

arte
NOVA
ULISES

HACIA UNA GRAN REVISTA
CULTURAL INDEPENDIENTE

en este número

**faulkner inédito · arte, vanguardia y
amor · murilo mendes · cuentos
· sebreli y sábato hablan de sartre ·
poemas · flores robadas · libros**

ilustraciones de roberto páez

Nacido en Juiz de Fora en 1902, Murilo Mendes es, con Drummond de Andrade, el más grande poeta brasileño de este siglo. Escribió diez libros, entre los que cabe destacar El visionario, Las metamorfosis, Poesía libertad y Convergencia. Murilo en Lisboa, en 1975.

murilo mendes

poemas

Traducción de RODOLFO ALONSO.

AMOR-VIDA

Viví entre los hombres
Que no me vieron, no me oyeron
Ni me consolaron.
Yo fui el poeta que distribuye sus dones
Y que no recibe nada.
Fui envuelto en la tempestad del amor,
Tuve que amar desde antes de mi nacimiento.
Amor, palabra que funda y que consume los seres.
Fuego, fuego del infierno: mejor que el cielo.

AMOR-VIDA

Vivi entre os homens
Que nao me viram, nao me ouviram
Nem me consolaram.
Eu fui o poeta que distribui seus dons
E que nao recebe coisas algumas.
Fui envolvido na tempestade do amor,
Tuve que amar até antes do meu nascimento.
Amor, palavra que funda e que consume os seres.
Fogo, fogo do inferno: melhor que o céu.

UNA HUERFANA ADOPTA A LA HUMANIDAD

Veán sólo mis quince años.
No tengo madre ni padre
Ni tan siquiera un hermano.
Quiero madre para mi beso.
Un padre para mis ojos,
Y un novio para mi cuerpo.
Mientras no hallo familia
Adoptaré a quien conozca:
Bien puede el mundo dormir
En la sombra de una mujer.

UMA ORFA ADOTA A HUMANIDADE

Vejam só meus quinze anos.
Eu nao tenho mae nem pai
Nem ao menos um irmao.
Quero mae para meu beijo,
Um pai para o meu olhar,
Irma para o meu abraço
E um noivo pro corpo todo.
Enquanto nao acho familia
Adoto a quem conhecer:
Bem pode o mundo dormir
Na sombra de uma mulher.



DIRECTORES: Enrique D. Zattari
Horacio Tarcus

Secr. de Redacción: Laura Riposte

Redactores: Marcelo di Marco, Horacio García, Carlos A. Ghigliotti, Ricardo Hano, Luan Klein, Jorge Monteleone, Eduardo Tiglia, Gerardo Yomai.

Colaboran en este número: Rodolfo Alonso, Guillermo Allmand, Hugo Fontana, Jorge Perednik, Alberto Perrone, Ernesto Sibato, Leonardo Scolnick, Juan José Sebrelli, Gabriel Martín Vega.

REVISTA BIMESTRAL INDEPENDIENTE

Año III, Nº 6

NOVA ARTE fue impresa en Talleres Gráficos Litoluar, Brasil 3215. Buenos Aires. Registro Nacional de la Propiedad Intelectual en trámite. Correspondencia a nombre de Horacio García, C. de C. 4804, 1000 Correo Central. Suscripciones (6 números): Argentina, \$ 30.000; exterior, u\$s 25. Todos los artículos firmados, incluso los de integrantes de la revista, son responsabilidad absoluta de sus autores.

a sartre

ivan José sebrelli

Sartre detestaba los homenajes, y no voy a componer por lo tanto una oración fúnebre, sólo quiero dejar un testimonio de mis relaciones intelectuales con él, mostrar la influencia que el mayor pensador del siglo ejerció sobre el habitante de un país que no conoció nunca, y al que sólo mencionó una vez en *El ser y la nada* para dar un ejemplo de "lejania" y de "tierra de exilio".

Cuando descubrí a Sartre, yo no era más que un adolescente desorientado que leía cualquier cosa, indiscriminadamente, un autodidacta solitario, merodeador de librerías de viejo, refugiado en bibliotecas públicas, obstinado e incoherente como el Autodidacta de *La náusea*. En un país sin universidades ni profesores que merecieran el nombre de tales, Sartre me salvó de la confusión, de la pérdida de tiempo, del recorrido inútil por infinidad de senderos que no conducen a nada.

Se constituyó en mi guía a distancia, en mi mentor, mi iniciador, mi intercesor, mi maestro en suma, aunque a él no le hubiera gustado que lo llamaran de ese modo. Puso orden en mis conocimientos dispersos y me señaló un camino, que aún errado en algunos tramos, era preferible a no seguir ninguno, y donde podría aprender hasta de las propias equivocaciones.

Entre 1947 y 1948, en tanto estudiaba todavía en la Escuela Normal, aparecieron los primeros Sartre en castellano: *La náusea*. El existencialismo es un humanismo, el Teatro. Las generaciones posteriores de lectores no pueden imaginar el deslumbramiento que estas lecturas provocaban en aquellos años en que la era sartreana estaba en su apogeo. En 1949, ingresaba en la

Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, donde el ambiente filosófico se dividía entre el existencialismo religioso de raíz unanimesa encabezado por el propio rector de la Facultad, el desafortunado jesuita Hernán Benítez, profesor de Eva Perón, y el existencialismo ateo, heideggeriano, pero no sartreano del jefe del Departamento de Filosofía, Carlos Astrada, y del profesor de Filosofía Contemporánea, Miguel Ángel Virasoro, además traductor de *El ser y la nada*.

Desde los diecisiete años en que lo leí por primera vez y durante mucho tiempo, leía todo lo que encontraba de Sartre, y también todo Simone de Beauvoir, todo Merleau Ponty, renglón por renglón, y además todos los autores que éstos citaban. En 1949 cuando se publicó *El ser y la nada* debo haber sido uno de los pocos argen-

nos que lo leyó completo, y esta obra se convirtió para mí en una Biblia, una Suma, una Enciclopedia, donde esperaba hallar respuesta a todos los problemas.

Desintegrado de los grupos literarios y políticos argentinos, yo me asimilaba imaginariamente al grupo legendario de "Les Temps Modernes" erigido en el centro del mundo que, para aquel adolescente porteño, no podía ser otro que París. Todos los meses esperaba ansiosamente el nuevo número de la revista en la librería Galatea, y seguía al pie de la letra las polémicas a veces un tanto bizantinas, orientándose según el giro de sus verticales directores, en los laberintos de la política internacional, y también en los de la propia realidad latinoamericana y argentina a través de los artículos de Elena de la Souche.

En los años 50, con mis dos amigos de esa época, Oscar Masetta y Carlos Correa, llegamos a formar el único grupuculo existencialista que conoció la bohemia de la calle Viamonte, donde el bar Florida era la módica réplica del Café de Flore y el aspecto frívolo de la moda "existencialista" con sus melenas, sus pullovers negros de cuello alto, su desalino, constituían una saludable ataque a la solemnidad porteña.

De más está decir que esta relación juvenil con Sartre trasciende de lejos el plano estrictamente intelectual hacia el plano personal, íntimo, subjetivo. Un psicoanalista diría que Sartre fue mi "padre mítico" y Simone de Beauvoir mi "madre mítica". Yo considero más bien que fueron hermanos mayores tutelares, ya que Sartre y Simone de Beauvoir nunca se arro-





garian a sí propios la autoridad repressiva clásicamente ligada a la imagen paterna o a la docente. Al proceso de proyección en Sartre, del modelo ideal de intelectual y de hombre, se entremezclaba un proceso de identificación, al que contribuían algunos rasgos individuales: era hijo único y pequeñoburgués como yo, en su juventud había tenido un empleo parecido al mío, en contraste con los escritores de mi país que surgían con más frecuencia de la alta burguesía, y vivía en una ciudad como París identificada por algunos argentinos con Buenos Aires. Cuando años más tarde descubrí a los escritores de la Escuela de Frankfurt, las características personales de éstos —origen social en la alta burguesía alemana, con una lengua, una cultura y un país menos familiares— no permitieron que, a pesar de la influencia que ejercieron sobre mí, mis relaciones con ellos tuvieran el mismo carácter íntimo, personal que con Sartre, ni se estableciera la identificación. Además aquellos echaban un cierto aire académico, en tanto que Sartre y Simone de Beauvoir cuando yo los descubrí seguían siendo, a pesar de estar ya en los cuarenta años, los eternos jóvenes inquebrantables, que vivían al margen de

las convenciones burguesas.

Ahora Sartre ha muerto sin que pudiera decirle todo lo que significó para mí. Yo estaba destinado a no ser para él, sino un corresponsal desconocido que le mandaba entre 1949 y 1951 una revista juvenil, mi primera tarea literaria, llamada a su homenaje *Existencia*, y a quien él retribuía enviando ejemplares de las primeras *Situaciones*, y años más tarde, en 1969, el autor de una antología *Sartre por Sartre* y el traductor de varios libros de Simone de Beauvoir. También fui para él una imagen fugaz y olvidada en el París de 1964, donde lo vi en el café La Coupole de Montparnasse, o la de una breve visita al estudio de Simone de Beauvoir. Estos fragmentarios encuentros no tienen ninguna realidad ante el verdadero lugar que Sartre y Simone de Beauvoir ocuparon en mi vida, lugar mucho mayor en cierto modo, que el de algunas de las personas con las que efectivamente he debido convivir.

Superado el proceso juvenil de identificación-proyección, queda de mí sartzismo? Ante todo aprendí a comprenderme mejor a mí mismo, a explicar objetivamente mi condición de marginado, a través de su descripción de la personalidad que denominó del "bastardo", y en

la cual él mismo se incluía. Nadie ha llegado tan lejos en el intento de analizar al individuo concreto como Sartre en su Baudelaire, Genet, Flaubert y el niño-Sartre (*Las palabras*), entre los cuales Freud se apaga.

De la primera etapa, la existencialista, la más alejada de mis posiciones actuales, debo reconocer que me ayudó a liberarme de mis lastres espiritualistas y religiosos. Si bien la metodología fenomenológica de *El ser y la nada* está caducada, y su concepto de libertad estoica no es defendible —tampoco lo era ya para el propio autor— en cambio no podré olvidar páginas como las de la mirada, la mala fe, el amor, el deseo, el odio. El descubrimiento del pensamiento dialéctico, el más importante de mi vida intelectual, llegó primero a través de su amigo Merleau Ponty, y por las referencias en "Temps Modernes" a Kojève, que me orientaron hacia Hegel, antes de conocer a Héctor Kaurich, y por fin a través del propio Sartre en *Crítica de la razón dialéctica* que considero uno de los mayores intentos de nuestro tiempo por vivificar el pensamiento social.

Aprendí a escribir "traducido" literalmente, casi plagiándolo, su claridad y su racionalismo cartesiano me liberaron de la

retórica hispánica en que caen frecuentemente los escritores latinoamericanos. Su obra *Qué es la literatura*, tan desafiada hoy por las corrientes estructuralistas, pero que ejerciera una influencia decisiva en la nueva crítica literaria surgida en nuestro país en los años 50, me dio el apoyo necesario para contraponerme al formalismo, negador del significado y contenido de la literatura, de la década posterior. Sartre consideraba que una literatura tan sólo ocupada de sí misma, es mucho más pobre que una literatura preocupada por los problemas del hombre y por dar testimonio de su sociedad y de su tiempo. Del mismo modo sostenía que el intelectual que no se propone ser y conocer todo, no es ni conoce nada, y en tal sentido se ubica en las filas de los utilistas/humanistas, de los universalistas tardíos, de los postrosos sistematizadores, para quienes la verdad está en la totalidad —Lukacs, Adorno, Horkheimer, Marcuse, Bloch, Hauerwas— tras cuya desaparición en los últimos años, el gran pensamiento filosófico del siglo XX entra en su ocaso.

De Sartre aprendí la negatividad radical, el espíritu crítico y autocrítico como condición del intelectual, que lo llevó a no detenerse ante nada ni ante sí mismo, haciéndole reconocer en plena madurez "Me equivoqué en el sentido de la vida" y volver a empezar. Muchas veces se equivocó en su vida: sus cuatro años de compañero de ruta crítico del stalinismo, su apología de la burocracia castrista, su caída en la ideología tercermundista, en uno de sus pocos escritos, el prólogo al libro de Franz Fanon. La verdad de su obra y de su vida a la hora de trazar la raya y hacer la cuenta, reside en que nunca persistió por comodidad en el error, el error no fue para él sino un momento necesario para

acceder a una etapa superior, por lo que las contradicciones de las partes se resuelven en la coherencia del todo. Es así como cuando pocos días antes de su muerte reconoce "Mis obras son un fracaso", al mismo tiempo afirma que la historia humana misma es una serie de fracasos de donde saldrá imprevisiblemente, algo positivo que está contenido en los propios fracasos, en los errores que serán finalmente rescatados, considerados parcialmente, porque a través de ellos, y no de otra manera, se realiza el progreso. Del mismo modo la obra de Sartre, inconclusa, relativamente fracasada, alcanzará esa suerte de inmortalidad que todo escritor, aun el más desencantado, espera.

Al contrario de los intelectuales de hoy, bien provistos de antenas para captar las ondas, y cambiar de rumbo según las últimas señales, Sartre cambió muchas veces en su vida, pero manteniendo siempre una continuidad, una permanencia. Aun-

que con frecuencia denunció la concepción "ejemplarizadora" del héroe como modelo a imitar, que fascina con el espectáculo de su solitaria grandesa —Orestes de *Las moscas*, Goetz de *El diablo y Dios*— no pudo sino embargo evitar tentarse por la seducción que su persona y su pensamiento ejercieron sobre la sociedad de su tiempo. Es así como dejó la imagen de un espíritu libre que sólo habla en su propio nombre, que no se integra en ningún Estado, ni Institución, ni Partido, que es capaz de ir contra la corriente, eludir los atractivos del Poder, defender causas perdidas, ponerse del lado de los derrotados, tener el coraje de decir No cuando todos corean Sí. Por eso su influencia no se debe tan sólo a sus posiciones teóricas, algunas veces controvertibles, sino a la carga ética con la que éstas fueron siempre manifestadas. Aquella Ética que tantas veces anunció y nunca llegó a escribir, fue su propia vida.

Carta de Ernesto Sábato

Como siglosas hienas a la espera de que acaben los grandes animales, en nuestro triste país se han precipitado sobre el cadáver de Sartre para arrancarle a jirones lo que no se atrevieron a hacerlo mientras vivía. Los mismos que no han abierto la boca ante la trágica calamidad que hemos sufrido, son los que escriben mequzinas diatribas. Pero su tarea nocturna es históricamente nula: ese hombre quedará como uno de los protagonistas de este tiempo del desprecio, como uno de los seres que con más honestidad y coraje sufrieron y testimoniaron el drama, tanto desde su perspectiva de pensador puro como a través de esas obras más enigmáticas pero también más perceptivas que son las grandes ficciones.

Ernesto Sábato

Que me lo contó ya no sé quién —he la vaguedad. De un paso de origen desordenado, siglo o años mediante, tierra adentro al noreste, o por la frontera, o en el Brasil. Volvían los dos hombres de estar en prisión, de regreso a lo desconocido. Un sitio nuevo donde ubicar nuevas suertes, a la espera de un giro bueno, de camino a la frontera. Y de ahí la confusión. Lo cierto —lo hecho— llegados a un lugar de profunda desolación —mas todo el lugar había sido desierto, recorrido infértil. Pero allí, más que más. Peladas lomas, ni un árbol a la vista, hasta lo verde se hacía extraño, manchón, entre tanta amarillez. Arriba de una subida, remolinos de viento agreste estructuraban en humanas sombras la perspectiva. Abajo, se abría un llano de tierra negra y pedazos de hombres y mujeres rodeaban un caso deslumbrador. Los días en la cárcel no sólo los habían unido. El más reciente, Ramos, de inciertas penalidades; Cruz de lánguido cuerpo y ojos caídos. Salían acaso fortalecidos de injurias y trabajos asentamientos, entre cuatro paredes rígidas donde habían conocido hambre y frío. Y no pocos inviernos. Aquello los conmovió —jamás pensar algo. En el centro del llano una cruz de madera, sosteniendo a una mujer desnuda. Ya no podían, entonces, no bajar. No sólo lo insolito, sino también las figuras de la gente, luego de tanta cabalgata a solas. Descendieron lentamente, para mejor contemplar, y se detuvieron a cuadro y pico de distancia, desde donde el espectáculo parecía más inverosímil, y donde estaban los primeros individuos: viejos infinitamente viejos envueltos en mantas negras. Por algo, el frío se acrecentaba, intensamente, en ese derredor. Y la figura tomaba contornos de drasticidad, del viento y aurás, de espacio y tiempos. Los miraron de arriba abajo, aún sin apesarse, como pidiéndoles presentación. Y todavía perplejos, de asombro dominados, se bajaron de los caballos. Saludaron a secas, desorientados.

—La Celeste, con el demonio en el cuerpo. La voz salía como de un pozo.

—La Celeste, para sacarse al demonio. Su sangre de las manos bendice. Y la de sus pies.

Una gruesa nube de oscuro, a lamparazos, en la superficie pupila y labios. Otras gentes, en derrota, rodeaban la ascensión tortuo-

sa, dolorida, de la Celeste. Joven, de carnes firmes, pardo color su piel. Los demás, cubiertos de iguales mantas, todos viejos y surcados, apenas visibles rostros, por profundas arrugas de inmensurable tiempo. Con excepción de uno, sentado, llorando, justito debajo de la cruz. La muchacha tenía atados los brazos al poste transversal, y una soga gruesa la aseguraba, un poco más arriba de la rodilla. Caibizaba, el pelo negro apenas dando para cubrir sus senos.

—La Celeste se vino, le pidió a sus padres —aquellos dos—, y al novio —aquel que llora. Después vinieron más. Nosotros, vinimos. El padre tajeó las palmas. Bendita su sangre, ya dio la luz a un ciego.

Y el viento, Ramos y Cruz se acercaron al centro, arreando a sus caballos, esquivando grupos que murmuraron a su pasar. A pocos metros de la cruz, se detuvieron para mirar. A veces, de cuando en cuando, un temblor estremecía la piel desnuda, desde los muslos hasta los brazos. Abajo, el novio no cesaba de llorar, interrumpiéndose sólo para mirar al cielo, y suspirar. No la miraba. No la podía ver. Las manos y los pies de la muchacha —intensos coágulos. Vestado horizontal, distantisimo. No había, en los kilómetros de los ojos, a un simple giro total, una sola casa o un árbol. Y el sol caía. Sería algo más del mediodía, y ya eran tres de crucifixión.

Comieron algo alejados, sin decir palabra, sin saber por qué se quedaban allí. Alguien les dio agua; debieron pagar por ella. Qué fue entonces de esa tarde —nadie contó, gra-



ció detalle. Vieron cómo una mujer subía ayudada por dos hombres y depositaba en la resaca boca un poco de pan y algo de agua. Y la cabeza volvía a caer.

Habían quedado allí, sentados en la tierra con las piernas cruzadas, tal vez absortos como el resto, los ojos profundamente hincados en la Celeste. Pienso que habrían descubierto en esas horas la edad de la endemoniada, y el retembler de su novio, siempre llorando.

El crepúsculo cayó, como en una vuelta, ayudado por el viento. Habríanse dormitado; lo justo —lo preciso, inadmisiblemente— ya nadie estaba alrededor. Con la violenta caída de las sombras, la tierra se había llenado de ausencia y más silencio. Ramos de polvo, a salto abajo, arriba y al regreso de ni una vegetación. No quedaban mantas, ni viejos, ni murmullos —la noche, acátrima, la noche, furiosa, abrumadora. A cien metros, no más, lloraba el novio, aquel que llora, y la novia dormida, sin aceptación. Eran sus brazos aún, atados al palo horizontal, su pelo era, su carne parda. Y nadie, ninguno más.

La voz que contaba se habrá perdido, como bien lo habían hecho cronología y decepción. Entría la historia los magnánimos lugares, a rancias bruscas, y resta en su devenir la claridad de la emoción. Sin duda —ahora quizás habrá sido en un principio de este siglo, entre respiro de refrigeras, en algún descanso de las balas. No puede haber sido reciente. No puede. Los hombres, Ramos y Cruz, continuaron cabalgando —distintos. Ramos con la firme, intrínseca convicción de que la muerte de Cruz sería un rasgo divino, benevolente al menos. Que sería lo acertado separarse, si no fuera por el hambre y la desventura que el hombre acrecienta en el hombre solo. Cruz, en tanto, sereno, con un frescor por adentro, los caídos ojos algo más altos, el enjuto cuerpo enhiesto ahora, construyendo en el horizonte diferentes lugares con geografías diferentes —ah este seco horizonte, desértico, lineal.

La muerte es también confusa, exagerada a los dos, habitando en Ramos un espacio no previsto, injusto, cruento. Que vadeando un recido arroyo por Santa Vitoria, o en una gran barahúnda por boliches de Bagé, o delante de bayagos, en un enrejado de animales y hasta oro, en cercanías de Qua-

raí, con concomitancias de muerto o arrabales, después de tanto andar. Las voces más expresivas juran que fue a los nueve meses y un día de la salida de la cárcel —demasiada casualidad. Quienes que un año, quienes que a los pocos días, a manos de más lúcidos —por tanto inciertos— vengadores encabezados por un Oteló justificado.

Sería el medianoche con la luna en alto y el cielo muy despejado. Arrastraba el viento sólo tierra, contagiado el firmamento, desprovisto de nubes blancas. Ellos habían vuelto a comer, sumergidos en reiterado frío, sin tomar agua, sin levantarse. Aquel que lloraba redoblaba sus sollozos, audibles claros en la limpieza de voces. Silbaba el viento abrazando a la Celeste, abrazándola, zozobrándole el pelo, su carne suave. Desde arriba del caballo desató a la endemoniada, que en baluceos se apresenció. Cuando la hubo balleado en su lugar, sangraba ahora himen bendito, de demonio y de pecado liberada. Ramos especió el acontecer, grandemente incréduło, sin moverse ni decir palabra. Entraba la madrugada en la noche, y el silencio se hizo pesado. Con un vamo de ordeno y seguridad, acometió Cruz en su caballo, esperando por el otro. A la mañana siguiente se hablaba de un milagro. El novio no fue culpado, porque aún al mediodía continuaba inconsciente, tal del talerazo. Y fue vacío —la llegada del mesías.

Bajaron a la Celeste, que todavía baluceaba. Había un extraño brillo en sus ojos negros, lindos, casi tiernos. Pero no era de locura. Quedaron, de ese desconocido y lejano pueblo vecino, con la crédula alegría de que en las noches de verano —nueve meses después de cada aniversario— baja el señor en fantasma, a danzar entre los árboles juegos de luz y de esperanza.

El señor, quizás de abrasilero matiz y cinto ancho —si uno fue el responsable— habrá limpiado sus cuchillos, de hombres truhanes e insanos.

Quien lo contó, lo había escuchado de otra boca, que a su vez, y a su vez, hasta la interminable madeja o su punta, de inicio desentrañado. Quizás alguno de aquellos que rodeaban a la virgen, quizás Ramos, o quizás el mismo Cruz.

AUTORES ARGENTINOS



Diego Angolino



SARA GALLARDO
LA ROSA
- EN
EL VIENTO

DE PRÓXIMA
APARICIÓN:

**Respiración
artificial**

de RICARDO PIGLIA

Son libros
pomaire

APARECIO EL N. 13



CON LAS SIGUIENTES NOTAS:

- *El Premio Nobel fantasma
- *LA OPINION: de la cúpida al remate
- *El general Viola y los medios masivos
- *Narrativa joven: entre la impotencia y la esperanza
- *Polémica sobre el HAMLET

Pídale en su kiosco

SANTARIOS CENTENARIOS

novela de Fernando Sorrentino

Su protagonista es un pícaro genial, que se burla de todo en un exaltado compromiso con las instancias del hombre. Sorrentino, al darle vida en Santarios Centenarios, nos ha propuesto una obra maestra de la síntesis contemporánea. (Juan-Jacobo Bajarela. Clarín, 15-11-79).

Agudo observador de tipos humanos, sus manías y tics, aquí Sorrentino elige como principal blanco al lenguaje, particularmente a ciertas retóricas institucionales (en la publicidad, la jerga empresarial, la literatura "espiritualista", la oratoria, los semanarios multicolores, etc.) y, sobre todo, a la corrupción que producen en el habla cotidiana. (Daniel Freidemberg, La Opinión, 17-2-80).

EN LIBRERIAS Y EN

**EDITORIAL
PLUS ULTRA**



Viamonte 1755 y Rivadamba 265
44-6605/6694/6788 y 45-9467

burlas y veras

sobre "poesía y nueva generación"

por Jorge Monteleone

Pensemos una metáfora que defina la literatura. No una metáfora que suscite un sentido o que de un solo golpe sea ella y su sentido mismo, sino que provoque en el lector la perplejidad de lo indefinido o lo inefable, la encontrada sorpresa de un paraguas sobre una mesa de diсеciones. Como algún otro dijo para siempre los versos más tristes de esta noche, podríamos bautizar la literatura como un "letal esguince de los cielos", escribir, por ejemplo, "son lllas que golpean las espaldas / con un golpe homicida / lllas llenas de agua..." Pero hace poco leímos una frase que supera nuestras tentativas: "la literatura es un juguete rabioso". Inútil pensar que el sentido de esa imagen, "el juguete rabioso", lo desataba ya en 1926 toda la novela de Roberto Arlt, que solapaba sobre ella como un viento feraz de significados, furioso a un tiempo e inocente. Pero Jorge Ricardo se apresura a atribuir a esa imagen el sentido de la literatura toda: O quizá su jugada es más ardua: en el cúmulo de significados que propicia la historia de la literatura, alguno habrá que se instale, merced a esa barajada metáfora, para otorgarle el desdado pero azaroso sentido. Al menos la definición, pese a su polivalencia semántica, nos hace olvidar otras de la lista: la literatura no es, en todo caso, un tomahawk celoso o un peje espada muy barbado o curruzo, felpespato y mica. La imagen de un juguete rabioso explica que la literatura posee la gratuidad y la fascinación y la inocencia del juguete pero la rabia de la intencionalidad o la finalidad razonada? ¿o bien que posee un aura infantil, pre-

supone lo infantil como el juguete y por añadidura la rabia, la furia de la irracionalidad? La definición es ambigua y se jacta de serlo. De ese modo, su significado variará según cada lector y caerá en ludo pecado de idealismo.

Tenemos otra definición de literatura, la que Jorge Ricardo cita de Abelardo Castillo: "la función de la literatura es meterle a la sociedad la cabeza en un inodoro. O mejor, vendérsela cambiada, porque en realidad se trata de meterle la cabeza allí pero que parezca que es Dorian Gray cuando mete la cabeza entre las rosas. Y mientras tanto reímos bajito". Nos gusta citar la frase porque satisface nuestro natural perverso. Edgar Poe describió esta tendencia: "El espíritu de la perversidad": "No hay hombre viviente a quien en algún período no lo haya atormentado, por ejemplo, un vehementemente deseado de torurar a su interlocutor con circunloquios. El que habla advierte el desagrado que causa; tiene la intención de agradir; por lo demás, es leve, preciso y claro; el lenguaje más lacónico lucha por brotar de su boca; sólo con dificultad refrena su curso; teme y lamenta la cólera de aquel a quien se dirige; sin embargo, se le ocurre la idea de que puede engendrar esa cólera con ciertos insidios y ciertos paréntesis". Castillo (a quien visitó en sus modestas el ángel Irsafel, el que paradójicamente posea, según Poe, "la más dulce voz de todas las criaturas de Dios"), Castillo, decíamos, ejercerá que la literatura es como ese inciso, ese circunloquio que irrita la sociedad pero que nace de un claro decir? ¿Le agrada la

Jorge Ricardo es un poeta caplin dadoro. Aljuranos de su acusación: la propia redacción de Arte Nova conoce, al menos parcialmente, su labor.

Su artículo comienza con una oración condicional: "Si existe una nueva generación...". No hay niarar en la duda: sí, existe. Una prueba al canto es el propio artículo de Jorge Ricardo, aparecido en una revista de la nueva generación y dirigida a ella. Su artículo se halla en el número 5 de Arte Nova. Pues bien, una de las voces de esta generación le responde, ahora con la generación de Jorge Ricardo. La literatura también es un diálogo, ejercicio de una razón o de razones a través de interlocutores a quienes a veces distancian siglos. Por fortuna o por desgracia, no nos salta la impudencia: Ricardo es nuestro contemporáneo y en cualquier esquina podrá inducirnos a pisar la raya o mojar la oreja. Esta última frase, si es entendida por sí, también prueba que es, como nosotros, argentino.

Si alguna de las coniecciones que siguen son también las de Jorge Ricardo, nos acusamos de haber comprendido mal su artículo y lo acusamos de no haber sido lo suficientemente explícito.

Con todo respeto, estas burlas y veras, cuya discriminación no contradice la veracidad de las burlas ni la posible arbitrariedad de las veras,

barbarie literaria, el degüello de conciencias? No nos seduce del todo esta clase de escarmiento. Como quería Brecht, preferimos el distanciamiento crítico de los lectores, convertirlos en observadores y excitar su voluntad de acción, incitarlos a tomar una perspectiva del mundo. Tampoco nos seduce el engaño de las rosas. Como también quería Brecht, dejamos que "el espectador descubra que nosotros no hacemos magia sino que trabajamos". Como se ve, somos buenos muchachos.

Jorge Ricardo cita otra definición de un coetáneo nuestro, Carlos Alberto Ghigliani. La literatura consistiría en "expresar, expresarnos". El pronombre personal nos debe hacer entender que sólo podemos expresar la subjetividad o bien que el mundo exterior se expresa a través de la conciencia personal. Por lo pronto, en la raíz del vocablo *expresión* subyace el concepto de algo que se torna extrínseco, algo que es llevado fuera. Se sigue que la literatura no es un reflejo ni una imitación, al modo aristotélico. Un poema es un ente relativamente autónomo o, como diría Borges, "una cosa más agregada al mundo". Puesto que el poema ni siquiera es vehiculado de un referente real, exterior, que se hiciera presente por medio de una alquimia mágica en los versos. Y el significado, en lugar de hallarse detrás o fuera del poema, como si éste revelara un significado que lo trasciende, se inicia a partir de él. El poema crea el significado, como lo real suscita el poema. Pero, si el poema nombra, este nombrar no es el resultado mágico de una "esencia" de lo real allí develada, es más bien una elección y una inteleción. Por otra parte, difícilmente el poema nombra a la naturaleza, si tenemos en cuenta que para nuestro pun-

to de vista la naturaleza es intemporal y para la literatura, un tópicus del romanticismo. Mejor diríamos que supone la cultura, nombra al mundo. Interviene en el poema una visión del mundo y cada poema es, a su modo, un momento, una desgarradura de la historia. Lo cual no es una manera de decir que está absolutamente determinado por ella sino que también el poema está creándolo.

Jorge Ricardo se pregunta "¿por qué a esta altura de la época nos seguimos preguntando cuál es el papel del escritor?" Pues bien. Todo poema preterito nos guarda una condena: no lo leemos como lo escribió su autor sino como nosotros escribimos, es decir, como nosotros vemos el mundo. Lo afirma Gérard Genette: "Cada libro renace a cada lectura y la historia literaria es tanto la historia de los modos de las razones de leer como la de las maneras de escribir o de los objetos de escritura". Por eso más importante que leermos es leer, o mejor, releer. Definir, para definimos, nuestro modo de lectura. Por eso nos seguimos preguntando a propósito del papel del escritor: porque queremos decidir, con ese otro modo de pensar que es la literatura, qué puesto ocuparemos en esa suertes de diálogo epocal de las literaturas. Elegir nuestros interlocutores; modificar lo dicho o negarlo o afirmarlo; iconoclastias y fervores para representarnos. Todo esto es válido también para la situación de la cultura argentina.

Parece que nuestra obligación es escribir poesía. Es un hermoso deber. Pero la poesía, según Jorge Ricardo, es "un fenómeno nervioso", con lo cual los poetas pasaríamos a ser psiquiatras o psicópatas, cosa a la cual nos negamos por responsabilidad gremial o social. Por otra parte la pretendida antigüedad de la

poesía no es un argumento a su favor. El crimen también es antiguo y aún persiste. No hay por qué prolongar lo antiguo. Parece, además, que el acto "especificamente" poético es crear belleza, una belleza gratuita, como dictada "entre las jerarquías de los ángeles" (como escribió Rilke, que no vivió en una torre de cristal sino en el Castillo de Duino, propiedad de la princesa Marie von Turn und Taxis, hospedaje que se vivgamos).

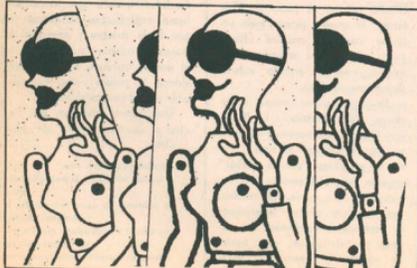
Dice Jorge Ricardo: "En el setenta-ochoenta habría que escribir sin muchas preguntas; y escribir poesía o con poesía; crear belleza, inutilidad". Previamente había dicho Sartre: "La perfección en la índole constituye la belleza". De modo que la poesía sería así una suerte de excedente, o bien hay que considerar, en oposición a ella, hay algo útil, que no es bello sino simplemente útil. Algo similar decía Heidegger: el útil toma la materia de la cual está formada para prestar su servicio, puesto que está determinado por su utilidad: en cambio, la obra de arte no hace que la materia se consuma sino que la hace sobrellevar, hace patente la luminosidad del color, por ejemplo, o la fuerza nominativa de la palabra. Siendo así, el poeta no se sirve de la palabra, la sirve: en cambio, los hombres gastan las palabras para comunicarse. Por eso Stefan George, el poeta del círculo de los eligibos, desahaba "arrancar a la palabra de su empleo vulgar y diario y exaltarla a una esfera resplandeciente". ¿Se opone al útil empleo vulgar de la palabra la inutilidad mentada por Ricardo? Por nuestra parte creemos que el poeta acentúa el carácter puro de la palabra, le confiere gravedad, da en su centro, en el sentido de potenciar el lenguaje, potenciar la función poética del lenguaje, centrada en el men-

saaje mismo. Pero debemos hacer dos salvedades: en primer lugar, para integrar la comunidad del lenguaje, los hombres deben responder a una norma; el código común posibilita la comunicación, hace que se "utilice" el lenguaje, digamos, satisfactoriamente. El poeta puede apartarse de esa norma, de hecho lo hace, pero no absolutamente: la norma, que toma el lenguaje "útil", es parte de una exigencia, aun para hacerla estallar (pero en ese caso, sus fragmentos deben ser inteligibles de algún modo). En segundo lugar, si bien para el poeta las palabras son casi como objetos (más bien es un deseo arquetipo de que el nombre sea arquetipo de la cosa), las palabras por ello no dejan de significar; contrariamente a lo que afirma Sartre, para quien el poeta utiliza el lenguaje por su reverso y por lo tanto es "irresponsable", dado que no designa objetos (las palabras son los objetos) y la función poética no sería significativa. Para nosotros, sin embargo, la poesía también significa como la prosa, sólo que su significación (arte de la prosa) no proviene del exterior, en el sentido de no ser un cristal transparente, sino más bien una lente; vemos algo más, descubrimos relaciones no descubiertas a simple vista. Ese es su

comercio con el mundo. Como dice Machado: "El modelo es necesario. ¿Para copiarlo? No; para pensar en él". Si hay una utilidad de la poesía (pero para que haya utilidad debe haber finalidad, y deseamos también una teología del arte, aunque reconozcamos su intencionalidad) ésta sería la utilidad: revelar nuevas relaciones. ¿Revelar? Mejor, establecer, dar por sentadas, incluso con el excedente de la comunicación, con el oro del lenguaje. Y en este sentido es correcto el postulado de Valéry: "crear un lenguaje dentro del lenguaje", no paralelo a él y a su presunta "utilidad".

Dice Jorge Ricardo que mantener viva la poesía es una alta meta humanística y que su misión es provocar la felicidad. Anteriormente aseguraba que "expresar, expresarnos" es una necesidad resultante por la gente de múltiples maneras. Otro tanto podría decirse de la felicidad, teniendo en cuenta que el vocablo carece de felicidad, que pingüin juego de vocablos resueltos en poesía pueden ser sus mediadores si no lo quiere el lector. Lo dice la propia frase de Arlt, o mejor, no lo dice: "Yo quiero la felicidad...", puesto que nadie dispuso que ese yo es un sujeto alógico que representa la poesía.

Nuestra meta humanística no es defender la poesía sino escribirla (salvo que escribirla implique defenderla) dado que la poesía es humana, demasiado humana. También Machado describió este humanismo: "Con el tú de mi canchales / no te aludo, compañero; / ese tú soy yo". Fundamental: "No es el yo fundamental / eso que busca el poeta, / sino el tú esencial". Tal vez porque la poesía no debe ser hecha por todos; es hecha por todos. Se ha dicho que la poesía es la pura expresión del yo, que es otro modo de decir que toda poesía es lírica. Pero la poesía no puede ser meramente subjetiva puesto que no se realiza sin el otro. Aun si en ella resona insistente la primera persona del singular, el poema exige, se refiere a la "otredad", como la llamó Octavio Paz, porque está constantemente creado, recreado por el lector. El poema busca al otro, es un llamado, una apelación; el poema también recoge el llamado, la apelación del mundo. Ni siquiera el acto de la escritura, como el de la lectura (una sobre-escritura, un palimpsesto constante), como el de la crítica (una escritura de la lectura), son individuales del todo. Para que se realice, la poesía exige el punto de intersección entre lo individual del poema y lo individual del otro. Incluso una emoción, tan personal, necesita de una previa convivencia; el radical temor de la muerte, por ejemplo, no cuenta para desarrollarse con la muerte individual; ésta es una promesa que brinda la muerte del otro. Y en su artículo "Problemas de la lirica", otra vez Machado, dice: "El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del YO con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos (...). Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya



mucho MENOS MIO que mi sentimiento". Este es nuestro humanismo y mal que le pese a Jorge Ricardo, el verbo utilizado por Machado es *expresar*, como lo usa Pavese (para quien el humanismo no es una poltrona, como dice que dice Ricardo) aduciendo: "amor y poesía están misteriosamente ligados, porque ambos son deseos de expresarse, es decir, de comunicarse. No importa con quién. Un deseo orgiástico, que no tiene sustitutos".

Pero en el principio del poema está la sequedad, "the waste land". El poema, solo, es una nada. Sólo un viento, una "intemperie sin fin". Pero así es un horizonte de sentido. Por otra parte, digamos que en el poema no residen las cosas que nombra; esta perogrullada indica una ilusión creada por el lenguaje, y específicamente por la poesía. Hay en cambio una alusión al mundo (o debería haberla) y el mundo, sumergido en el tiempo y el espacio, humedece de historia al poema. El poema, así, es necesariamente histórico e incluso en el sobrenadan las ideologías, cierto sistema de creencias, aun cuando esto constituya lo "ancilar", lo que debe deslindarse. No creemos en el "estado puro" del poema, como creía Valéry. El ruseñor de Keats, a pesar suyo, se anegó en la historia.

Estamos de acuerdo con que "lo cerebral no se opone al sentimiento ni a la ensañación", como afirma Ricardo. Pero continúa: "en el clasicismo se trabaja con términos estrictos y con un orden cerebral". Y dice: "quemamos las naves respecto a Neruda, los surrealistas, el vallejismo: somos clásicos", afirmando, junto con Valéry, que Poe, Verlaine, Rimbaud fueron clásicos en el sentido antedicho. Pero la falta de rigor no puede oponerse, como mero atributo de lo clásico, a Vallejo o a Neru-

da, ni siquiera a Breton. Una recorrida por sus obras lo invalidaría. Convergamos que su aparente desorden, el estruendo y el patetismo, son el sonido y la furia de este tiempo. Lo que sí podríamos oponer a Neruda, Vallejo y Breton pero también a Poe, Verlaine y Rimbaud es el clasicismo. El clasicismo actúa por definiciones y conceptos que tienden a ser inmutables y donde la claridad (como la oscuridad en el barroco) es un valor. En el clasicismo pervive una suerte de dogmatismo: cada palabra remite a cada cosa y cree en una transparencia del lenguaje. Toda variación semántica posible se reduce a la permutación y las figuras de la retórica. La poesía moderna, comenzando con Baudelaire y siguiendo inmediatamente con el simbolismo, decrece de esa transparencia. La primera quiebra la produjo el romanticismo, para quien el poeta dejaba de ser un espejo y era más bien una lámpara (según la feliz imagen de Abrams) que irradiaba su luz al mundo en forma de poesía. El simbolismo comienza creyendo en una relación de analogías, o mejor dicho, correspondencias entre la palabra poética, que sería un símbolo, y una realidad última que el símbolo revelaría mediante sinestias, músicas, ritmos, colores. A partir de Mallarmé, la poesía pierde toda relación con esa realidad última pero comienza a referirse a sí misma, con el secreto anhelo de volverse absoluta.

De *la musique avant toute chose*, dijo Verlaine. Y Ricardo: "Habrá que convenir de nuevo que la música es todo". Pero la metáfora "música verbal" expresa imperfectamente el carácter de la poesía. El poema, por ser un objeto lingüístico, se presta a la confusión. La música, por definición, está hecha de sonidos y requiere la sucesión. Asimismo el lenguaje. Tam-

bién adolece de una relativa rigidez, como la música. La diferencia esencial atañe a la semiótica: ¿qué significación tiene la música? Un signo lingüístico participa de lo sonoro y de lo visual; la música, sólo de lo sonoro; lo visual es hipotético y, diríamos, existencial. La música carece de un significado preciso. Su contenido es conjetural. Requiere sonidos que ni siquiera aluden. La poesía alude al menos a sí misma, conformada por signos cuyo sentido no es absolutamente preciso pero tampoco conjetural. Octavio Paz habló de un significante que busca su significado, de un núcleo de significados. Agreguemos que ese núcleo no es indefinido ni interminable. ¿Importa la significación que se adjudica a una música determinada? En cambio, como sugiere Wittgenstein, es irrisorio pensar que no importa la palabra que se use sino su significado. Por eso nos preguntamos, como al final lo hace Ricardo, ¿qué música?

Otra discrepancia: no creemos que "el mundo actual es un bosque de símbolos". Ocurriría lo que decía un personaje de Bloy Casares: "todo puede ser símbolo de todo". No se trata de descubrir símbolos, sino más bien de crearlos, no con predisposición simbolista, sino con su profundidad, puesto que el simbolismo explotó las numerosas vetas de la palabra y engendró la poesía moderna y porque de él nos ha quedado un gesto: considerar la poesía como otra posible vía del conocimiento.

Quisiéramos suscribir, por fin, ciertos famosos versos de Juan L. Ortiz:

*No olvidéis que la poesía
es la pura sensitiva o lo ineludible sensitivo
es autismo, o acaso sobre todo, la
intemperie sin fin,
cruzada, o crucificado, si queréis, por
los llamados sin fin
y tendido, humildemente, para el in-
vento del amor.*

ricardo hana

está lloviendo en el patio
las macetas se inclinan
son las seís
y la ventana pasa la película
no hay nadie
para qué sombras
sólo la cama y el ruido del agua en el techo
la lluvia, un tipo como yo
un libro como un embarcadero

PAIS:

un tambor de silencio ante tu cara
tierna caricia que no toca tu pelo
y bueno
es el momento
este tiempo perdido entre los párpados
nuestras propias manos nos saludan:
cómo fue que el horror tapó tu cara de sirena?
floricitas del amor calles plateadas
y tanto miedito.

qué hacer con este cielo
sin ninguna paloma
nadie se ve ni se toca

hostil
boca trasguaseños
esperanzas:

árbol solitario
que conversa su tristeza

Mercando agujas mates tiras
vive

y es que vive de ese modo
se olvida que está solo
y hace punta
meta ponca atrape y tire
juzga loco a todo el mundo
da con todo en el infierno
está solo
baja a mar el gran chiflido
la inmundicia de los otros
da por dar que está bien dado
y pone fin a los provisto
y se va

todo es muy claro

y se va
con su corpacho
bestia fiera su gran ojo
mercando agujas mates tiras
vive

es que vive de ese modo.

Es como una puta es como un mozo
es un puro ofreense de mano abierta
que te deja sin vientre
cuando se cierra en zarzapó
es una vidriera repleta de regalos
es una muestra gratis
es una pura instición
mi amigo
de tanto venderse
ya no tiene forma
ay del desén de las putas y de los mozos
los siervos

aman

a sus amos



SOMBAS DE UN PEQUEÑO DÍA

Alguien dijo:
"he vuelto a mi país para morir".

Nadie imagina que ese mismo día
Alicia escribía sus versos
y un odre de tristeza se derramó sobre la tarde.
Detrás de una ventana
rehago las palabras:

"no sólo los cuerpos,
espantosos en la caída de los ángeles,
podrán contar el fin de esta historia
que

empieza
a
morirse".

por Horacio Tarcus

Si mi verso es efectivo en una
década...

no sé si quedará país.
Jorge Asís (p. 273)

Podemos hacer extensiva la frase escogida como epígrafe de esta nota afirmando: si esta novela es leída en una década, no sé si quedará literatura. Se trata, como sabemos, de la última novela de Jorge Asís (1946, Avellaneda), primera de una amanzanate trilogía titulada *Canguros* (o *Flores robadas*), le seguirán *Tiradores francos* y *El invierno una ginabra lenta*. Nuestra generación conoció a Asís en los desahiliados pero promisorios cuentos de *La manifestación* (1971); y a lo largo de sus siguientes volúmenes, *Don Abdel Zalim* (1972), *La familia tipo* (1974), *Los reventados* (1974) y *Fe de ratas* (1976) buscó la expresión artística de sus anhelos y frustraciones, de sus búsquedas y desencuentros. Es que las generaciones jóvenes exigían una literatura realista, que expresara —claro está, no sin la lente "deformante" con que opera la dimensión estética— su vida sexual, cultural y política. Nos proponemos demostrar que en esta novela el realismo ha cedido su lugar al naturalismo, el humor al cinismo, la concepción crítica a la descriptiva, relegando el hábil manejo del autor con el lenguaje coloquial porteño y las modernas técnicas narrativas a una simple cáscara.

jorge asís
o el naturalismo cínico

Por cierto que estos elementos no aparecen imprevistamente en *Flores robadas*; pueden ser rastreados en los libros anteriores, tarea que posponemos para otro trabajo más ambicioso.

El tema

Si reconstruimos el "tiempo real" de la narración (después hablaremos del "tiempo ficticio" de la misma), ésta se remonta a mediados de la década del '60 en nuestro país, fecha en que una pareja de adolescentes, Rodolfo y Carmen —luego Samantha— se conocen en el baile de *El Sieland*, en Quilmes. Sigue un romance adolescente, con intercambio de poemas, tardes de amor en el hotel Dallas y flores robadas en los jardines de Quilmes. Viene luego la ruptura que impone Rodolfo y la persecución que le impone Samantha; la abortada relación del primero con Araceli, sus improvisadas clases en el Instituto Panamericano, su frustrado intento "vidividor" con la Guerrico. Paralelamente, Samantha se incorpora a las filas del maoísmo, para "ganarse" al indiferente Esteban, integra un conjunto folklórico, un grupo de teatro, y comparte un departamento céntrico con la angustiada Angélica, luego suicida. Rodolfo deja de vender retratos y trabaja como balancero en un galpón abandonado, donde escribe sus primeros trabajos y lo visita Samantha, que ingresa en el peronismo, y por lo tanto, vuelve a las "fuentes": regreso a la casa paterna de Quilmes, a la docencia, al noviazgo de barrio con Tony Dinápoli, el verdulerito. Cuando se reencuentran, en 1978, en la avenida Corrientes, Rodolfo es periodista, está ca-

sido con Silvia, tiene dos hijos; Samantha cuenta que a los pocos días parte para Italia, con su compañero, Adrián, abogado y cantor de protesta.

Estructura y técnica de la novela

Habiendo dado un panorama del aspecto argumental del nivel semántico —el sentido—, pasaremos al sintáctico —la estructura— y al verbal —el estilo—, indicando tan sólo sus características generales, para volver, luego, en otro nivel, sobre el semántico.¹

La novela está estructurada en 62 secuencias breves, en que el orden lógico, temporal y espacial está alterado, se trate de cada una de las secuencias o de las relaciones entre ellas. Las secuencias que conforman el texto están imbricadas, concatenadas o entrelazadas.

Dentro del tiempo ficticio hay dos niveles: el del presente, representado por el encuentro de Rodolfo y Samantha en 1978, y el del pasado, que cuenta sus trayectorias, más oscilante (entre 1965 y 1977, aproximadamente).

Asís alterna arbitrariamente el estilo directo con el indirecto ("Samantha dejó de visitarme tan seguido. Apareció una tarde, le dijo...", p. 282), y utiliza también el indirecto libre. El narrador de la ficción, Rodolfo Zalim —que desde el punto de vista estilístico diferenciamos de Asís—² es también el personaje central, que por momentos se refiere a sí mismo en tercera persona ("debo alejarme, asumir mi ambigua condición de narrador omnisciente...", p. 19). El narratorio —aquel a quien se dirige el discurso— es a veces el lector

abstracto, otras, Angélica, Cachó Marinovich o Marinelli, amigos de Rodolfo. Otras veces el narrador —en ciertas secuencias o fragmentos— es la propia Samantha o Marinelli y Angélica y Rodolfo pasan a ser, respectivamente, sus narriarios.

El punto de vista —visión— varía de acuerdo con la voz, o sea, el narrador. Predomina, de todos modos, el de Rodolfo.

Realidad y realismo

La turbulenta y contradictoria década del 70 aún espera, en nuestro país, el ensayo que la explícite y la novela que la exprese. Resulta claro que los tiempos no están "maduros" para la aparición de tal ensayo, pero, aparentemente, tampoco para dicha novela. "Toda expectativa en ese sentido —afirma un crítico de *La Nación*, 27-VII-80— queda en suspenso en *Flores robadas en los jardines de Quilmes*".

El realismo, esto es, la expresión de los *caracteres típicos en las situaciones típicas*, para realizarse como tal, debe ser crítico. La *tipicidad*, categoría central del realismo, necesita del carácter crítico para expresar y condensar "todos los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales de un período histórico" (Lucács). El tipo no es tal por su carácter medio, como en el naturalismo, ni por su carácter individual, como en cierta narrativa "vanguardista". Para el naturalismo, que nos interesa aquí, la realidad es captada "tal cual es", en su crudeza y desnudez; basta que individuos o situaciones existan en la realidad, para que tengan derecho a su existencia en esta literatura. La *verosimilitud*, sin embargo, otra categoría esencial del

realismo, exige el juicio crítico del autor para seleccionar de la realidad: no todo lo verosímil es real, no todo lo real es verosímil. Rodolfo —es decir, Asis— "descubre" que el "era su mejor personaje" (p. 167) y así, empuja a la escena a sus familiares, amigos y conocidos, "sepan o no actuar".

Una lectura superficial puede engañarnos. *Las situaciones de la novela* (encuentros en Corrientes, noviazgos y "cuernos" en el barrio, relaciones más libres en el "centro", militancia política, etc.) pueden aparecer a primera vista como típicas. Lo mismo decimos de los *personajes*: Rodolfo, el chanta simpático, el loco lindo, cínico pero —o quizás por eso— seductor; *Samantha*, la idealista ingenua, que pasa por sucesivas "manijas"; la política, el canto, el teatro, la militancia ("ese buruzón", p. 74), el viaje a Europa...; Angélica, pequeñoburguesa, hija de psicoanalistas, "liberal"; Anob, deprimida, suicida; *Eteban*, militante político, reprimido sexual, etc. Decimos "pueden aparecer como típicas" pues éstas no son sino caracterizaciones superficiales; todo su "encanto" está en las identificaciones —epidémicas— que podrá producir en el lector sobre la mención del bar *La Paz*, el hotel *Dallas*, las agrupaciones políticas juveniles, el lenguaje coloquial, etc. Pero eso es la cáscara del realismo.

En efecto, el realismo, para recibir el nombre de tal, debe ser una síntesis de lo particular y lo general, lo psicológico y lo social, lo local y lo universal. El localismo, la característica individual, para alcanzar la *tipicidad*, debe ser también universal. El "encanto" de esta novela la desaparecerá en el extranjero, y en nuestro país, lo hará con el tiempo, cuando *La Paz*

o *La Chiraldá* sean desconocidas para las futuras generaciones, acaso convertidas en *Chéburger* y *Pumpernic*.

El intento crítico, que hubiera dado la profundidad necesaria a la novela, es una veces asfixiado, otras deformado. Esto no es otra cosa, como le criticó Gregorich, que "el legado de un realismo boeciano con sus esquemas inevitables, con su fácil duplicación maniquea y su prosa mecánica y demostrativa" (*La Opinión*, 1977). Rodolfo aparece como la "alegría", la personificación del cinismo y del machismo, personaje cerrado, acabado, igual a sí mismo; Asis debió haber insistido en sus contradicciones, en aquel Rodolfo apenas mencionado al que "le sobrepasa una tristeza ingratia, incívica" (p. 55). Samantha, su contraparte, es también un ente demasiado irreal, etéreo, aunque nos la presente puteando o haciendo el amor. Sus sucesivas "manijas" no son sólo manijas (la cultura, la política, también tienen un carácter objetivo, racional, histórico) y, además, dichas "manijas" no son inherentes a la persona; surgen, se transforman, pueden desaparecer... ¿Por qué no profundizar en este sentido?¹

Ante la ausencia de una óptica crítica, pasamos, entonces, a la crítica de la óptica.

La óptica del autor

"Un solo afán termina haciéndose discernible en Asis —prosigue el crítico de *La Nación*— justificar su propio escepticismo respecto de ciertos valores, o renegar de lo que acaso nunca fue: un abandono del marxismo". En efecto, Asis da cuenta en la novela de su paso por el Partido Comunista: "...y si me apuran, a lo mejor, me meto

de nuevo en el pecé" (p. 170). Pero lo importante de esto es que la óptica con que se analiza el período es la de quien está "de vuelta" ("está bien que hice concesiones, pero no me hice botar todavía", p. 76). Asis, o su "alter ego" (p. 279) Rodolfo, se confiesa "reventado", y con él, hace arrastrar al "reventado" a toda su generación. En "este juego absurdo que es la vida" (p. 280) quedan para nuestro autor dos opciones: el cinismo "realista" de Rodolfo, o la ingenuidad de Samantha, que todavía cree. Sin embargo, los dos están reventados, con la diferencia de que Rodolfo no se engaña y Samantha casi siempre. La *cultura* —canto, poesía, teatro— es una "manija" en Samantha (p. 208) y un negocio (p. 279) en Rodolfo; la *militancia política* es —ingenuidad y confusión en Samantha, arribismo en Rodolfo (p. 170); la *sexualidad* es prostitución en Samantha y en todas las mujeres ("no soy terrible, soy puta —decía Angélica"; p. 119; "no cobraban por la entrega de sus cuerpos", p. 178; "¡por qué no fuiste... a cualquier prostíbulo de Puerto Rico a trabajar en lo único que sabías"; p. 199), machismo en Rodolfo ("seguí chupando y no escribas más", p. 61); el *trabajo* es una evasión en Samantha, un "verso" para "cazar cangrejos" en Rodolfo; "si toda la gente está para usarla, y cuando no funciona más, cambiaria, igual que los preservativos", p. 128. Sin embargo, esta "fácil duplicación maniquea" no conduce a nada. Una verdadera novela realista mostrará en este período —a través de personajes y situaciones típicas— una *cultura distorsionada, una política burocratizada, una sexualidad perturbada, un trabajo alienado*. Pero mal puede ver críticamente el machismo quien no se ha desen-

do de sus prejuicios machistas; mal puede criticar la política estudiantil burocrática del período que pasó quien se coloque en la óptica del filisteo pequeñoburgués.

No le exijamos a Asis que muestre una salida histórica que no ve: no es la función de la literatura (ni mucho menos la de Asis). Exijámos, simplemente, que la literatura sea *realista*, para que sea literatura, y que sea crítica, para que sea realista.

Sin embargo, no siempre los prejuicios de un autor son una traba para su literatura. Es sabido que Balzac, a despecho de su concepción política legitimista, hizo la crítica más despiadada que se haya escrito sobre la Francia monárquico-feudal. Tolstoi, a pesar de tomar el punto de vista del campesino ruso, expresa desde el realismo las transformaciones humanas de la vieja Rusia; Sartre, en fin, desborda como literato sus esquemas existencialistas para hacer una literatura realista. No juzgamos a Asis por sus ideas; lo juzgamos estéticamente, por su obra, y de su fracaso, no hay más remedio que extraer sus "ideas".

Hegel escribió alguna vez que, en la historia universal, los grandes hechos y los grandes períodos se producen, por así decir, dos veces. No faltó quien le corrigiera: la primera vez como tragedia, la segunda como farsa. Así, los dioses griegos, heridos en su orgullo, mueren en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, debieron volver a morir, otra vez, cómicamente, en los diálogos de Luciano; el ancien régime, que experimento en Francia su tragedia, representó luego su comedia, en el siglo XIX, como espectro alemán; el 18 Brumario de Napoleón en 1799 se repite como parodia, en 1848, con el 18 Brumario de Luis Bonaparte.

El mismo código puede aplicarse —perdonando las distancias— al desarrollo del realismo-naturalismo en nuestro país. En efecto, mientras el realismo de Boedo mostró la muesta trágica de la realidad, la prostitución, la enfermedad, el vómito, el realismo de Asis enseña su sonrisa cínica, la burla del fracasado, lo que no revela otra cosa que el fracaso de su burla.

Rodolfo-Asis insta a Samantha, ambos en un barrio obrero, a sentir ese "sorprendente olor a mierda, espesa y estacionada" que surge de los pozos ciegos, los basurales y las ranjas. Cree que ese olor pondrá a prueba las convicciones de su amiga, ya que mierda, clase obrera y socialismo son sinónimos para Asis (véase p. 126). Huela usted profundamente, señor Asis, huela profundamente: ¿está seguro de dónde viene el olor a mierda?

¹ Terminado el análisis argumental, sintáctico y verbal, pareciera de los estructuralistas y estructuralistas, comienza la verdadera crítica. Ésta que, el realismo comienza, donde termina el estructuralismo.

² Decimos "desde el punto de vista estilístico", pues para la crítica autodenominada "intrínseca" hay que separar necesariamente el marado ficticio del autor real. Para nuestra crítica "extrínseca" no es necesario insistir en la identidad de Rodolfo Zalin con Asis; no pretendemos probarlo con las referencias metaliterarias de la novela, ni con sus aseveraciones en reportajes. Veremos luego que los prejuicios que animan la vida de Rodolfo son los mismos que le impiden a Asis llevar a cabo una verdadera novela.

³ Por qué la juventud se ha volcado a la política? Asis responde: Rodolfo, por arribismo; Samantha, por ingenuidad; Eteban por su represión sexual; la "Guerrico, por ambigüedad (ostenta un páster del Che en su bolso de trabajo); la actividad política ha perdido aquí su carácter objetivo, histórico, para convertirse en una desviación psicológica o intelectual.

prólogo inédito a «el sonido y la furia»

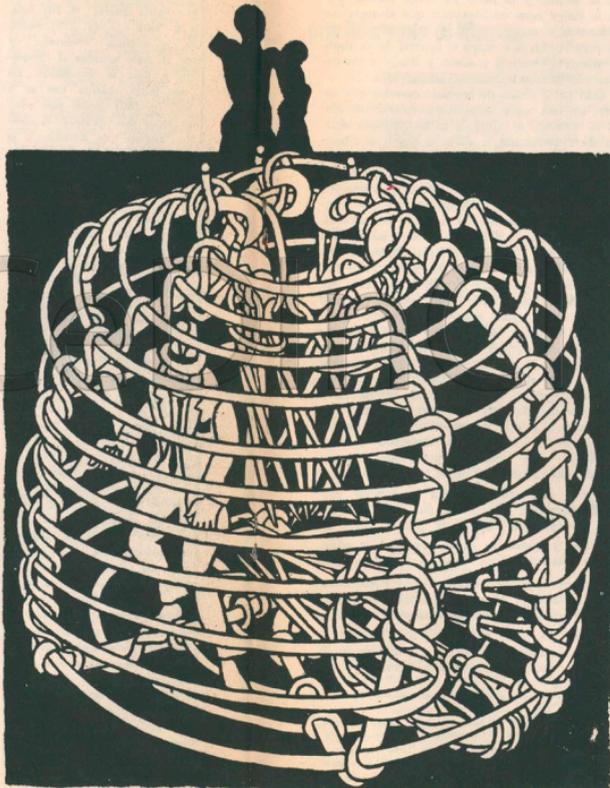
william faulkner

Data del año 1929 *The Sound and the Fury*, quizá la mayor novela de William Faulkner. En 1933 la editorial Random House solicitó al escritor un prólogo a esa obra. Hechos circunstanciales impidieron su publicación o tal vez un rechazo explícito de Faulkner quien, en lo sucesivo, se negó reiteradamente a reescribir ante quienquiera se lo solicitara, aduciendo que ya había hecho ese trabajo. Random House remitió a Faulkner ese prólogo en 1946, pero la primera página (constaba de tres) había sido separada del resto. A la muerte de Faulkner esta historia era desconocida y fue imposible establecer la naturaleza o pertenencia de aquellas dos páginas sueltas y por lo tanto incomprendibles. Hace pocos años fue hallada la primera página del prólogo de Faulkner, con la cual el fragmento adquirió coherencia.

The Southern Review publica por primera vez el texto completo en su número de otoño de 1972. Nova, su primera versión al castellano. De hecho son los únicos comentarios que Faulkner dejó escritos sobre su propia novela. Algunas afirmaciones inexactas —como el hecho de que Sartoris fue aceptado un año después de su rechazo y no tres, según se anota en el prólogo que le dedica The Southern Review— no deben hacer dudar de la veracidad esencial del texto. Conviene transcribir ciertas declaraciones de Faulkner sobre *The Sound and the Fury* que reproducí, en versión castellana, la revista Sur, No. 245, de marzo-abril de 1957, que completarán los conceptos vertidos en el prólogo que seguirá. Dijo Faulkner: "El sonido y la furia comenzó con una imagen mental. En el primer momento no advertí su valor simbólico. La imagen era ésta: una niña, cuyos calcetines tenían los fondillos sucios de barro, encaramada sobre un peral, observaba a través de una ventana cómo se celebraba el funeral de su abuela, y comu-

nicaba lo que iba sucediendo a sus hermanos, parados al pie del árbol. Cuando hube explícado quiénes era estos personajes x, qué estaban haciendo y cómo se habían ensuciado los calcetines de la niña, me di cuenta de que un cuento corto no podría contener todo eso y comprendí que tenía que escribir un libro. Entonces noté el simbolismo de los calcetines sucios de barro y a esa imagen se sucedió la de la niña sin padre ni madre que, deslindándose por el caño de desagüe, huye del único hogar que tiene, donde nunca le han ofrecido amor, comprensión ni afecto. Ya había comenzado la narración tal como las cosas aparecían a los ojos del chico idiota —pues intuía que sería más efectivo si describiera los hechos alguien que fuera capaz de saber qué pasaba, pero no por qué— cuando vi que el relato no estaba logrado esta vez. Traté de contar lo mismo, tal como lo veía otro hermano. Intentativa también fue inútil, entonces volví a narrar la historia, vista por otro hermano más. Tampoco. Luego intenté juntar los trozos y llenar los vacíos tomando yo mismo la palabra. Pero la novela estaba incompleta, y lo estuvo hasta que, quince años después de publicado el libro, realicé —en un apéndice a otro libro— el esfuerzo final por volver aquella historia en palabras, por liberarme de ella para que dejara de atormentarme. Es el libro que más quiero. No podía renunciar a escribirlo; nunca llegó a lográrselo, a pesar del afán con que trabajé en él, y me gustaría intentarlo de nuevo aun sabiendo que probablemente volvería a fracasar".

Irene Klein, Jorge Monteleone y Marga Averbach realizaron la traducción que publicamos. Agradecemos a la cátedra de Literatura Norteamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, por cuyo intermedio llegó el texto a nuestras manos.



Escribí este libro y aprendí a leer. Había aprendido algo sobre escribir desde *La paga de los soldados* —cómo acercarse al lenguaje, a las palabras: no con demasiada seriedad, como lo haría un ensayista, sino con una especie de respeto alerta, como uno se acerca a la dinamita; aun con gozo, como uno se acerca a las mujeres: quizá con las mismas intenciones secretamente inescrupulosas. Pero cuando finalicé *El sonido y la furia* descubrí que hay en realidad algo a lo que el raído término *Arte* no sólo puede, sino debe aplicarse. Descubrí entonces que había atravesado todo lo que antes leí, desde Henry James pasando por Henty hasta los asesinatos de los periódicos, sin hacer distinción alguna, o bien digiriéndolo todo, como lo harían una pollita o una cabra. Después de *El sonido y la furia* y sin atreverme a abrir otro libro y en una serie de tardías repeticiones como un trueno de verano, descubrí los Flauberts y Dostoievskis y Conrad cuyos libros había leído diez años atrás. Con *El sonido y la furia* aprendí a leer y cesé de leer, puesto que nada he leído desde entonces.

Pero tampoco me parece haber aprendido nada desde entonces. Mientras escribía *Santuario*, la novela siguiente a *El sonido y la furia*, aquella parte de mí que aprende mientras escribo, y que acaso es la verdadera fuerza que conduce a un escritor al trabajo de invención y a la faena de poner setenta y cinco o cien mil palabras sobre un papel, había desaparecido, porque aún estaba leyendo por repercusión los libros que había tragado íntegros diez o más años atrás. Sólo con la escritura de *Santuario* aprendí que algo se había perdido; algo que *El sonido y la furia* me daba pero que no me daba *Santuario*. Cuando comencé *Mientras yo agonizo* descubrí qué era aquello y supe que en este caso también faltaría, que éste sería un libro deliberado. Deliberadamente me dispuse a escribir un *tour-de-force*. Antes de posar la lapicera sobre el papel y deslizar la primera palabra, supe cuál sería la última y casi dónde caería el último período. Antes de comenzar, me dije, voy a escribir un libro mediante el cual, en un instante, podría permanecer o caer aunque ya nunca más tocara la tinta. Así, cuando lo terminé, una fría satisfacción estaba

allí, como lo había esperado, pero también como había esperado, ¡aquella otra cualidad que *El sonido y la furia* me había dado esta-ba ausente: aquella emoción definitiva y física y sin embargo difícil de describir: aquel éxtasis, aquella ansiosa, gozosa fe y anticipación de sorpresa que la página aún virgen bajo mi mano guardaba inviolada e indecible esperando para soltarse. No estuvo allí en *Mientras yo agonizo*. Me dije, porque supe demasiado sobre este libro antes de comenzar a escribirlo. Me dije, seguramente no habrá de saber nunca más demasiado acerca de un libro antes de comenzar a escribirlo y aquello volverá la próxima vez. Esperé casi dos años, entonces comencé *Luz de agosto*, sabiendo tan sólo de él que una joven mujer, encinta, recorrió un camino extraño del país. Lo recapturaré ahora, pensé, dado que no sé más sobre este libro que lo que sabía acerca de *El sonido y la furia* cuando me senté ante la primera página en blanco.

No volví... Las páginas escritas crecieron en número. La historia iba bastante bien: me sentaba ante ella cada mañana sin resistencia aunque todavía sin aquella anticipación y aquel gozo que por sí solos me dieron el placer al escribir. El libro estuvo casi terminado antes de que yo aceptara el hecho de que aquello no volvería, dado que ahora yo estaba enterado antes de que cada palabra fuera escrita exactamente de lo que esa gente haría, dado que ahora yo había elegido deliberadamente entre posibilidades y probabilidades de conducta y había pesado y medido cada elección según la escala de los James y los Conrads y Balzacs. Supe que había leído demasiado, que había alcanzado ese período por el que todos los escritores jóvenes debían pasar, en el cual cree haber aprendido demasiado acerca de su oficio. Recibí una copia del libro impreso y descubrí que ni siquiera deseaba saber qué clase de chaqueta se había echado Smith encima. Me pareció tener una visión del libro y de los otros que seguían a *El sonido y la furia* ordenados en fila sobre un anaqueil mientras yo miraba el título en sus lomos con una lánguida atención que era casi disgusto, y lo que cada título subsiguiente registraba cada vez menos, hasta que al fin la Atención misma

pareció decir: Gracias a Dios nunca tendré que abrir ninguno de ellos otra vez. Creí saber entonces por qué no volví a capturar aquel primer éxtasis, y que nunca lo recapturaría otra vez: que cualquier novela que escribiera en el futuro estaría escrita sin resistencia, pero también sin anticipación o gozo: que en *El sonido y la furia* ya había puesto quizá la única cosa en literatura que siempre me conmoviera mucho: Caddy trepando al peral para ver en la ventana el funeral de su abuela mientras Quentin y Jason y Benjy y los negros miraban sus bombachas embarradas.

Esta es la única de las siete novelas que escribí sin que me acompañase ningún sentimiento de rechazo o esfuerzo, ni sentimiento alguno de extenuación o alivio o disgusto. Cuando la comencé no tenía plan en absoluto. Ni siquiera estaba por escribir un libro. Estaba pensando acerca de libros, publicación, sólo en el reverse, diciéndome, no voy a tener que preocuparme de si a los editores éste les gusta o no les gusta. Cuatro años antes había escrito *La paga de los soldados*. No me tomó mucho tiempo el escribirlo y fue publicado rápidamente y me dio cerca de quinientos dólares. Me dije, escribir novelas es fácil. No ganas mucho haciéndolo, pero es fácil. Escribí *Mosquitos*. No me resultó tan fácil de escribir y no fue publicada tan rápidamente y me dio cerca de cuatrocientos dólares. Me dije, aparentemente hay más de lo que pensé en escribir novelas, ser un escritor. Escribí *Sartoris*. Me tomó mucho más tiempo y el editor la rechazó inmediatamente. Pero persistí en colocarla alrededor de tres años con una obstinada y declinante esperanza, quizá para justificar el tiempo que había perdido escribiéndola. Esta esperanza murió lentamente, aunque no me dolió. Un día me pareció que cerraba la puerta entre mi persona y todas las direcciones de los editores y listas de libros. Dije, ahora puedo escribir. Ahora puedo hacerme una copa como la que el viejo Romano guardaba a la cabeza y gastaba sus bordes besínola lentamente. Así yo, que jamás tuve una hermana y estuve destinado a perder a mi hija en su infancia, procuré hacerme una hermosa y trágica niña.

por Marcelo di Marco

Los comentaristas que se entretienen estudiando la obra de Joyce han llegado a exageraciones alejandrinas. No hay duda de que Joyce, por su parte, los tienta y los ama.

HARRY LEVIN,
James Joyce

De un tiempo a esta parte —a saber por qué— cierta pléyade de críticos se ha dedicado sistemáticamente a describir modalidades originales caracterizadas —unánimemente— por todos los antihumanismos pergeñables. Sin embargo, en todo trabajo crítico respetable está siempre presente esa conciencia vital y literaria que imprime el investigador honesto. Datos falsos, falsas "aproximaciones" a la obra, son factores que hacen huir al lector en lugar de aproximarlo.

En diversos momentos de la historia literaria, la crítica fue manipulada y ajustada por quienes se veían en la necesidad de atenuar esa función impulsiva y generativa de la literatura. Surgían entonces versiones deformadas y deformantes del texto, pretendiendo desacomodar la lente del lector desprevenido, dándole así su opinión y su emoción. La censura es el estadio superior de este proceso, pero no el único. Actualmente, este proceso deformante y emudecedor se ve agravado (como atentado a la salud del pensamiento) por una actividad nefasta a toda actividad humana: el afán de figuración.

horóscopos, llaves y otros despistes

Esbozo estos temas para tratar de descubrir cuáles fueron los móviles posibles, esotéricos, exotéricos, o escleróticos, que determinaron a Rosa Penna, licenciada en Letras, y José María Lebrón, astrólogo, a publicar en *La Nación* del mes de octubre de 1979, su insólito y osado artículo "En la pista del sol", sobre el *Ulises* de James Joyce.

En la antigüedad, la astrología era una práctica exclusiva de los sacerdotes (quienes creían que la tierra era el centro del universo) y era considerada una Ciencia Oculta. Pero hoy, en el siglo XX, merced a "simetrías y leves anacronismos", los lectores del mencionado matutino

tuvieron el privilegio de ver incorporada la *Crítica Astrologica* a la actualísima y variada lista de críticas, que tanto han enriquecido a los amantes y festejantes de las Bellas Letras.

Luego de titular al *Ulises* de "hueso duro de roer", el trabajo se sustenta en una serie de citas —inevitables, claro— referentes al *supremo* enigma que constituye el libro. Para reforzar la idea inicial, sigue uno de los habituales chistes de Joyce, que ninguna persona dotada de un mínimo de sentido del humor tomaría en serio: "Si yo revelara todo, inmediatamente perdería mi inmortalidad. He puesto tantos enigmas y acertijos que mantendrán a los profesores ocupados durante siglos discutiendo sobre lo que quis decir, y ésa es la única manera de asegurar la propia inmortalidad".

Teniendo en cuenta esta "autorización" joyciana, los autores la emprenden con la técnica habitual de ciertos hermeneutas: primero emitir la hipótesis y luego adaptar el texto (que, polisémico como toda obra de arte, le brinda a cualquiera la posibilidad de ser original).

Partiendo de la aceptada interpretación de Levin (op. cit.), acerca de la significación de las "llaves" (*keys*) como claves de la novela, los autores sacan luz de este intríngulis afirmando gracias al título de una escena del capítulo 7 ("*House of Keys*"), Casa de Llav(es) o Casa de Clav(es), que: "Para un iniciado la situación es clara: se trata de las casas astrológicas. Veremos cómo Joyce usó la estructura de su obra sobre el paso del Sol



REVISTA **CREAR** Nº 10

● "El Mimo Prohibido" (Ange! Elzondo)
● "Ética y Medios de Comunicación" (Esteban Felgueroso)
● Reportaje a María Teresa Contró ● La Censura ● Cine ● Teatro ● Música ● Medios ● Plásticos ● Literatura ●

Publicación de la Cooperativa de Trabajo Artístico CREATR Ltda. (e. f.) Dirección: Oscar Castellucci

por las casas del uroscopo". ¿Qué mejor entonces que citar ahora los significados de las casas zodiacales tal como lo hace Horangal todos los años? Así optaron por hacerlo también los autores, en una larga serie de cálculos que obviamos comentar en beneficio del tiempo útil de nuestros lectores.

Pero como el sistema no rima ni por casualidad, Penna y Lebrón se apresuran a decir que: "Los conocimientos astrológicos de Joyce eran evidentemente superficiales y es obvio que no dominaba ni siquiera los cálculos más elementales que exige esta disciplina. Eao explica el hecho de que la distribución horaria de los episodios del *Ulises* sea bastante errática y no encaje con precisión dentro del marco astronómico-astrológico": con lo cual tiran abajo con ímpetu demoleedor su propio estudio, del mismo modo que si —afirmando que Joyce basó la estructura de su novela en el sistema de carambolas del billar— excusaran las discordancias de su descabellada hipótesis afirmando que Joyce no sabía jugar ni al mini-pool.

Otro ejemplo de la precisión metodológica con que los autores han encarado este revelador estudio, es el siguiente:

"Después de hablar con Nannetti, Bloom llama por teléfono a su cliente, el señor Claves (Keyes). El número es 2844 y Bloom lo piensa así: veintiocho doble cuatro. Es el número de la clave, la cifra del *Ulises*.

"Veintiocho doble cuatro es igual a treinta y seis, una cifra familiar, ya que es la suma de los 10 capítulos del *Ulises* más los 10 episodios de las "Rocas Erráticas", al considerar este capítulo como disuelto en sus componentes.

"Pero al mismo tiempo, si aplicamos el principio de la Triada, treinta y seis equivale a doce por tres. Y esto abre el camino a una nueva revelación" (sic).

Me niego a seguir. Si el lector quiere hacer justicia por su propia mano, no tiene más que dejar a un lado este comentario, leer la crítica Astrológica, y después sumergirse en esa novela maravillosa que es *Ulises*. Advertirá, de paso, que no es tan ridícula como pretenden Penna y Lebrón. Quizá descubrirá para sí y para los demás, de una vez por todas, que su famosísima "clave" es la vida misma de cada uno de nosotros. Amará y odiará a esos tres personajes que terminan por conocerse, por compadecerse y amarse en medio de la parálisis del mundo.

¿Qué nos lleva en la crítica de Lebrón y Penna a considerar esta "clave"? ¿Qué hay de la revolución técnica y lingüística que propone *Ulises*? ¿Qué de ese espléndido monólogo de Molly, esa humanidad arrolladora que cierra la novela? ¿Qué hay, en definitiva, acerca del hombre de todos los días: usted, Bloom, yo? Nada. Sólo una serie de arbitriedades, falsos símbolos y cálculos geométricos que mueven primero al aburrimiento y luego a la indignación. En rigor, Rosa Penna y José María Lebrón se han limitado a contribuir con su granito de arena a que se siga considerando al *Ulises* como un gran cuco, un eterno mamotreto ilegible y despolotado al que es imposible acercarse con placer y ganas de encontrar belleza y armonía. Ante esta nueva sorpresa que depaó el suplemento literario de *La Nación*, sólo resta meditar acerca de la afirmación de Elliot: "El mejor crítico es aquel que nos hace amar al poema".

Pero a no desesperar: después de haber demostrado la absoluta carencia de fundamento del propio trabajo, Penna y Lebrón nos advierten humildemente: "No hay que creer, empero, que con esto hemos llegado al fondo de la cuestión". Yo creo que no han llegado siquiera al principio.



BAJO PALABRA de Jorge Manzur

Después de **RIESGOS NOCTURNOS**, el más joven de los autores argentinos editados, asomara con un libro de escritura deslumbrante, habitado por la sugestión y la poesía, que ha recibido el unánime saludo de la crítica en el primer mes de su aparición. "Manzur —dice Jorge Asís— es un escritor de raza que, por prepotencia de talento, va se incorporó a ese selectísimo aún no estudiado con rigor, y que, por comodidad, llamamos literatura argentina".



CHARGAS 2741 Tel. 71.1738

ALBERTO M. PERRONE nació en Buenos Aires en 1944 y por su obra *Aguardiente* (1972) ha sido inscripto entre los iniciadores de nuevas propuestas en el acontecer político nacional y sus poemas fueron incluidos en significativas antologías. Publicó diversos ensayos sobre literatura, entre los que se destacan Nueva poesía de América. Panorama de la poesía argentina (del siglo XIX a la actualidad). Se desempeñó al frente de la sección "Libros y Autora", de *La Opinión* y, actualmente, tiene en preparación *Protagonistas de la nueva literatura donde se reúnen sus principales trabajos teóricos y una selección de reportajes periodísticos.*



una flor
para
jaimé rest

Sobre estas calles urgas tras el poco dinero diario frente a esas tiendas de fantasía adentro de estos pechos de importada textura que graznan su horario habitual junto a labios y dientes y gargantas macerando esos sándwiches y su pizza y su empanada y su churrasco

aquí desde lo normal lo que se hace en contra de toda norma aquí desde vos y yo no sabemos dónde estamos parados ni quiénes son nuestros amigos ni quién estará en una plaza de mayo el próximo domingo alborotando la mentira mansedumbre de sus convocados palomas porque educados para hacer cola ante cualquier necesidad porque educados a no gritar nunca lo suficiente porque educados en los estadios deportivos asegurada la entrada en el fondo del bolsillo y vos y yo sabemos entonces digo que estamos aquí en nuestro país. Con una mano sobre la otra

dejando hacer para atajar un ladrillo un pagaré un tiro al arco un hecho. Cuando lloven escupidas del cielo nos refregamos las manos en el papel de nuestra conciencia y sabemos que estamos aquí en nuestro país porque alguien dice Manuela Pedraza o Barrancas de Belgrano o Dorego una atragada ceremonia escolar una calle aún empedrada y caminamos hasta la esquina y tomamos otro café y sabemos que estamos aquí en nuestro verdadero país para el que tú también has muerto induciendo a leer menos con más provecho mientras tu asillado corazón por la cuesta garrapateada de mendrugos de palabras que con alguna indulgencia lográbamos sonaciar canjear por este fresco dinero gotitas de fresco dinero. Te habían obligado a replegarte desde la cátedra al silencio de tu gato y tu biblioteca desde tus alumnos a las conversaciones de pie en los colectivos. Eras un espíritu que entre sus dedos tan sólo dejaba percibir algunas hebras de tabaco rubio desprendidas acaso en tu tenaz misión de aproximar a los problemas. Y te sobrenadaste hasta lo imposible y colaboraste como un amanuense y un amigo y siempre glotón de realidades tuviste una sonrisa y una explicación y entre tantos guardianes ya nadie puede despojarte ni impugnarle entre tantas hienas ya nadie puede prohibirte ni traicionarte ni pedirte un artículo por el brillo galés de tu apellido porque seguirás así agradeciendo a Virginia a las desmizadas semillas que ruedan hacia Bahía Blanca a los trenes que alguien quiere a tomar con tu nombre tus libros entre las manos (Oh, sombra inelmente de Borges). Intrigas que devoró el olvido para otorgarte al fin una mesa y una silla una lámpara y un marmallo de jóvenes que una y otra vez vuelves a ganar —por concurso académico— y cómo te reírás ahora cuando ya nadie puede impedirle a tu cuerpo rechoncho incubarnos con mayor esmero quedarte para siempre en casa porque en definitiva estás en tu país.

a E.

polos: elige, impone entre las entidades la depositaria del carácter artístico: los inodoros de Duchamp son arte en la medida en que una nueva convención queda establecida entre productor y receptor; el receptor es, también, en este caso (y en todos por extensión) productor de la legitimidad.¹

Si todo el arte participa de esta reflexión, en el teatro ella queda más a la vista que nunca. Un texto no es teatro (salvo como mera clasificación genérica) si no es concretado en la puesta, si no es recibido. Don Juan no es, como cree Gouhier, un personaje cuya vida es independiente de sus encarnaciones actorales: Don Juan es solamente cada vez que un actor usa su máscara sobre el escenario.

Presumo que éste es uno de los criterios que rige la discutida versión de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (o simplemente, *La Celestina*), que Enrique Dacal, un joven director, ha puesto en el TPC con un núcleo de nuevos actores que se comportan a la medida del papel.

La sordidez de la lucha por la sobrevivencia y los tiempos desvarios del amor—agudos contrastes de la vida humana—son tan permanentes que uno está irremediablemente tentado a decir que son intemporales. Es una operación tan engañosa como aquella de Aquiles y la tortuga. Trabajo, falsedad o amor adoptan formas tan históricas como la construcción de casas o la tecnología bélica. Y entenderlos (o ponerlos en cuestión) a través del arte implica hablar con los códigos y las verdades de la época (de esta época, quiero decir). Para Dacal (ya que el autor de la versión, Francisco Enrique, no es otro

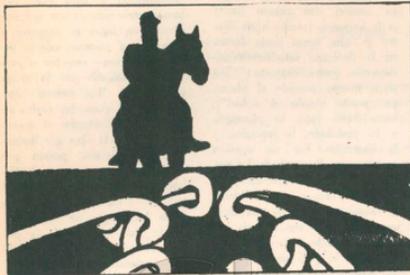
que él mismo, lo que explica por otra parte que adaptación y puesta se lleven tan bien) esto parece ser claro. Si a través de la obra los personajes discursan en el lenguaje original (el castellano de fin de la Edad Media), las acciones que sostienen a las palabras están hablando otro idioma, lo vuelven *deliberadamente* arcaico. De esta oposición, la primera y más notoria, surge el carácter paródico, un gesto de juego festivo que preside la puesta. Se ha recuperado la idea de "tragicomedia", apartándola del grotesco: el patetismo aquí no juega por contrastes, sino por intensidad; los personajes no ríen hasta que se desencadenan el llanto: risa y sobregriñamiento, fiesta y tragedia, están presentes siempre y es imposible aislarlos. Celestina, vehículo ambiguo

(entre el diablo y Dios, entre la miseria y la saliduría) de los amores de Calisto y Melibea, es quien concentra en cada una de sus palabras y de sus acciones la tradición múltiple de la vida. (Vale la pena agregar que en buena medida esto ha sido logrado por la destreza del actor Reinado Arias.)

Por otra parte, ni Calisto es un "pelmatso" ni Melibea una "cursi" como opinó alguna crítica malintencionada con olor a academia. Son sencillamente dos enamorados atrapados por las redes de la represión social sobre el sexo. Si la transgresión es posibilitada por las malas artes ("malas por su hipocresía o por justificar "las locuras del amor") de esta vieja alcahueta, típica buscavidas (hoy le diríamos lumpen) que se gana la vida precisamente a través del ejercicio permanente de esa transgresión,

arte, vanguardia y amor

enrique d. zattara



es porque la convención (moral, en este caso) es tan severa que se requiere un "culpable" para forzarla. Ese "culpable", en lugar de ser el amor mismo, debe trasladarse a otra figura (el engaño, la ambición o lo que fuere). Pero al fin, por una vía indirecta, también el amor humano es inculpa. Y claro está, como en toda la historia de la literatura amorosa, la culpa se paga con la muerte, es "pecado mortal". Y la muerte es además la negatividad, la imposibilidad de alcanzar lo prohibido: sólo el amor a Dios no es un amor culpable, y el hombre está proscripto de sí mismo.

En el texto de Rojas, el enigmático bachiller de Montalbán, nos encontramos pocas veces con esta idea expresada claramente: en los textos previos y posteriores —es decir, no en la obra misma sino en sus justificaciones— o a lo sumo en las adustas reflexiones finales de Pleberio. Quizás porque la historia nos ha quitado muchas telarañas de los ojos, esos parlamentos nos huelen a ridículo, y sueñan mucho más sabias las pa-

labras de la vieja Celestina, que transgrede con su propia hipocresía (que, finalmente, es el medio de vida que la sociedad le asigna) a la hipocresía aún más sorda y funesta de las instituciones sociales. Claro que no faltará un Picard que me accuse de leer mi propia Celestina; si es así lo remito a la reflexión del comienzo. En todo caso, esta concepción tiene que ver con la puesta de Enrique Dacal (yo Enrique-Dacal?), y hay que ser muy obtuso para opinar que lo tentado (y obtenido) es meramente una "vulgarización" de la obra que puso fin al medioevo español. ¿No será que —más allá de la verbosidad esteticizante— lo que estos defensores del "respeto por los clásicos" defienden es un pensamiento estereotipado, las convenciones estereotipadas de un mundo en retroceso?

Como el amor (el sexo, quiero decir de algún modo Dacal) se vive de manera culposa, solamente la intercesión de Celestina puede despojar a los amantes de la carga represiva que les impone la conciencia. Solamente

la intervención de una fuerza profundamente conocedora de la naturaleza amorosa puede liberar la fuerza crótica encerrada en sus sentimientos. Pero, necesariamente, ese tercero ensucia el amor, lo mezcla con la trampa, con otra hipocresía, lo conduce hacia la tragedia. Ese tercero, Celestina y diablo y encarnación del mal, permite evadir la responsabilidad, ocultar las miserias propias; una vez más: no ser capaz de asumir la vida. El desafío continuo en que se mueve la puesta (las palabras, solemnes, dicen una cosa; los cuerpos, libremente, hacen otra), la conversión de ciertos parámetros en canciones, las escasas pero precisas intercalaciones al texto original, reproducen constantemente esta idea. La conclusión: no es la falsedad de Celestina, Parmeno o Sempronio la causante de la tragedia: ellos son solamente chivos emisarios. Es otra falsedad, la de las convenciones sociales que rigen el amor—con su mojigatería, con su "pecado original", con su horizonte de palabras destinadas a ocultar, a reprimir el poder liberador de Eros—, la auténtica culpable.

Suele oponerse a estas reivindicaciones del sexo la idea de que responde a la liberación del instinto, carácter animal (de algún modo prehumano). El equívoco se refuerza por no pocas erróneas interpretaciones vulgares del psicoanálisis. Creo, por el contrario, que una de las cosas que diferencia al hombre de los animales es que en él el acto de amor no es meramente un acto de conservación, es decir de reproducción de la especie. Es el hombre, por sobre el animal, quien tiene el inmenso privile-

CELESTINA: Es un fuego escondido, una agradable llama, un sabroso veneno, una dulce y fría herida, una blanda muerte.

MELIBEA: ¿Cómo dice que llaman a este mi dolor, que así se ha enloquecido en lo mejor de mi cuerpo.

CELESTINA: Amor dulce.

Transgredir la convención, lo instituido, es el principio que presupone toda vanguardia. Ser ajeno a las modas, como quería Marechal, no significa aceptar los tonos epigonales (el mismo Marechal es prueba de ello). La obra de arte establece una vigencia que tiene que ver con el momento en que alguien—un público, una mirada ubicados dentro de la historia—la percibe. Juzgada más allá, como entidad autónoma escindida de sus receptores, se vuelve una abstracción, una forma vacía, a lo sumo un objeto de indagación sociológica. El artista participa de esta "creación" solamente en uno de los

gio de poder gozar de él autónomamente, hacerlo fuente de satisfacciones "que son casi del dominio del arte" (para decirlo con las palabras de Maurice Druon), de convertir el placer sexual en un acto "espiritual", lo que es decir cultural. Es éste, si no me equivoco, el sentido de la diferenciación propuesta por Octavio Paz entre sexualidad y erotismo. Es cierto que en nuestra propia vida comprobamos a diario que la "liberación de los instintos" no nos conduce más que a la insatisfacción, a una encerrada sin aparente salida y a cierta deshumanización de las relaciones entre el hombre y la mujer, esos efectos de que tan profundamente dan cuenta la literatura, el teatro, el cine. ¿Quién no ha sentido una sequedad insportable después de *La aventura*, aquel magnífico film de Michelangelo Antonioni? Pero la causa no debe atribuirse a la "anormalización" del sexo, sino más bien al carácter alienado que aumen las relaciones fetichizadas en el mundo moderno. Es que —incluso bajo la careta de la "liberación" (ahora rebautizada "destape")— se venden todos los días nuevas formas de deshumanización que no consisten en llevar a las relaciones humanas hacia relaciones entre animales, sino más bien hacia relaciones entre objetos. El filósofo griego Kostas Axelos recuerda eso cuando dice: "La pseudoliberación erótica, tanto en la vida llamada real como en la imaginación baldada, no hace más que anular el amor y la sexualidad. El amor institucionalizado y el amor falsamente liberado matan todo impulso amoroso, erótico, sexual. Se propaga una ola de asexualidad efectiva. La rompiente del erotismo fabricado y tecnicista va a la par del puritanismo y el moralismo más insipidos. Por to-

das partes se trata de amor y el amor no entra en juego en ninguna parte".

El amor, no obstante, es y será siempre subversivo, siempre en tensión con cuanto límite se le imponga, tensión hacia dentro y hacia fuera: hacia dentro en la dialéctica satisfacción-insatisfacción, gozo-sufrimiento ("Tan poco tiempo poseído el placer, tan presto venido el dolor!"); hacia fuera entre lo permitido y lo prohibido, la represión y la liberación. Eso no significa creer, como Bertrand de La Sale, que "el amor siempre ha opuesto al individuo y a la sociedad". El amor es búsqueda del otro, entrega, quizás transigencia pero nunca autosatisfacción narcisista. Sin el otro no es posible la dialécticidad del "doble"; sin el otro —dice también Paz— no hay erotismo porque no hay espejo. Potencia arrolladora, superior, el amor es —y es preciso que así sea— una experiencia total, una llamada hacia lo absoluto, aun cuando lo absoluto sea una ilusión, como el punto donde se tocan las paralelas. Es encuentro con el hombre como única y suprema realidad; es más que el sexo, que la historia, la vida y la muerte, pero es también todas esas cosas y sólo en ellas es posible. El amor, en fin, es siempre vanguardia; y por eso la vanguardia siempre habla del amor.

En un mundo que ya no puede seguir engañándose con falsas voces, con supersticiones legitimistas; entre hombres que han deconstruido a Dios pero aún buscan erróneamente con qué sustituirlo en lugar de empezar a crearse a sí mismos; vale la pena —me parece— escuchar el profundo significado de la queja de Melibea: "Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo..." Y atender el monólogo final de la obra que despertó esta reflexión, puesto por el adaptador en boca de la Celestina resurreta y dirigido al público: "Ya he cargado con todas las culpas de este caso. Ya he sido nuevamente la justificación de sus maldades, de sus impiedades, de sus vicios, de sus crímenes, de sus represiones, de su vergüenza, de su cobardía ante el riesgo de vivir..."

¡Señoras y señores: soy vuestro invento! Gracias a esta Celestina que habéis creado, añafáis la ilusión de vivir con la conciencia libre, descargando sobre mí el peso de vuestra vergüenza. ¿Cuándo podré morir en paz? ¿Cuándo acuchillareis a la Celestina? ¿Cuándo podré derramar toda mi sangre? ¿Cuándo os atreveréis a ser humanos...? ¡Bien, señoras y señores: soy vuestro invento! ¡Estoy a vuestro servicio...! ¿Quién de ustedes, señoras y señores, será el próximo?"



FICHA DE LA OBRA:

CELESTINA, de Francisco Enrique. Basada en la obra de Fernando de Rojas.

Lugar: Teatro Popular de la Ciudad.

Intérpretes: Elizabeth Acerbo (Melibea); David Pelton Wais (Calisto); Graciela Beskin (Sempromio, Aurea, Lucrecia); Remaldo Arias (Celestina, Centurión) y Héctor Alvarellos (Elicia, Parmeno, Alisa, Pliberio, Sosia).

Dirección: Enrique Dacal.

Música: Noemi Schverdfinger.

LUCES

a Valeria Sotás

porque después de todo fuiste el áspero

escalón
de la cuerda breve

REVIEW

a Reynaldo Jiménez

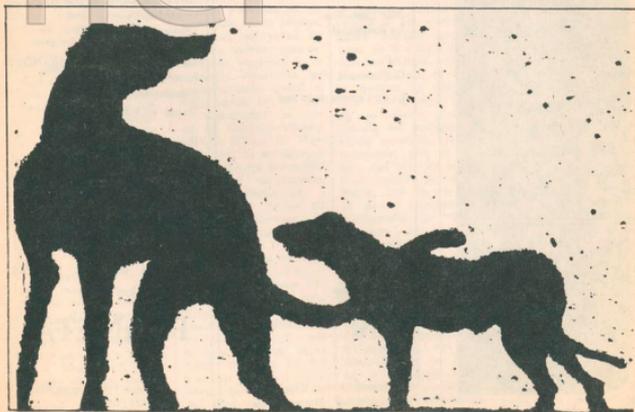
a veces enmerdado prisionero uno busca o aquilata se tienta con la lluvia

tal vez garbatea
ventanas para ver maderas
para oler y escribe de eso

escribe de esta
calle trastocada por la lluvia
y piensa uno si terminará en New York
sus pobres huesos acodado en una
barra la calor la mala leche
fuelle tembloroso canto pasajero
la lluvia es un ladrón caído
la lluvia es voz también palabra a veces

dientes quisiera uno

otra tarde
el cielo está cubierto y no de nubes



Librerías

fausto

Av. Corrientes 1311
Tel. 40-1212

Av. Santa Fe 1715
Tel. 41-2708

Literatura - Filosofía
Psicología - Arte
Ciencia - Historia
Sección empresas
y libros técnicos
Ediciones de lujo
Novedades al día

ENVIOS AL INTERIOR
CREDITOS

Cualquier libro de nuestro
surtido puede ser suyo con
un crédito a sola firma.

ULTIMAS
NOVEDADES

María C. Gear y
Ernesto César Liendo

Psicoanálisis del paciente y
de su agente

S. Freud y otros

Las reuniones de los miércoles.
Actas de la Sociedad Psicoanalítica
de Viena. Tomo II: 1908-1909

Hugo B. Bleichmar

Introducción
al estudio de las perversiones

Jean Laplanche
La sexualidad

Guillermo A. Maci

La otra escena de lo real



Ediciones Nueva Visión
Tucumán 3748 - Buenos Aires

AHORA

LOS MEJORES ESCRITORES
EN LAS VERSIONES
MAS COMPLETAS
EN MUY CUIDADAS EDICIONES
Y AL PRECIO MAS ACCESIBLE

CON INTRODUCCIONES
Y NOTAS DE DESTACADOS
ESPECIALISTAS



Cervantes: DON QUIJOTE DE LA
MANCHA

Shakespeare: HAMLET -
MACBETH

Balzac: EUGENIE GRANDET
Homero: ODISEA

Stendhal: ROJO Y NEGRO

Gogol: ALMAS MUERTAS

De próxima aparición

Goethe- FAUSTO
Dickens: DOCUMENTOS DE
PICKWICK

Shakespeare: OTELO - REY LEAR
Fernando de Rojas: LA
CELESTINA

Fray Luis de León: POESIAS

Son libros

PLANETA

Viamonte 1451, Buenos Aires
40-3323 / 45-0709



narrativa

Bajo palabra, de Jorge
Manzur. Buenos Aires,
Galerna, 1980

Si, como en la con-
tratapa del volumen afir-
ma Jorge Aza, en comen-
tario quejumbroso y lau-
datario, Jorge Manzur, na-
ció hace treinta años,
podríamos consignar ese
hecho como casi simul-
táneo a otro ocurrido
hace treinta años: Juan
Carlos Onetti publicaba
La vida breve. Allí, Onet-
ti imaginaba a Brausen,
que con crecientes ganas
de imaginar, a su vez
imaginaba un mundo fic-
cional, en cuyos límites
ocurría una paradoja: na-
cía inocente y desdoro-
sa y cénica la verdad o
una verdad, pero su
condición necesaria era
la mentira que fraguaba
Brausen, fraguando a su
vez por Onetti. Treinta
años después, Manzur
aprendió la lección de
uno de los padres evi-
dentes, por adopción del
hijo.

"La realidad es lo que
queda cuando ha desa-
parecido toda la realidad,
cuando se ha quemado
la memoria de la cos-
tumbre. Sólo podemos au-
dirla vagamente, o soñar
la o imaginarla", reza
la frase de Roa Bastos,
que Manzur ha elegido
para su cuento "La flo-

rista". Sin embargo, esa
declaración bien le hu-
bera valido para el li-
bro todo, puesto que los
cuentos de Manzur (esos
felicis y gozosos cuentos
en los que, curiosamente,
no hay sitio para la fe-
licidad o el modesto go-
ce de la dicha para la
vida breve de cualquiera
de los personajes), esos
cuentos, decíamos, como
a Marcial Sierra, suspen-
den "la realidad bajo pa-
labra y la realidad no
llega intacta hasta noso-
tros. Porque en los cues-
tos de Manzur, la reali-
dad está detenida y só-
lo alcanza su libertad ba-
jo palabra, es decir, mo-
dificada y aludida por re-
percusión de la palabra,
expresada en virtud de
ella, no unívoca sino sa-
biamente equívoca y fi-
nalmente alumbreada en
epifanía, como querra el
viño. Desde allí que la
ambigüedad es una de
las mayores virtudes de
los relatos de Manzur.
Pero la ambigüedad no
implica las inferendias
furias del escepticismo,
sino la presentación, a
los ojos del lector, de
posibilidades diversas que
debe elegir para cerrar
el relato.

Las ficciones de Manzur
son imaginarias o sue-
ños o alusiones de la
realidad, como toda fic-
ción, pero su inten-
cionalidad es dejarnos un
residuo, una huella por
la cual sabemos, como
Platón decía de los mi-
tos, que no son verda-
deras, pero hay algo co-
mo ellas que es verda-

dero. Este carácter, se
aducirá con razón, es el
de toda ficción genuina.
Pero en los relatos de
Manzur, además, este mo-
vimiento que suscita la
ambigüedad, no sólo se
produce entre las ficcio-
nes y el lector sino tam-
bién entre las ficciones
que habitan cada ficción
y los mismos personajes,
como un espejo. Y a
menudo el lector y el
personaje reciben los mis-
mos datos, el mismo es-
tupor, las mismas posi-
bilidades de elección.

Atendamos a ciertos
aspectos de los argumen-
tos, que ilustran lo an-
tedicho. En "La florista",
el personaje narrador se
entretiene en elegir un
rostro fortuito que se
cruza en la calle e inven-
tarle una historia, también
fortuita. Hasta el final,
el destino de uno de
esos rostros, cuya histo-
ria se alterna con la
historia del protagonista,
parece coincidir, siquiera
vagamente, con el des-
tino que tuvo en la his-
toria fraguada por el na-
rrador, que de ese mo-
do parece abandonar la
contingencia. En "Trans-
parencias", un personaje
mimo, sólo merced a los
movimientos, las acciones
aparentes, la vida de sus
vecinos, que colige ané-
glos los niños periclitados
a través de la pared.
De modo que la identi-
dad del protagonista su-
fre sucesivos cortes mor-
tales, porque se sitúa en
la transparencia y, adé-
más, las suposiciones
nunca son fehacientes,

porque apean a la in-
formación de uno solo
de los sentidos: el del
oído; pero también es
posible que las transpa-
rencias sean verdaderas.
En "Detalles personales"
se nos informa un he-
cho: en una casa de
pensión un músico ie-
go se ha suicidado tuer-
go que se abandonó su
esposa. Para explicar el
hecho o sus personajes
el músico que llega a
aquilar su puerca vacía
recibe varios datos su-
ceivos y quizá comple-
mentarios. El primero es
físico: el ámbito tiene
huellas de su anterior
habitante, el segundo, sen-
timental: las impresio-
nes y el afecto de la alqui-
ladora; el tercero, aní-
mico: el músico recibe
la aparición del músico
suicida; el cuarto, mu-
sical: una grabación je-
cundada por el suicida;
el quinto, narrativo: el
diario íntimo de la es-
posa ausente. Cualquiera
de estos datos proporcionan
una conclusión ambigua
e incompleta, salvo que
el lector, y el persona-
je narrador, la completan,
pero en todo caso ya
no se hallará en el re-
lato. En "Tigalpa" un
hombre ha soñado lo que
está a punto de hacer:
conseguir un caballo, atra-
vesar la salina con su
familia y llegar a la fér-
til Tigalpa. Sólo que en
su sueño fracasó, como
en verdad fracasó en años
anteriores. Sueña su des-
gracia y llega a la felici-
dad que le está ve-
gada, es decir, con Ti-
galpa, que no conoce,

pero ahora está seguro de conocer por qué la ha soñado. A pesar de todo, con temor, irá en busca del caballo; ni él ni nosotros sabemos al fin si el sueño se cumple o no, pero el hombre ha ido a la búsqueda de su destino. En "El fiero Antonio", un hombre, único sobreviviente de un peste, asiste a la función de un circo junto a la playa, llegado en una pesada nave: "Mateo". El mismo participa de la función, ejecutando el acrobacia. Al final, todo desaparece a los ojos de Antonio y del lector, pero ambas cosas hacen mucho más de la peste que en las primeras líneas del relato, mucho del alceado circo, que tal vez nunca existió o existió de un modo diferente. En "Milicias de la rueda" hay, digamos, un triángulo amoroso: Milicias asesina a su antagonista con una rueda de meta. Su compañera tira la rueda al cuerpo de la víctima, y lo arroja por un barranco. Pero Milicias continúa prestando la rueda, o bien, el fantasma de la rueda. La rueda es un símbolo de la víctima, que la mujer amada ató y que ahora mata a su amante, puesto que el asesino se identifica imaginariamente con su víctima. Milicias o la rueda comporta una disyunción de mismo, Milicias, o la rueda, es decir, el símbolo de la víctima. En "De la prosperidad de la tienda de Senem" gracias a la cabeza del paisano Emilio" hay un proceso similar, sólo que no es patético sino grotesco. Emilio y Senem tienen ambos un negocio del mismo ramo. Emilio goza de prosperidad económica, tiene una esposa y un hijo como consecuencia mental. Senem apenas solventa los gastos con la tienda, es viudo pero tie-

ne una hija avispada. Emilio es un hombre de cabeza peculiar, hundida en el parietal derecho; Senem identifica esa cabeza con la prosperidad económica de Emilio y otro tanto ansía esa cabeza, es decir, el poder económico, a tal punto, que tiene una foto de la cabeza de Emilio. Cuando Emilio muere, Senem hace desenterrar la cabeza. Pero este objeto muerto, como antes la fotografía, no representa su liberación. Ahora tiene la cabeza de Emilio y sustituye a Emilio pero debe abjurar de sí mismo, condenarse a su círculo, a la mirada sin misericordia de la cabeza de Emilio tal como Milicias se identifica con su antagonista pero se condena a arrastrar la rueda. Ambos se ven sometidos a objetos infamantes e imaginarios. En "Gracias, Espíritu Santo" está resuelto magistralmente el puzzle de la tela: ahora los acontecimientos son evocados a través del monólogo de una maestría de cuarenta años resaca. Su relato, a pesar de la maraña de sus falsas representaciones morales y religiosas, a pesar de sus repeticiones de diálogos, permite entrever otra historia, más cínica, más inmoral que su relato inmoral. Sin embargo, ese juego de valores no es el de la maestría y es licito que el lector tampoco lo elija. En "Bajo palabra", el mejor cuento de la serie, Senem tiene el cometido de arrancar la iniquidad que por degradación para nosotros no es mágica ni metafísica, no es siquiera una categoría de la ética. Marcial Sierra resaca o busca la incuba violencia que lo expulsó de su país, San Salvador. Su hermano nos cuenta aniquilado. Sierra hizo perder la iniquidad en un cuadro en

el que advinamos el horror, el rostro destrozado, lo que queda de la muerte: una imagen o un recuerdo atroz. Esa forma de opinión que es el cuadro le vale el otro tanto: teme correr la misma suerte del hermano. Sombras similares a las que borrarán a su hermano lo cominan junto a su hermana, que antes le reprochaba su indiferencia, a dejar el país. Ahora Sierra resaca. Pero éste es el relato que Sierra cuenta a un interlocutor ocasional de su viaje: un novelista. Pero a su vez, el novelista relata esta historia. El también había intuido a Sierra, por que la voz y las palabras de Sierra coinciden, o pretenden coincidir, con las de un personaje del novelista. El palto de Manzur es el relato del novelista que repite (¿falsamente?) el relato de Sierra. El final es ambiguo y magistral. No lo revelamos.

De ese modo, los personajes de Manzur ven la realidad a través de sus propios relatos, o de relatos ajenos, o de místicas, o de sueños, o de objetos físicos, o de dogmas morales, o de fragmentos de diálogos, o de poemas, de novelas o de pinturas. Sus datos siempre son incompletos pero poseen un poder alusivo tal, que permiten una conjetura y una posterior elección. Este movimiento interno de los relatos se hace externo, gracias a la lectura, que el lector hace de las "lecturas" sucesivas de los personajes. Un doble movimiento.

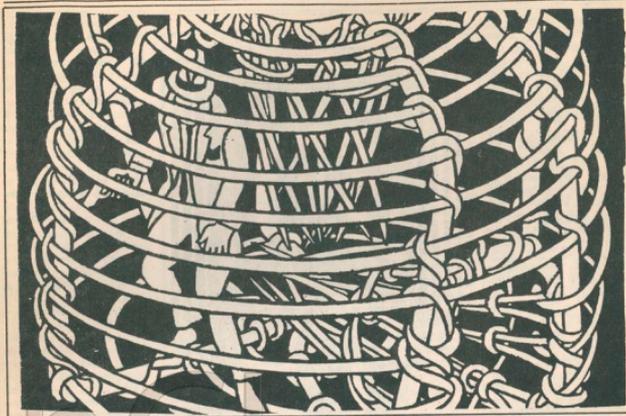
He aquí el modo de mentir que adoptó Manzur, quien, como dijo Sartre de Proust, merece, pero para ser más verdadero que lo verdadero.

Jorge Monteleone

poesía

La vida es tu juego, de Carlos Vladimírsky. Buenos Aires, Contemporánea, 1979.

Dentro del amplio espectro de jóvenes poetas que resaca para la poesía un campo privilegiado de verdades absolutas e intertempales, se inscribe Vladimírsky con su tercer libro de poemas,¹ siguiendo la conocida historia de los bardos oficiales de esta tierra. Para estos ferrocarriles amantes de una cierta melancolía que se quiere diáfana integrante, tanto de la compleja realidad en que vivimos como de la escritura (y no una actitud ante el mundo por un lado y una instancia mediatizada, respectivamente, por el otro), la poesía es el espacio de la pureza.² Bien puede ésta erigirse cercada por los límites que le impone una cosmovisión sacralizada: Bien puede retinar en un mundo donde el sueño es el sueño, el amor es el amor, la muerte es la muerte; y nunca otra cosa que nos permita posible transgresión que arda en quien la construya. Es éste precisamente el punto de vista correspondiente a la obra reciente de Vladimírsky de C.O.V. En ella prima la larga serie de valores absolutos y trascendentes de un orden que el tiempo y la historia se han encargado de fijar, y que son hoy apaciblemente dignos y aceptado con placer (y sin contradicción) Se ofrece un bien(estar), una languidez clara, sin reproches. El poeta se y escribe. A él le es dado el poder de definir exacto y claramente las cosas de la noche y de los días, los más sabios misterios y la endiablada



da cotidianeidad. Imbuido de esta condición, el poeta se lanza a la tarea. Luz, Fuegos, Palabras y otros símbolos de similar estilo se traen con una imaginación previable para conformar un escenario poético de rígidas y abstractas oposiciones (bien y mal, amor y soledad, etc.) aparentando saber lo que las cosas son. Queda así delimitado un ámbito familiar: lo inequívoco. Arduos son los lunares que el feliz término plantea en la vida social de nuestros contemporáneos. Desafortunados los que deseen la unicuidad, porque de ellos será el reino de la falsedad. No de la realidad, ya que ésta se encuentra inmediatamente reducida (deformada) al serie conferidas características inamovibles y único sentido a lo que es por esencia cambio y pluralidad. Hablamos anteriormente de la pureza como el espacio reivindicado por los poetas

dotados de la cosmovisión expuesta. Cabe entonces preguntarnos ¿a costa de qué esta pureza? Si partimos de su inserción en un horizonte cerrado e inequívoco, y la consiguiente recortamiento de su complejidad unitaria se corresponde — en los poemas del autor — con cierta desarticulación semántica. Es decir, vemos cómo la relación está regida por la remisiabilidad mutua de los significados convencionalmente establecidos, pero sin otra dimensión significativa, por lo cual estas relaciones entre palabras producen zonas vacías de sentido.

Hallamos anacrónica la obra de Vladimírsky respecto a las tendencias poéticas de los últimos años, que intentan representar lo real en su integridad. Poesía que más

que hablar para evidenciar lo que sabe lo hace para dar a conocer lo que desconoce. Es de un campo de riesgo, de incertezas; el lenguaje se presenta como problema, y se desconfió de la palabra como proporcionadora de un sentido preciso, una seguridad. En contraposición a esto en *La vida es tu juego*, mundo de contraposiciones poéticas, el poeta es portador de certidumbres y significativo para ciertas voces conexas de la crítica argentina. Como dice Armani, este libro coloca a Vladimírsky en un "caso mismo seguro"; por la negación al riesgo que implica la búsqueda y por la aceptación de su obra en un medio que pide que el poeta sea el que vive en una torre

de marfil. Uno le deseaba que se desentenciera, que recuerde lo de Nietzsche lo importante es volver a perderse. Porque en este extraño, a juicio nuestro, está la

raíz de la palabra creadora.

Laura Kleim

¹ Sus dos libros anteriores son *Traficante de sus Asas y Madrugadas del Inferno*, de los cuales hemos tenido acceso sólo al segundo, que no presenta cambio ninguno en su horizonte formal y temático respecto al último libro.

² Pureza: frase sencilla, sensibilidad, exaltación, ternura, rocío, luminosidad, claridad interior, etc.

Poeta antiguo, de Jorge Ricardo. Buenos Aires, Botella al Mar, 1980.

Desde hace un tiempo un grupo de poetas que se autodenomina "generación del 70" reclama como este nombre ser reconocido como representante

del último segmento de la historia poética argentina. Jorge Ricardo pertenece a ese grupo y parece interesante leer *Poeta antiguo*, su último libro de poemas, teniendo en cuenta esta referencia.

Si al menos como hipótesis se acepta que el año 1976 puede ser designado hilo separador de dos etapas —es decir, esa época o un poco más tarde cuando empiezan a dibujarse dos nuevas líneas en el horizonte poético, una que adopta ciertas características barrocas y otra que reclama un nuevo romanticismo— se verá que la "generación del 70" —a traviesa a ambas: la primera es la que lo vivió y publicó sus primeras obras y lo exhibe como un grupo— tiene una propuesta poética común, con diferencias de intención más o menos marcadas entre sus integrantes; la segunda, que se renovó, conviviendo en medio de una gran profusión de poetas con las finesas aristas mencionadas, se inclinó decididamente hacia la primera.

Poeta antiguo no —salta a la alambrada— continúa en más de un aspecto a *Vuelo bajo*, su anterior libro publicado seis años atrás. Los poemas más importantes que siguen siendo aquellos que hacen residir su impacto de gravedad en la construcción de un personaje mítico, ubiéndose en una tradición que asocian a su cenit con Raúl González Tuñón y Juan Carlos. En esta sentido, el barco balenero, o Clint Eastwood, o Billy the Kid, o el Bardo, se corresponden en el nuevo libro con el cuarto de cuerdas, o el corsario de Drake, o Cézarne, o el poeta antiguo. Pero con una variación de peso: la tendencia a dotar a los elementos descriptivos y



narrativos de un acentuado carácter de reflexión.

Dos tonos ocupan el libro, como reconoce Yáñez (Ricardo) en su tratamiento: la aventura y la melancolía. La aventura sólo excepcionalmente pertenece al autor; la viven sus héroes en forma extraña: Cézarne practica el inclinarse de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, el corsario de Drake hace fogatas con manuales como forma de discurso, Carlos Gardel viaja al Otro Mundo con una Luger. Y las acciones en que se interviene el autor se ajenas: pertenecen a otra época y a un yo distinto. En cuanto a la melancolía, que es toda suya, se acentúa notablemente en esta obra, anula cierto optimismo del libro anterior, comienza a dirigir la mirada hacia el pasado e

impregna con sus matices incluso a la aventura.

Según la lectura que Kovadoff hace en el prólogo, *Poeta antiguo* es un poeta ambiguo. Para Kovadoff la ambigüedad consiste "en el reconocimiento de lo difuso como instancia última de lo real". Así, sin advertirlo, cae en el error de aplicar una cualidad propia del objeto expresado al sujeto que lo reconoce y la expresa. Por lo demás, según el diccionario y lo que se entiende vulgarmente, lo ambiguo de un texto es cierto carácter equívoco en la expresión que provoca posibilidades de interpretación múltiple. No es éste, por cierto, el caso de *Poeta antiguo*. Otras consideraciones tampoco parecen tener correspondencia en el libro, por ejemplo cuando dice que Ricardo "plata

escribiendo— el esencial descubriendo que lo une a sí mismo" (?) o cuando habla de su "ambigüedad" (?) o cuando descubre en los poemas, la plasmación de un significado contradictorio (?). Por momentos pareciera que Kovadoff invierte el procedimiento aconsejable intentando adecuar el texto a su crítica, que es lo mismo que querer adecuar la realidad a la idea. Sin embargo, leyendo el prólogo como una poética, es decir, haciendo una abstracción respecto de toda referencia al libro de Ricardo, los conceptos de Kovadoff resultan por demás interesantes.

La metáfora central del libro es la derrota. Una derrota que se sabe cierta, que impone una revisión de las posturas sostenidas, pero que no conduce a la impotencia. Esta derrota se advierte como hilo conductor de los poemas (*Transparencia, Primera Aleluia, Circunstancias, Love Story, Madrid, Generación*, etc.) y hace sentir su presencia aun en los que no es protagonista. Así, leemos diseminados por el libro fragmentos como "se derrumban las tablas donde la farra seguía hasta el alba", "en una esquina del vals tocan a difuntos", "la caída de la ciudad en manos del enemigo", "un hombre entre restos de un naufragio", etc., etc.

Como en *Poeta antiguo*, Ricardo se detiene en forma definitiva, las anteriores concepciones populistas y esto puede hacer extensivo a su grupo de referencia. En el notable poema *Generación*, habla de una pérdida y de la reunión bajo nuevas banderas. Algunas de estas banderas están implícitas en la obra. Así, es posible señalar:

a) un cuestionamiento del lenguaje (o de la

"poesía) en cuanto a sus posibilidades (ver *Circunstancias, Platónica*), su eficacia (*El poeta de a bordo, Oh la noche inmensa, El cantar tiene sentido*) y su uso (*Moción de orden, Rimadito, Cézarne*).

b) una reivindicación del apoteosis —"la imaginación al poder"— en detrimento de "la realidad al poder" (Pirro).

c) el abandono de un dogmatismo ingenuo respecto de la posibilidad de conocimiento (Cézarne).

d) Correlativamente el reconocimiento de la complejidad y la opacidad del mundo (ya no se quiere dividir la humanidad en lobos y corderos).

e) la búsqueda de una certeza sin presupuestos. Esta última postura merece una aclaración. *Poeta antiguo*, consistentemente a lo que afirma el prólogo, quiere la certidumbre después de haberse despojado de muchas certezas previas (que las circunstancias develaron falsas) se lanza a buscarla en el doble ámbito del mundo exterior y el subjetivo, alejándose a iluminar ciertas regiones. Los poemas son la muestra de que a algunas certezas se arribó. Talomón de él, en un deseo, una necesidad de ampliar dichos logros. En un par de oportunidades el poeta reclama para sí mejor dadas otras *Hijos de ciegos* (cuanto por la verdad, tener "una muerte leída").

Y en *Generación* habla de "esos fondos barrocos donde la angustia se desliza con pretensiones de libro de anacanda".

Libro de altibajos, libro valiente porque se anima a revisar el pasado mientras lo evoca, libro de imprecisiones y distorsiones en el uso de la rima (a veces par-

ce que la rima lo usa al autor, cf. *Circunstancias*), libro que pide y deja ser gozado, *Poeta antiguo* es junto con *Oncé poemas de Boido* y el anticipo publicado en *La Opinión de Diario en la crisis de Freidemberg* lo que la "generación del 70" ha mostrado en esta etapa. Nosotros ellos son trabajos importantes en la evolución del grupo. Es de lamentar en *Poeta antiguo* la no inclusión del poema *Profumo di donna* publicado en un anuncio que también hiciera *La Opinión*.

Jorge S. Perednik

"Irene Grau aún no ha podido editar sus libros y los poemas de Santiago Kovadoff corresponden a la primera época."

ensayo

Saint Exupéry: El principio en los Infantes, de Blas Matamoro. Madrid, Atlántida Editores S.A., 1979, 150 págs.

Blas Matamoro (Buenos Aires, 1942), narrador y agudo crítico, conocido entre nosotros por sus obras *Hijos de ciegos* (cuanto por la verdad, tener "una muerte leída").

Y en *Generación* habla de "esos fondos barrocos donde la angustia se desliza con pretensiones de libro de anacanda".

tores más leídos y encomendados por Occidente en las últimas tres décadas.

Abundantemente documentado, Matamoro pasa revista a la vida y obra de Exupéry. Sin absolutizar aspectos alguno de su desarrollo, contemplando la interrelación permanente entre ellos, nos pinta un fresco donde lo psicológico y lo social, enmarcados en la situación histórica de la posguerra, estructuran las características del autor de *El principito*. Consecuente con la amplitud de su criterio estético, Matamoro acierta al avistar las contradicciones de Exupéry en el seno mismo de la contradicción. En su vida y obra nos descubre la autenticidad de un ser que dista mucho del héroe del que tradicionalmente nos habla crítica.

En efecto, Saint-Exupéry, aristócrata de origen, se formó en el medio de la bancarrota social de su familia; bancarrota que le marcó su doble condición de noble venido a menos, obligado a trabajar duramente por su sustento, y solitario soñador de un lugar social que la burguesía le había arrebatado a la antiquísima aristocracia.

Así como Kafka hablaba resistencia sólo en la escritura, Exupéry la hallará lejos de los hombres, por encima de ellos en el cielo, como dice Matamoro: "en su avión-mostrario".

"El Principito —afirma nuestro ensayista— será un espejo póstumo: el niño aristocrático, dotado de un pequeño planeta propio, pero, a la vez, completamente solo".

El mismo que muere en misión combatiente es, finalmente, un aristócrata cabal. Exupéry justificará reaccionariamente,

en pos de su anhelo elitista, la desigualdad entre los hombres, el colonialismo y su la guerra misma. Matamoro nos recuerda algunas afirmaciones no muy felices de Exupéry: "El sufrimiento animal —espirita de creación" y "El objeto del arte no puede ser adquirido por una colectividad. Éste es el quinto sentido humano".

Aun sus críticas a la sociedad burguesa están vicciadas por un humanismo banal, hueco, contradictorio: que le permite declararse tan admirador de Stalin como de la Francia tradicionalista. Saint-Exupéry jamás fue un revolucionario. Sus contradicciones las resuelve insatisfactoriamente a través de la salida individual. Su participación en la España republicana responde a tales presupuestos, que lo llevan a encontrar en la acción —tipicamente aventurero— el núcleo del trabajo de la plenitud del hombre auto-suficiente. Pero como toda búsqueda individual, finalmente llevará al aislamiento del autor.

Su búsqueda no es social, es divina: su lugar no es el de los hombres, sino el de Dios: recorriendo el cielo con su avión.

En esta senda, su contradictoria existencia encontrará un fin igualmente contradictorio: cambiando por una república que no es la suya, por una causa que no comparte y junto a unos hombres en quienes no confía.

La gran riqueza del trabajo de Matamoro reside en su prolijo y científico descubrimiento de esta decadente pasión, su reatada de místico heroísmo. La fábula argüida en su derredor críticamente es sepultada.

Gabriel Martín Vega

XUL Revista de poesía

"...tratar de reestacar un campo particular, el de la poesía en este caso, implica también adentrarse en las búsquedas y los problemas que conforman nuestra cultura. Entonces, contra las concepciones que ven la vida cultural como un espacio vacío (que hay que llenar) o como una suma de trivialidades (sección ballet, sección cine, sección música, sección literatura, etc.) se parte aquí de la hipótesis que la vida cultural es unitaria en su complejo y que su esencia es la discusión. Xul se propone tautológicamente como una encrucijada, una línea que vuelve sobre sí misma, un viraje brusco..."

(primer número: 40 páginas: *Editorial: poemas de Xul Solar, Lobo Boquín, Leonardo Scolnick, Reynaldo Jiménez; 1.º siglo de poesía japonesa: "La viña", de Cesare Pavese; "Balance y perspectiva", de Jorge Ricardo; "La poesía argentina: una cuestión de existencia", de Jorge Ferrelnik; "Último tiempo". Ilustraciones de Rafael Bueno.)

* * *

Ya que es muy poco que la censura caiga sobre el arte, o el ensayo, también se prohíben diccionarios. El derecho que proscribía la distribución, venta y circulación (y ordena su secuestro) de la *Enciclopedia* y el *Diccionario Soltar*, afirma que en ellos se ofrece al estudiante "un léxico decididamente marxista". Según los considerandos, las palabras que figuran en ese diccionario "lejos de comprometerse fielmente con los significados propios de la lengua, tienden a sustituir éstos por otros que responden y son típicos de esa ideología" (y que están fuera de la lengua).

* * *

EDGAR ALLAN POE Y EL ARTE DE CONTAR es el tema de un seminario de seis clases que *Marcelo di Marco* dictará desde el 22 de octubre en el *Centro de Artes Encuentro*, Güemes 3524/E. La inscripción está abierta.

* * *

Otra vez, como cada año frente al otorgamiento del Premio Nobel de Literatura, reaparece el espíritu de los periodistas que creen que la cultura tiene que ver con la competencia y el chauvinismo. Para ellos, la posible nominación de Borges reviste igual importancia que un triunfo de Reutemann, Palma, Vilas o la Selección Nacional. Como el Nobel no se decide en la cancha, los catrificados surcos cada vez usan más la política y menos la literatura, y el buen Borges sigue quedando en las agendas, lo que provoca tanta indignación como el despojo de Firpo a manos del refri de la pelea con Dempsey.



Notas del anochecer

Remos: "Si, he sido un guerrero ferrocarrilero, pero en Lepanto se me fue la mano" (Cervantes).

Cantar del amanecer

Ayer pasé por tu casa miré por la cerradura para ver cómo es tu cara cuando no tiene pintura.

Las buenas obras

El Ministerio de Bienestar Social donó, la pasada semana, una casa a una maestra sanjuanina de 82 años. Un hecho positivo que merece destacarse.

FRASEARIO

Frases: Conjunto de palabras que forman sentido. Pequeño Larousse Ilustrado. En esta profunda sección publicaremos aquellas frases que conmidigan en todas las letras a la definición del Mensajero:

"El lóbulo frontal es el que nos conecta con Dios" (Dr. Imbrano, docente de Neurofisiología, Universidad Kennedy, curso 1980).

"*Mutantia* es una revista diez puntos" (Bernardo Neustadt, Radio Mitre).

"La huelga es un acto inmoral" (A. Benegas Lynch; cátedra de Economía, Fac. de Filosofía y Letras, curso 1977).

"La continencia sexual, lejos de ser perjudicial, favorece la salud en gran medida porque el semen es reabsorbido y constituye una fuente de proteínas" (Dr. Gruber, maestro de Higiene Sexual, cit. por W. Reich).

"Silvina Bullrich confiesa: por qué me hago la cirugía estética" (título de tapa de la revista *Genie*; con foto de la escritora (2) nombrada).

"Nuestros males son heredados" (todos los funcionarios gubernamentales, desde Juan de Garay hasta el presente).

"Una escritora no tiene por qué ser un bagayo escaposo vestida de sufragista del siglo XIX" (Marta Lynch, revista *Para Ti*).

¿Lástima que ella es un bagayo, ¿no?

PREMIADOS DE NOVA

Enrique D. Zattara, uno de los directores de NOVA recibió en agosto una Recomendación en el certamen Coca Cola en las Artes y las Ciencias, por su libro de cuentos *Educación rigurosa*. Igualmente, fue Segundo Mención en el Concurso Latinoamericano de la revista *El Ornitorinco* por el cuento "El pájaro del sur". Otro redactor, *Marcelo di Marco*, obtuvo el primer premio de poesía del Ateneo del Rotary Club de Caballito, por "Kafka". ¡No se les cae la cara de vergüenza!

Grages de moral

Cuidar nuestra vida: he aquí, lector, nuestra misión más sublime. Nuestro comportamiento, cual el ave Fénix que renace de sus propias cenizas, debe redimirnos de las pequeñeces cotidianas. Tómalo mate.

Fecha para recordar

El 5 de abril de 1786 Ham Al-Raschid asume el califato abásida.

Exclusiva

Según trascendió en medios periodísticos, el pensamiento de la escritora Marta Lynch estaría adscripto a la Escuela de Frankfurt, ya que —según se dijo— en su biblioteca tiene todos los libros de Adorno.

No importantes.

No escribir boludeces.



HACIA UNA GRAN REVISTA CULTURAL INDEPENDIENTE

En abril de 1978 aparecía Ulises No. 0, señalando en su editorial —era inevitable— que “venía a llenar un vacío”. Ese mismo año, en septiembre, el No. 1 de Nova Arte afirmaba: “Vivimos como un reflejo de las revistas de arte”. Pero, al parecer, las cosas habían cambiado unos meses después. Ulises hablaba ya de “el florecimiento de un género (las revistas culturales) que tan buenos antecedentes tiene en nuestro país”; y para corroborar la afirmación, Nova Arte organiza en febrero de 1979 una mesa redonda a la que asisten gran cantidad de publicaciones culturales. ¿Qué había sucedido? La primera pregunta, que daría un observador superficial, sería la de que no tiene por qué haber una relación entre la actividad cultural de un período y su base económico-social. Por el contrario, nosotros respondemos: este movimiento cultural es un correlato fiel de nuestro tiempo.

¿Qué es lo que confunde a quienes miran con poca visión? La creencia de que puede existir una relación mecánica del tipo: crisis económica + censura = depresión cultural y,auge económico + libertad política = florecimiento cultural. La realidad, sin embargo, es más complicada. Como demuestra Haneser, en otros, “la opresión en sí misma fuese contra el espíritu del arte, las obras de arte perfectas sólo podrían realizarse allí donde existiese una anarquía perfecta. Pero, en realidad, los supuestos de que depende la calidad estética de una obra están más allá de las alternativas de libertad y opresión política”. También advierte Haneser contra el otro extremo, según el cual las trabas y la opresión ponen a prueba las dotes de los “verdaderos” artistas, tesis grata a más de un intelectual de nuestra Argentina.

En fin. ¿Por qué aparecen tantas revistas si la situación es asfáltica? Porque en los momentos en que más coartados están los medios de expresión, más necesarios se hacen. Las revistas son la expresión de la crisis, pero también su negación. Sus deficiencias (mala impresión, falta de regularidad, lagunas) son expresión de la crisis; pero sus logros (empezando por su propia existencia) son su negación. Sin embargo, además de expresar la crisis en su conjunto, las revistas reflejan las salidas que los distintos sectores intelectuales se proponen ante la encrucijada.

Si descartamos —desde luego— a las representantes de la cultura oficial (Revista Nacional de Cultura) o paraoficial (Pájaro de Fuego) —ya que ellas mismas son la crisis, aunque supongan que no hay tal— por el otro extremo debemos descartar a las publicaciones underground, que también se alimentan de la crisis. Sólo que, mientras las oficiales son la cara académica, pulcra, esclerosada y solemne de ella, las underground representan su cara infantil, desahogada y bochinchera. Estas

quiétopos “enemigos del capitalismo” creen que la cultura verdadera pasa por la marginalidad como cara opuesta a la comercialización del arte. Acaso su orgullo, a veces adolescente, no les permite sacar conclusiones históricas. Con el desarrollo de la industria cultural desde la segunda mitad del siglo pasado, el arte se enfrenta a una situación paradójica: el escritor, por ejemplo, es artista para el público y factor de beneficio para el editor. Pero si por causa de este mecanismo la obra de arte resulta mistificada, alienada, ¿qué hacer ante la disyuntiva? ¿propugnar un arte auténtico, que responda a las verdaderas necesidades humanas pero alcance, al mismo tiempo y aprovechando la industrialización, un destino universal; o ahujar en abstracto de los logros de la técnica y aminorar la producción artesanal de la Edad Media?

Más allá de estos extremos, nos encontramos con un núcleo de publicaciones cuyo carácter marginal, lejos de ser jactancioso, es forzado. Si nuestro movimiento cultural es marginal, es más bien porque es marginado, porque los medios maivos nos cierran sus puertas. Cierto público sabe: sin embargo, que lejos pasa la cultura de los programas de TV o los suplementos dominicales.

En este núcleo del que hablamos, predominan dos tendencias: la realista y la surrealista. Una tiene varios matices: desde el populismo de Oeste (“cultura para todos”) hasta el nacionalismo de Nidos, que reniega de “la larga lista de traplantes e hijeritos que han ido poseyendo el verdadero punto de partida de un arte con conciencia nacional, que refleja nuestras exactas necesidades sin ‘acomplejarnos’ con el espejismo de las vanguardias estéticas, ese camino limitado y sin salida”. En la línea “vanguardista-surrealista”, un largo cortejo encabezado por Galaad y Podema intenta en vano resucitar el cadáver de Breton.

Como síntesis de estos opuestos aparentemente inconciliables se alzaron pocas voces: Nova Arte afirma no aceptar “ni una concepción metafísica ni una concepción sociológica del arte, de la producción estética del hombre”, y Ulises rechaza “el vanguardismo subjetivista y decadente como el realismo chato y moralizante” que “no pueden ser el modelo de los jóvenes creadores”, y propugna un “vanguardismo realista superador de viejas tendencias”.

Ambas revistas —Nova con sus cinco números, Ulises en sus tres entregas— intentaron reflejar, con crítica y trabajos de narrativa y poesía, esta nueva instancia. Hoy, conscientes de la necesidad de unificar las fuerzas comunes para hacer viable un órgano de expresión capaz de dar respuesta a las inquietudes de aquellos que no se sienten representados por la “cultura oficial”, continúan juntas sancionando de derecho una convergencia que de hecho venían expresando. Una fluencia que reafirme —hoy más que nunca— nuestra elección irrenunciable por la defensa de la libertad de expresión y por un arte independiente, vuelto hacia el destino universal del hombre.