando manifestaciones de ambos en secuencias paralelas) estuvieron constituidos por “argentinos” que al entronizar la falsa opción de libertad y justicia, inevitablemente se dividieron.

Pero existe un pequeño problema. Los hombres no se separan por especulaciones intelectuales sino que unas clases que detentan un rol hegemónico, enfrentan a otras que aspiran a grados de emancipación política y económica. Y aquí se encuentra el centro de la falsificación. Lo que se pretende ocultar es que el movimiento peronista fue la expresión política de clases que, en el establecimiento de un proyecto de liberación nacional, tenían que chocar con otras, que se beneficiaban de la vieja estructura agraria. Los representantes de estas últimas sólo tenían de argentinos la cédula, y a veces, ni eso (Braden).

En otro momento del film se realiza una crítica a la “excesiva” construcción de viviendas durante el peronismo, que nos lleva a otro núcleo de discusión: según Cabado-Spoliansky, ante la alternativa de la creación de una industria pesada o liviana, el movimiento nacional peronista habría optado por esta última, porque trae dividendos políticos más inmediatos.

En la misma forma es cuestionada la política de construcción de obras públicas y alguna nacionalización como la compra de los ferrocarriles. Todas estas manifestaciones serían parches que, sin revolucionar, intentarían remendar la estructura agraria dependiente.

Esta forma de expresar el problema es una media verdad, y por eso, una mentira. Lo cierto es que hay que atacar radicalmente. Lo falso, es pensar que la raíz del problema sea en ese momento las industrias básicas (acero, petróleo, química pesada, etc.). Para demostrar su tesis, el film va a absolutizar dos categorías históricas: dependencia y

política económica. Tesis que no es otra que la extrapolación de la respuesta que el movimiento nacional de hoy, debe realizar frente a la estructura colonial apuntalada en el país por el imperialismo industrial moderno.

“El hombre se plantea los problemas que puede resolver” dice Marx. El “problema” con que se enfrentó el movimiento peronista estaba expresado en una estructura colonial originada por el imperialismo financiero británico, que esencialmente controla créditos y servicios públicos. Esta estructura determinó la índole de la respuesta: una política de nacionalizaciones (servicios, bancos, comercio exterior, etc.) será el instrumento adecuado para implementar la industrialización. Ésta no podía ser otra que la liviana. Para aclarar, un esquema: la industria pesada tiene dos alternativas para su comercialización, venderse en el mercado interno o en el externo. Frente a la casi inexistencia -en aquel momento- de una industria liviana que, en el origen del proceso, absorbiera los productos básicos, estos debían dirigirse al mercado externo donde, sus mayores costos impedían asimismo, su colocación.

Es también maliciosa la crítica que el film hace de lo que peyorativamente llama “el monopolio de los servicios sociales” o “la caridad pública” ejercido por el gobierno. Cualquiera sabe que el gasto público productivo -sobre todo en países dependientes- es un factor dinamizante de toda la economía (especialmente la construcción de viviendas). Es también evidente que una estructura vial, sanitaria y educacional es imprescindible en cualquier intento de romper el subdesarrollo y la dependencia.

Hay resultados políticos y económicos del peronismo muy importantes que el film ni menciona, como la creación de la marina mercante nacional, la sindicalización obrera por rama industrial y su unificación en la Confederación General del Trabajo, la redistribución que se hizo de la renta en la década (del 60 por ciento para la oligarquía y del 40 por ciento para las clases populares, el 30 por ciento y 70 por ciento, respectivamente), etc.

Lo que sí se muestra con verdadera insistencia, y desnuda claramente el proyecto reaccionario de sus realizadores, son las manifestaciones “paternalistas” del movimiento. Para ello se proyectan en secuencias ininterrumpidas los nombres de Perón o de Evita, que adornan calles, escuelas, hospitales, etc. Todo movimiento político necesita de símbolos o de condensaciones que aseguren, en la marcha, la unidad ideológica. Sin ideología no hay posibilidad para la política. Los nombres de los líderes del movimiento fueron, asimismo, síntesis doctrinaria de ruptura. Como en casi todos los países coloniales o semicoloniales esto parece ser una necesidad inmanente en los sectores anti imperialistas (Nasserismo, Maoísmo, etc.). Como asimismo, parece ser una necesidad que los conceptos de libertad, orden, etc., sean entronizados por las élites colonialistas a las que representa “¿*Ni vencedores ni vencidos*”? La necesidad de personalizar el movimiento fue en el peronismo inevitable: atacado por derechas e izquierdas liberales, abandonado por los intelectuales, y jaqueado por el imperialismo, rompió -con sus imágenes- una cultura dependiente. La presión de todos estos factores le impidió crear una nueva. Este es el legado histórico del peronismo: la creación de una cultura nacional. “¿*Ni vencedores ni vencidos*”? se encarga, por el absurdo, de confirmar esta misión y, por derecho, de señalar la existencia de una lucha aún no concluida.

UN ROSAS ASÍ DE GRANDE

Mario Franco. Revista Claves: 30 de Junio de 1972.

El film de Manuel Antín comienza con la imagen (luego intercalada reiteradamente en su desarrollo) de Lord Howden, emisario inglés, avanzando hacia el Restaurador. Al final descubrimos su significado: Howden lee la derrota diplomática inglesa en su intento de internacionalizar los ríos interiores argentinos. Rosas, imponente, recibe del funcionario inglés un documento que, junto con la secuencia de la Batalla de la Vuelta de Obligado, es decisivo para la interpretación del film. Hay un tercer elemento clave: un paisano joven que al principio azota a Rosas por propia orden de éste, y al final va a morir ultimado por un hombre de galera, presumiblemente un unitario. Este gaucho anónimo, vestido diferente de unitarios y federales, aparece siempre en el fondo de alguna escena -en contraste con los primeros planos de Howden- y es mudo testigo de los hechos. Parece ser el símbolo de la vaga presencia del pueblo en la historia.

Esta estructura formal es realmente original dentro del cine histórico nacional. El desarrollo del film no es textual, lineal, sino que existe el evidente propósito de una reinterpretación estética del fenómeno histórico. Es decir, producir una desmitificación de nuestros héroes y de esta forma descubrir la historia real, fundamental para la comprensión del presente. Pero esta alternativa ante el cine-billiken (como lo define Ramos) de L. Torre Nilsson, René Mugica o Francisco Ayala, es sólo aparente.

Igual que Nilsson, Antín va a buscar los hechos en los sacros emporios oficiales, donde ilustres bocas pronunciarán arquetípicas palabras. La historia real que late tras ella es silenciosamente olvidada. Los personajes, estereotipados, poco a poco empequeñecen su dimensión

humana hasta caber en una estampita. La historia es nuevamente falsificada, y el azorado espectador actual asiste a una sucesión de imágenes y personajes con nombres de calles que no le transmiten sino sorpresa. En el desconocimiento del contexto, las frías expresiones del documento histórico carecen absolutamente de sentido o en su comparación con el contexto actual son burdamente traicionadas.

La reiterada figura del lord inglés y el énfasis puesto en el combate de la Vuelta de Obligado, donde Mansilla con un puñado de hombres mantuvo la dignidad nacional, constituyen en el orden temático del film las ecuaciones interpretativas de la época. Siendo así, no se entiende en principio por qué el guión se interna en una denodada justificación de la tendencia de bufones del Restaurador o en suavizar (en un diálogo de Rosas con Encarnación) los asesinatos de Camila O'Gorman y el cura Rodríguez. Y decimos en principio porque a medida que transcurre el film se comienza a percibir con mayor claridad este error, que no tiene procedencia técnica sino ideológica: el intento de José M. Rosa de hacer de Rosas un héroe sin fisuras, un Napoleón criollo que sabía colocarse por encima de los intereses de grupo (*"Los unitarios son patriotas a su modo"*, se le hace decir) y aún de los conflictos (*"Los ingleses defienden su patria"*). A imagen y semejanza del héroe están fabricados los villanos que parecen no defender intereses en sus argumentos ideológicos, sino que, racionalistas puros, han elegido el mal como destino (*"Adjudíquese cualquier cosa a Rosas, hasta que tiene relaciones incestuosas con su hija"*, le dice un unitario a Rivera Indarte; o la expresión de otro unitario -quizás Alsina-: *"Al pueblo hay que engañarlo"*). Y así con el resto.

Quiroga marcha al norte a solucionar un conflicto entre dos gobiernos provinciales. Esto es importante: el gobierno de Buenos Aires se arrogaba el derecho de intervenir en otras provincias. Lo que significa que bajo la apariencia federalista del rosismo latía una clara hegemonía política de la ciudad-puerto. Darlo a entender en el film hubiese significado emparentar a los federales rosistas de Buenos Aires con los unitarios alsinistas (luego mitristas) de Buenos Aires y quizás descu-

brir de esta forma, una de las claves del proceso: el interior, esquilma-
do por los ganaderos porteños (federales) o por la burguesía comercial
intermediaria de la penetración inglesa (unitarios). Y por sobre todo
se empañaría la figura del héroe. Entonces el film va a señalar la despe-
dida de la estancia de Figueroa, luego del cruel asesinato del Tigre de
los Llanos y, como consecuencia, la “aceptación” del Restaurador del
Gobierno con la suma del poder público. Este curso narrativo tiene un
objetivo preciso: declarar a Rosas inocente del asesinato de Quiroga y
determinar a esta misma muerte como provocadora de la aceptación
de un poder que Rosas -como los héroes- desdeñaba. Si bien la afirma-
ción de que Rosas mató a Quiroga es falsa, no lo es menos utilizar su
negación como trampa de efecto para transformar a la historia en la
historia del héroe.

Dentro de esta problemática, la Ley de Aduanas del '36 es mencio-
nada como un arma de defensa del interior, y por esto -decimos no-
sotros- en contra de los intereses porteños que se beneficiaban con el
libre cambio. Nada más lejano de la realidad. La ley sirvió, sin dudas,
como arma de contención de un interior explosivo. Fue un arma ideo-
lógica y no instrumento para el desarrollo industrial del interior. La
prueba la brinda Miron Burgin: a través de su documentado análisis
demuestra que aquella jamás se aplicó. Y aquí nuevamente la política
rosista: el federalismo en el canto y la dominación saladeril en la prosa.

En idéntica forma se procede con los “lomos negros”. Estos, con-
tinuadores de la tradición democrático-revolucionaria que Manuel
Moreno y Dorrego bebieron del federalismo norteamericano y que
representaban en realidad la única alternativa real frente a los “apos-
tólicos” de Rosas y a los “salvajes unitarios” aliados del imperialismo,
apenas se diferencian de estos últimos, siendo en conjunto los villanos
del cuento.

El Juan Manuel de Rosas de Antín, sin embargo, es valioso en cuan-
to su sola presencia implica un refresco en la trajinada y mediocre sen-
da de la filmografía liberal. Y es positivo en cuanto detecta lo funda-
mental de la política rosista: la defensa de la soberanía nacional. Pero

si constituye la contracara del cine liberal sólo lo es en su apariencia. Un análisis descubre las mismas pautas e idéntica metodología y sólo una pequeña variación en el nombre de los villanos y de los héroes.

EL ASESINATO DE TROTSKY

*Mario Franco. Revista CLAVES.*⁹

De Joseph Losey, interpretada por Richard Burton, Romy Schneider y Alan Delon.

La muerte de uno de los más grandes revolucionarios rusos podría suscitar en un cineasta, con vocación historicista sociológica, la intención de desentrañar las claves políticas e ideológicas de un pensamiento -el de Trotsky- aún hoy con profundas incógnitas.

Este no es el caso de Joseph Losey. Más preocupado por la caracterización psicológica de los acontecimientos que por las conexiones políticas e ideológicas que se derivan de ellos, Losey no sólo descuida el pensamiento del creador del Ejército Rojo sino que, además, coloca en un segundo plano significativo el problema político que enmarca su muerte en México.

De todos modos no está exenta del filme la denuncia de los culpables del asesinato como tampoco una caracterización -aunque breve- de la personalidad política de Trotsky. En cuanto a los culpables, Losey deja bien determinada la responsabilidad de los agentes stalinistas y la complicidad del Partido Comunista Mexicano. Siqueiros -reconocido muralista y militante comunista- aparece en una secuencia disparando su metralleta sobre el lecho de Trotsky y vestido, en trágica ironía, de policía.

Sin embargo, no es éste el centro temático de la obra de Losey. El

⁹ (N.C.): No se cuentan con fuentes precisas sobre el año y espacio de publicación del texto. Por ello, no hemos colocado esos datos, advirtiendo al lector dicha ausencia.

mismo se haya en el análisis de los vericuetos de la relación víctima-victimario, en el significado psicológico de la muerte, en la necesidad de reconocimiento, en el prestigio, la heroicidad, el anonimato, etc. Es por esta razón que el filme se detiene tanto tiempo en la corrida de toros -aparentemente ajena a la trama- o por lo que termine con el rostro de Ramón Mercader que, cuando la policía le pide que se identifique, dice que él es el asesino de Trotsky. Aquí con el film mismo, concluye el anonimato de Mercader que no busca poder, ni dinero, y aquello de que su madre está cautiva en la URSS es una presión que intentan ejercer sobre él y que él mismo utiliza para justificar el asesinato, pero en la que ni Mercader ni Losey creen. Todo lo hizo para escapar de un puesto en la vida -el de “uno más”- que no estaba dispuesto a aceptar.

Es bajo la guía de estos parámetros desde donde debe entenderse *“El asesinato de Trotsky”*. Aun así hay notables espacios en el filme que no logran engarzarse: la corrida, el primer atentado, los pormenores de la relación de Mercader con la secretaria de Trotsky, etc., no establecen con claridad una continuidad narrativa y temática. También es irregular en la concreción de los personajes. Detrás de la magnífica creación que hace Richard Burton de León Trotsky, el Mercader de Alain Delon es pobre y sin matices.

Losey, una vez más, ha caído en la trampa que él mismo se tiende: la de estar por encima de los temas y de las circunstancias. Todos sus filmes son sólo las cubas de un único vino: la soledad, el anonimato y la muerte de un sujeto que se enfrenta denodadamente contra el medio y su destino. Esta universalidad provoca en más de una vez que las causas reales se soslayan y sus filmes naveguen entre la indiferencia y el vacío. En este sentido es bueno recordar las hermosas imágenes y el preciso lenguaje cinematográfico de *“El asesinato de Trotsky”* cuando el psicologismo y las relaciones abstractas han devorado los hechos y asesinato -de alguna manera- el tiempo mismo.

BÚSQUEDA INSACIABLE

Mario Franco. Revista CLAVES, 14 de Junio de 1972

El film comienza con una canción infantil coreada por dos niñas y termina con otra similar entonada por una joven. En el medio, la historia de los Tyne que, en la búsqueda de su hija Jeannie, se desplazan en un territorio del que jamás salieron: ellos mismos. Milos Forman (“Oveja Negra”; “Los amores de una rubia”), hábilmente, y portador de un humor que en ocasiones raya con una pensada inocencia, brinda en algunas secuencias claves el camino para la búsqueda de su propia obra.

En primer lugar, la magnífica escena donde una serie de adolescentes compiten en un concurso de música beat. Mientras la imagen va registrando rostros, la banda sonora mantiene, indiferente, una única canción que es vocalizada alternativamente por cada joven hasta terminarla. Se recoge una primera significación: quienes concurren se parecen demasiado entre sí y excesivamente a la insulsa canción de fondo. La individualidad, como valor, reclamada por los movimientos juveniles ha dado, al parecer, un resultado diverso. Y Forman habla de la juventud norteamericana actual casi al oído: la secuencia es un montaje hecho sobre un concurso real.

Pero que el objetivo crítico no es la juventud, se describe en otro lugar. Mr. Tyne, que ha salido a buscar a su hija, descubre una insólita “Sociedad de Padres de Hijos Fugitivos” donde un instructor enseña el arte de fumar marihuana. La finalidad aparente es acercarse al mundo de sus vástagos. La presión que la cámara ejerce sobre el grupo, revela un mundo ridículo y vacío. Allí, la necesidad imperiosa de aferrarse a algo, transforma la reunión en un medio para “solucionar” la propia soledad. Esta idea está claramente desarrollada en otras secuencias.

Cuando el matrimonio Tyne habla de su hija desaparecida, Mr. Tyne que podría estar preocupado, se entretiene en practicar el método que su médico le ha recomendado para dejar de fumar. Y cuando decide salir a buscarla, la olvida por una borrachera con un amigo. Hay lugar también para la burla, que alcanza niveles grotescos cuando, en una sesión de strip-poker con otro matrimonio, Mr. Tyne es sorprendido por Jeannie -que vuelve- encima de la mesa, desnudo, desafinando un aria de “La Traviata”.

Ya hacia el final, Jeannie accede llevar a cenar una de las causas de su reciente huida, su nuevo amigo. Éste, un “hippie” con todos los pelos, sólo abre la boca para decir que gana doscientos noventa mil dólares anuales. Esto provoca que su anfitrión manotee desesperadamente un cigarrillo y se olvide del ritual médico prescrito. *“El Estado hace cosas que me sublevan, hago canciones y gano dinero, parte del cual me lo sacará el mismo Estado en impuestos”*, dirá el joven sin inmutarse, señalando así los broches con que la protesta hippie se engarza con el sistema. Luego Mr. Tyne le pedirá que cante algo después de cenar. Sin embargo, y en un efecto buscado, será el mismo Tyne quién desentonará un fragmento del “Príncipe Igor”. Y aquí Forman se ve entero en su intento de mostrar la imitación que los mayores pretenden realizar de un hecho biológico que, en el sistema norteamericano actual, se ha transformado en valor cultural y fenómeno de consumo dominante: la juventud burguesa (Ilustrado magníficamente en la persecución que una madre hace de su hija que no desea volver al hogar).

El director checo desmitifica los gestos juveniles poniéndolos deliberadamente en personas adultas y en esta estructura disociada descubre dos cosas. Primero, al sacar el gesto (fumar marihuana, por ejemplo) de su contexto propio (los jóvenes) revela al mismo como absurdo y, segundo, al ejercerlo los adultos, sorprende a éstos en una burda intimación y nos recuerda que Taking-Off - su título original- significa caricatura.

INVESTIGACIÓN DE UN CIUDADANO MUY SOSPECHOSO

Mario Franco. Revista CLAVES, 20 de Julio de 1973

“En nombre del pueblo italiano”, de Dino Risi.

“En nombre del pueblo italiano” es una prueba más de la gran madurez alcanzada por la comedia en la península. Dino Risi encontrándose con su mejor línea (“II Sorpasso”, “El suceso”, “Los monstruos”, etc.), acomete aquí contra las tradiciones seculares y las instituciones burguesas.

El aparente suicidio de una joven va a dar pie para que un juez de instrucción (Tognazzi) comience una desopilante investigación de un ingeniero (Gassman) dueño de innumerables fábricas y atado decididamente al aparato oficial. Pero, a la inversa de lo que sucedía en *“Confesión de un comisario a un juez de instrucción”* de Damiani, aquí el tal ingeniero es inocente de la imputación. Este es un detalle a tener en cuenta debido a que, en la medida que el ingeniero es inocente del asesinato de la joven, es culpable y cómplice ideológico de un sistema que no excluye el embrutecimiento colectivo, la contaminación de las aguas, la corrupción pública y la explotación.

No sería exagerado decir, que es precisamente su inocencia de un cargo particular lo que funda su culpabilidad radical. Y esto porque de lo contrario se puede caer en la ilusión de la condena del asesinato en sí mismo. Lo que significaría enfatizar la crítica en un aspecto “anormal” del sistema que quedaría, como tal, intocado. Todo lo contrario es lo que pretende Risi. Sus dardos son contra el sistema, y por esto se descubre hacia el final que la verdadera naturaleza de la acusación del juez no es de índole “jurídica” estrictamente, sino -como lo adelanta el propio ingeniero- “ideológica”.

En la memorable escena final donde se combinan secuencias surrealistas con lo mejor de la comedia italiana está todo dicho: el juez -luego de corroborar la inocencia de su acusado a través del cuaderno de notas de la joven- destruye la coartada y pronuncia una sentencia realmente “injusta” desde la óptica del sistema. Sin embargo, esto último no abruma al juez ni al espectador. La sentencia ha sido dada desde una nueva conciencia y una renovada escala de valores.

Si bien la crítica es centralizada desde un juez, el aparato judicial burgués está claramente afectado: la discusión del juez de instrucción con otro en sus pasillos, el posterior derrumbe parcial del Palacio de Justicia y su posterior traslado a un cuartel militar, son en el filme de Risi, claras referencias simbólicas de la decadencia de una institución que imparte una muy determinada justicia.

Puede señalarse una sola crítica a esta magnífica producción: la excesiva conciencia de sus protagonistas de lo que hacen. Así, el ingeniero parece por momentos un militante socialista disfrazado de burgués. Es decir, sabe que es un explotador aunque también sabe que eso le conviene. Esto conduce a un cierto esquematismo en el planteo.

CULTURA POPULAR EN EL INDEPENDENCIA

Mario Franco. Revista CLAVES, 6 de Julio de 1973

La Juventud Peronista “17 de Noviembre” organizó en el Teatro Independencia una serie de funciones destinadas, según sus mentores, a comenzar a afianzar una cultura popular. En la oportunidad se brindaron los filmes “*La hora de los hornos*” (2da parte), de Solana y Getino, “*Los Inundados*” de Fernando Birri, y material filmico a propósito del “Rosariazo” y el “Mendozazo”.

Las funciones se cumplieron en 3 días (viernes 15, sábado 16 y domingo 17 de junio) y se pudo observar al Independencia, sacro emporio de conciertos y funciones de gala, engalanarse con la irreverente presencia de jóvenes estudiantes y del barrio San Martín, que alzaban su voz para proclamar su fidelidad a la revolución y a Perón.

Evidentemente las funciones del viernes y sábado fueron las más positivas, ya que el domingo sólo se proyectó una cantidad de material gráfico presumiblemente de noticieros, sin mucha unidad de concepción.

“*La hora de los Hornos*”, la magnífica realización de Solana y Getino, de la época en que ambos militaban en lo que se llamaba el “peronismo revolucionario”, fue sin duda lo más destacado. Con una coherencia ideológica y política muy pocas veces igualada dentro de lo que podría hacer el peronismo combativo y que hoy hegemoniza la juventud peronista, “*La hora de los Hornos*” plantea la resistencia peronista desde una perspectiva que incluye las luchas por la liberación nacional paralelamente a las de liberación social. El análisis del espontaneísmo, el sindicalismo, los movimientos estudiantiles, están descriptos desde una perspectiva bastante acertada. La necesidad de la organización de masas -órgano político- es la clara consecuencia que se extrae en el filme a través de las distintas experiencias de lucha.

En verdad, no son sólo los efectos político-ideológicos los que jerarquizan el filme de Solana-Getino. Existen en él verdaderos aciertos cinematográficos formales -como la llegada del Ministro de Justicia a una fábrica ocupada por sus obreros- que lo inscriben en la mejor línea de la cinematografía documental.

Se puede señalar, finalmente, un logro fundamental de *“La hora de los Hornos”*. Las experiencias peronistas de la resistencia, el sentido de lucha por parte de los sectores populares, etc., están enfocados -sin miedos, sin macarthismo- utilizando algunos instrumentos de análisis de la teoría marxista. Lo fundamental de esta ocasión lo constituye un hecho que hoy se ha establecido como decisivo en el mayor movimiento de masas de América Latina: la posibilidad de una compatibilidad política e ideológica de la experiencia peronista y de una teoría que incluye la socialización de los medios de producción, es decir, la posibilidad concreta de la liberación social, única garantía de la liberación nacional.

En cuanto a *“Los Inundados”* de Fernando Birri (1957), es notoria su tremenda actualidad. Y no sólo desde un punto de vista que se centre en su contenido -las villas miserias- sino, fundamentalmente, desde una perspectiva formal-expresiva. Es necesario reparar en esto una de las posibilidades reales de fundar un cine revolucionario y realista.

Existen dos líneas narrativas en el film de Birri que no se tocan en todo su recorrido. Una de ellas es la historia de los villeros, sus concretas relaciones entre sí y con los factores del poder. La otra es la realidad del sistema en sus expresiones particulares: la beneficencia, las soluciones oficiales, los enredos burocráticos, las urgencias electoralistas, etc. Ni los villeros tienen conciencia de esta realidad ni el sistema comprende sus necesidades reales. El único que mantiene la unidad del espectáculo, o sea, el que observa a los villeros -inconscientes- en una realidad opresiva y negadora, es el público mismo del espectáculo. Aquí se funda la tremenda originalidad de *“Los Inundados”*. El final revela en su intimidad las intenciones de Birri: Don

Gaitán, vago, oportunista, va a expresar la próxima inundación que lo libera -aunque sea por un escaso tiempo- de la miserable vida en el bajo.

Este es justamente un final que jamás se vio en un melodrama. A lo sumo en éste, la familia Gaitán hubiera cerrado el film con una declarada protesta contra un orden que los ignora. En el peor de los casos hubiera encontrado en la ciudad misma algunos benefactores. En ambos casos la solución es -esencia del melodrama- conformista. El público recoge en estos casos lo que busca: una solución en la pantalla que equilibre su propia personalidad. Si los villeros comprendieran y fueran totalmente conscientes de su situación como corolario de la anécdota y de su experiencia presentada a lo largo del filme, el público recibiría esta solución como la propia. Su conciencia se equilibraría a su existencia. La pantalla le da el epílogo que busca y la respuesta es la catarsis y la satisfacción.

No presentar la solución en la pantalla y sino hacer converger en planos paralelos las tramas como en *“Los Inundados”*, donde los villeros asumen sus intereses en forma oportunista y con ignorancia relativa del sistema que provoca su padecimiento, es desequilibrar la personalidad del espectador. No le da un mensaje explícito sino que, implícitamente, le urge a una acción que, distinta a la cotidiana, puede fundar un nuevo equilibrio precario de su personalidad fracturada.

El Teatro Independencia ha sido por un momento desacralizado. La cultura popular ha sido proclamada desde su interior. Pero -como lo entienden sus organizadores- una larga experiencia cultural elitista en su torno hace que, para que la cultura se funda con el pueblo es necesario que en principio, se expresa a través de sus organizaciones propias: las juntas vecinales, los sindicatos, los clubes de barrio, las unidades básicas, etc.

Y entonces, no sólo será una cultura de aparente contenido revolucionario y popular, sino que, en simbiosis con el auténtico agente del cambio -el pueblo- puede llegar a transformarse, de instrumento de dominación y explotación, en factor de revolución y cambio.

EL CASO BEN BARKA

Mario Franco. Revista CLAVES, 20 de Abril de 1973

“*El Atentado*” tiene muchos puntos de contacto con “*El caso Mattei*” de Francesco Rosi. Sin embargo se puede agregar algo a su favor: la caracterización del régimen francés es mucho más analítica, detallada y valorada que los enemigos de Mattei en el filme de Rosi. Y en este sentido, a pesar de estar motivada en un hecho real su parentesco lo es más con un filme de ficción: “*Investigación de un ciudadano sobre toda sospecha*”, del genial Elio Petri. Y aquí también algunos podrían agregar algo a su favor: las constantes referencias explícitas de “*El Atentado*” a los avatares políticos contemporáneos. Sin embargo, y ya apuntando a una crítica, en “*Investigación...*” las conexiones políticas están ligadas con mucha más precisión que en el filme de Boisset, a las relaciones de clase.

En realidad, el guión escrito por Jorge Semprum (“Z”, “La confesión”, “La guerra ha terminado”, etc.) intenta ser la prolija reconstrucción del asesinato que la inteligencia francesa perpetró contra Ben Barka, líder político marroquí. Y si por esto lo testimonial se entroniza, a veces, como lo fundamental, el filme de Boisset no se queda aquí sino que se preocupa, constantemente, por detectar los mecanismos represivos del régimen, sus personeros más notorios y el cúmulo de relaciones que mantiene con el resto de la estructura política.

De estas relaciones, la que mantiene el régimen con Darien, es sin dudas la fundamental. De esta forma la tradición política está analizada desde una perspectiva y con un nivel que supera con holgura el lugar común y el vago límite de la responsabilidad individual. Toda la participación de Darien en la entrega de Sadiel está enmarcada por las líneas invisibles y visibles del sistema. Su reacción misma está deter-

minada, más que por los difusos límites de su conciencia moral, por la presencia de una desproporción visible. La muerte de Sadiel que Darien avizora en la casa de Tony es un precio excesivo. Su libertad personal no vale tanto.

Otra de las relaciones manifiestas en el filme es la que se establece entre el régimen y el gran Tony, un bandido reconocido. La simbiosis del hampa y el régimen es una denuncia clara a la fascistización que ya había visto en realizaciones tales como “Salvatore Giuliano” de Rosi o “Z” de Costa Gavras. Pero lo fundamental es la caracterización de colonialista al gaullismo, a través de las conexiones de la inteligencia francesa y Kassar, prisionero del régimen árabe pro-francés.

Otro de los logros del film de Boisset es la observación que hace de las jerarquías internas del aparato represivo. Mientras los jefes almuerzan en un restorán de lujo, otro par de miembros de menor jerarquía lo hace en un restorán popular, en un manifiesto paralelismo. Tampoco cae Boisset en la ingenuidad de rechazar el régimen “in toto”, sino que constantemente explícita los matices. Así, una de las claves del proceso lo constituye un comisario que -al igual que el juez de “Z”- se va a empeñar hasta el último momento en su esclarecimiento.

Esta clara conciencia analítica, permite la diferenciación entre, por ejemplo, la televisión francesa, cuyo miembro destacado, Darcin, está íntimamente adherido al régimen, con la televisión estadounidense que en Europa y en relación al problema árabe francés puede llegar a funcionar con gran margen de objetividad. Esta misma conciencia signa las apreciaciones sobre la izquierda. Si bien el Partido Comunista Francés es denunciado como cómplice del colonialismo, Vigneaud, militante ortodoxo, es rescatado y se lo señala como símbolo de una nueva actitud hacia el Tercer Mundo tanto por parte del P.C, como de la izquierda en general.

Todo en “El atentado” es claro y manifiesto. La U.D.R, la agrupación gaullista, es mencionada con todas las letras. Igual el Partido Comunista. Nadie ignora que la acción transcurre en Francia y que el país árabe agredido es Marruecos. Así, “El atentado” es uno de los

signos más claros de la última filmografía europea, de esta transición sutil que se está produciendo de la ficción al periodismo, de la construcción narrativa al testimonio de la realidad.

Tampoco es casual que se refiera a un problema del Tercer mundo. Es sintomático (también “La batalla de Argelia” y “Queimada” de Pontecorvo) que los europeos comiencen hoy a preocuparse por esta región considerada tiempo atrás sólo como zona de reflejo. ¿No será posible transportar aquí, a las relaciones de Europa y el Tercer Mundo, aquella hipótesis de Marx de que un síntoma claro de la decadencia de las clases dominantes lo constituye el hecho de que sus prisioneros se pasen a la ideología de las clases populares?

EL ESPERMATOZOIDE REPRESIVO

Mario Franco. Revista CLAVES, 8 de Junio de 1973

“Todo lo que usted siempre quiso saber sobre sexo... pero que temía preguntar”.

Escrita y dirigida por Woody Allen.

Es casi imposible evitar la tentación de comparar a Woody Allen con Jules Pfiffer. Evidentemente son dos puntos de partida. Y es preciso tener en cuenta esto para no confundir lo temático con lo anecdótico. Temáticamente, Pfiffer parte de la crítica al sistema norteamericano. Todo su talento en la construcción de los gags cómicos está íntimamente determinado por esta elección inicial. No es que tenga una propuesta política determinada y esto lo instaure como humor crítico, sino que -al contrario- su propuesta es señalar la inexistencia de salidas. Sus héroes siempre rechazan la normalidad en beneficio de lo anormal. Así el público -que naturalmente sigue al protagonista- se encuentra en un momento eligiendo con una sonrisa, un destino que jamás aceptará en su vida cotidiana. En *“Pequeños Asesinatos”* (el guión es de Pfiffer) el protagonista acaba disparando con un rifle por la ventana a la gente que pasa.

Woody Allen realiza una operación totalmente inversa. Su humor se caracteriza por presentar situaciones inverosímiles -llegando en su última realización al más puro surrealismo- que hacia el final se van deshilvanando para unificarse con la propuesta social normal. El desintegrado hombrecillo de *“Sueños de un Seductor”* gracias a ser “el mismo” va a conseguir su objetivo dentro del sistema. Aquí la conciencia del público se surte de lo que es el sueño de su vida cotidiana. El también triunfará si es auténtico. En Pfiffer la aceptación humorística de

la anormalidad por parte del espectador, provoca una desarticulación entre su conciencia y su existencia diaria. Un sacudón que puede llegar a fundar una acción.

Este rodeo se hacía necesario. De lo contrario se puede caer en la ilusión de hacer el análisis en base al talento o la inteligencia -que a Allen le sobra- manifiesta en las secuencias de *“Todo lo que usted siempre quiso...”*.

El film de Woody Allen es, en realidad, una vulgarización humorística de un informe sexológico real sobre anomalías sexuales realizado por David Reuben. Y como tal es un testimonio y una ridiculización de la creciente importancia que el tema de lo sexual, y más aún de lo anómalo sexual, ha adquirido últimamente en los Estados Unidos. Esta preocupación es firmemente criticada por Woody Allen que opta por prendarse a fórmulas sexuales más simples y tradicionales. En este sentido es típica la escena final del sketch sobre el científico Bernardus donde le dice a su eventual pareja que en el amor es mejor no saberlo todo y que el sexo es mejor con secretos. Evidentemente el mejor sketch es el último. El espermatozoide (Allen) que duda antes de lanzarse en búsqueda del óvulo es realmente una creación genial.

La propuesta represiva de Allen se percibe hacia el final de cada una de las partes en que se divide su filme. Se dirá que esta forma de concluir los sketches sea la más graciosa. Quizás. Lo que se debe tener en cuenta es que Woody Allen elige -muy probablemente en forma inconsciente- distintas fórmulas humorísticas siempre dentro del modelo represivo. Y es lo que garantiza el “final feliz”, qué conlleva la propuesta conformista mencionada de no afectar en demasía la personalidad del espectador. También los vampiros indefectiblemente morían al finalizar cada filme dedicado a ellos. En *“La danza de los vampiros”* Polansky los deja vivos. El miedo del público se trasladó a su casa. Es posible que se pueda hacer lo mismo con el humor, pero Woody Allen ha encarcelado finalmente el seno gigante en un corpiño, a Bernardus le ha estallado su laboratorio de experimentación sexual, la oveja ha

terminado definitivamente su romance con el médico y el espermatozoide evacúa sus dudas existenciales y se lanza a la búsqueda del ansiado y tradicional óvulo. El humor se quedó en el cine.

EL HIJO DE LOS NIÑOS

Mario Franco. Revista CLAVES, 6 de Abril, 1973

“Adiós, cigüeña, adiós”, de Manuel Summers.

Poco se conoce en nuestro país del cine español. Sólo se recuerdan dos nombres: Bardem, Berlanga. Evidentemente hay que agregar el de Summers.

Toda la trama de *“Adiós, cigüeña, adiós”* está sostenida por un nudo temático central: el enfrentamiento de un grupo de adolescentes a una vivencia que sobrepasa las habituales.

Es en este juego de réplicas y pueril desconocimiento de esta vivencia de donde nace la “frescura” de la obra de Summers. Existen varias formas de rebelión frente a los cánones sociales establecidos. Una de las formas más utilizadas en cine es sin dudas el rechazo de las convenciones sexuales. Se lo ha hecho de mil maneras. El repudio a la institución familiar, la institucionalización, por otra parte, de las relaciones extramatrimoniales, la aceptación del triángulo amoroso, o bien la valoración de la homosexualidad. Pero en todos estos casos se corre un peligro: como la rebelión sexual se hace desde la perspectiva de personajes que, consciente y deliberadamente rechazan la norma, existen posibilidades de que la rebelión se establezca, más que como crítica, como pecado.

Se puede pensar que la utilización de los niños por el realizador español se hace, de alguna manera, para aventar este peligro.

Paloma y Arturo, muy bien interpretados, así como el resto de los niños, van a deliberar sobre lo sexual desde una perspectiva que no deja lugar jamás a las segundas o terceras intenciones. En la forma que el grupo asume el nacimiento del hijo de Paloma y Arturo, está pre-

sente, no un enfrentamiento al sistema vigente, sino lisa y llanamente un desconocimiento, una omisión de este sistema.

Es desde aquí entonces de donde arranca la crítica. El sistema, al ser revelado por oposición a la conciencia infantil, asoma como lo antinatural, lo artificial, lo impuro.

Otro de los logros notables del filme de Summers está dado en su humor. Nunca éste nace de una construcción verbal o de un juego de imágenes al efecto. El humor está implícito en el conflicto, en los gestos y en las medias palabras de los adolescentes. Brota con naturalidad sin falsa grandilocuencia.

Quizás una de las pocas críticas que se le puede hacer a *“Adiós, cigüeña, adiós”* sea la de marcar por momentos una excesiva y por ende, falsa puerilidad de los adolescentes. También su intento demagógico, sobre todo en las secuencias finales, de crear un suspenso que en verdad no era necesario.

Sin embargo, el filme se sobrepone a sus defectos. Y el final es revelador: el hijo de los niños, que estalla en llanto, será el símbolo viviente de una nueva verdad. El dogmatismo ha sido, sin dudas, herido gravemente.

EL HOMBRE Y LAS COSAS

Mario Franco. Revista CLAVES, 15 de Septiembre de 1972.

“*La estructura de Cristal*” de K. Zanussi no es un producto aislado del cine polaco. La profundidad temática y la forma adulta de narrar, están ya implícitas en muchas obras de esa generación de cineastas que comenzaron a expresarse en Polonia a partir del '56. Casi todo el cine que desde ese momento produjo este país socialista, desmiente en forma rotunda el mito de la escasa libertad de expresión que se le adjudica a la Europa Socialista.

El planteo central de Zanussi parece ser la opción entre un orden natural no contaminado, donde el hombre se expresa con mayor autenticidad, y el orden artificioso del mundo civilizado, plagado de convencionalismos. En este sentido su título aludiría a la existencia de cristales naturales y artificiales y a su diferente naturaleza y estructura. Sin embargo, Zanussi va a proceder a una caracterización muy rigurosa de ambos mundos, lo que le impedirá caer en la circularidad metafísica.

Marek kaweck, egresado de la misma facultad y en un tiempo no muy lejano compañero íntimo de Ian, decide ir a pasar sus vacaciones en compañía de este. Ian se ha radicado en la campaña y atiende un puesto meteorológico. Marek se ha especializado en cristalografía, ha viajado por Estados Unidos y Rusia y sus objetivos inmediatos incluyen la docencia y la investigación.

El filme comienza cuando ambos amigos se encuentran en las he-ladas regiones del Norte Polaco. Ya desde el principio se perciben diferencias: Marek arriba en un automóvil (conquista relativamente reciente en estos países), se mueve y habla con mayor soltura. Ian, más tímido y retraído parece definitivamente integrado a la vida de cam-

po. Durante el desarrollo del filme se va a percibir también un crecimiento de la figura de Ian, que no está en el campo por incapacidad de permanecer en la ciudad o por miedo a la competencia sino por una actitud mucho más profunda y meditada. Así Zanussi va a hacer competir a ambos en diferentes pruebas como una carrera, una pulseada, etc., y siempre resultarán empatados. Lo que se intenta expresar con esto es que la decisión asumida por ambos (vivir en la ciudad, investigar o intentar descubrirse a sí mismo en la soledad de la campaña) es independiente de sus aptitudes o capacidades y que tiene mucho más que ver con una decisión en el moderno sentido adjudicado por los existencialistas a la expresión.

Lo que más llama la atención del filme es la precisión formal con que en ella se maneja el tiempo. Sólo una vez éste es mencionado por su nombre cuando Marek repara que parece estar viviendo una obra de Chejov donde “no pasa nada” señalando expresamente una polaridad. El tiempo a qué se refiere Marek es el tiempo medido por la técnica, el tiempo “exterior”; el de Ian, es el medido por el giro de la tierra sobre su eje que incita al cultivo de la “interioridad”.

El filme concluye con Marek en su coche que se dirige a la ciudad y que se cubre del sol que molesta sus ojos y Ian que eleva su telescopio hacia el mismo sol. Ninguno pudo convencer al otro. Si Zanussi se inclina por Ian quizás tenga sus motivos: Marek ha publicado un artículo gracias a una traición que reconoce y sus predilecciones se vuelcan más que a una sociedad socialista tecnificada, a la sociedad de consumo simbolizada en el Estado Norteamericano.

“No importa lo que hagas, puesto que te arrepentirás”

Mario Franco

LA IGLESIA Y SUS CÍRCULOS: LAS MONJAS DE SAN ARCÁNGEL

Mario Franco. Revista CLAVES. ¹⁰

Dirección: Paolo Dominici.

Dominici incursiona en *“Las monjas de San Arcángel”* en un tema probablemente más sensacionalista que comprometido: el dogmatismo católico medieval.

Sin embargo, Dominici se diferencia un tanto de algunos de sus precursores. Primero, porque ubica su acción en un tiempo -1577- que es el despegue capitalista europeo. Segundo, porque su preocupación central no es tanto de demonios y posesos como de una relación poco profundizada: la que media entre el poder eclesiástico y el económico y político.

La ubicación temporal del film permite apreciar las relaciones establecidas entre la iglesia y la conquista del nuevo mundo. Son en este sentido, significativas en la película de Dominici las alusiones a la responsabilidad eclesiástica en la explotación indígena en América, así como el otorgamiento del derecho de conquista menos por la catadura moral del noble favorecido que por el tamaño de la dote a otorgar.

¹⁰ (N.C.): No se cuentan con fuentes precisas sobre el año y espacio de publicación del texto. Por ello, no hemos colocado esos datos, advirtiendo al lector dicha ausencia.

En cuanto a las relaciones de la Iglesia con poderes ajenos, sus celestiales preocupaciones están en el filme el episodio de la elección de la abadesa. En esta elección todo parece valer: el poder político, el maquiavelismo, el asesinato, el dinero. Aunque no es así. Hay algo que casi no se soslaya: la vocación religiosa de la candidata. Es importante en este episodio -el central del filme- la forma descriptiva que utiliza Dominici. Todas las acciones que van a conducir a la elección de Sor Julia como abadesa, incluido el envenenamiento de una rival de Julia, podrían llevar a una interpretación psicologista de las conductas de las monjas o a hacer descansar todo el peso de la argumentación en el concepto de responsabilidad individual. Sin embargo, Dominici va procediendo paulatinamente a neutralizar estas posibles implicancias temáticas, mediante el recurso de contrastar estas acciones con los símbolos del poder institucional: el arzobispo y el noble conquistador. Es siempre la responsabilidad de estos últimos la que prima.

Por supuesto que no se puede finalizar un análisis de *“Las monjas de San Arcángel”* sin la mención de uno de sus personajes claves: el Vicario del Arzobispo. Frente al pragmatismo maquiavélico de este, constantemente se alza el Vicario con su acendrado humanismo. Incluso propone un juicio a fin de clarificar los oscuros manejos en la abadía. En realidad el Vicario es la posibilidad de cambiar la iglesia, de humanizarla. Sin embargo, Dominici ofrece hasta el final una clara evaluación. El Arzobispo le ha permitido a su Vicario que decida en concreto sobre la sentencia. En realidad la decisión implica tomar partido por la continuidad o por la reforma de la Iglesia. El Vicario opta -como quiere el Arzobispo- por la continuidad. La posibilidad de Reforma a muerto y con ella la ilusión individualista del Vicario. Al final sólo queda la imagen poderosa del Arzobispo y el cuerpo retorcido por la cicuta de Sor Julia que lanza un impecable alegato condenatorio. La denuncia de Dominici se ve ya más clara: no son los hombres ni su tibio reflejo, la conciencia individual, su objetivo. Es el poder, las instituciones, las estructuras, que no pueden ser modificadas desde el interior del propio círculo que tienden.

LA REVOLUCIÓN SOÑADA

Mario Franco. Revista CLAVES. 6 de Julio de 1973

“Los siete locos”, de Leopoldo Torre Nilsson basada en las novelas “Los siete locos” y “Los lanzallamas” de Roberto Arlt.

Realizar “*Los siete locos*” conlleva dos riesgos serios. El primero consiste en la posibilidad de traicionar las novelas de Arlt, bastante conocidas por ciertos sectores. La caracterización de los personajes y sobre todo del ambiente arltiano podría -en su transposición cinematográfica- ser burdamente alterado y conseguir así la reprobación de aquellos sectores que vivieron su lectura.

El segundo riesgo es que, ser demasiado ortodoxo de la perspectiva literaria de Arlt, podía transfigurar el mensaje cinematográfico en un intrincado laberinto de signos y símbolos carentes de un sentido preciso. Este riesgo lo padecerían principalmente quienes no arribaron literariamente al genial novelista argentino: una gran mayoría.

Nilsson elude el primero de los riesgos a través de una precisa ubicación de la anécdota que en las novelas no la tiene, de una soberbia ambientación donde no se descuida ningún detalle de la pesadilla de Arlt y por la sustitución de los monólogos existenciales de Erdosain por imágenes estrictamente visuales (como el rostro de Endorsain que se muestra al principio del filme, el cual aparece deformado y en un acceso de respiración entrecortada y vacilante) o por la posición con que la cámara asume su objeto. Desde la perspectiva que exige cierta ortodoxia a la creación de Arlt, es posible que se le pueda achacar al filme una enfatización excesiva de lo propiamente anecdótico, en detrimento del pulido psicológico de los personajes y del particular clima “existencial” que entorna al protagonista.

En cuanto al último riesgo -la ininteligibilidad del filme- se advierte preocupación en Nilsson por superarlo. Por esta razón altera la cronología que los hechos tienen en la novela: hay una larga presentación de Endorsain y de sus conflictos matrimoniales antes del momento en que debe conseguir 600 pesos para no ir a la cárcel. En la novela es a la inversa. Nilsson lo hace así para explicitar más profundamente la naturaleza del problema que Erdosain enfrenta y su progresivo desarraigo. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos del Director, en ciertas ocasiones el filme padece cierta oscuridad. Hacia el final, el suicidio de Erdosain parece deberse más a las circunstancias del asesinato de la Bizca que a su profunda vocación de autodestrucción. De todos modos, una adición de Nilsson previa al suicidio (cuando cierra la ventana para que el aire no moleste a una chica que viaja al lado de él e impide que sus libros caigan al suelo) revelan en Erdosain una naturaleza ajena totalmente al asesinato. Este ha sido cometido como una rebelión contra la “suciedad” de lo cotidiano: más que un crimen es un acto ritual, simbólico. Quizás en Arlt sea más explícita esta rebelión: en un tramo de la novela (“Los siete locos”) Erdosain se sube a un árbol a fin de alterar el sentido común. Estos pasajes, como aquel en que Erdosain se solaza de la posibilidad de que desde una lujosísima mansión del barrio Norte un poderoso señor lo observe con un catalejo como a un gusano, no aparecen en el filme y conspiran -en cierta firma- contra el relevamiento de una naturaleza compleja y negativamente rebelde, símbolo de una clase media que en decadencia era expulsada del poder por el '30.

Los méritos de la realización de Nilsson son incontables. “*Los Siete Locos*” es en verdad el prelude de una reivindicación de la que “*La Maffia*” mostraba sus primeras señales. Después de su estrepitosa caída en los filmes históricos, Leopoldo Torre Nilsson toma su mejor línea: aquella de “*La casa del Ángel*”, “*La mano en la Trampa*”, etc.

La irrupción violenta de la realidad en el film está magistralmente tratada. Las tropas del ejército de Uriburu contrastan en su documentalismo y en sus tonos grises con el color de la historia de Arlt. Y

revelan a esta última en su última naturaleza: la de ser sólo un sueño, una pesadilla de una mente rebelde e impotente, que es avasallada por la realidad de la clase media Argentina de la que hoy recién parece recuperarse.

El encadenamiento visual de las secuencias, las excelentes interpretaciones -sobre todo Alcón y Norma Alejandro- y el manifiesto equilibrio entre la obra de Arlt y su construcción cinematográfica, hacen de *“Los siete Locos”* de Leopoldo Torre Nilsson una de las obras maestras de un cine argentino casi olvidado, aunque hoy más que nunca esperado.

LOS ENEMIGOS DE MATTEI

Mario Franco. Revista CLAVES. 12 de Enero de 1973.

Este filme de Francesco Rosi (“Salvatore Giuliano”, “Saqueo a la ciudad”, “El momento de la verdad”), comienza y finaliza con el mismo hecho: la muerte de Enrico Mattei como consecuencia de la caída del avión en donde viajaba. La ubicación estratégica de esta secuencia que, como hecho periodístico, estuvo en el primer plano de la información mundial, transparente una intención de Rosi: construir el testimonio de un caso, documentar un hecho con la mayor dosis de objetividad posible. Es por esto que las causas de su muerte no son reveladas taxativamente sino que se deja espacio para la duda. Aunque no por esto Rosi cae en la ilusión de un “documentalismo neutral” en donde cada uno saque “su propia conclusión”. Por lo pronto, a través del autor del libro sobre Mattei, especifica que esta muerte no fue un accidente y deja abierta la posibilidad de que el crimen haya sido consumado por la “inteligencia” francesa.

En torno a Mattei gira todo el espectro político contemporáneo de la post guerra, los intereses económicos de los poderosos “cartels” que entran en colisión con los intereses nacionales, y las definiciones y redefiniciones de los partidos políticos italianos desde la derrota del fascismo. Proceso que está exento de cualquier intento de interpretación lineal o simplista, así como el entender los fenómenos económicos o políticos con categorías que ya no se ajustan a las complejidades del mundo contemporáneo.

De esta forma, Mattei, para muchos un fascista, ha sido jefe de las brigadas populares antifascistas, después democristiano, aunque con estrechos contactos con el partido fascista actual y se le acusa de transferir fondos públicos hacia ese partido. Él mismo, en un reportaje, se

encarga de aclarar este asunto: *“El partido fascista es para mí como un taxi: lo tomo, viajo y le pago”*. Su complicada personalidad política varía desde una encendida proclama nacionalista, una alabanza de Mao o de los derechos del Tercer Mundo sobre sus recursos, hasta sus intenciones de comerciar con Rusia o sus denuestos contra Francia y los “cartels” norteamericanos.

Enrico Mattei, una de las personalidades más discutidas de la Italia actual, murió en 1962, cuando regresaba de Sicilia después de haber prometido, como presidente del E.N.I (Ente Nacional de Hidrocarburos), transformar la isla en otro Valle del Po y con esto abrir fuente de trabajo para todos los sureños que se debaten en un agrarismo sin futuro. La extracción e industrialización de metano y petróleo en la Isla va a provocar un profundo cambio en las relaciones de producción, dice un periodista del filme, que chocará indefectiblemente con los intereses tradicionales representados por Sturza, casi dueño de Sicilia. Y esto puede brindar una clave del filme. Quizás lo importante no sea tanto la compleja y a veces contradictoria figura de Mattei, sino los enemigos que va creando con su acción. En principio, su intención de monopolizar la extracción e industrialización del gas y del petróleo a través del E.N.I, provoca la reacción inmediata del sector privado que lo acusa de ineficiencia, burocratismo, cesarismo, etc. ¿Cuál es aquí el conflicto real? Mattei casi lo dice: los intereses de la burguesía Industrial no confluyen necesariamente con los intereses nacionales. Por eso, a través del monopolio Estatal, hay que rectificar las leyes económicas “espontáneas”, que han sido creadas del gran desfase histórico del Norte Industrial y el Sur Agrario y dependiente, que, según algunos autores, fue una de las causas estructurales del fascismo, y de la corta experiencia imperialista. Es decir, al pactar con los terratenientes del Sur de no tocar las formas de producción agraria y su consecuente distribución de rentas, Mussolini “achicó” el mercado interno a la creciente Industria del Norte que debió crear nuevos mercados en el exterior: aquí se engarza el intento de colonización del norte de África por Italia y la segunda gran guerra en su disputa colonial.

Mattei propone nada más que la erección de una de las consecuencias propias del Estado capitalista moderno: la monopolización estatal de ciertas áreas industriales dentro de cánones de eficacia propios de la industria privada. *“La nuestra -dice- es una empresa que cuenta, a diferencia de las sociedades anónimas, con una mayor cantidad de accionistas: cincuenta millones”*. Pero la creación de este Estado en un mundo donde los circuitos ya están trazados, necesariamente implica roses, choques. Mattei entrará en colisión con los dueños del petróleo: los “cartels” norteamericanos. Éstos extraen el petróleo de los países productores pagando con el 50 por ciento. Mattei propone a estos países el 75: *“Los países productores tienen el derecho de vivir dignamente, no pueden seguir soportando sobre sus espaldas la opulencia de los países consumidores. El Tercer Mundo está en estado revolucionario y si no se entiende que hay que pagarles bien, ellos explotaran sus recursos por su cuenta”*, dice más o menos Mattei en un reportaje. Y si del texto no se extrae un pensamiento revolucionario, sí se observa el motor principal del conflicto internacional moderno y una de sus piezas claves: el petróleo, que *“provoca revoluciones, derriba gobiernos y ocasiona guerras”*, como dice Mattei.

La defensa de una política internacional independiente para Italia, y de las empresas estatales, hacen de Mattei un nacionalista burgués y su muerte permite destejer la sutil madeja de los imperialismos financieros e industriales, los monopolios Internacionales y la miseria y el hambre sobre las cuales se asientan.

Francesco Rosi recuperando su mejor línea edifica un fresco documental ya con aires de clásico.

MACBETH: BRUJERÍA Y DESTINO

Mario Franco. Revista CLAVES, 23 de Febrero de 1973.

El magistral “*Macbeth*”, de Orson Welles, hacía impensable una reedición del famoso clásico shakesperiano. Sin embargo, Román Polansky, célebre por realizaciones tales como “*El bebé de Rosemary*”, “*Cul de sac*” o “*El cuchillo bajo el agua*”, lo puso nuevamente en pantalla. Y a pesar -al igual que Welles- de conservar casi íntegro el diálogo original de Shakespeare y de respetar en mucho el orden escénico original, Polansky logra resultados realmente inéditos.

En primer lugar, “*Macbeth*” de Polansky enfatiza la rusticidad de todos los protagonistas. A Macbeth, Rey de Escocia, se lo ve andando en su Castillo entre gallinas, pavos y cerdos. Cuando dos personas se saludan, el golpe de sus manos sacude el polvo de sus trajes. Toda la ambientación está saturada de polvo, muebles hoscamente terminados y rostros lentamente curtidos por una vida feroz. De esta forma, el ambiente se aúna al golpe seco de una masa o al estallido de una lanza, a fin de mostrar lo que pudo ser el hombre occidental por el año mil y quizás también lo es hoy, oculto en la débil máscara de la civilización.

En segundo lugar -y en una aproximación más evidente a la problemática actual- tanto el personaje de Macbeth como el de su esposa, están caracterizados por dos actores muy jóvenes. Es probable que Polansky haya querido aquí engarzar la vieja tragedia inglesa con el mundo moderno, anclado valorativamente en el concepto de juventud.

En tercer lugar -y he aquí lo importante- el filme va a entregarle al episodio de las brujas y a la participación de éstas en la tragedia, una importancia estratégica mucho mayor que la otorgada por Shakespeare o Welles. Si bien en éstos, las brujas mantienen una relativa independencia dramática del drama mismo de Macbeth, pues ya saben lo

que va a pasar, en el film de Polansky las brujas son vistas directamente como los agentes determinantes del destino humano. El mundo -parece decir Polansky- está gobernado por las oscuras fuerzas de la magia y la brujería. Al hombre, inconsciente e inerte, sólo le resta acatar estas decisiones y, si es afortunado, observar -sin poder cambiar- el inevitable futuro.

De la misma forma que en casi todas sus obras, en el *“Macbeth”*, Polansky deja abierto los canales a una narración posterior que si bien no define, determina su orientación general.

Así, después de decapitado Macbeth, el hermano del actual rey -al igual que aquél al comienzo de su tragedia- va a la Gruta de las Brujas a recibir la anticipación de su ajeno y fatal destino.

Por otra parte, el ritmo y la calidad de la narración cinematográfica son excelentes. Cuando Macbeth intenta reflexionar sobre su vida, la cámara -que lo sigue- se detiene (mientras aquél continúa avanzando) en la bamboleante figura de un ahorcado. Aquí la premonición está en la imagen misma. Al principio, una batalla es enteramente descripta a través de los ruidos de las armas, de los caballos y los feroces gritos humanos. Y en la cueva de las brujas, la palabra es sustituida por la alucinante sucesión de imágenes, que significaran el futuro del rey y de su estirpe.

Y QUE PATATÍN Y QUE PATATÁN

Mario Franco. Revista CLAVES, 12 de Mayo de 1972.

Sin lugar a dudas Leopoldo Torre Nilsson es el creador del cine argentino moderno. En su cine están contenidas alternativas estéticas en torno a las cuales realizadores posteriores van a estructurar sus propias modalidades expresivas. Así en *“La Casa del Ángel”, “La Caída”, “La Mano en la Trampa”* -obras de la primera época de Nilsson- está presente una narración intimista, sociologista, por una parte, y una expresión que busca su fundamentación fuera de la órbita de la conciencia del sujeto: en la realidad exterior, en la clase social de pertenencia, por otra.

En base a esta doble perspectiva van a nacer dos Escuelas Cinematográficas. Una, que va a reivindicar los determinantes psicológicos como los ejes de estructuración dominantes del planteo cinematográfico. Obras tales como *“La Cifra Impar”, “Intimidad en los Parques”, “El Traidor”,* de Manuel Antín, o *“Tres Veces Ana”,* de David Kohon, son típicas de esta corriente expresiva. La otra escuela -de mayor continuidad- va a intentar expresar los contenidos individuales -sociológicos- como productos, como fenómenos, de estructuras más amplias y de mayor nivel significativo: la instancia individual es sólo en apariencia la última determinación -en la apariencia del protagonista-, en realidad es nada más que un momento de un marco referencial que la engloba, la determina y al mismo tiempo le otorga significación: la estructura social. Los antecedentes de este género se remontan a *“Prisioneros de la Tierra”,* de Mario Soffici y a *“Las Aguas Bajan Turbias”,* de Hugo Del Carril. Sus cultores actuales: Lautaro Murúa -Shunco, Alias Gardelito-; Rodolfo Kuhn -Pajarito Gómez-; David Kohon -Prisioneros de una noche, Breve Cielo-; Fernando Birri -Los

Inundados, Tire Die-; Leonardo Favio -Crónicas de un Niño Solo, El Romance de Aniceto y Francisca-, siguen, con variaciones formales, la línea doctrinal trazada por aquellos.

En medio de estas, se abre una tercera línea -la más densa, promocionada y mediocre-, la única con posibilidades financieras autónomas y con éxitos de taquilla: el cine comercial, representado en sumo grado por Enrique Carreras. A los fines de este análisis no se le tendrá en cuenta y, si le continuamos llamando Cine, es por razones de comodidad.

Tanto el cine intimista, como el social -así los llamaremos- realiza una práctica artística con posibilidades de universalidad. El intimista, al hacer una reducción de los acontecimientos y de la realidad a determinados estados de conciencia, efectúa una homologación de aquellos y de ésta, borrando matices y diferencias. Es decir, el individuo -dueño de la subjetividad- es el que determina finalmente el comportamiento de la realidad, que queda así estandarizada en su mente. Siendo la realidad exterior, el acontecimiento, creación del sujeto individual, la descripción de los estados de conciencia de este, es la garantía de universalidad: si el arte se refiere al fundamento de todo, será universal. Y el fundamento de todo es la consciencia. Así, un europeo, un asiático, un obrero, un latinoamericano, un burgués, coincidirán en ser los soportes existenciales de este sujeto universal. Sus diferencias de clase, de nacionalidad, jamás pasarán de ser meras modalidades existenciales: la conciencia no tiene espacio ni puede ser encuadrada dentro de una clase, porque no es un objeto, sino un sujeto.

Este universal a que nos remite el intimismo fue llamado por Hegel infinito malo. Es un universal indeterminado que se logra por reducción: todo es consciencia. Y al reducir, se borran todas las posibilidades expresivas autónomas y se cae, en el mejor de los casos, en la intimación colonialista de técnicas y temas de las expresiones estéticas más encumbradas de los países centrales (Europa, Estados Unidos).

Dentro del Cine Social, que considera al individuo como momento de un proceso, la situación es realmente distinta. Primero porque

siendo una necesidad inmanente a esta escuela la descripción de la realidad exterior, ésta se descubre como matizada, heterogénea. La heterogeneidad nos va a conducir a una especificidad: la realidad nacional.

La Nación, accidental para la perspectiva intimista, aparece aquí con toda su fuerza. En la investigación de la estructura social se descubren caracteres y tipologías propias de una nacionalidad determinada -el compadrito, el gaucho, etc.- y al mismo tiempo aparecen las diferenciaciones estructurales -la relación capital-interior, por ejemplo- y fundacionales o de clases -las relaciones entre la oligarquía y las otras clases.

Como vemos, la descripción de la realidad social nos remite exclusivamente a particulares: Nación, clase. ¿Cómo se consigue que este cine vaya más allá del simple regionalismo, del pintoresquismo particularista? A través de la crítica. Ésta, al poner en cuestión cada uno de los soportes del sistema, al develar los fundamentos del orden, revela la estructura social en su máxima generalidad: como estructura de dependencia exterior (la hegemonía del centro sobre la periferia) y como estructura de dominación interior (la hegemonía oligárquica). En base a este cuestionamiento, el cine regional se universaliza, abriendo las posibilidades reales a la constitución de un arte latinoamericano, por ejemplo, o aún más amplio, a la formación de un arte del llamado “Tercer Mundo”.

“*Y que patatín y que patatán*” tiene engarces reales dentro del Cine Social. Su inscripción se produce a través del tema -un niño de clase media en tensión con un sistema de valores-, como a través de sus apuntes críticos.

La obra de Mario Sábato constituye una pieza formada por cinco cuadros, algunos de los cuales son verdaderos cortometrajes. La unidad expresiva la brinda un relato en “off” de Gabriel -actor- entre parte y parte y por la constancia de Gabriel -como personaje protagonista- a lo largo del film.

La técnica utilizada a los fines de separación de los cuadros, donde Gabriel Sábato -sobrino del director- explica la forma en que es

utilizado y a veces engañado para que actúe, es similar a las utilizadas con cartelones en teatro explicando situaciones y sirve para provocar la distensión del espectador, o sea, que comprenda que está en un espectáculo, en una “representación”, en un juego. De esta forma se logra que el espectador que es padre, por ejemplo, no interponga las justificaciones corrientes a las críticas que desde la pantalla se le envían, puesto que con el relato en “off” y el cambio de perspectiva consecuente (el chico habla de su propia actuación en el film) se crea una especie de barrera entre la vida cotidiana y el espectáculo. Al espectador se le impone la objetividad de la representación.

El primer cuadro -uno de los más logrados- constituye la narración de la forma de socialización estándar que las familias de clase media -principalmente- utilizan para sus hijos: la de los medios masivos de comunicación. Son los televisores los encargados de brindar las pautas elementales de comportamiento. Pero los programas infantiles encargados de esos son insoportables (Gabriel cambia de canal). La opción está entre un melodrama salado y un western “Z”. Elige éste. La violencia de la secuencia lo lleva a un juego -El juego solitario- en dónde termina identificándose con Sheriff y Villano alternativamente. Terminará ahorcándose con la cuerda de la cortina. El logro final está en la virtud de contener tres niveles significativos simultáneos: el juego de la muerte, la muerte real y una muerte simbólica, producto de las deficiencias educativas.

El segundo cuadro es una ironía sobre la educación sexual. Toda la educación consiste en expresar el nombre “Gabriel” cada vez con más vigor ante las actitudes francamente “lujuriosas” del chico. Sexo, lujuria, perversión apuntan a señalar las deficiencias e impotencia de los padres ante el avance de la sexualidad infantil en un mundo cada vez más complicado.

Diferente -el tercero- es quizás el más flojo. Es la historia de un chico judío que soporta una doble tensión: el racismo de la comunidad y el racismo de sus padres. Gabriel va a renegar de ambas y en la explosión de su ira se abre la posibilidad de que encuentre su verdadero lugar.

“Piedra Blanca cayendo en un pozo negro” es el cuarto y tiene una estructura radicalmente diferente a los demás. Se acerca a la alegoría: cada uno de los personajes y objetos pierden su consistencia real y específica para comenzar a desplazarse en ejes de ambigüedad e indefinición. Los personajes y objetos valen por símbolos. El tema -la relación adulto/niño- es mostrada como relación de dominación-subordinación, donde la primera no consiste en ser demasiado estricto sino en enajenar a los fines adultos las motivaciones infantiles (el asesinato simbólico a que el chico es inducido es un ejemplo). Secuencias de primerísimos primeros planos de los ojos de Renan -el adulto- revelan la dominación como coacción moral.

“¡Muerte! ¡Muerte!” -el último- hace un estudio de grupos. Sin embargo para llegar a este enfrentamiento de pandillas rivales, es necesario comprender -mediante los otros cuadros- que los niños son productos del sistema educativo y de valor. Aquí se ve ese sistema en acción, libremente, sin control adulto. El niño que queda en la calle, víctima de la lucha, es, en su muerte inútil e impotente, el símbolo feroz de una educación banal e inocente, pero en cuya médula, anida la muerte.

CIVILIZACIÓN O BARBARIE

Mario Franco. Revista CLAVES. 23 Enero 1973.

“*Encuentro de dos mundos*”, de Nicolás Roeg, deja pendientes muchos interrogantes. Por ejemplo, el primer suicidio está escasamente explicado, como así también la reacción sin sorpresa de la adolescente al ver a su padre envuelto en llamas. De todos modos el filme se levanta en secuencias de altas dosis significativas.

Cuando al comienzo la cámara se posa sobre un piso seco invisibilizado para luego mostrar la vereda de una populosa ciudad de Australia, está presente una dualidad que Roeg no abandonará en todo el desarrollo del filme: civilización-naturaleza. Ambas están separadas, en el filme, por un muro de ladrillos que deja a su izquierda el ritmo de la ciudad y a su derecha los desolados desiertos australianos.

El ritmo y movilidad de la cámara es sorprendente y deja siempre que la propia imagen o el montado paralelo de imágenes explique por sí mismo una situación. Así, para señalar las regularidades mecánicas que lleva implícita la civilización, Roeg detiene el objetivo en una calle a la altura de las rodillas de los transeúntes, de donde se deriva, además de un sentido de igualación y regularidad, un claro intento de caracterizar a la ciudad como instrumento de despersonalización. También en una escuela, todos los niños vocalizan una expresión en idéntica forma. Todo lo contrario sucede en las montañas y en el desierto. A fin de mostrar la variedad y originalidad de este mundo la cámara ejerce constantemente “travellings” sobre animalejos y aves, y el ritmo lento y pausado de la narración anterior es aquí ágil, imprevisto.

Los grandes espacios parecen haberse adueñado de toda la pantalla y con ello transmiten un sentido de libertad, de holgura, ajenas a las imágenes de la ciudad, en donde todos los espacios están cortados por

muros, obstáculos, edificios. El sol entra a jugar también decisivamente y agrega, a la originalidad y libertad del mundo natural, la luz. El casual encuentro del niño y la adolescente con el joven indígena va a centralizar -en la misma anécdota- todo el entorno dualista. Los jóvenes ingleses, que al principio verán con sorpresa la aparición de este sujeto extraño, al poco tiempo observarán el carácter franco y la generosidad insospechable de quien en las áridas regiones australianas se instituye como única tabla de supervivencia. La crónica de las actitudes de los jóvenes ingleses y del indígena permite observar la particular visión que Roeg tiene de ambos mundos. Después del suicidio de su padre los jóvenes ingleses comienzan a pensar estrictamente en su propia supervivencia, sin siquiera intentar el rescate del padre de las llamas. El indígena es visto -sobre todo por la niña- como un instrumento de servicio, por esto sólo se dirige a él en los momentos de necesidad de alimento o agua. Cuando éste se suicida por despecho amoroso ya no interesa más. El indígena presenta una personalidad antagónica: los sirve y los cuida sin nada a cambio y habla -sin ser entendido- todo el tiempo. Hacia el final, luego de haber encontrado la carretera que devolverá a los ingleses a la ciudad, protagonizará una extraña ceremonia -al parecer una danza de amor- y, al no ser correspondido por la niña, se ahorcará de un árbol. Sus reclamos amorosos solo fueron hechos al final, cuando la aparición de la carretera ya no lo hacía más indispensable, cuando desaparecía la posibilidad de ser satisfecho por la niña por especulación. La pureza de este ser -ya arcaico- está enfrentada en el filme no sólo con los jóvenes, sino también con un grupo de investigadores climáticos que mantienen entre sí jerarquías y ladinas relaciones, con la figura de un anciano, cuidador sin pestañeos de una propiedad privada que el desierto desconoce y con un cazador que ejecuta una muerte mecánica y anónima.

Y esto es quizás una clave: el anonimato que implica la regularidad y la rutinización es enfrentado y superado por un protagonismo constante y vital. El intento de Roeg, de quien no se conocen otros filmes, no es sólo maniqueo, es decir no es sólo dividir artificiosamen-

te la realidad en dos planos antagónicos y desde allí pronunciarse por uno, sino que, con ese riesgo implícito, pretende una caracterización más minuciosa de eso que ha dado en llamarse en “civilización” por los mismos civilizados, a través de una descripción de aquello que estos mismos civilizados desechan como “salvajismo” o “barbarie”. Que Roeg no cae en el idealismo lo prueba la eficacia que le concede a la presión del entorno: cuando los jóvenes inician el itinerario todavía están presentes las normas de convivencia de la ciudad por lo que cuidan la apariencia, su ropa, etc. A medida que van avanzando en el desierto van perdiendo estas normas para recuperarlas, definitivamente, cuando encuentran la carretera. A pesar de esta recuperación, la experiencia -¿y la película?- no será inútil: la joven, ya integrada, jamás la olvidará.

Capítulo IV

SOCIOLOGÍA, MARXISMO, CONOCIMIENTO E IDEOLOGÍA

-“¿Para qué sirve la sociología?
-¿cómo que para qué, para enseñar a otros a ser sociólogos?”.

Mario Franco

EL EMPIRISMO Y LA TEORÍA DEL CONOCIMIENTO COMO PRODUCCIÓN*

*Mario Franco. Texto de Catedra: Sociología Sistemática. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNCuyo.
Versión corregida y ampliada (2004).*

****Los pies de páginas que a continuación se presentan son propias del autor y del texto.***

Los clásicos del marxismo, en especial Lenin, trazaron una clara línea de demarcación filosófica que es determinante para el análisis de cualquier filosofía, y que divide este campo en dos grandes bloques antagónicos: materialismo e idealismo. Más precisamente, en su libro “Materialismo y Empiriocriticismo”, Lenin afirmaba que toda posición filosófica contenía como elemento primordial el “espíritu” o “materia”, aún cuando contuviera elementos de su contrario.

Siguiendo esto, y en lo referido al “problema del conocimiento”, Louis Althusser asimila las posiciones idealistas a lo que él llama “empirismo filosófico”, y las posiciones materialistas a lo que dio en llamar “el proceso de la práctica teórica” o “la teoría del conocimiento como producción” (Althusser, L., 1985: 150-159).

Entonces, más allá de la extraordinaria variedad de posiciones filosóficas (Platón, Aristóteles, Descartes, Spinoza, Kant, Hegel, Husserl, Marx, etc.) se puede sostener -adoptando esta línea- que, en el campo específico de lo que se ha llamado tradicionalmente “teoría del co-

nocimiento”, existen dos posiciones realmente distintas: las filosofías empiristas y las filosofías a las que, provisoriamente, llamaremos no empiristas.

El objeto de este artículo es marcar la diferencia de tales filosofías en el terreno de los problemas que se refieren a la singularidad del conocimiento. Y en especial a la especificidad de aquel conocimiento que se distingue por su apodicticidad o mejor dicho por su cientificidad. Es decir, se tratará de responder a la pregunta de la diferencia que especifica el conocimiento científico de otros tipos de aprehensión intelectual como ser el “conocimiento vulgar” o el “conocimiento ideológico”.

En principio se analizará la especificidad que el conocimiento científico tiene en el interior de lo que se ha denominado posiciones empiristas en filosofía. Para ello es necesario determinar qué queremos decir con “empirismo” como posición filosófica.

1. La teoría empirista del conocimiento.

Empiria es un término que deriva del griego y significa experiencia. En general puede decirse que toda aquella posición que reivindica a la experiencia como inicio y objeto del conocimiento es una posición empirista.

Acotados los márgenes del planteo se puede avanzar un paso. Desde Platón (el primer filósofo occidental) se planteó una distinción entre conocimiento sensible y conocimiento intelectual: entre experiencia y razón.

En general, asimismo, el conocimiento sensible es en estas posiciones el camino hacia el conocimiento racional. Es decir, que su método particular se revela como un camino que va de la experiencia, que siempre es particular, hacia la razón, que es universal.

Aristóteles es quien plantea en su radicalidad el problema (Aristóteles, 1964: 229 y ss.). Su pregunta fundamental en este campo podría

formularse de la siguiente manera: ¿cómo es posible el conocimiento científico que siempre versa sobre lo universal si siempre nos encontramos ante seres particulares, éste o aquél?

Entonces, ¿cómo descubrir la universalidad a través de la particularidad de la experiencia concreta? Por tanto, ¿cómo diferenciar el conocimiento vulgar de la experiencia del conocimiento adquirido del intelecto (logos)?

Aristóteles define a la ciencia como un conocimiento de lo universal y necesario, o sea el descubrimiento del elemento que tiene ese ser particular que lo hace propiamente tal y no otro: su sí mismo.

¿Qué significa esto? Simplemente que en la experiencia cotidiana se encuentran seres o hechos particulares y contingentes: los seres de la naturaleza y los seres creados por el hombre. Este es el horizonte del logos: los seres efectivos, particulares y concretos.

Sin embargo, en esos seres concretos se pueden descubrir dos aspectos: la sustancia independiente y los atributos accidentales dependientes. Accidentes son aquellos de los que el ser o el hecho puede prescindir sin dejar de ser lo que es (las categorías aristotélicas). La sustancia es una entidad en sí misma, es la “categoría” suprema independiente, y por lo tanto, soporte de sus atributos accidentales.

El ser particular, concreto, empírico, es la unidad de la sustancia y sus accidentes. Y en este sentido no hay dos seres iguales. Si este fuese el objeto de la ciencia, ésta sería, por definición, imposible: no habría lugar para la explicación ni la comparación. Todos los seres serían irrepetibles, y, por tanto, inexplicables.

Aristóteles brinda una respuesta. Las categorías accidentales son géneros. La sustancia tiene una característica particular. Encuentra en sí la calidad de ser género, común a otros seres, y asimismo diferencia específica. La sustancia es, entonces, la unidad del género y la diferencia específica. A esta característica Aristóteles le coloca un nombre: la esencia (eidós). Por ejemplo, la esencia del hombre consiste en ser un animal (género) racional (diferencia específica).

A su vez esa esencia está “existenciada” en cada hombre concreto y particular. El eidós (la idea), el concepto de hombre, está contenido en cada hombre contingente. Lo universal está así inscripto en lo particular.

¿En qué consiste entonces una teoría del conocimiento fundamentada en esta posición filosófica? Sencillamente en explicar y garantizar el método de extracción de lo universal del ser concreto.

La base del planteo es que los conceptos no son atribuciones del “sujeto” sino que forman parte de lo real mismo y como lo real es sólo aprehensible a través de los sentidos, la experiencia es el camino por donde necesariamente debe partir todo conocimiento posible. Esta es la base de la posición empirista.

En resumen: el conocimiento se presenta como si fuese un camino de la experiencia al logos a fin de depurar a las cosas de sus atribuciones accidentales para encontrar su concepto. Como la esencia está inscripta en ellas su búsqueda consiste en despojarlas de lo no esencial.

1.1. La generalización empírica y el objeto del conocimiento.

Si la experiencia es el inicio del conocimiento científico es necesario admitir que el camino es inductivo. Va de lo particular a lo general. De lo contingente a lo necesario. Se puede decir que la multiplicidad de experiencias concretas y particulares provoca el alumbramiento del concepto universal. Si bien Aristóteles hace intervenir aquí un concepto ideal como el nous (espíritu) sin el cual no sería posible la aprehensión de la esencia universal, no modifica esto su posición empirista de base que recogerán las nuevas filosofías occidentales.

Así el empirismo contemporáneo, cuya raíz indubitable es Aristóteles, si bien no apela a un principio espiritual explícito lo hace a través de un concepto que es necesario analizar: la generalización empírica.

La generalización empírica parte de la pluralidad de experiencias individuales, la cual define si no acabadamente, por lo menos, lo esen-

cial de las cosas o los acontecimientos sociales. Aquí entra en juego el concepto de evidencia.

La evidencia empírica como base de la generalización constituye todo aquello por lo cual no tenemos duda razonable. Que sólo existen individuos. Que el hombre es un centro de decisiones actuante e independiente. Que el sol gira alrededor de la Tierra. Que la repetición de ciertas experiencias es la base de la formulación de leyes científicas.

No hay en estas generalizaciones un paso radicalmente distinto de la experiencia al conocimiento. Todo se juega en una gradualidad donde el conocimiento científico sólo procedería a la eliminación de los elementos agregados por el investigador o científico que son conceptuados como “valores” pertenecientes a su ideología particular.

Lo importante de todo esto es mostrar que lo que vemos, tocamos o sentimos, es en definitiva, esencialmente cierto. Y si el método de eliminación de esos agregados es correcto se encuentra un conocimiento científico cada vez más acabado. Casi toda la filosofía, el positivismo y el neo-positivismo, con matices diferentes, fincan así su posición epistemológica.

Por ende, el objeto de conocimiento para todas esas teorizaciones no es otro que el objeto real. Lo que se estudia ya sea en las Ciencias Físicas o en las Ciencias Sociales, son objetos reales dados en su inmediatez.

Retomando la crítica de Marx (Marx, K., 1992: 37-38) a la confusión hegeliana entre objeto real y objeto de conocimiento, y entre el proceso de producción de lo real y el proceso de producción de los conocimientos, Althusser agrega que *“esta confusión, a la cual Hegel da la forma de un idealismo absoluto de la historia, no es en su principio sino una variación de la confusión que caracteriza a la problemática del empirismo”* (Althusser, L., y Balibar, E. 1985: 46).

Lo que nos interesa subrayar con esto es que, hasta el pensamiento menos sospechado de “empirismo”, el de Hegel, es integrado por Althusser en esa corriente. La concepción empirista del conocimiento -afirma-, en el sentido genérico del término, que abarca tanto al empi-

rismo racionalista como al sensualista, “(...) *se encuentra en acción en el pensamiento hegeliano mismo*” (Althusser, L., y Balibar, E., 1985: 40).

Pero volvamos a la cuestión central. Si el objeto de conocimiento es el objeto real, la tarea del científico consiste en ordenar, esquematizar, comparar o reducir. Esta tarea marca esencialmente la posición empirista.

Como la evidencia es la base de la generalización, y la experiencia particular la base de ambas, las posiciones empiristas en filosofía se realizan en teorías sociales que parten del concepto de individuo y sus atributos. Llámese sujeto, hombre, actor, etc.

Si el individuo, que es el objeto real empírico, contiene en sí mismo la idea de individuo, la Ciencia Social no puede ser otra cosa que un método riguroso que extraiga esa idea de las diferentes particularidades individuales en que está encarnada. Entonces el objeto real, individuo empírico, es el soporte del objeto de conocimiento, idea de individuo, y a través de la generalización empírica y de la extracción, o sea, de la reducción de sus particularidades, se llega a su idea más general, más universal, más científica. Se puede decir entonces que la ciencia para el empirismo es la identificación del objeto real y del objeto de conocimiento.

El método empirista es el camino a través del cual se avanza desde las evidencias inmediatas hacia la generalización de esas evidencias, para luego explicarlas en su particularidad. Por tanto produce un conocimiento que se basa en la extracción (abstracción empírica) de una idea de la materia u objeto real. Por ejemplo: en la búsqueda de oro la pepita se encuentra oculta entre otros materiales, es necesario, paulatinamente, despojarla de ellos a fin de encontrarla en su pureza. De la misma manera, compara Althusser, la esencia es extraída -abstraída, separada- del objeto real (el ser concreto) por el sujeto que conoce. “*Todo el proceso empirista del conocimiento reside, en efecto, en la operación del sujeto denominada abstracción. Conocer es abstraer la esencia del objeto real, cuya posesión por el sujeto se llama entonces conocimiento*” (Althusser, L., y Balibar, E., 1985: 41).

El objeto del conocimiento para el empirismo, entonces, en lo que respecta a las ciencias sociales, son los hechos sociales empíricos, la acción social, el comportamiento o la función social. Es decir, los datos observables inmediatos contienen aquella pepita que debe ser extraída, abstraída, de la particularidad concreta mediante un proceso de generalización (de comparación o de construcción de idealidades típicas, modelísticas o estructurales).

2. La teoría del conocimiento como producción

Para la imagen que da del conocimiento y de sí misma la metodología empirista el científico está fuera del hecho que conoce. Por lo tanto, la actividad científica, para ser correcta, debe ser objetiva. Para esto el investigador debe eliminar sus propias motivaciones, debe abstraerse de sus propias posiciones morales o religiosas y ceñirse estrictamente al método científico, que por ser tal es neutralmente avalorativo. Esta es una concepción que pese a su pretendida simpleza empirista conlleva profundas ideas filosóficas. Si el investigador social puede colocarse frente a los hechos sociales que habita, significa que la teoría y el método científico no están determinados por estos hechos sociales ni por las prácticas sociales. Para decirlo de otra manera, la teoría es un campo impenetrable por la práctica.

La teoría es, entonces, para el empirismo el lugar sin lugar del puro pensar. No es ella misma una práctica sino que siendo esencialmente diferente puede entonces explicar científicamente aquella práctica. La práctica es por ende el lugar del pleno actuar.

En cambio, para la teoría del conocimiento como producción, la teoría es simplemente una práctica más: la práctica teórica, según la idea desarrollada por el filósofo francés (Althusser, L., 1977: 131-132; Althusser, L., 1985: 150-159).

¿Pero que es una práctica? Es la transformación a través de medios especiales, de determinados objetos o materias primas en un produc-

to nuevo. En realidad, la sociedad para esta posición no empirista está construida por un conjunto de prácticas: la práctica económica, la práctica política, la práctica ideológica (estética, moral, religiosa, etc.) y la práctica teórica. El entramado de estas prácticas, su articulación, la dominación de unas sobre otras y la determinación en última instancia de una de ellas, es precisamente lo que constituye la sociedad.

La teoría no-empirista del conocimiento parte de la existencia de las ciencias sociales y su concepto de práctica es extraído del concepto de práctica productiva o económica que Marx dio en “El Capital”. No parte de evidencias empíricas sino de una evidencia teórica: la existencia de la Ciencia Social. Y esto porque todo análisis y reflexión sobre el conocimiento de la sociedad sería impensable sin la existencia histórica efectiva y real de ciertos hechos “ciertos”, dados en su matriz conceptual (y esto a la manera de Spinoza, que lanza la tesis: “*habemus eínim ideam veram*”, o sea, poseemos de hecho ideas verdaderas, lo que liquida la cuestión “epistemológica”). La tesis fuerte de esta teoría es que la realidad precede a su conocimiento. Entonces no hay otra posibilidad que la realidad del conocimiento científico exista para que se pueda reflexionar sobre ella.

La práctica económica es la transformación de un objeto natural a través de instrumentos y fuerza de trabajo (medios de producción) en un producto socialmente útil. La práctica política no es otra cosa que la transformación de las relaciones sociales básicas (feudales, capitalistas, por ejemplo), relaciones de producción que enmarcan y determinan toda actividad productiva, en nuevas relaciones de producción (capitalistas, socialistas, etc.), a través de medios de producción políticos (organizaciones políticas, etc.).

La práctica ideológica es la transformación de un objeto, que es una “concepción del mundo” particular, o sea, que define determinadas relaciones de producción, a través de aparatos ideológicos determinados (radio, prensa, universidades, libros, etc.) en una nueva concepción del mundo (teocentrismo, humanismo, etc.).

Se dijo que la teoría es una práctica más, esto quiere decir que todas las prácticas guardan entre sí una relación formal y por esto es posible una definición general como la dada. Pero esta práctica tiene objetos, medios de producción y productos que le son específicos. El objeto de la práctica teórica no es la realidad empírica, puesto que estos no son otra cosa que el reflejo de las relaciones de producción históricas. Los hechos sociales están, para esta concepción, ligados entre sí e internamente, a las normas de la ideología (morales, religiosas, políticas, etc.).

Por tanto, a fin de conocer científicamente es necesario desmontar las relaciones ideológicas que son las que el empirismo toma como evidencias primeras. Pero si el objeto del conocimiento no es el objeto inmediato o real, ¿dónde encontrar ese objeto? Althusser, máximo exponente de esta posición, lo encuentra en las generalizaciones complejas que estos hechos tienen en las ideologías teóricas, que son las casamatas de las ideologías prácticas como la religión y la moral. Por esto Marx estudiaba a Ricardo y a Hegel.

El objeto del conocimiento no es, luego, el objeto real sino las ideologías. Para resumir podríamos decir que la materia prima de la práctica teórica no es la misma que la de la práctica económica, o sea, un objeto natural, sino un objeto ideal, ideológico. Se parte entonces no de la realidad sino de la sistematización de la realidad de las relaciones de producción en las ideologías teóricas que son su reflejo complejo.

Los medios de producción teóricos son aquellos conceptos que definen el momento histórico de la ciencia y el producto es un conocimiento científico concreto, que no es un reflejo de la realidad sino su “conocimiento”. O sea, la transformación de las representaciones ideológicas en conceptos científicos. Así, el proceso teórico tiene una independencia relativa que asegura su objetividad. En esta interpretación Marx habría aplicado algunos conceptos teóricos de Hegel (por ejemplo, el concepto de proceso de relaciones) a Ricardo que funciona como objeto (por ejemplo, sus conceptos alrededor de valor=trabajo) y el producto es el concepto de procesos de relaciones de producción, cuya traducción sociológica no es otra cosa que decir que la historia

o las sociedades tienen un motor interno que está constituido por el conflicto en la producción, es decir, por la lucha de clases.

El concepto de abstracción en esta posición es radicalmente diferente del de la posición empirista. En ésta existe una abstracción que en realidad es una extracción de una esencia real inscrita en un objeto real. Para la posición no empirista del conocimiento el concepto de abstracción significa separación de los elementos científicos objetivos de los elementos ideológicos, ambos inscritos en el discurso de la ideología teórica. Así el elemento valor=trabajo de Ricardo está inscripto en el discurso ideológico del homo-economicus. O sea que el concepto de valor tiene una doble inscripción: como producto del trabajo y como producto de las “necesidades humanas”. Marx al articular el concepto de valor al concepto hegeliano de proceso de relaciones abstrae, separa, el elemento científico (valor=trabajo) del elemento ideológico (valor=necesidades humanas) y produce un conocimiento científico: valor=fuerza de trabajo. Y de allí produce un doble conocimiento: por un lado, determinar cuantitativamente el valor (por la cantidad de horas socialmente necesarias para producirlo) de un producto y, por el otro, al ser un proceso de relaciones, establecer la historicidad de las instituciones económicas burguesas que, para Ricardo, eran permanentes, eternas.

La práctica teórica consiste, se dijo, en la aplicación a un objeto teórico (ideología) de instrumentos de producción a fin de producir un conocimiento científico. El elemento faltante es el que corresponde en la práctica económica a la fuerza de trabajo. Los medios de producción están constituidos por los instrumentos más la fuerza de trabajo. ¿Y cuál es la fuerza de trabajo que articulada a los instrumentos teóricos produce la transformación del objeto?

Para Althusser la fuerza de trabajo teórica es la posición de clase en teoría o posición teórica. Este es el elemento central en la teoría. La posición teórica enlaza los instrumentos con el objeto teórico.

En el Prefacio de *El Capital*, Marx dijo que esta obra “*representa al proletariado*” (Althusser, L., 1978: 116), es decir, que está escrita “*des-*

de el punto de vista del proletariado". Es una "ciencia revolucionaria", "el más grande misil arrojado sobre la cabeza de la burguesía". Veamos el más interesante de estos conceptos: el de "representar al proletariado", o sea, tomar su punto de vista. La obstrucción ideológica que le impedía a Ricardo avanzar en su teoría era que su punto de vista correspondía al punto de vista de la burguesía. Es decir, que sus argumentaciones coincidían en lo general con los intereses reales y efectivos de esa clase. El homo-economicus es la traducción sistemática del homo-juridicus que la burguesía naciente utilizó contra el hombre centrado en Dios de la ideología religiosa feudal. Eso lo llevó a eternizar las relaciones capitalistas en la teoría y que entrara en conflicto su concepto de "trabajo" con su concepto de "necesidades". Su discurso teórico está esencialmente obstruido en su desarrollo por la ideología dominante.

La ideología burguesa como ideología de explotación de clase no puede hacer otra cosa que enmascarar, disfrazar, ocultar las desigualdades reales tras la vestidura aparente de la igualdad jurídica. Es decir, el capitalismo no puede funcionar sino a través de la igualdad jurídica, que garantiza la posibilidad de "vender" la fuerza de trabajo de un ciudadano "libre" jurídicamente. El homo-economicus como sujeto de necesidades traduce en sus propios términos aquella "igualdad jurídica". Esto determina y obstruye el discurso.

El proletariado (sólo tiene prole) recibe un salario que es calculado por el capital como una mercancía más. Por lo tanto, su costo de producción está (en Ricardo y Smith, por ejemplo) conformado por la cantidad de trabajo (socialmente necesario) para producir y reproducir esa mercancía. O sea, el salario se calcula por lo que el obrero consume (costo de vida), no por lo que produce. El capitalista es retribuido por lo que produce, no por lo que consume.

Esta diferencia hace que el punto de vista proletario sea ver la realidad como distinta a lo que dice la ideología capitalista: que todos los hombres son iguales. Concretamente, el obrero "ve" que hay clases distintas: los retribuidos por lo que producen y los retribuidos por lo que consumen.

Así, la existencia objetiva de la clase obrera abre las puertas al conocimiento y a la destrucción teórica del mito de la “igualdad” entre “hombres”.

Espontáneamente¹¹ esta clase observa la sociedad no como dividida entre hombres de actitudes diferentes o individuos competitivos entre sí sino como productores frente a apropiadores. El proletariado expresa en su ideología espontánea la desigualdad entre los “hombres” y acepta naturalmente la existencia de las clases y de la lucha de clase. La igualdad esencial entre los obreros produce que su situación no pueda modificarse a través de la promoción individual sino a través de organizaciones de luchas sociales.

El proletariado industrial europeo comienza sus luchas a principios de siglo y participa de las revoluciones de 1830 y 1848 que culminan en la comuna de París 1871. Al abrir este espacio social a través de sus luchas determinan un “nosotros” radicalmente diferente del “nosotros” de la ideología dominante. Desde ese “nosotros” contradictorio realmente con los intereses de la burguesía, es desde donde Max descubre que para la explicación científica de la sociedad es necesario romper con la ideología dominante.

Los intereses económicos, políticos e ideológicos de la burguesía están en contradicción permanente con la explicación científica, puesto que esta última los relativiza, es decir, los historiza y los combate. Por tanto, no hay ciencia que no sea destrucción de la ideología y, por tanto, combate político contra la clase que detenta los medios de producción. Por esto mismo la ciencia es revolucionaria.

Por otra parte, la forma que Marx indica para el desarrollo de la ciencia de la historia implica la militancia activa del científico en las

¹¹ Por supuesto que hacemos una abstracción necesaria ya que lo que la clase obrera “ve” está siempre articulado a las “visiones” de los aparatos ideológicos dominantes que en determinadas crisis ideológicas hacen “ver” estas realidades que comentábamos antes.

organizaciones de la clase obrera. No se puede confiar el desarrollo de esta ciencia a los aparatos ideológicos que la propia burguesía organiza para su dominación de clase. Pero como en estos aparatos se despliega una lucha ideológica no queda excluida la participación del científico en ellos. Sin embargo, Marx señaló a través de su propia práctica (alejándose de la universidad y ligándose a la revolución obrera) que lo decisivo de la lucha de la ciencia se jugaba en otro lado.

Esta posición indica la inexistencia de espacios vacíos en el interior de una sociedad. No existe un espacio o un lugar donde sea posible pensar objetivamente, sin preconceptos ideológicos o políticos. En este sentido la neutralidad, para esta posición, es sólo uno de los tantos mitos con que la ideología dominante enmascara la realidad para reproducirla. Y si no hay neutralidad valorativa ni espacios neutros es necesario reflexionar desde donde es posible pensar científicamente. Ese lugar se define filosóficamente (definición que es una tesis y no una proposición científica) diciendo que la constitución de la ciencia sólo es posible “transformando el mundo”. Es decir, sólo es posible pensar científicamente desde el lugar (la clase obrera) en el que los intereses históricos o de largo plazo son los de transformar el mundo o la sociedad y no los de reproducirlos. La tesis completa la podemos leer así: los filósofos (los intelectuales, los científicos, los ideólogos) sólo han especulado (espejado, reflejado) el mundo (la sociedad, las relaciones sociales dominantes), de lo que se trata es de transformarlo (y no reproducirlo). Conocida tesis de Marx que sí se lee atentamente indica que sólo hay dos posibilidades: la de reflejar el mundo o la de explicarlo, la de reproducirlo o la de transformarlo.

Lo que se ha explicado hasta aquí se refiere al punto de inicio de una ciencia y en particular a la ciencia social. Es necesario tenerlo en cuenta. El desarrollo de la misma tiene una cadencia distinta. Sin embargo, esta primera ruptura tiene una importancia decisiva y marca el papel de esta nueva filosofía en su relación con la teoría científica. O sea, si esta tesis es cierta, o mejor, correcta (justa), va a proceder a corregir o ajustar el desarrollo mismo del discurso. Esto último se da

simplemente como indicación para revelar la transformación radical que sucede en la filosofía con la emergencia de una nueva ciencia.

Por último, para intentar ejemplificar la relación de la posición de clase y la teoría científica, se podría plantear el caso de la Física. Es sabido que las bases ideológicas en que se encontraba esta ciencia hasta su alumbramiento a través de Galileo y de Newton, estaban en la teoría geocéntrica de Ptolomeo. Esta teoría reflejaba especulativamente el ordenamiento político pre-capitalista. La tierra es el centro del universo y, la palabra sagrada, el centro de la Tierra. Hizo falta la emergencia de la burguesía como clase para que este planteo fuese roto y emergiera así la nueva ciencia. Sin el nuevo tipo de igualdad impuesto por la nueva clase a fin de realizar sus intereses históricos, la física no hubiese sido posible. Fue necesario que la lucha rompiese con las relaciones feudales de producción para que pudiera pensarse (pues lo impedía la iglesia medieval y el feudo) destronar a la Tierra como eje y establecer la teoría heliocéntrica, o sea, con eje en el Sol. La burguesía destruyó a la iglesia feudal, expropiándola de sus posesiones de tierra y de su lugar en el aparato educacional, así como a la nobleza feudal. El nuevo Estado burgués se establece a través del concepto ideológico básico de igualdad jurídica, la nueva Escuela Laica y estatal y el Imperio del “ciudadano libre”. Es desde esa posición de clase desde dónde es pensable el movimiento astronómico y físico. Fue necesario romper en la práctica con las jerarquizaciones impuestas por las relaciones de producción feudal estableciendo un principio de igualdad que aunque limitado al fenómeno jurídico (todos son iguales ante la ley) permitió la apertura de ese nuevo continente científico.

3. Fundamentos teóricos de la sociología.

Se ha señalado que existen esencialmente dos posiciones teóricas o filosóficas. Sin embargo, en lo que respecta a las ciencias sociales o a la sociología podemos encontrar variantes mayores. A la prime-

ra de ellas la podemos denominar “sociología empirista”, a la segunda “construcción empírica de la sociología” y la tercera es la “sociología no empirista”.

La sociología de Durkheim representa la posición empirista en la medida en que encuentra su objeto en los datos empíricamente observables. El objeto distintivo de esta sociología son los hechos sociales, que, para el tratamiento científico, tienen el carácter de “cosas” (externas, coactivas, etc.); la explicación sociológica consiste en relacionar hechos, según el modelo tradicional de causa/efecto (causalidad mecánica y transitiva).

Los fenómenos sociales son cosas, y deben ser tratados como tales -dice Durkheim. Son algo “dado”, algo que se impone a la observación:

“Llamamos cosas a todo objeto de conocimiento que no es compenetrable naturalmente para la inteligencia, todo aquello de lo cual no podemos forjarnos una idea adecuada mediante un simple procedimiento de análisis mental, todo lo que el espíritu puede llegar a comprender únicamente con la condición de salir de sí mismo, mediante observaciones y experimentaciones, pasando progresivamente de los caracteres más externos y más inmediatamente accesibles a los menos visibles y los más profundos” (Durkheim, E., 1984: 13).

Y bastante más adelante afirma: *“Como lo exterior de las cosas nos es dado mediante la sensación, podemos decir en resumen: para ser objetiva, la ciencia debe partir, no de los conceptos elaborados sin la sensación, sino de esta última”* (Durkheim, E., 1984: 64).

Entonces, para el autor de “Las reglas del método sociológico”, el eje de análisis debe radicar en los hechos mismos sin aditamentos extraños, sean éstos morales, religiosos o ideológicos. La sociedad parece ser una evidencia a la cual sólo hay que pulirla de algunas nociones falsas: nociones vulgares o prenociones que *“desfiguran el verdadero aspecto de las cosas, y que sin embargo confundimos con las cosas mismas”* (Durkheim, E., 1984: 42). Lo único que puede hacer el sociólogo es aceptar los hechos objetivos ya dados, luego ordenarlos, clasificarlos y compararlos.

Pero, ¿qué hechos sociales guardan este carácter de objetividad? Los hechos de mayor fijeza o menos variables y subjetivos son, para Durkheim, las reglas jurídicas. *“Como estas formas tienen existencia permanente y no cambian con las diferentes aplicaciones que se realizan de ellas, constituyen un objeto fijo, un patrón constante que está siempre al alcance del observador y que no deja jugar a impresiones subjetivas y a las observaciones personales. Una regla de derecho es lo que es, y no hay dos modos de percibirla”*. (Durkheim, E., 1884: 66). Por lo tanto, para explorar cualquier orden de hechos sociales, es bueno que el sociólogo los aborde a través del sistema de reglas jurídicas que los expresan, ya que desde este ángulo se presentarán aislados de sus manifestaciones individuales.

La limitación de esta posición está en que siempre emerge la propia lógica de las relaciones ideológicas como objeto y método de la ciencia. Esta impregnación provoca la ideologización consecuente del discurso.

A fin de entender la posición de Durkheim es necesario recordar todo lo que se dijo de la posición empirista.

Weber se distingue claramente de Durkheim en la medida en que su objeto esencial no son directamente los hechos observables y dados sino los fenómenos típicos.

“La sociología construye conceptos-tipo -como con frecuencia se da por supuesto como evidente por sí mismo- y se afana por encontrar reglas generales del acaecer. Esto en contraposición a la historia, que se esfuerza por alcanzar el análisis e imputación causales de las personalidades, estructuras y acciones individuales consideradas culturalmente importantes. La construcción conceptual de la sociología encuentra su material paradigmático muy esencialmente, aunque no de modo exclusivo, en las realidades de la acción consideradas también importantes desde el punto de vista de la historia”. (Weber, M., 1999: 16).

A esto se le podría denominar como construcción empírica del objeto. Una identidad típica, un cuadro ideal, se construye en base a la observación de ciertos hechos y a la reducción de muchos de sus ca-

racteres a algunos de ellos.¹² A través del mecanismo de comparación de fenómenos singulares entre sí y del realce unilateral de uno o varios puntos de vista, se construye lo que Weber ha denominado tipo ideal. Este tipo va a hacer luego aplicado sobre la realidad empírica a fin de determinar su mayor o menor acercamiento.

A los tipos-ideales “*se los obtiene mediante el realce unilateral de uno o de varios puntos de vista y la reunión de una multitud de fenómenos singulares, difusos y discretos, que se presentan en mayor medida en unas partes que en otras o que aparecen de manera esporádica, fenómenos que encajan en aquellos puntos de vista, escogidos unilateralmente, en un cuadro conceptual en sí unitario. Éste, en su pureza conceptual, es inhallable empíricamente en la realidad: es una utopía que plantea a la labor historiográfica la tarea de comprobar, en cada caso singular, en qué medida la realidad se acerca o se aleja de ese cuadro ideal (...)*” (Weber, M., 1990: 79-80).

Esta mediación del tipo ideal es lo que lo distingue del empirismo radical. Sin embargo, su propia forma de construcción lo acerca a las posiciones empiristas en tanto parte de la idea de que la realidad empírica, los datos empíricos, son directamente observables a fin de compararlos y reducirlos. Y si caben dudas, recordemos que Weber define explícitamente a la Ciencia Social como ciencia empírica o ciencia de realidad (Weber, M., 1990: 61). Según su clasificación, la sociología, junto a la historia por ejemplo, forma parte de las “ciencias empíricas de la acción” (Weber, M., 1990: 6).

Por otro lado hay que decir que, también en este planteo, el observador, como en Durkheim, está fuera del objeto, aunque con un agregado que no lo saca de su posición esencial: el observador, para

¹² Somos conscientes de que para Weber los “tipos” provienen de la comunidad científica. Si se observa *de cerca*, lo que afirmamos se mantiene perfectamente, ya que no hay otra posibilidad que la “comunidad científica” proceda metodológicamente desde el empirismo.

Weber, debe colocar entre paréntesis sus propios valores (morales, religiosos, ideológicos) a fin de avanzar científicamente.¹³ Al final del camino, para la acción (política), esos valores serán articulados al discurso científico para operar (políticamente).

Entonces, más allá de la mediación del tipo ideal, el objeto último de análisis weberiano es, sin lugar a dudas, el objeto real, del cual se podría decir que el tipo ideal es su “modelo”¹⁴ o construcción teórica. Se vuelve a encontrar aquí la relación del objeto real y del objeto de conocimiento, puesto que este último es el reflejo especular del primero.

El análisis weberiano es valioso en la medida en que singulariza los fenómenos lo que le permite un brillante análisis de la dominación burocrática. Su límite se encuentra en las postulaciones teóricas fundamentales que eternizan las propias relaciones sociales, que son, como consecuencia, las que aparecen revestidas del carácter típico.

Por ende, similar en este sentido a Ricardo, en el análisis weberiano, las transiciones y los cambios sociales son despojados de su singularidad histórica y remitidos a un concepto que va a marcar el proceso: la racionalización. En los pliegues del discurso de Weber está incrustada esta racionalización como el motor del desarrollo histórico. La pregunta que podría formularse es, entonces, cómo es posible que una idea se apodere de la historia. De una sola manera: que esa idea sea el motor ideológico de una clase que de acuerdo a sus intereses histó-

¹³ La ciencia -advierte Weber- no debe producir juicios de valor. Jamás puede ser tarea de una disciplina empírica proporcionar normas e ideales obligatorios. “La capacidad de *diferenciar entre conocer y juzgar, y el cumplimiento, tanto del deber científico de ver la realidad de los hechos, como del práctico de adherir a los propios ideales, he aquí aquello con lo cual queremos familiarizarnos cada vez más*”. (Weber, M., 1990: 47).

¹⁴ Siempre que no se vincule este término a la noción de “deber ser” o “ejemplaridad”, tal como lo aclara el propio Weber. Se habla de “modelos” en sentido lógico y no práctico.

ricos requiere como condición ineludible del desarrollo tecnológico “racional”, de la acumulación “racional” y del poder político “racional”.

La sociología no empirista, que identificamos con el materialismo histórico, tiene como objeto una realidad no empírica sino teórica. En efecto, el objeto de “El Capital” no es la Inglaterra del siglo XIX sino el concepto de modo de producción capitalista, que es un objeto teórico, “inexistente” en la realidad. Su construcción sistemática se realiza a través de formas que se han descrito en el análisis de la filosofía no empirista. No tiene una construcción empírica sino una construcción teórica a través de Hegel y de Ricardo y del socialismo utópico francés (Althusser, L., 1975: 60-63).

Esta sociología basa su discurso en el proceso de cambio y en la inestabilidad permanente de las relaciones sociales. Además, marca una diferencia entre realidad y conocimiento de la realidad. Y es una diferencia no empirista en la medida en que ambos órdenes (el orden de lo real y el orden del conocimiento), guardan entre sí una relativa independencia, y si bien el orden del conocimiento está determinado por el orden de lo real, entre ambos se establece un paralelismo pero jamás una interposición.

Su sistema de verificación es, por lo tanto, interno y depende en última instancia de tesis extra científicas, o sea, filosóficas. Tesis que, como se dijo, ajustan y corrigen su desarrollo. Sintéticamente, podríamos decir que las dos tesis principales de esta teoría son: que la realidad determina su conocimiento (tesis materialista), y que la realidad y el conocimiento son órdenes paralelos no identificables (tesis dialéctica).

Se dijo que el concepto de modo de producción es el objeto del materialismo histórico. Sin embargo, es necesario entender que este concepto inexistente en el orden real en su pureza, está realizado en las formaciones sociales concretas, que son el resultado de una combinación compleja de modos. Por lo tanto, el objeto o mejor dicho el fin último de este tipo de análisis son las formaciones sociales concretas e históricas en donde se realizan estos conceptos teóricos abstractos.

Una formación social concreta no es otra cosa que la Inglaterra del siglo XIX o la Argentina del siglo XX.

Los hechos sociales concretos, las instituciones efectivas, etc., son el resultado de esta doble articulación del concepto de modos de producción y el de formaciones sociales concretas, y en el análisis del materialismo histórico se le ha llamado análisis concreto de una situación concreta, análisis de coyuntura o del momento actual. En esta teoría estos hechos (entre otros, el comportamiento del individuo) están al final del camino y son un producto teórico, no empírico.

Bibliografía

- Althusser, Louis. *Escritos*, Barcelona, Editorial Laia, 1975.
- Althusser, Louis. *Posiciones*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1977.
- Althusser, Louis. *Nuevos Escritos*, Barcelona, Editorial Laia, 1978.
- Althusser, Louis. *La revolución teórica de Marx*, México, Editorial Siglo XXI, 1985.
- Althusser, Louis y Balibar, Étienne. *Para leer el Capital*, México, Editorial Siglo XXI, 1985.
- Aristóteles. *Obras Completas*, trad. de Francisco Samaranch, Madrid, 1964.
- Durkheim, Emile. *Las reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Editorial La Pléyade, 1984.
- Marx, Karl. *Introducción a la crítica de la economía política*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1992.
- Weber, Max. *Ensayos sobre metodología sociológica*, Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 1990.
- Weber, Max. *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

“Yo no creo ni en el escepticismo”

Mario Franco

SOCIEDAD: CONOCIMIENTO E IDEOLOGÍA

*Mario Franco. Texto de Cátedra: Sociología Sistemática. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNCuyo.*¹⁵

Introducción.

El problema de la especificidad del conocimiento científico es la piedra angular de toda problemática epistemológica o teórica. Ha sido la base fundamental de todas las “teorías del conocimiento” y la base, asimismo, de toda pretensión de impugnación teórica de la calidad científica de las pretendidas “ciencias sociales”.

Como el tema es vastísimo sólo vamos a exponer la tesis que consideramos correcta y, a la luz de ella, intentaremos “ver” las otras.

Asimismo, no expondremos nuestras conclusiones sobre el fenómeno ideológico, sino que el mismo estará implicado en el desarrollo de todas nuestras argumentaciones como la contracara forzosa (aunque desigual) de la “posición científica” en la teoría social.

Diremos sobre el discurso ideológico: el discurso ideológico es un pensamiento ilusorio e imaginario sobre la realidad social que enmas-

¹⁵ (N.C.): No se cuentan con fuentes precisas sobre el año y espacio de publicación del texto. Por ello, no hemos colocado esos datos, advirtiendo al lector dicha ausencia. Sin embargo, sabemos que fue y es utilizado como texto de cátedra en la carrera de Sociología, UNCuyo.

cara la realidad a fin de reproducirla. Por lo mismo siempre alude a ella en forma de elusión (eludiendo su conocimiento) y, por lo mismo, de ilusión.

Debemos reconocer, también, que partimos de ciertos supuestos teóricos. Y no podría ser de otra forma. En la medida que la verdad científica es “*index sui et falsi*” (Spinoza) se nos hace necesario admitir, para luego probar su consistencia, la existencia previa de una teoría social científica.

Pensemos que “El Capital” de Marx establece los principios teóricos básicos (las “piedras angulares”: Lenin) para la comprensión científica de la sociedad. Remitimos al lector de esta monografía a la obra de Louis Althusser “La revolución teórica de Marx” y la obra compartida “Para leer El Capital” del mismo autor a fin de compulsar la arbitrariedad de este supuesto o su relativa firmeza.

Nuestro objetivo no es la ciencia de la sociedad sino la especificidad del conocimiento científico o la teoría del mecanismo de producción teórica y creemos que esta teoría sólo puede formularse desde la perspectiva teórica apuntada. Sin embargo, el señalar que no es nuestro objetivo el análisis de la sociedad, lo que intentamos decir es que en aquellas obras de Althusser está debidamente fundada la necesidad de partir de Marx. Por lo mismo sería inútil, en nuestro criterio, la repetición argumental que de hecho compartimos.

Esta monografía parte de esta obra, así como el filósofo francés partió de Marx.

Es innecesario aclarar que somos conscientes del enorme riesgo que significa esta presuposición. De todos modos, siempre es necesario partir de algún espacio teórico previo, y su reconocimiento explícito contiene posibilidades en la investigación que supera con creces aquellos riesgos.

Concretando más nuestro objetivo diremos que nuestra idea no es la de fundamentar “filosóficamente” aquellos discursos, sino la de probarlo en sus formulaciones, explícitas o implícitas, más extremas.

Es decir, en sus formulaciones más paradójicas y audaces: la teoría

social, a fin de ser científica no puede dejar de ser crítica y revolucionaria. Hasta en sus fundamentos mismos como ciencia que “representa” al proletariado.

Es, sin lugar a dudas, una teoría singular. Desde una punta a otra está “contaminada” como dirán los neo-positivistas por los valores y la ideología. Sin embargo, más allá de esto se considera como herramienta de “transformación del mundo” y, por supuesto, sin dejar de considerarse a sí misma como “objetiva” y “científica”.

Señalemos desde ya nuestro recorrido. En primer lugar, veremos brevemente el concepto de “relaciones de producción” capitalistas; en segundo lugar, el de “división del trabajo” en su formulación liminar como división del trabajo manual-intelectual. En tercer lugar definiremos el concepto de “práctica social” a fin de aislar la “práctica teórica”.

Todo ello nos permitirá acceder al concepto de “abstracción teórica” como contrapuesto al de “generalización empírica” y a través de esta distinción a la elucidación del objeto de pensamiento como distinto del objeto real. Esto nos permitirá explicar el mecanismo de apropiación cognoscitivo como mecanismo específico en la estructura de las prácticas sociales. Por último señalaremos la articulación de la teoría científica y de la práctica política a través del concepto de “posición teórica de clase”.

En estos últimos argumentos hemos seguido la lectura que Althusser hace de Lenin en “Lenin y la filosofía” y los resultados allí obtenidos: la filosofía es intervención política en la ciencia e intervención científica en la política.

Nuestra preocupación es epistemológica en la medida en que intentaremos demostrar que la tesis de la posición teórica de clase se instituye en el marxismo como el sistema fiscalizador abstracto de la totalidad de su desarrollo discursivo. Podemos decirlo de otra manera: la posición teórica (política) de clase en teoría es imprescindible a fin de fracturar el esquema especulativo de las teorías ideológicas (reproductivas de la sociedad) y ajustarse a la realidad de su objeto no para reproducirlo (a la sociedad) sino a fin de apropiarlo cognosciti-

vamente a fin de transformarlo.

Realismo, o mejor, materialismo liminar: la realidad preexiste y determina su conocimiento. Ciencia del conflicto social y por lo tanto, debe tomar posición en el conflicto pues no existe ningún “espacio neutro”, o sea, fuera de este conflicto.

Estas tesis constituyen en la teoría social el objeto más abstracto, más general y, por lo tanto, son las bases de su verificación o de su vigilancia teórica.

I. Las relaciones de producción y el campo intelectual.

Las “relaciones de producción” es un concepto decisivo dentro del marxismo. Es, al mismo tiempo, un concepto dinámico, un proceso. Un proceso de apropiación y de desposesión. Apropiación de los medios y objetos de trabajo por parte del capital y de desposesión del control de los mismos al trabajador directo. Esta doble relación hace posible la disposición, por parte del capital, del bien productivo, la apropiación del excedente económico y la emergencia de un proceso de “individualización” o de aislamiento de los agentes sociales que, originada en la pérdida del control directo del proceso de trabajo por el obrero, se transmite a toda la estructura social.

La diferencia específica del sistema capitalista de producción radica en las características de esta desposesión. Así el siervo de la gleba o el artesano, al ser propietarios de sus medios de trabajo (no del objeto: la Tierra) controlan el proceso de producción y por esto, su desposesión es relativa. El obrero emerge como trabajador aislado, con desposesión tendencialmente absoluta de sus medios materiales (como no propietario de ellos) y de sus medios “intelectuales” (como no poseedor del control intelectual o técnico de los mismos).

Este proceso se concreta a través de la división del trabajo que parte del primitivo taller artesanal hasta las formas más sofisticadas del mo-

derno maquinismo. Proceso que produce la aparición del trabajador indirecto que, básicamente del lado del capital, cumplirá las funciones desposeídas.

La división “técnica” del trabajo está así marcada por una división “social”, puesto que entre el trabajador indirecto y el directo se establecerán relaciones de subordinación político-ideológicas.

Resumamos: las relaciones de producción capitalista fundan un proceso de división del trabajo que, a través de la apropiación de los medios de control o “intelectuales” del proceso de trabajo, provoca la emergencia de un campo intelectual subordinante del trabajador directo que, debido a esto llamaremos “campo manual”. Estas relaciones de producción y la división social del trabajo fundan la división entre campo manual e intelectual, división que se reproducirá en las relaciones ideológicas (escuela, cultura, partidos políticos) y en las relaciones políticas (estructura burocrática del estado).

Las técnicas de saber (técnico instrumental) y de poder (técnico político) operan desde el campo intelectual sobre el campo manual. Por lo mismo se constituyen como técnicas de clase, o mejor, de subordinación ascendente del campo manual por el campo intelectual. Subordinación que es siempre conflictiva y se efectiviza por un proceso de disposición clasista.

Es desde aquí de donde resulta impensable un campo neutro de producción intelectual. Y desde aquí es pensable el problema del conocimiento como mecanismo y no como “condición de posibilidad” de la teoría del conocimiento.

Y en otras palabras podemos decir que el efecto de división de la estructura social en campo manual-intelectual, reproducido a nivel teórico por la teoría de la sociedad, nos permite sacar dos conclusiones. En primer lugar, dado el reconocimiento de la existencia *real* del conocimiento del continente social es superfluo preguntarse por las posibilidades epistemológicas de su relevamiento objetivo, que se transforma entonces en la enunciación de su “garantía” filosófica, en la misma forma que Kant había enunciado las “condiciones de

posibilidad del conocimiento de los juicios sintéticos a priori” para fundamentar (no para explicar) la existencia de la geometría como ciencia. En segundo lugar, el relevamiento de campos contradictorios y en lucha (manual-intelectual) como objeto específico de la teoría social coloca a la teoría misma como sistema emergente del campo intelectual y, por lo mismo, investida estructuralmente como efecto de la lucha de clases. Por lo cual, sólo tiene una posibilidad científica para construirse como visión objetiva de la realidad social: la de reflejar en su teoría el conflicto del cual es producto.

El primer problema está enunciado por Althusser de esta forma:

“Nosotros no buscamos como la ‘Teoría del conocimiento’ de la Filosofía enunciar una garantía de derecho (o de hecho) que nos asegure que conocemos bien lo que conocemos y que podemos referir este acuerdo a una cierta relación entre el Sujeto y el Objeto, la Conciencia y el Mundo. Buscamos elucidar el mecanismo que nos explique cómo un resultado de hecho, producido por la historia del conocimiento, a saber, un conocimiento determinado, funciona como conocimiento y no como otro resultado (ya sea un martillo, una sinfonía, un sermón, una consigna política, etc.). Buscamos, pues, definir, su efecto específico: el efecto de conocimiento por la comprensión de su mecanismo... Esto nos conduce a la cuestión del mecanismo por el cual las formas de orden determinadas por el sistema del objeto de conocimiento existente producen, por el juego de su relación con ese sistema, el efecto de conocimiento considerado”.

El segundo problema podría enunciarse así. El análisis científico de Marx de la división del campo social como consecuencia de las relaciones de producción capitalista provoca en un primer movimiento la anulación epistemológica del concepto de “teoría” como campo del puro pensar y su consecuente concepto de “práctica” como campo del puro hacer. Es necesario, entonces, reconstruir los conceptos de teoría y práctica. Si estos conceptos son el reflejo ideológico y acrítico de la división del campo social en campo manual e intelectual es necesario reformularlos científicamente y con ello la reformulación misma del objeto de la Ciencia Social. En la “Revolución teórica de Marx” se dice:

“Por práctica en general entendemos todo proceso de transformación de una materia prima dada determinada en un producto determinado, transformación producida por un trabajo humano determinado, utilizando medios (“de producción”) determinados.” Y el objeto de la Ciencia Social no es otro que las “prácticas sociales”: la práctica económica, la práctica política y la práctica ideológica. ¿Y la práctica de las diferentes ciencias (Matemática, Física, etc.) y de la propia Ciencia Social? No será “la” teoría, sino la práctica teórica y tendrá, como las demás, su última determinación en las relaciones de producción (económica). Su objeto o su “materia prima” no será una realidad “antepredicativa” original sino un concepto lingüístico producido por el conflicto social. La práctica teórica, como toda práctica social, se produce socialmente, por lo cual está siempre determinada por las relaciones de producción y la división del campo manual-intelectual. La posibilidad de una ciencia “avalorativa” y del positivismo teórico sólo tematiza sus condiciones de producción, transformando el dominio del campo intelectual real a través de las “evidencias empíricas” en “generalización teórica” objetiva. Mediante la anulación teórica de sus propias condiciones de producción, la ciencia social empírica sólo ejerce un efecto de reproducción teórica y, por supuesto, práctica (política) de su campo de análisis.

II. La teoría.

La teoría científica es específica porque posee un objeto, medios y producto propios.

Propios en relación a los objetos, medios y productos de las otras prácticas sociales: la práctica económica, la política y, fundamentalmente, la práctica ideológica.

Marx (en *El Capital*) ha estudiado las relaciones sociales “económicas”. Son escasos los textos de Marx que, en un nivel teórico semejante, estudien las relaciones políticas (el Estado) y las ideológicas.

Existe un texto invaluable que aísla la práctica teórica: la “Introducción a la crítica de la Economía Política” del ‘57. Aquí Marx analiza lo que se puede llamar el modo de producción de conocimientos científicos. La preocupación de Marx es en este texto básicamente metodológica. La nuestra, la recordamos, es el análisis de la especificidad del discurso científico. O sea, la de su distinción de otros productos y prácticas.

Para avanzar en nuestro objetivo vamos a articular algunos conceptos aislados de Marx en la mencionada Introducción al concepto de práctica ya definido y a los conceptos emergentes del análisis de El Capital en el capítulo sobre el proceso de producción.

El supuesto teórico es que la práctica económica determina en última instancia a las demás prácticas. Por tanto, también las determina en su “forma”.

En este sentido debemos establecer el objeto, los medios y la fuerza de trabajo teóricos.

El objeto es la materia prima sobre el cual se aplica la fuerza de trabajo a través de medios de producción determinados.

En lo que respecta a la materia prima del conocimiento es, según Marx, una materia ya elaborada (un “concreto figurado”, “intuiciones”, “representaciones,” según el lenguaje de la Introducción). ¿Qué significa esto? Simplemente que el trabajo teórico no se aplica sin más a la “realidad”, a la “materia” sino a una “figura” de esta, o mejor, a una representación.

Esta representación no puede ser sin más “empírica” en el sentido de una simple generalización de experiencias colectivas puesto que tales figuras o representaciones surgen en un espacio atravesado por lo que hemos definido más arriba como relaciones de producción y de clase, campo manual-intelectual. En definitiva, la materia prima del conocimiento científico es una representación articulada a determinadas relaciones de producción y a determinada configuración del campo intelectual. Es, por tanto, representación ideológica.

Decimos, entonces, el trabajo teórico parte de ideas cuya materialidad está dada por constituir el reflejo especular de una estructura social que, en última instancia, es una estructura económica determinada por relaciones de clase.

Las representaciones ideológicas expresan las relaciones espontáneas de las clases dominantes con sus condiciones de existencia.

En el capitalismo, el reflejo de las condiciones de existencia de la burguesía caracterizan, en un mismo movimiento, las ideas jurídicas (el derecho burgués a la propiedad), las ideas económicas (el hombre-necesidad, el homo economicus), las ideas filosóficas (la libertad “humana”), etc.

Resumamos: la materia prima del conocimiento científico no es la realidad, tampoco datos o hechos empíricos sino “ideas” (“generalidades”: Althusser). Luego ideas “teóricas” (ideologías teóricas) que contienen una realidad, las relaciones de producción “reales” y un elemento “imaginario”: la de representarse a sí misma fuera de la determinación de clase.

En cuanto a los medios de producción teóricos sabemos, por Marx, que están compuestos por los medios de trabajo (los instrumentos de producción) y la fuerza de trabajo.

De lo que se trata es de transformar esta materia prima en un producto determinado al que hemos llamado conocimiento científico. Por lo tanto, cuando hablamos de instrumentos de producción teóricos nos referimos al método de transformación. Marx define al mismo como el camino que va de lo abstracto a lo concreto. Althusser ha demostrado en la Revolución teórica de Marx (Acerca de la práctica teórica, pág. 150-160) que este camino se desarrolla por completo en el pensamiento. O sea, que no se trata de transformar un abstracto ideal en un concreto real sino un producto ideológico (abstracto) en un producto científico (concreto).

Aristóteles decía que la ciencia es de lo universal y necesario. De todos modos siempre nos encontramos con particulares y contingentes. La forma de resolver esta contradicción la produce con su teoría

de la esencia. Las cosas particulares contienen dentro de sí las ideas universales (esencia=eidós=ideas). Por lo tanto, el método científico consiste en la extracción, por abstracción de sus particularidades, de estas ideas universales y reales incrustadas en las cosas. Esta forma metodológica que reivindica la experiencia (empiría) como origen del conocimiento y a los objetos particulares como objetos fue continuada por todas las corrientes metodológicas contemporáneas que vindican al “dato” empírico como objeto único del conocimiento.

Este dato puede ser de origen racional o sensual, lo que no le quita su característica fundamental que es la de ser un fenómeno dado al observador (aunque oculto). El camino para conocerlo o explicarlo es, en algunas formulaciones, sumamente complejo. Lo que nos interesa señalar aquí es la determinación sustancial del planteo. Y lo sustancial es que de lo que se trata es siempre de lo mismo: de pulir, de limpiar al hecho o fenómeno de sus particularidades para expresarlo en su universalidad.

El camino es el de partir de la experiencia, lugar privilegiado para el análisis, y de ciertas evidencias “empíricas” para lograr a través de generalizaciones (también empíricas) cada vez más amplias la explicación de los fenómenos particulares. La construcción de “tipos ideales” o de “sistemas empíricos” o “estructuras” no invalida este objetivo “empírico” de base. La prueba es que todas estas metodologías guardan relación con el criterio de “verificación empírica”, lo que marca, a primera vista una dependencia con un concepto de experiencia desnuda y con una concepción de los hechos como esencialmente “verdaderos” o “evidentes” sólo cubiertos por sus formas concretas de manifestarse (las que no se deben generalizar) y por los deseos o “valores” del observador (que debe o eliminarlos, ponerlos entre paréntesis o hacerlos explícitos al final).

Esta es en resumidas cuentas la metodología de la generalización empírica o de la abstracción real: las esencias o los universales o las generalidades se encuentran de alguna manera en las cosas particulares.

Otra es la posición a este respecto de Marx en la “Introducción”. La ciencia no tiene como objeto la realidad inmediata, ni es el soporte

de ninguna “verificación” empírica que “verifica” que es género de la especie de hechos desde donde se generalizó. La ciencia tiene como objetivo ideologías teóricas, o sea, se podría decir, tiene como objeto aquellas generalizaciones “empíricas” que el empirismo marca como su resultado. Este mismo resultado es el comienzo del verdadero trabajo científico. Por supuesto que no las denomina “empíricas” en la medida en que esta posición disiente con la posibilidad de construir empíricamente tales generalidades. Las llama generalidades ideológicas (“figuras” en el lenguaje de Marx). Lo que se ha abstraído no es la realidad sino las relaciones que el investigador o teórico tiene con la realidad que no son otras que las relaciones de producción dominantes expresadas en la ideología espontánea de los intelectuales.

De lo que se trata, entonces, es de abstraer, de separar esa ideología espontánea inscrita en los discursos teóricos de los fenómenos reales que designa. Y esto porque toda concepción ideológica es, en definitiva (y no podría ser de otro modo), un reflejo de la realidad: un reflejo “deformando” pero real. La palabra figura también determina esta idea: es figura de una realidad. Igual la palabra representación: representa a la realidad, a las relaciones reales. La ideología no presenta la realidad, la representa. Podríamos agregar la representa en el elemento ideológico, en el orden de exposición y en su sistema.

Como la ideología refleja lo que la estructura permite ver, la abstracción teórica como método construye el sistema a través del cual se pueden ver los hechos que la ideología impide ver. Así, por ejemplo, Ricardo “ve” la renta, el beneficio y el salario. Esa es la realidad “empírica”. Está a la vista y Ricardo sistematiza, generaliza. Marx lee este texto buscando el soporte más simple, más abstracto que dé cuenta de esta realidad “empírica”. Y lo encuentra en el concepto de “plusvalía”. La renta, la ganancia, el salario, el interés son las formas concretas de realización de la plusvalía. El concepto “teórico” de plusvalía (que no se ve) es la “generalización” que explica la renta, el interés, la ganancia, el salario. Para jugar con las palabras se podría decir que es su “esencia” o su “causa”.

Habíamos dicho que este camino de abstracción teórica es el instrumento de trabajo de la práctica científica. Pero, ¿de dónde sale? ¿Lo inventó Marx?

Sí y no. Se puede decir que se “inventó” en Marx. Marx histórico es un individuo que ha adoptado como intelectual alemán la filosofía (la dialéctica) hegeliana, el método de Hegel a través de su reformulación en Feuerbach (el humanismo teórico).

Para no extendernos en un tema que supera el objetivo de este trabajo y que requeriría el estudio concreto del personaje histórico Marx, diremos que las bases teóricas de Hegel que tienen como presupuesto absoluto que las Ideas se expresan en fenómenos y de Feuerbach que los conceptos universales no son otra cosa que la “hipostación” u objetivación de la esencia alienada del concepto de Hombre, se produce en Marx estudioso de la Economía Política inglesa, una fusión de contradicciones que alumbran una metodología nueva. Se puede decir de otra forma: la “aplicación” de Hegel-Feuerbach a Ricardo produce el nacimiento de la metodología científica.

Entonces, las ideas universales o mejor, generales, sostienen a las ideas fenoménicas o particulares. Es decir, las explican: lo abstracto explica a lo concreto. Lo concreto es sólo concreto porque es “síntesis de múltiples determinaciones”. Esto se debe a Hegel. Pero, a su vez, existe una “mala” abstracción que Feuerbach designa como hipostación. Por lo tanto, es necesario distinguir la mala de la buena abstracción. Esta contradicción teórica Marx la resuelve a través del concepto de “figura” o de abstracción ideológica. Esto se lo debe a Feuerbach. Por tanto, el método consiste en eliminar las generalizaciones de los elementos empíricos o dados (renta, salario, etc.) y sustituirla por generalizaciones teóricas producto de la práctica teórica.

Lo dicho es sólo indicativo. Sólo habría que agregar que el instrumento teórico (la abstracción hegeliana) se transforma al transformar su materia prima (la Economía Clásica) y por esto resulta un método sustancialmente nuevo. Así Marx va a proceder filosóficamente separando el orden real del orden de pensamiento (objeto real-objeto de

conocimiento) lo que permite la idea de un sistema teórico distinto del sistema ideológico, al cual deben ajustarse los conceptos en el orden del discurso.

Lo que modifica la práctica científica no es a la realidad sino a sus representantes simbólicos. Y aquí se separa de la ideología en la medida que esta última tiene como objeto (objetivo de última instancia) la reproducción de las relaciones de producción reales a través de la reproducción de las “concepciones del mundo” dominantes.

III. Posición teórica.

En el capítulo anterior intentamos definir el objeto y el instrumento de trabajo teóricos. Nos faltó, por tanto, tematizar la fuerza de trabajo teórica.

El concepto de fuerza de trabajo tiene en los trabajos de Marx, fundamentalmente en “El Capital”, una importancia decisiva: no es el instrumento de trabajo el que determina el proceso sino la fuerza de trabajo. Sin embargo, sus características en cuanto a propiedad o no propiedad, posesión o no posesión del objeto y del instrumento, determinan las características centrales de la producción.

En el orden teórico sucede lo mismo. La utilización de un instrumental teórico determinado depende para la transformación de su materia prima de la fuerza de trabajo. Y así como la fuerza de trabajo es la “mercancía” privilegiada que produce un valor por encima de su propio valor de uso (plusvalía), la fuerza teórica de trabajo va a producir un plustrabajo que es la emergencia del conocimiento científico de la “sociedad” o de la historia.

Veamos. A qué llamamos en el orden teórico o científico como fuerza de trabajo. No es al investigador sino a la posición que ocupe el investigador o intelectual. Esta posición es lo que determina su acción. Marx definía esto diciendo que la ciencia social o el materialismo histórico es posible sólo desde el “punto de vista del proletariado”.

Esta es quizás la postura más radical del marxismo como teoría y la que lo distingue de casi todas las “teorías sociales”. Digamos: constituye su especificidad.

A fin de hacer inteligible nuestra interpretación la vamos a realizar a través de un ejemplo. Este sólo tiene como objetivo didáctico el señalar la esencia de lo que aquí mencionamos como posición teórica o punto de vista. Si se extiende el ejemplo a realidades más concretas pierde su eficacia y se transforma en un estorbo para la comprensión científica.

Vamos a suponer una pequeña ciudad de fines del siglo pasado. Vamos a dejar lo que consideramos imprescindible para nuestro objetivo. En ella hay algunas fábricas, una escuela, y policía.

La plaza es el centro social y allí se reúnen los jóvenes estudiantes, los obreros, los patronos. La policía cuida el orden. Los ciudadanos respetan ese orden y también eligen a sus representantes en la Comuna. A pesar de ser todos buenos ciudadanos la policía había arrestado a algunos malhechores. Los obreros a veces se quejaban de lo mucho que trabajaban y de lo poco que ganaban. Siempre fue así -se escuchaba decir- la fortuna no es pareja. Las fábricas funcionaban bien y eran fuente de progreso. La moral se respetaba en términos generales. Hasta que un día sucedió algo grave. Después de una serie de accidentes de trabajo los obreros habían interpretado que el origen de sus males era la gran cantidad de horas que trabajaban. Después de muchas idas y venidas con los patronos hicieron una huelga general donde pedían una reducción de las 16 horas que trabajaban a 14. Los patronos no accedieron y, por lo tanto, tomaron las fábricas. Allí se mantuvieron por 20 días. Al final consiguieron que se redujese la jornada a 15 horas, aunque previamente la policía los había sacado por la fuerza de las fábricas. Los obreros que salían de las fábricas no parecían los mismos de antes.

Recordemos que intentamos definir el concepto de “punto de vista” o posición teórica y que el conocimiento de la sociedad sólo es posible “desde el punto de vista del proletariado” o desde una posición teórica de clase.

En la medida que la sociedad se desarrolla sin conflictos graves, o sea, “visibles”, los obreros y los patrones están integrados en un “nosotros” configurado por la noción de “ciudadanos” que no es otra cosa que la expresión central que cimenta (ideología=cemento: Gramsci) prácticamente a los sujetos sociales bajo las normas sociales. En las circunstancias narradas de “calma” social esta ideología es masivamente “evidente”. Tanto los obreros y los patrones se ven a sí mismos como “ciudadanos”, o sea, como sujetos libres y autónomos. Las desigualdades sociales se explican porque “hay quienes saben aprovechar mejor las oportunidades” o porque “hay quienes son más capaces”. La evidencia masiva es que “siempre fue así”. Las relaciones sociales se eternizan. El pasado sólo existe como presente anterior. El concepto de historia es insustancial.

Las relaciones sociales están “naturalizadas” al igual que la moral. El mal-hechor es desagregado de este “nosotros” moral: es arrestado. En resumen, la experiencia cotidiana confirma en esta sociedad que existen “individuos” libres e iguales aunque realizados en una sociedad desigual, producto de la libertad. Todos comen, todos trabajan, todos votan. La policía cuida el bien de todos: el bien común. Qué pasa después. Sobreviene la huelga. Una serie de “accidentes” imprevistos conduce a la ocupación de las fábricas. ¿Qué cambió?

Desde la plaza se ve que las fábricas han dejado de producir. También que se ha roto el orden. Se ha invadido la propiedad de algunos. Hay violencia: no son métodos correctos. La huelga es responsabilidad de algunos individuos que siempre fueron agitadores e inconformistas. En una palabra, Lo que sucede es, para los que están fuera de la fábrica, una desviación. Cuando la policía, que no puede hacer otra cosa, los saca de las fábricas, se restituye el orden.

Desde dentro de las fábricas se ve otra cosa. Entre los obreros no se ven ya como individuos de igual carácter que los que están afuera. Se comienza a configurar un “nosotros” distinto. En primer lugar, los de afuera tienen para ellos otros “intereses”. Entre ellos mismos se llaman como “compañeros” y con los mismos intereses se ven a

sí mismos como “iguales”. La policía, los patrones, los estudiantes, son lo “otro” de este nosotros. La totalidad social se ha roto para los obreros. Han emergido dos morales: las normas estratificadas que vinculan entre sí a los distintos individuos y las normas que ligan entre sí a los “iguales” como masa. Se rompe prácticamente, para los obreros, el concepto de ciudadano y emerge el concepto de clase. Los que están dentro son una clase distinta de los que están fuera. Fuera se respeta la “propiedad privada”, adentro se entiende que su vulneración (circunstancial) es la única posibilidad de hacer justicia. La justicia se relativiza. Aparece una justicia social de características diferenciales con la justicia común. También es posible advertir que las “evidencias” sociales masivas que confirman a cada paso la naturalidad del orden son fracturadas. Ahora aparecen dos “evidencias”: la de los patrones, estudiantes y policía, y la “evidencia” de los obreros. Para éstos es “evidente” la existencia de las clases sociales, de una justicia obrera distinta, etc. También de una evidencia política: la policía (el Estado) no es neutral, es una organización que defiende otra justicia y otro interés que el de los obreros.

En síntesis, la huelga general del ejemplo ha fracturado el espacio social homogéneo. Ahora existen dos espacios, dos ideologías. En primer lugar, la ideología burguesa confirmada en la práctica cotidiana de los individuos. En segundo lugar, la ideología proletaria confirmada, asimismo, en la práctica de la protesta.

Las “evidencias” de ambos espacios ideológicos son contradictorias. Se podría decir que la sociedad homogénea constituida por nómaditas individuales (jurídicas: el ciudadano) en su fractura produce la “visibilidad” de clases sociales enmascaradas hasta ese momento en los pliegues de la sociedad inmóvil.

En base a todo esto podemos afirmar algunas cuestiones más abstractas. Desde el punto de vista de los obreros la realidad se ve como determinada por lo económico. Son sus intereses económicos los que producen su unidad como “compañeros” (compartir el pan) y su propia idea de Justicia proviene evidentemente de allí. Para la burguesía,

al contrario, las ideas jurídicas son las que los unen de tal forma que la policía restablece el orden gracias a ellas. Para la clase obrera son los hechos los que provocan la nueva solidaridad social. Para la burguesía son los conceptos jurídicos, entre ellos el de justicia y solidaridad, los que permiten, incluso, calificar la rebelión.

Filosóficamente se podría decir que el materialismo (la materia es anterior a las ideas) es la filosofía espontánea de la clase obrera y el idealismo (las ideas son anteriores a la materia) es la filosofía espontánea de la burguesía.

“Yo no inventé las clases y la lucha de clases”, dirá Marx. Estos conceptos son productos conquistados por la lucha de los obreros y sistematizada por teóricos pequeñoburgueses y burgueses. Lo que sí es claro que estos conceptos sólo son visibles desde la perspectiva de la clase obrera en su lucha. Se podría abundar. Por ejemplo, diciendo que así como la burguesía proyecta hacia el futuro y hacia el pasado una organización que realiza su justicia y su orden sin imperfecciones en las formas de la competencia perfecta y la regulación automática de los desajustes (la filosofía política, por ejemplo, a través de las ideas de pacto, soberanía, libertad, justicia, etc.), los obreros se proyectan bajo la forma de sus organizaciones de lucha que son en principio igualitarias, de democracia directa, sin jerarquizaciones, etc., en el socialismo como sistema político.

El ejemplo muestra sustancialmente que no existe un campo intelectual neutro. También que todo campo desde donde se piensa es un campo político y de lucha.

Este ejemplo muestra también que el propio marxismo como teoría puede ser explicado por su propia teoría, una de las pruebas más serias de las ciencias sociales: explicar con los mismos mecanismos con que explica a la sociedad, explicar su propio nacimiento.

Como conclusión es necesario decir que todo esto implica que no existe discurso que no tenga una determinación de clase y que, en última instancia, no sea expresión de intereses de clase. Estas argumentaciones no prueban que el marxismo es cierto sino que soporta ciertas

pruebas de solvencia teóricas. Es lo que significa “probarlo en sus formulaciones más extremas” como se dijo en la Introducción.

El planteo hasta aquí realizado en cuanto a la posición teórica de clase es abstracto, muy amplio, pero justamente esa amplitud permite trazar una inequívoca línea de demarcación (Lenin) entre las posiciones teóricas. No es vano recordar aquí que según los clásicos “todo se juega entre dos posiciones básicas: materialismo e idealismo”. Este texto aclara esta frase aparentemente enigmática.

De todos modos, dijimos abstracto. Y no sólo porque es un planteo amplio. El materialismo y el idealismo no se dan nunca en la historia en forma pura. Son categorías filosóficas. Por lo tanto, en la historia figuran como tendencias. La tendencia Materialista se realiza en discursos concretos donde aparece como tendencia dominante o dominada. Nunca hay una garantía total de que el punto de vista es el correcto. Tampoco hay garantías atemporales de estar en la posición “justa” puesto que la posición emerge como se dijo de una lucha que es un proceso histórico. Por todo esto es que la filosofía es una lucha “eterna” y la ciencia es “infinita”.

Retomando el concepto de “práctica teórica” y sus componentes elementales digamos, entonces, que la posición teórica de clase constituye la fuerza de trabajo teórica que determina la utilización de los instrumentos teóricos a fin de transformar su objeto teórico en un conocimiento determinado. También gracias al ejemplo podemos representarnos el criterio que el conocimiento se desarrolla íntegramente en el pensamiento. Lo que transforma la realidad es la práctica de la lucha de clases (la huelga general). Los instrumentos teóricos (concepto de clase, etc.) surgidos como consecuencia de esa lucha son articulados a los conceptos generales de la ideología dominante (Ricardo, Hegel, etc.). Es precisamente en este “juego” donde se produce la emergencia del conocimiento científico. La posición de clase en teoría es, sin dudas, el componente más importante y determinante de esta práctica, pero, obviamente, no es suficiente. Es necesario todo el trabajo de abstracción y crítica de los conceptos do-

minantes para ver aparecer los primeros resultados teóricos permanentes. Un último apunte a propósito del concepto de verificación. Indudablemente, y no hace falta aclararlo, es imposible la utilización del concepto de “verificación empírica” o “por la práctica” desde esta posición puesto que la práctica o empiria sólo verifica a la ideología que es la sustancia común de los hechos sociales. Sin embargo, puede decirse que el mecanismo de verificación de los conceptos del discurso científico existe. Y, en principio, no es otro que la remisión constante del discurso (en el sentido de exposición ordenada de conceptos) al sistema teórico abstracto (el orden elemental de determinación de los conceptos) sostenido este último por la posición teórica que no es otra cosa que el punto de vista justo o correcto que siempre es de clase.

Así, entonces, las tesis (posiciones) filosóficas justas que no son otra cosa que la expresión categorial del punto de vista de clase, ajustan y corrigen el orden discursivo por medio del sistema abstracto de la teoría.

Por esto Althusser llama a la filosofía “lucha de clases en la teoría” que es lo mismo que decir “intervención política en la ciencia”.

Conclusiones.

El problema de la especificidad del conocimiento científico o el de su singularidad, no es otro que la determinación de que la práctica científica tiene objeto y medios autónomos. También que el efecto que produce esta actividad se diferencia claramente de otros productos sociales.

En cuanto a lo último se desprenden de estos apuntes algunas fórmulas para distinguirla de los productos económicos, políticos e ideológicos.

Así la práctica económica produce la transformación de una materia prima natural (material) a través de medios productivos (he-

rramienta más fuerza de trabajo económica) en un producto útil. La política ejerce su transformación en las relaciones sociales reales: relaciones de producción, en última instancia. Sus medios también son específicos: organizaciones políticas, partidos, consejos, etc.

Mayor dificultad aparece en cuanto a la discriminación entre práctica ideológica y científica.

La ideología reproduce especulativamente las prácticas políticas y económicas a fin de cimentarlas en torno a los intereses dominantes. Con medios también propios: escuela, “medios de comunicación”, aparato cultural, etc. Su objeto son relaciones sociales dadas que se materializan en forma de condensación provocando la estabilización de ellas mismas, pero en la realidad.

En cuanto a la práctica científica veremos que procede de distinta manera. Su objeto es precisamente aquellas condensaciones teórico-ideológicas y sus productos son conceptos que no provocan la cementación de lo que aquellas condensaciones expresan, sino que las re-articulan a un dispositivo “abstracto” para explicarlas. Requiere para esto de un “punto de vista” contradictorio del que hace posible la ideología dominante como tal.

El “punto de vista” es precisamente el del espacio que, en su irrupción política, desenmascara prácticamente a esta ideología en su pretensión de verdad “universal”. Y esto en la medida que esta ideología no puede explicar el espacio en rebelión (a los propios rebelados), o sea, que no cumple con la prueba de consistencia y, por esto, entra en contradicción con el espacio que produce una ideología de carácter antagónico.

Esta última a fin de explicarse a sí misma debe “romper” con la “explicación” ideológica, crear conceptos nuevos como el de clase, lucha de clases, Estado como instrumento de dominación, etc.

Es, entonces, este espacio privilegiado que permite ver realidades hasta ese momento ocultas para la ideología dominante.

No es que la ideología proletaria contenga verdades que la ideología dominante no tenga, sino que, en la anteposición dialéctica con la ideología dominante surge un conflicto teórico que es necesario resolver.

La forma de resolución del conflicto lo constituye la emergencia de una ciencia con características inéditas que requiere, precisamente, desde un punto de vista “no universal” (como el de la ideología) sino particular, “de clase”. Y es esto lo que le otorga su especificidad absoluta.

Asimismo, no es la ideología proletaria la “sustancia” o la “esencia” del conocimiento ni tampoco se diluye en la ciencia. Tiene una existencia independiente y ejerce sus propios efectos ideológicos. Librada así misma tiende a cimentar las relaciones sociales dominantes.

Se puede decir que la emergencia de la ideología proletaria (el Socialismo utópico, por ejemplo) provoca ciertas contradicciones teóricas cuyo saldo lo constituye la ruptura de la consistencia teórica del campo intelectual (Hegel-Ricardo) y la aparición de una teoría que, para solventarse, debe definirse contra las ideas que sostienen ese campo. Por esto mismo la ciencia no es espontánea ni originada por la clase obrera. La ciencia es ciencia de lo “universal” (Aristóteles), por tanto, su objeto no es otro que las ideas “universales” de las ideologías teóricas dominantes. Entonces, “desde el punto de vista” de la ideología proletaria con el fin de transformar las ideas dominantes (generalidad I: Althusser) a través de los mecanismos metodológicos dominantes.

Esto último señala la necesidad de estudiar concretamente la filosofía de Hegel como efecto de la lucha de la clase obrera, de la burguesía y de los terratenientes feudales.

Como indicación puede señalarse que esta filosofía es altamente contradictoria. En ella están condensadas categorías como la escatología de los Espíritus (Dios) cuya Absolutez cierra un círculo que había nacido en La Lógica con la negación de Dios al ser inmediatamente Nada. Negación y afirmación del Sujeto que, en el plano filosófico es la garantía de la ideología burguesa. Dios es nada. Por consiguiente, se produce la emergencia de una categoría inédita hasta ese momento en filosofía: el devenir, la historia, como proceso sin Sujeto.

Este concepto de proceso es evidentemente el utilizado por Marx para determinar la finitud de las relaciones sociales que los economis-

tas inglesas pretendían eternas y, por tanto, estar impedido de utilizar la generalización de las categorías históricas (como renta, beneficio, salario e interés) como matriz explicativa. La explicación no podía provenir de realidades pertenecientes a la contingencia de una sociedad determinada (la ciencia es necesaria: Aristóteles).

En resumen, especificidad ante la práctica política y económica en cuanto todo se mueve en el terreno del pensamiento: ideología burguesa (Hegel-Ricardo), ideología proletaria (socialismo utópico). Especificidad ante la ideología en cuanto su matriz explicativa es antagónica de la matriz ideológica (lucha de clases frente a sujeto jurídico) procediendo en consecuencia a la explicación de la realidad y no a su reproducción especulativa.

Agreguemos que la ciencia así construida en articulación con la práctica política e ideológica del proletariado es pensada como la herramienta de transformación del mundo. Pero esto ya es otra historia.

*“El epitafio sobre mi lápida debería decir:
“Aquí yace Mario Franco. Vivió en joda, murió en serio.”*

Mario Franco.

APÉNDICE

A continuación se especifican las indicaciones técnicas de elencos, intérpretes de obras, actores, directores, etc., que aparecen en algunos de los textos referidos a Teatro y Cine. Estas indicaciones o detalles técnicos -que aparecen al principio de los textos originales del autor en la “Revista Claves”- han sido colocados en este apartado final para que el lector interesado pueda consultarlos aquí.

1. LA FARSA DE NADIE. O LA TRAGEDIA DE MUCHOS:

“La carrera de Juan Nadie”, adaptación libre del grupo Taller de Teatro de “La carrera de John Nobody”; de Julien Tuwin.

Intérpretes: Aldo Vargas (Mr. Dixie), Daniel París (Mr. Broadcast), Arístides Vargas (Mr. Happy), Ernesto Suárez (Mr. Billingham), Jorgelina Bustos Arlin (esposa), Matías González (Juan Pérez), Marta Iribar (prostituta), Poupee Bustos (suegra), Marisa Reta (manicura), Clelia Iribar (Adelita).

Además colaboran: Asice Weiss, Iris Peralta, Daniel Muñoz, Lili Smowir y Daniel Marino.

Iluminación: Tati Interligue.

Servidor de escena: D. Oviedo.

Dirección: Ernesto Suárez.

2. ESENCIA Y METAMORFOSIS DE MADRE CORAJE:

“Madre Coraje y sus hijos”, de Bertold Brecht, por el Elenco Municipal de Teatro.

Intérpretes: Juanita Abdo, Cristóbal Arnold, Ernesto Cipriani, Jorge Fernández, Antonio Germano, Orlando Gioia, Daniel Goldman, Liliana Mendieta, Hugo Moujan, Silvia Muñoz, Gloria Nesosi, Silvia Ontivero, Gladys Ravalle (como Madre Coraje), Florentino Sánchez, Nerio Tello.

Técnicos: Carlos Tello (asesor contable), Alfredo Dono (asesor musical), Julio I. Castillo (producción periodística), Enrique Vie (grabaciones), Fernando Colomé (coreografía), Agustina Lauciere (vestuario), J. Mendieta, Héctor Benavidez, Carlos Mansilla (técnicos).

Dirección: Cristóbal Arnold.

3. EL LUGAR:

“El lugar” de Carlos Gorostiza por el Teatro de Cámara de la U.N.C.

Intérpretes: Marcelo Duval (Mario); Beatriz Letino (Ángela); Walter Beltrán (Ortiz); Estelvio Suárez Arfan (Abuelo); Lucy Fernández (Susana); Hugo Coria (Willi); Raúl Amitrano (muchacho); Rodolfo Ricolfe (voz en off). Técnicos: Alfredo Ahumada (luces); Raúl Farruche (traspunte y maquillaje); Domingo Rodríguez, Gabriel Guzmán, Guillermo Sagnier (maquinistas); Elvira Melis (escenografía); Alfonso Guinovart (utilero); María L. Conforti y Margarita M. De Funes (modistas).

Dirección: Benito Talfiti.

4. MI PAÍS, TU PAÍS:

“Los establos de Su Majestad” de Alberto Rodríguez y Fernando Lorenzo.

Intérpretes: Guillermo Fischer, Jorge Fornes, Eduardo Duch, Enrique Romero, Julio Cabello, Miguel Wankienwicz, Hugo Kogan, Rubén Rubio, Juan Carlos Dean, Elina Alba, Adriana Molina, Susana Montoya, Néstor Ortiz, Ricardo Dávila, Adolfo Cueto, Guillermo Carrasco, Miguel Gatani, Sacha Etcheverry, Óscar Willy Cornejo.

Coro: María Ternavasio, Nélida Reta, Mónica Brandani, Laura Lahoz, Cristina Simonetti, Alicia Duplessis, Nene Gómez y Joseja de Verdejo.

Técnicos: Hugo Vargas y Juan J Cáceres (iluminación y sonido); Ana Ciceri (vestuario); Nolo Tejón (asesoría musical); Elena Ternavasio y Elina Alba (producción); Jorge Fornes (escenografía).

Dirección: Carlos Owen.

5. LOS RIESGOS DE LA RUTINA:

“La noche de los Asesinos”, de José Triana. Presentado por el Nuevo Teatro Fray Mocho, en Barroco.

Elenco: R. Rodríguez, Víctor Ríos, Elena Sabatini.

Técnicos: J. Lira, S. Zulliger, J. Conti, Ana M. Giunta y G. Marino.

Dirección: Rafael Rodríguez.

6. ¿TUTTI CONTENTI?:

“Arlequín, servidor de dos patrones”, de Carlos Goldoni.

Intérpretes: Oscar J. Ramos; Pupi Díaz; Rodolfo Atencio; Manuel Núñez La Vena; Lila Levinson; Orlando Gioia; Carlos Perlino; Vic-ky Apa; Gastón H. Cortez; Rubén Rivero; Monkey Mitre; Alejandro Guerrero.

Técnicos: Serena Godina; Óscar Martínez; Enrique Guerrero y Leo Brovedani; Rubén Rivero; Carlos A. Becerra y Leo Brovedani.

Dirección: Juan Rossi.

7. UNA ORACIÓN ESTÉRIL:

“Oración”, de Fernando Arrabal, interpretado por el Centro de Estudios Teatrales.

Fidio: Reynaldo Puebla. Lilbe: Elena Sapino.

Técnicos: Salvador Rincón (música); Alfredo Memoli (fotografía); Félix Mauri (escenografía); Marta Luraschi (asistente de dirección).

Dirección: Jorge Lira.

8. INVESTIGACIÓN DE UN CIUDADANO MUY SOSPECHOSO:

“En nombre del pueblo italiano”, de Dino Risi.

Intérpretes: Vittorino Gasman, Hugo Tognazzi.

Guión: Age-Scarpelli.

9. EL HIJO DE LOS NIÑOS:

“Adiós, cigüeña, adiós”, de Manuel Summers.

Intérpretes: María Isabel Álvarez (Paloma), Francisco Villa (Arturo), Mercedes Borque, Alfredo Santa Cruz.

Argumento y guión: Summers-Antonio de Lara.

10. LA REVOLUCIÓN SOÑADA:

“Los siete locos”, de Leopoldo Torre Nilsson basada en las novelas “Los siete locos” y “Los lanzallamas” de Roberto Arlt, interpretada por Alfredo Alcón (Endosain), José Slavin (el astrólogo), Thelma Biral (Elsa), Norma Alejandro (la Coja), Sergio Renan (el Rufián Melancólico), Luis Politti (Bronberg).

Libro: Beatriz Guido, Mirta Arlt y Luis Pico Estrada.

LIBRO EDITADO POR



EDITORIAL AUTORES DE ARGENTINA

La primera muerte ocurrió cuando nos dijo a todos que iba a morir; la segunda, cuando efectivamente se estrelló contra el suelo.

Al reunir fragmentos de su existencia, guardados en sus escritos y en la memoria de quienes compartimos momentos a su lado, ha tomado forma un ser imaginario que aún llamamos Mario Franco.

El ser individual que él fue se perdió para siempre, como vos y yo nos perderemos también algún día, en la totalidad de las cosas.

JFR

Mario Franco (Capital, Mendoza. 1945-2005) fue un controversial sociólogo y un llamativo personaje de la escena local. Su particular forma de enseñar marcó generaciones de estudiantes en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo. Este libro recopila los textos que se han podido rescatar y algunas de sus frases emblemáticas.

Diego Tagarelli (San Carlos, Mendoza. 1982). Sociólogo. Fue alumno de M. Franco y se dio a la labor de recuperar la herencia intelectual del maestro antes de que el tiempo la disipara por completo.



9 789877 613841



EDITORIAL AUTORES DE ARGENTINA