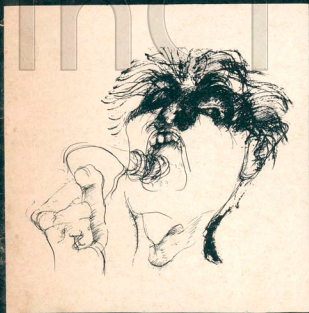


Suplemento: ROLAND BARTHES



POESIA JOVEN

Marcos Silber Noemí Ulla Cuentos

Emilio Del Guercio Germán García

REVISTA BIMESTRAL INDEPENDIENTE. AÑO II. Nº 4. \$2.500.-

Para qué insistir en lo que todos vivimos a diario. Las limitaciones impuestas de antemano por la autocensura, la falta de un mínimo resguardo económico para crear con desahogo, la indiferencia ante la verdadera obra de arte, promovida por una manipulación feroz de los medios de comunicación, el surgimiento de ídolos de barro como los que genera el fútbol o la televisión, son lo más terrible de las pruebas de fuego que hoy, el intelectual conciente de su responsabilidad ante la vida, enfrenta.

Pese a todo, hay quienes todavía insistimos: en crear y en comunicarnos, en producir cultura no vendida previamente a las modas y los dictados del consumo comercial, en seguir buscando un lenguaje sin falseamientos. Es cierto que la realidad nos pone frecuentemente pesimistas: los síntomas de la grave enfermedad de la cultura argentina están metidos en nuestra propia sangre. El encasillamiento a que se someten aún los jóvenes "no integrados", la insistencia en la idea de la "cosa subterránea" restringida a unos pocos amigos que "comparten la locura", la bohemia estéril de La Paz (más consuetudinaria en nostalgias del pasado, camas y anatomías diversas, que en producciones), son deformaciones terribles: las tenemos incorporadas como sanguijuelas voraces.

Ingenio ponerse en el papel de enfermeros, de buenos samaritanos que queremos salvar a los demás de la caída, con consejos sensatos, psicoanálisis rigurosos y prolifas elucubraciones racionales. Como si estuviésemos afuera, más allá del bien y del mal. Es preferible asumir nuestras propias contradicciones, nuestros propios conflictos, y en ese camino avanzar: *lo único que no podemos permitirnos es bajar los brazos*. Cuando hicimos nuestra primera revista oral, leímos un editorial que decía: "La cultura argentina vive un momento de verdadero dramatismo: de nosotros depende, en gran medida, salvar el barco antes de que naufrage". Claro, quizás nos faltaba decir que en el barco vamos también nosotros, por eso es tan importante y además tan difícil salvarlo. Dijimos también, en una nota que nos hizo *La Opinión*, que como generación nos sentimos defraudados y traicionados: si la defraudación y la frustración no fueran reales, no hubiésemos tenido tan ofendidas réplicas como tuvimos.

No somos ni muchachitos juiciosos ni "enfants terribles". Somos, sencillamente, la expresión creadora de una juventud que prefiere no negarse a sí misma, no clausurar su pasado, pero no hacer tampoco de él engañosas banderas, asumir su confusión pero no dejarse arrastrar por el culto a la irracionalidad al que quieren llevarnos.

Nada más que eso: por eso elegimos ser una "revista independiente", por eso no nos asusta a veces contradecirnos, por eso no nos desgarramos las vestiduras proclamando absoluta coherencia. Elegimos, en fin, vivir el arte y la vida desde adentro. Siempre es más fácil ponerse por encima de las cosas, creer que se puede estar de vuelta: otros lo intentan; a nosotros no nos interesa.

ENRIQUE D. ZATTARA

arte NOVA

REVISTA BIMESTRAL
INDEPENDIENTE

Año II - Nº 4.

DIRECTOR: Enrique D. Zattara

Sec. de Redacción: Laura Riposito

Colaboran en este número:

Sergio Bizzio, Carlos A. Brocato,
Omar Cao, Marcelo Di Marco,
German Garcia, Daniel Guebel,
Jorge Montgomery, Juan C. Muriz,
Jorge Pineda, Marcos Silber,
Graciela Silva, Sebastián Thourat,
Noemi Ulla, María Susana Zattara.

Fotos: Gabriel Valansi

Ilustraciones de este
número:

Eugenio Cuttica

Impreso en Produccion Grafica

REDACCION: Magallanes 885
Buenos Aires.

Registro de la Propiedad Intelectual
en trámite.

EN ESTE NUMERO

Editorial	pag. 2
Antología: 7 POETAS JOVENES	pag. 4
A DIEZ AÑOS DE NANINA por German Leopoldo Garcia	pag.10
ELLA O EL Cuento de Noemi Ulla	pag. 12
SI : EL PODER DE LA LITERATURA por Carlos A. Brocato	pag. 15
Reportaje a EMILIO DEL GUERCIO	pag. 19
LA BASE LINGÜÍSTICA DEL ESTRUCTURALISMO por Jonathan Culler	pag. 21
UNA FAMILIA POBRE Cuento de Norberto Belge	pag. 29
UN AÑO DE ACTIVIDAD	pag. 31
VISTO Y OIDO	pag. 33
poemas de MARCOS SILBER	pag. 36

en SUPLEMENTO:

LITERATURA / PODER

Lección inaugural de la cátedra de Semiología
Literaria en el College de France por
ROLAND BARTHES.

ANTOLOGIA:

7 POETAS JOVENES

Hace poco, en unas charlas sobre poesía argentina, comenté lo dificultoso de juzgar a los poetas más jóvenes, dado la diversidad tremenda en que se enuncian sus preferencias y búsquedas. Cuando decidí encomendar a Sergio Bizzio la preparación de esta antología sabía que no eran pocas las diferencias de criterio que nos separaban. Preferí correr el riesgo, a cuenta de una seguridad: la de que, primara el criterio estético que primara, la poesía elegida sería, sin duda, buena poesía.

El resultado me confirmó la apreciación: si algo puede criticarse a la selección hecha por Bizzio, es quizás cierta parcialidad, es indiscutible, por su parte, el alto valor de los elegidos. Creo que el balance es altamente favorable, pese a que no faltarán (abundarán, si es que debo decir estrictamente lo que pienso quienes protesten por ausencias a su juicio injustificadas. Sería milagroso un antólogo que no encontrase cuestionamientos.

En cuanto a Bizzio, le he pedido que incluya sus poemas. En mi opinión (y yo suelo tener en estas cosas devociones profundas), es uno de los poetas más brillantes de la futura promoción. Para un joven de 22 años, me parece, es bastante.

E.D.Z.

Marcos Britos

ARRINCONADA ENTRE MIS BRAZOS

a Nicolás 21.3.79

Arrinconada entre mis brazos
señala con mi índice su brazo
esta mujer mía
en su diaria tarea de hacerme recordar
que aún quedan razones

que ella anda
de aquí para allá
sufriendo una

EL DESIERTO

Ellos aguardan
que algún carguero les ofrezca de sus entrañas el
que un árbol de pan madure en el jardín
que lleuva miel leche manteca derretida
que surja un manantial de cañas frente a la ventisca
que rocío de sal cubra los pastos
que granos de maíz granizo

ellos aguardan
mientras el desierto avanza

MARCOS BRITOS nació en 1956, en Buenos Aires. Publicó hasta ahora LA FLOR EN EL MURCI y numerosos poemas en revistas literarias.

VENERE MANDA CUPIDO SULLA TERRA

Miro tu ojo a través de un objeto cilíndrico
arrastro la mano por sobre una mesa de café
me acerco (me alejo) no sé si la desnudez es buena
pero pongo una pierna sobre tu pierna
y ese gesto hace que la aureola del ángel se vuelva nítida
que sus flechas causen el efecto que somos
que sus manos de niño bajen a la tierra con un fin determinado
y se posen sobre mis hombros como una presencia anónima
que es imposible ignorar.

DESTINO

Dónde estará lo que sigue
me pregunto
mientras lo que quedó atrás
se parece
a un barril sin fondo
en el que es imposible buscar
un indicio
para este futuro que viene
cabalgando lentamente
como una flecha
de esas
que siempre van a dar en el blanco
aunque hagan un trayecto sinuoso
que a los ojos de ciertos ingenios
puede parecer errado.

TAMARA KAMENSZAIN nació en 1947 en Buenos Aires. Tiene dos libros editados: POEMA-JURTA (1972), y DE ESTE LADO DEL MEDITERRANEO (1973).

Marta Oliveri

LOS PAJAROS Y EL HOMBRE

a la memoria de Raúl González Tuñón

Tierra sobre la tierra y sobre la piedra el hacha,
navaja blanca de hielo bajo el corazón del alma,
¡ay! cuando la tierra sobre la tierra crezca,
¡ay! cuando amanezca la muerte en tu cabaña.

¿Quedarás sereno cuando entre sus dedos
se enciendan las pálidas y largas llamas?
¿Serás tenido navegante por el miedo
cuando quiebre todas las semillas blancas?

Y si te mece como pálida madre
entre sus brazos fuertes
¿dejarás tu caverna conocida por la gruta apacible que te ofrece,
por la piel invisible que te ampara?

¡Ay! donde la tierra sobre la tierra crezca,
yo quiero ver lavado el cuerpo de la muerte,
¡Ay! donde la tierra sobre la tierra crece,
allí vuelve a nuestro cuerpo el mar, el viento,
la niebla.



MARTA OLIVERI nació en 1959. Publicó, a los 17 años, LA PRIMERA FUENTE, libro del cual procede este poema.

EL OTOÑO TIENE CUERVOS AMAESTRADOS
QUE PICOTEAN LOS OJOS DEL AMANTE

El otoño tiene cuervos amaestrados (supongo cuervos, podrían ser águilas o búhos) que picotean los ojos del amante. Y el amante, descubierto, sube a ella por última vez.

Ella duerme, al fin, dejando que su boca se abra apenas lo suficiente para el aire. Dormida lo vigila. Tiene partes de tigre y partes de conejo. El amante

la recorre con su lengua y ella sueña que un pescadito de juguete de mandarina la persigue y teme que él

ahora de pie, decida morder, comérsela como en los cuentos. Pero el amante, triste, repentinamente espantado, sacude la cabeza como un perro que aspira ceniza.

Después, de rodillas junto a ella, piensa que adiós quizás no sea una palabra verdadera, que simplemente, quizás, tenga urgencia en soltarse: descorre por un momento la sábana y suave, casi con temor, apoya los dientes en el hombro más cercano a su boca.

En ese momento, entonces, el primer cuervo se abalanza.



HELO AQUI QUE VIENE SALTANDO

Rápido, oscuro como un fuerte gamo, cenó tus pies tu cabeza, tus ojos donde había un árbol para que la noche se pusiera debajo blandiendo una botella. Aquí, sin embargo, podrían acostarse las orejas del mundo y escuchar el sonido prolijo de tus norias.

Sobre mi boca pesas lo mismo que la nuca de un muerto.

POR LAS MONTAÑAS, BRINCANDO POR LAS COLINAS

Inclúdos en el fin con beneplácito de las alcachofas, iremos lejos y alto en la noche.

Tu cabeza no será tu cabeza inclinada, ni tus oraciones pequeñas y oscuras. Aliviaré tu olor a zumo de hierba y tus movimientos de bellísima tarasca. Evitarás toda sombra: serás fresca nuevamente, líquida, capaz de alejar a sus criados, sus fámulas domésticas. Inclúda en el fin, habremos alterado el ritmo de la desesperanza.

Y entraremos al olvido como débiles bicormios en un día fragoso.

SERGIO BIZZIO nació en Villa Ramallo (Bs.As.) en 1956. Publicó en revistas del país y del extranjero, y fue incluido en la colección de poesía hispanoamericana "El Alba Prometida". Tiene un libro inédito.

EPISTOLA PARA LA QUE DUERME
CON UN DEJO DE TRISTEZA

...y no sabrás que la noche teje sus piezas antiquísimas pacientemente con vientos que silban sobre los techos como amantes fugados de manos de poetas franceses muertos en la Segunda Guerra.

EDUARDO DALTER nació en Buenos Aires en 1947. Publicó en revistas nacionales y extranjeras. Además, los libros AVISO DE EMPLEO (1971), LAS ESPINAS DEL PESCADO (1973), LAS SEÑALES TERRESTRES (1975), y en colaboración con Manuel Ruano, CUESTIONAMIENTOS PARA UN ANALISIS DE LA NUEVA POESÍA ARGENTINA (1974).

ARS POETICA III

Cuando la carne bosteza o yace sepulta, vacía, bajo un humor de ligeros discursos —ciega—, flotan toneladas de peces podridos; comercializan, escaleras hacia abajo, los zorros; y la palabra cae —pesada— como la árida estatura de un muerto: fácil, torpe...



OJOS

y nos hemos contado historias tan pequeñas como las arrugas del dedo más frágil de una mano.



INVENTARIO

Hay una noche oscura llena de barcos.
 Hay un cuerpo mío cansado
 por asientos de madera sin brazos
 y hay dos muchachas con tapados marrones
 haciendo limosna de sus vidas
 en un cine suburbano.
 Hay una puerta desvencijada llena de barcos.
 Hay una risa insolente
 hiriendo sin lástima mi falta de credo.
 Hay un sol entretejido
 y una selva
 y una espina sin espinas
 y una tarde.
 Hay diez agendas con apostolados llenos de barcos.
 Hay diez agendas con apostolados
 con bigotes e imágenes
 de iglesia sedentaria.
 Hay tres jóvenes bailaristas llenos de barcos.
 Hay un contrapunto de garfios
 con estandartes de ropas interiores.
 Hay un escritor sudamericano lleno de barcos.

CAIDA LIBRE

Desde la silla de ruedas
 el señor de lentes oscuros dio las indicaciones
 "Cuando saquen las manos de los bolsillos
 y hayan superado la noche con todos sus olores,
 dispárenle al pájaro.
 Apróntense un tiro perfecto
 entre ala y ala entre ojo y ojo entre vida y vida.
 Asegúrense que no pueda alejarse
 porque aquí o allá
 levantará sus cuartos antisísmicos
 y tendremos que hablar de él desde todas las camas.
 Cuando saquen la llave de la cerradura
 acuérdense que fueron derrotados en veces anteriores.
 Dispárenle con certeza.
 Desvanézcanlo por la herida más clásica
 pero no olviden en ningún momento
 que este pájaro ha volado"

ROGELIO RAMOS SIGNES es riojano, y nació en 1949. Integró
 numerosas publicaciones conjuntas,
 y sus trabajos aparecieron en revistas del Interior y
 de la Capital. Publicó LINCHAMIENTOS EN EL PATIO. Actualmente
 reside en Tucumán.

CeDInCI

GABRIELA VAN RIEL nació en Buenos Aires
 en 1958. Estos son los primeros poemas que publica.

PARA EL NACIMIENTO

Para el nacimiento
 declaro universal
 la medida del derrumbe.

Alguien me contará
 si valió la pena
 si nació al menos
 una quietud
 distinta de la muerte.

EL VIEJO REY

Después de una larga muerte, el viejo rey
 presenció los festejos durante días
 esperando la mañana en que por fin se agotasen
 los demonios últimos del duelo.
 Poco a poco los terrores se fueron transformando
 en una serena tristeza y el recuerdo
 quedó suspendido en el abismo de los malos sueños.
 Durante la espera, el viejo rey levantaba su agonía
 en cada párpado -apenas por encima de sus hombros-
 intentando explicar su lejanía,
 entonces corríamos a socorrer sus manos
 que daban vueltas en el aire como dos viejas inútiles.

Abril es el mes más cruel.* Recién comienza a nacer la hierba
 sobre la tierra removida

* T. S. Eliot

Liliana Lukin

PAISAJE

Es casi imposible equivocarse
 las señales son claras
 y el brillo del cielo
 y el dibujo de los pájaros
 exactos
 en cada murda nace
 una flor absurda
 como es costumbre
 y los altos paraguas
 disfrazan el paisaje.
 Salvo un hospital de niños bien de frente
 y una cárcel desde su único costado,
 nada oscurece.
 Como para una postal de fin de año
 posa la tarde su máscara ingenua
 y cuidadosa.

RAICES

Casi diría que salvo las piernas
 todo lo demás me pertenece
 casi anunciará mis zapatos
 entrando en cada pie,
 mis árboles a medias.
 Casi diría que salvo las palabras
 todo lo demás me pertenece.

LILIANA LUKIN nació en Buenos Aires y tiene 27 años.
 Dirige un taller de poesía y fue incluida ya
 en varias antologías. Publicó, en 1978, ABRACADABRA.

A DIEZ AÑOS DE Nanina

En 1969, el editorial Jorge Alvarez lanzó a la venta una novela completamente original: en ella, el narrador se convierte repentinamente en autor, y además no es otro que el protagonista. El hecho narrativo se convierte, así, en una desprejuiciada autobiografía, la de un escritor joven que no le teme a hacer públicos juicios sobre sí mismo, sobre su conflictiva iniciación en la vida y, por supuesto, en el arte. Que no teme contar con las mismas palabras que se usan en la calle, sin perder por eso un tono que llega a alcanzar por momentos sorprendente lirismo. Desordenada, con alturas y caídas, agría, sin pelos en la lengua (o, al menos, que decir, en el discurso), Nanina es un desafío a la tradición literaria, y aún al estilo no exento de prejuicios de la promoción del 60. Es una vuelta de fuerza que abre una nueva vía. De la noche a la mañana, Germán Leopoldo García, un muchacho de 24 años, oriundo de Junín y que se defiende de la vida desde los 17 en Buenos Aires, salta al primer plano.

Como suele suceder con la mayoría de los desafíos, la moral de la sociedad "occidental y cristiana" condena esta atrocidad:

NANINA, LA VEZ A por Germán Leopoldo

NANINA es una gata que muere en una trama de imágenes que se cruzan con la de la muerte del abuelo y la caída del padre. Este nudo que se despliega en las primeras diez páginas funciona como metáfora del recorrido que se inicia. ¿Se trata de una vida? Más bien, de una historia que destruye un pasado. Ese pasado es la memoria, esa historia es la lectura. El narrador es un lector que revesea. El pasado comienza a ser cortado por la historia de esta lectura. La destrucción del pasado finalizará por la historia concluye en la muerte del padre que cierra el libro bajo la forma de una información anódica: mi padre "se" murió.

El narrador es un animal doméstico y femenino que muere, una multiplicidad de caminos que aparecen después de esta muerte simbólica. NANINA es, en este sentido, una novela de iniciación marcada por un corte y un pasaje. La metáfora del viaje dibuja la ida y vuelta en un territorio circundado a un pueblo/ciudad. Hay un discurso que flota, se disgrega, que no puede constituir su territorio. Ese discurso no es ya del pueblo, no puede ser todavía de la ciudad. Ya no es femenino, tampoco llega a ser masculino.

Un discurso sin territorio, un cuerpo sin acceso al lugar: el juego del goce y de la angustia. ¿Cuál es lo que se censura? El cuerpo —el fiscal tiene dos puntos de apoyo: la mujer y el género literario. El libro es obsceno, pero además manifiesta "incoherencia mental". El fiscal mismo reconoce que este segundo argumento pasará raro, pero la "falta de coherencia en el libro y su baja calidad estética subrayan más su "gratuita obsesión". El fiscal argumenta que el narrador no mantiene la continuidad en el tiempo (die pronto se refiere, de niño, no a adulto) y tampoco la continuidad espacial (se encuentra en un lugar y sin transición en otro). Hay transgresión lingüística, hay transgresión de las coordenadas del tiempo y del espacio; un territorio, un tiempo y un "autor": La falta de esta triple organización interna, para el fiscal, que el texto —incluido el fiscal subraya que no existe un "discurso" que estable de un "personaje" que divaga, sino que allí el narrador se nombra como autor; no es un texto sobre el divagar, es un texto divagante. Extraño, extranjero, el texto circula después fuera de su zona y dentro del prestigio sordido de lo prohibido. El texto quiebra un lugar, lo pierde al encontrarlo y lo encuentra en esa pérdida: la prohibición lo sustrae de la función trivial de una entretención denucia.

El pasado no puede ser recuperado, sino que es necesario inventarlo: esa invención es la historia. No se puede recordar, que controla.

Cuando el autor se dobla en el narrador al que llama con su nombre, la unidad de una recuperación del pasado queda excluida. llamándose en tercera persona pierde la primera, incluida la ilusión de una comunicación cuyo soporte sería la segunda persona. El padre no ha dicho lo que deseaba saber (pág. 65) y

NOS DE SPES García

el narrador tampoco sabe qué pregunta le hubiese hecho a su padre. La lectura como pasión supone que alguien sabe que no sabe y no es la búsqueda con ningún saber lo que sostiene el discurso. Más bien se trata del encuentro de ciertas certidumbres producidas por las invenciones que excluyen cualquier fundamento. La imposibilidad de saber se convierte en la invención de la historia. ¿Qué es esta historia? Las resonancias de las palabras, los rimbombos del dictado, siempre en alteración con el cuerpo y el deseo, se pierden en un rimbombos inexplicable, terriblemente, sin aceptar al Dios". Si la aceptación de Dios fuera posible, la historia dejaría de existir y los acontecimientos serían movimientos de la plegaria. Pero el Dios se ha vuelto invisible, la falta de un territorio amenaza el discurso con la dispersión y las palabras no encuentran en el cuerpo algún sentido. Fuera de cualquier unidad, de cualquier centro, el sujeto se convierte en amenaza: "La historia, niños, no se tiene con palabras: el cuerpo —dura lección— dura hasta la muerte". La historia designa entonces cierta violencia sobre el pasado que conduce al presente del cuerpo, de la agresividad y la muerte.

La búsqueda de un saber sobre ese presente aparece como imposible. El texto de la Filosofía clásica conduce al dolor, es "una rama de la literatura fantástica", según el decir de Borges— y el texto de la filosofía política conduce a la muerte. Entre esos dos caminos aparece la poesía:

El narrador se precipita en un oriente imaginario, en un territorio dibujado por raíces, concluyendo la metáfora de una exploración radical; las talas son bienes reales. Excluido de la propiedad de un territorio, el discurso divaga por realidades utópicas. Un cuerpo y algunas palabras, ensamblando por la invención algún sentido. Es el momento de la pérdida de cualquier identidad social, aquello que en San Juan de la Cruz se llama el noche. No habrá fuera de este discurso social, cuando un cuerpo anegado del vacío del discurso.

El texto se encuentra recorrido por el fantasma del hambre, por una voracidad sin límites. Incluso el hambre llega, pero desaparece del reconocimiento del otro. Esta posibilidad es un vértigo. Si puede liberarse el cuerpo de la mirada del prójimo, el discurso podrá pedir lo que sea necesario para alimentar el cuerpo. La necesidad, primer irreducible por el fantasma del hambre, cambia de lugar cuando el hambre hace que el narrador mendigue su comida. Solo tiene que reportar el desprecio y se que después será solo indiferencia. Pero el deseo de reconocimiento impide esta solución de la necesidad: abandonarse al cuerpo es perder el cuerpo del otro. De entra el narrador explicita al cuerpo de la mujer como premio de la obediencia social. La necesidad cambia las palabras de lugar, propone otro discurso como medio para un fin que es ser reconocido por una mujer. El deseo se convierte en culpa, el trabajo en redención y reconocimiento: cuando la mirada social paga bien un trabajo en algún otro lugar se encuentra la mujer como premio y fundamento de ese bien.

Pero esta necesidad que se anuda con el deseo de reconocimiento supone cierta mentira. Verdad y mentira se incluyen en este deseo de reconocimiento que convierte en esclavo de una mala calificada (en este caso, la mirada adúltera) que sanciona el valor de un cuerpo donde la necesidad y el deseo se anudan.

Para el narrador de NANINA ninguna iniciación es posible: no hay ritos colectivos, ni secretos, ni misticos. Solo queda esa transición de la pubertad a la adolescencia que se produce por lo que, justamente, suele llamarse iniciación sexual. Pero, el narrador desprecia de su primer acto sexual secreto para observar sus cambios y no encuentra nada. Ningún correa del goce se ha descrito, nada de esa experiencia puede ser articulado. Es igual y es distinto, puesto que una cierta ilusión se pierde. No hay experiencia de la relación sexual, allí cada uno se encuentra con lo que puso y despara de lo que imagina.

Este tránsito donde el cuerpo real amenaza las certidumbres suele ser sostenido por el rito colectivo de la iniciación en los rituales bibliográficos de la comunidad. Tampoco aquí existe iniciación posible. Tampoco hay Dios para sostener el orden de las palabras y permitir una iniciación mística. Es por eso que el libro se narra a sí mismo como iniciación pendiente y los "viejes" son circulares y lanzan siempre de nuevo al mismo lugar: a lo real del cuerpo. Desde aquí será necesario inventar otra iniciación, aquella a la que cada uno pertenece por ser del lenguaje.

Al comienzo del libro el narrador sueña con hacer un texto mediante el montaje de títulos de novelas: se encuentra en la parte exterior de esos libros. Luego se habla de nombres de escritos y por último se los cita. Incluso, se divaga una relación con ellos (en una parte el narrador se encuentra delirando "junto" a Nietzsche). La cita de Oliverio Giordano que abre el libro es precisa: "La costumbre nos trae, diariamente, una tarafala en las pupilas. Poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario. No el lenguaje romper con la costumbre y después dispersar las costumbres dentro del lenguaje mismo."

No hay tragedia, ni hay iniciación. Tampoco un saber que garantice el encuentro con semejanzas. Las citas, entonces, se encuentran en el lugar de esa iniciación perdida y sirven para sostener desde lo imaginario el advenimiento del goce de un discurso: esos párrafos literarios permiten tapar el agujero del padre (con la que concluye el libro) y simbolizar el peso de esta muerte. Además, producen la muerte simbólica del narrador que pierde su "realidad" y hasta sus palabras al ser posado por el deseo de "imitar" esos discursos que lo fascinan. El narrador viaja en la lengua muerta de los otros hacia la propia lengua nueva. No hay territorio, no hay institución escolar, que pueda conducir a este viaje por la lengua muerta. Esa historia mal formada es el libro mismo que concluye allí, como esa muerte que el sujeto debe subjetivar cuando se encuentra con la muerte de su propio padre. Es por eso que, dos páginas antes, después de narrar la muerte del abuelo que le hace descubrir la complicidad entre muertos y sobrevivientes, el narrador anuda los signos de la muerte con el acto de escribir.

En NANINA se encuentran esas palabras cotidianas que aparecen al lenguaje oral del escrito: se las llama malas palabras. En el libro tienen una función de "pasaje" entre dos discursos: una lengua muerta que atraviesa al sujeto y un lenguaje social —estético, literario— que fascina al narrador. Destruir ese lenguaje, inventarlo de nuevo para que un cuerpo encuentre —algunas veces— es lugar imposible donde el sujeto puede que se desamarse en paz. Si es verdad que las tumbas son los primeros signos, los cuerpos entonces tienen la última palabra.

noemi ulla

ella o él



NOEMI ULLA es santafecina, aunque reside hace algunos años en Buenos Aires. Narradora y crítica de literatura, sus trabajos han aparecido en diarios y revistas de esta Capital. Entre otros textos, publicó Tango, rebelión y nostalgia y la novela Los que esperan el alba, premiada en 1967 por la Dirección de Cultura de Santa Fé.

Un día me entero de que José está loco. No lo puedo creer y me duele tanto esa noticia que hago todo por ir a verlo. ¿Para qué? me dice su mujer. ¿Para qué? Si vieras cuando me mira con esos ojos que parece que fuera a matar al mundo, y no me conoce, si vieras la pena, lo desgarrador que es ver a José que no es José, ver a cualquiera en él, menos a José, al José que yo conocí, que vos conociste, que todos quisieron. Es un loco.

Quiere conocer detalles previos. Su mujer estaba preparada para eso, necesitaba hablar de él con todos sus amigos, contar todo lo que recordaba, sin orden, como le salió. Su cara se transfiguraba cuando recordaba de pronto esta otra realidad, la de ahora: José loco. Y todo lo que hablaba, y todo lo que rondaba a ella, a José, a su hijo, antes, era una manera de huir de eso tan doloroso, tan increíble, tan definitivo como era la locura de José.

Veo una fotografía de José, en el Tigre, solo. Recuerdo entonces cómo fue ese día para mí, para ellos. Estoy sola en casa cortando remolachas y papas porque a mi marido, que volverá al mediodía, se le ha puesto en la cabeza que hiciera una de las comidas de su madre, una especie de guiso, muy exquisito, y que lleva larga preparación. Es sábado. Mi amiga más querida, Olga, que es la mujer de José, me avisa que ha suspendido su paseo al Tigre porque José ha decidido ir solo. Esas cosas que tiene, me ha dicho. Seremos más a comer, bienvenida, aunque más papas y más remolachas y más guiso. No te preocupes, llevaré una pizza. Sí, digo, a mí me gusta, pero mi marido no la come por nada, dice que eso no es comida, no quita el hambre, y además, si se come en

casa debe hacerlo todo yo, Olga piensa que mi marido es bastante raro y que yo sé un poco tanta porque me someto a ese tipo de exámenes. Pero siendo síbico me no estoy apurada, para mí es un placer. De manera que agrego más de todo para que venga Olga y continúo la preparación. Mi marido no supo explicarme bien cómo era esa comida, pero hurgando aquí en la casa he descubierto un libro repleto que fue en un tiempo de mi madre, y antes de alguna abuela. Tiene recetas muy incómodas, aparecen libras y otras medidas raras, pero me sirve por el asunto del guiso. Cuando llega Olga, que ha traído una pizza, se ríe del nombre del libro y piensa que de ahí no podrá salir nada bueno, con esas medidas extrañas y esos nombres que tienen los platos especiales. A veces me ocurre, cuando no sé bien cómo se arma un plato, que mezclo cosas distintas y como me gusta hacerlo, yo no sé cómo, pero sale rico. Tengo la esperanza de que el plato del día sea perfecto. Es un deseo muy fuerte.

Entretanto Olga se sirve un gancia y me cuenta lo suyo. Me distrae de la cocina y se sienten ansiosa porque le molestan los preparativos que me impiden escucharla con toda la atención que merece el asunto. A José le gusta andar solo, esa no es novedad para Olga, pero el día antes le ha pedido con particular interés que prepare algunas cosas para pasar el fin de semana en una casa del Tigre. Sé que a Olga no le sugiere nada la vida al aire libre: ni una planta, ni una flor, ni el agua, sea río, mar o arroyo, le dicen nada. Pero decide complacerlo y el viernes a la noche es la última en acostarse para poder salir bien temprano al día siguiente. A las tres de la mañana José se levanta y sale a la calle. Olga lo ha oído entredormida, primero le ha parecido que tocaban la puer-

ta, después no lo encuentra a su lado y sale, porque es temprano que ocurre que José salta a esa hora como tarta y Olga se ha despertado varias veces, a eso de las cinco se viste y sale a buscarlo porque suele estar en el bar, el único bar del barrio que permanece abierto toda una noche. Lo encuentra allí, completamente borracho, se ebran las palabras y a duras penas consigue llevarse. Levármelo, eso creí, me dice Olga, pero nada más que acarlo del bar. Al cruzar la calle José le ha dicho que se irá solo al Tigre, porque al final de cuentas la soledad es en estado natural y en última instancia el vino es su mejor compañía. Se ha puesto muy violento, le ha gritado en la calle, la amenaza con pegarle, y Olga vuelve a su casa. Ya no puede dormir, pero se entretiene, leyendo como puede, en medio de toda esa angustia, una novela policial. Más tarde despierta al hijo y lo lleva, como todos los domingos, a la plaza 10 de Mayo, después de explicarle que su padre ha decidido ir solo al Tigre. Por abre todo, Olga es muy sincera. Pero el hijo quiere estar con el padre y la madre juntos y como no puede ser o del Tigre, le pide que lo lleve a casa de unos amigos. Así lo hace, viene, me lo cuenta y en eso mi marido acaba de llegar. Olga le hace una síntesis muy personal de lo ocurrido, creo que en el fondo se siente avergonzado de sus permanentes abandonos y mi marido no parece ser para ella la persona de mayor confianza.

El guiso ha salido muy bien, sólo un poco de sal dice mi marido, pero no me sorprende porque le gusta la sal en abundancia. Olga fuma más de lo que como y toma mucho vino blanco. Entonces se suelta y empieza a contar muchas cosas de su vida con José, ya ha olvidado toda la desconfianza que siente por mi marido. Lo que cuenta es trágico, pero no sé si es el vino que la anima o la desesperación que la lleva a prender un cigarrillo tras otro; la cosa es que nos resulta casi humorístico. Olga forma parte de ese humor, se ríe con nosotros y al fin termina por entender qué busca José en el vino. Ver todo de otro modo, debe ser eso, dice. Después siento tanto sueño que se queda dormida en un sillón.

Cuando ella se duerme, mi marido y yo comentamos con preocupación las cosas que Olga ha contado, tomamos un poco de café y mucho vino blanco. De pronto sentimos que todo lo que nos causaba risa, ahora es motivo de inquietud y de angustia. Mi marido empieza a discutir conmigo, defiende a José y ataca a Olga; yo trato, dentro de lo que puedo, de buscar una explicación, un punto de apoyo a todo eso que está ocurriendo sin saber cómo ocurre. El día un portazo, me grita, se encierra en el baño, da otro portazo, sale, ruidoso, violento, incomprensible. Duermemos muchas horas y cuando me despierto veo a Olga que se prepara para irse. Son las ocho de la noche. Mi marido represa, como si nada hubiera pasado. Trato de pensar que lo anterior, todo lo anterior, nuestra pelea, el relato de Olga, fue un sueño. Ese fue el día en que José estaba en el Tigre, solo, con una botella de ginebra en la mano, como lo muestra la fotografía.

Pero Olga recuerda muchas cosas más de ese día, y del anterior. Noto que se contradice y hasta cambia todos los hechos, volviendo a contarme todo de otra manera. Ahora dice que es ella la que fue al bar, que José debió ir a buscarla porque ella estaba borracha, que se le trababan las palabras y que cuando José llegó ella no quería irse, que disculseron en la esquina, que él la llevó hasta la casa, la hizo acostar y después se fue solo, al Tigre. Como no puedo admitir la mentira, le hago notar que ese día ella contó las cosas de otro modo. Me dice que mintió porque se sentía demasiado avergonzada, que esa noche había sido muy terrible para ella y que una manera de olvidarla había sido transformar las cosas así.

Encuentro una nota sobre una mesa de trabajo, donde José se sentaba a escribir. Ellos, igual que nosotros, acostumbraban acostarse para el caso, dejarse notas cuando uno de los dos dejaba la casa sola. Olga y José tienen una letra muy similar y si pregunto a Olga por el autor de esa nota, corro el riesgo de que me diga que es ella, aunque yo sé muy bien, por la manera de hacer la o, que la ha escrito José.

Librería Galerna

Tucumán 1425 - TE 45-9359
 Créditos en 24 hs.
 Atención personal de 9/20 hs.

El más amplio surtido en
FILOSOFÍA | SOCIOLOGÍA

ANTROPOLOGÍA | CRÍTICA LITERARIA

POLÍTICA | TEATRO | POESÍA

librería
EL LORRAINE

novelas-cuentos-ensayos
 psicología-sociología
 poesía-ciencia ficción
 libros infantiles
 poster-targetas

Corrientes 1513/Tel. 46-4942

por primera vez en castellano:
STANISLAVSKI


Obras completas (8 tomos)

en preparación:
EISENSTEIN

Obras completas (6 tomos)

Y LAS MEJORES EDICIONES EN
 POESÍA Y NOVELA

EDITORIAL QUETZAL



Barragán 740/Tel. 641-6639/Buenos Aires.

SANOR S.C.

SEGUROS GENERALES

VIDA

ACCIDENTES PERSONALES

ROBO

CASAS DE FAMILIA

INCENDIO

CRISTALES

AUTOMOVILES

TRANSPORTES

Lavalle 391 CAPITAL FEDERAL

Tel. 393-2280

Si:

Carlos
A.
Brocato

El Poder de la Literatura

Cada vez que, en estos tiempos, un intelectual debe responder sobre su función en la sociedad, tiene con frecuencia a disminuir. Bastante ya la disminuye la propia sociedad, habría que decir. ¿De dónde provienen esas dudas, menoscabo, a veces masoquismo? En primer lugar, del proceso de la sociedad contemporánea, en el que la cosa se impone cada vez más sobre el hombre, la subcultura sobre la cultura. En segundo lugar, del hecho de que esa función ha sido tan privilegiada y sacralizada que ha originado un polémico e ineficaz movimiento de desprivilegiación y desacralización, en cierto sector de la intelectualidad esta operación ha terminado por disolver no sólo la privilegiación del objeto sino también el objeto privilegiado. Suele suceder: es la secuencia resultante de algunas demoliciones críticas. En tercer lugar, las épocas de chatura histórica no son propicias al ejercicio de la crítica; inclinan a la conciliación. En cuarto lugar, la crisis de la democracia y del pensamiento democrático, en que se inscribe esa función crítica, debilitan y amenazan su ejercicio. En quinto lugar, la mayoría de los intelectuales que hoy se expresan públicamente entre nosotros son conformistas, complacientes, acríticos. Si se combinan estos cinco aspectos, más otros de índole social y política que no tratamos aquí por razones de espacio, es muy probable que muchas personas, no sólo intelectuales, hayan llegado a la conclusión de que esa función ha desaparecido.

No voy a referirme aquí a la función del intelectual en general

sino a la del escritor y, por consiguiente, al poder de la literatura. El escritor: ejerce mediante su producción específica, la escritura, y su comportamiento civil. Lo segundo es sencillo, aunque la astucia de los capituladores, que por lo general es ingeniosísima, lo complica. Vamos con un ejemplo: una línea divisoria: en uno de sus innumerables reportajes, pues la infatigable promoción de la figura de Borges en estos últimos años constituye uno de los síntomas de la situación que vivimos, este notable orfebre de la literatura —su innegable calidad artística no debe confundirse con lo que aquí discutimos— responde a una pregunta sin duda imbécil: "¿Por quién votó en las últimas elecciones"? No voy a reproducir la respuesta. Las tonterías que responde Borges en el terreno político son ya habituales. A esta altura, la imbecilidad no está en sus respuestas sino en la intención del periodista que, conociendo de antemano el terreno, lo incita a este entretenimiento melancólico, indecoroso. Al fin de cuentas, que Borges es un escritor cavernícola y bastante ignorante en esta materia, no es un secreto. Como tampoco es un secreto que los periodistas de los "medios" son lo que son: funcionarios del entretenimiento. Esto está claro y no se encuentra por tanto nada sustancioso por lo que este escritor pueda ser objetado. Pero, poco después, el funcionario inquiere: "¿Qué opina de la literatura erótica?" Y el escritor dice: "Yo estoy de acuerdo con la censura porque contribuye a que uno agudice la ironía, la metáfora. Todo debe ser dicho indirectamente.

CARLOS ALBERTO BROCATO fue co-director de "La rosa blindada". Poeta y ensayista de reconocida trayectoria, participó intensamente en las polémicas culturales de la década del '60. Publicó La sonrisa del tiempo, Mundo de sacia ligítima y Fúria, y diversos ensayos de humorismo político bajo el seudónimo de Cayetano Bellini. En esta nota, cuestiona la actitud pesimista frente a las posibilidades del escritor, y desarrolla una posición de réplica a la nota de Abelardo Castillo, publicada en NOVA N° 3. Esta discusión que así se inicia, continuará en próximos números con el aporte de intelectuales que dan otras diversas respuestas al tema en cuestión: el papel del artista frente a la realidad.

Cuando un escritor se expresa directamente con erotismo, pierde fuerza". Ahora la cuestión ha cambiado radicalmente de naturaleza. En la Argentina de 1979 (¿es necesario decirlo?), con libros prohibidos por erotismo, por ataques a la familia, por menosprecio a los próceres y otros tópicos conexos, esta *boutade* de Borges sobre la censura, este efugio disfrazado de ingeniosidad, es una muestra palmaria de enanismo. Ningún escritor necesita un curso acelerado de ciencias sociales para puntualizar dos o tres ideas o siquiera una, claras, transparentes, en defensa de la libertad de expresión. Y, para esto, que sepamos, no se requiere rociar-se con nafta e inmolarse a lo bonzo. ¿Nos las tachan? ¿No nos dejan decir las? Pues entonces es sencillo: todo escritor, por tradición histórica, por la propia índole de su oficio, sabe, desde que borra en la primera fase, del poder de la palabra; y también, acompañando a éste, inseparable, como dos movimientos de una única respiración, del poder del silencio.

Vamos ahora el poder de la palabra, el poder de la literatura. Digamos primero que toda generalización sobre este poder es una falacia. Hay una literatura poderosa porque es impugnadora, crítica, y hay una literatura que no lo es, deshistorizada, y la hay que es decididamente complaciente. Es verdad que la Literatura, el Arte, por su naturaleza, son refractarios a las leyes de la producción mercantil, que la extensión de esas leyes sobre ellos amenaza destruirlos. Pero esa extensión es una tendencia histórica y no, por lo que vemos hasta ahora, una ley absoluta e inexorable. Hay que subrayar, por consiguiente, que el poder de la literatura no surge automáticamente de esa mutua irreconcilabilidad. Seméjante razonamiento constituye una cómoda falacia: la producción estética, por serlo, lucha contra la monstruosidad de la sociedad actual. De este modo, la pasividad social, la neutralidad ideológica son sacralizadas por la actividad estética. Hay que prevenir contra este mecanismo, contra esta absolutización. Sería formidable que cualquier cretino (¿es muy difícil encontrarlos entre los que producen bellas obras?), por el he-

cho de producir arte, estuvieran produciendo algo "revulsivo". El poder de la literatura surge de su poder de dar batalla en el plano ideológico, no del hecho de que se inscribe en una producción que, en general, está amenazada por las leyes de la competencia y la cosificación. La vida humana está, en ese sentido, amenazada; y bien sabemos que los hombres, por ese solo hecho, sin adoptar una voluntaria cuestionadora, no cuestionan nada sino que se adaptan y toleran. El cuestionamiento está en el texto literario concreto, o no está; no surge por interposición y teórica remisión, por la inscripción en una producción que llamamos Arte y que, como hemos definido en otro plano, es irreconciliable con las leyes de la producción mercantil.

Esta cuestión, bien diferenciada, no debe confundirse, por otra parte, con otras que le son anexas pero secundarias. Por ejemplo, con el hecho de que en la obra de arte no todo contenido cuestionador responde a la voluntad del productor; éste pedagógico voluntarismo há sido hace ya tiempo elucidado. Como también que el reconocimiento de ese rasgo cuestionador pueda ser muchas veces motivo de controversias no fáciles de arbitrar en el terreno del arte; y tantas veces el uso de determinadas técnicas y procedimientos oscurece o facilite ese reconocimiento —por lo demás, tan delicado como todo reconocimiento en el campo de las ciencias sociales— no tiene nada que ver con los axiomas mecánicos.

La Revolución de la Belleza es siempre seductora para un artista. Pero no es nada más que eso: seducción. Ninguna práctica estética, por sí misma, cuestiona nada. Como ninguna práctica política, por sí misma, tampoco cuestiona nada; habrá que ver su signo y su grado de acuerdo en cada momento en que se la analiza. Atribuirle a priori valor cuestionador a la práctica artística es privilegiarla. Ni siquiera es válido para los "grandes artistas". El valor cuestionador no se adquiere por carácter transitorio. Esta transmisión abstracta, realizada por medio de una operación deductiva (el Arte es revulsivo; ergo, esta obra de arte lo es), no resiste el análisis. La tesis del arte revulsivo

ULTIMAS NOVEDADES

Enrique Pichón-Rivière
Teoría del vínculo

Sigmund Freud y otros
Las sesiones de los micróscopos. Actas de la Sociedad Psicoanalítica de Viena. Tomo I: 1906-1908

Luis José Jurí
Test de la pareja en Interacción

Sara Baringoltz de Hirsch, Renata Frank de Verthevly y Florencia Menéndez de Rodríguez
El CAT en el psicodiagnóstico de niños

Alberto G. González
Análisis de la relación de pareja

Sara Palín
Estructuras inconscientes del pensamiento. La función de la ignorancia. I

J. J. Nattiez (compil.)
Problemas y métodos de la semiología

E. Coumert, O. Ducrot, J. Gattegno
Lógica y lingüística

Zvetan Todorov
Investigaciones semióticas



Ediciones Nueva Visión
Tucumán 3748 - Buenos Aires

par se, muy de moda en la década del 60, importa una ideologización; encuentra su marco de referencia en la situación de la intelectualidad europea de las últimas décadas; como el esfuerzo de un sector de intelectualidad por quebrar, por vía de la construcción conceptual, la conciencia de ineficacia e impotencia que genera una pesada etapa de inmovilismo y regresión, sin alternativa histórica a la vista, que recorren las sociedades industriales avanzadas después de la Segunda Guerra Mundial. Con óptica semejante, como en el mundo el pensamiento se corrompe cada vez más y el irracionalismo y la estupidización cubren los más íntimos rincones de la vida social y somos cada vez más gobernados por la fuerza y no por la inteligencia, como el pensamiento en verdad se ahoga, podría concluirse que la producción de pensamiento es también una producción crítica. Sabemos que no es así. La irracionalidad del mundo está sostenida por una consistente racionalidad de dominio. Hay un pensamiento y un arte que están a su servicio.

El mecanismo que estamos observando lleva de modo inobservable, al parecer, su anverso, que es el más peligroso. En efecto, es bastante

común que en nombre del control social cada vez más intenso que muestra la sociedad contemporánea, estos mecanicistas afirmen paralelamente que la obra de arte, cuestionadora por definición, según ellos, no puede evitar, lamentablemente, ser usada en su contra, es decir, como entretenimiento, evasión o válvula de escape. Del mismo modo como antes se absolutizó el poder, ahora se absolutiza la impotencia. Tanto una como otro son falaces. Ni el Artista, ni la Literatura; determinados artistas, determinada literatura. Sería interesante, hoy, por ejemplo, analizar qué característica tiene la reciente novela de Marta Lynch, su promocionada circulación y la imagen "cuestionadora" que se la adjudica. Y será provechoso tal vez hacerlo desde el punto de vista con que MacDonald, en aquel ensayo tan agudo, diferenciaba la *Masscult* de la *Midcult* (un producto intermedio entre el arte genuino y el subarte), y revelar hasta qué punto esta novela es un prototipo de *Midcult* en la Argentina. Y entonces sí es posible de ser usada —y de qué modo— como entretenimiento, evasión o válvula de escape. De ser, en definitiva, usada.

Toda expresión que, de un modo absoluto, universal y abstracto,

sostenga que el arte genuino puede ser usado, sólo conducirá a errores, y al escepticismo. La fórmula expresa por lo general, es cierto, ese legítimo sentimiento de impotencia que invade a los intelectuales, particularmente impregnado de escepticismo en las etapas históricas de retroceso de la sociedad. Sentimiento que acompaña a los intelectuales críticos, es obvio; los conformistas están a salvo de este tipo de crisis. Son crisis del pensamiento crítico. Y en estas épocas de crisis serán más los que duden y nieguen la eficacia de la obra de arte en modo absoluto; el arte no modifica nada; y llamarán melancólicos o locos o ambas cosas a la vez a los que lo afirman, a los que sueñen modificar el mundo con un poema o una novela. Pues sí: un poema, una novela (cierto poema, cierta novela) pueden modificar el mundo, modifican sin ninguna duda el mundo. Lo que ocurre es que el verbo "modificar" es distorsionado; otra vez la absolutización. Se lo invoca en el sentido de la Modificación Absoluta. Que el arte, por sí solo, es incapaz de producir semejante "modificación" social, es cierto. Pero qué cosa, por sí sola, es capaz de producirla. ¿La política? Vana ilusión.



Desde luego, y sería infantil pensar, que el Arte y la Política no están en el mismo plano de eficacia con respecto a tal "modificación". Pero lo que no se ve es que la Gran Modificación es un episodio excepcional en la historia de la humanidad, que esa historia está jalonada por innumerables modificaciones y que esas modificaciones perceptibles son simplemente la parte visible del iceberg, formado por infinitas tentativas de modificación frustradas, de las cuales algunas, sólo algunas, han tenido éxito. Otra cosa es que la óptica deformante del intelectual la imagine como un venturoso proceso lineal de tentativas y éxitos consecutivos. Si no es así, si el intelectual no tiene esa imagen deformada de la actividad política, si es consciente de que, salvo que se esté atacado de locura mesiánica, es difícilísimo modificar el mundo. . . entonces ¿por qué gime y maldice porque no puede modificarlo con el arte y la literatura?

Nada de esto niega que la locura mesiánica existe. Y no es la única borrachera intelectualista. Pero la actitud que niega todo poder de modificación, o que lo ridiculiza, o que lo pone en duda desde el contrasentimiento, se asemeja en mucho al mesianismo. En efecto, esta actitud está vinculada con la privilegiación de que viene signada la práctica social del escritor. Ella es el resultado de una función anterior real, que ha disminuido con la aparición y desarrollo de los medios masivos de información. Ese rol social ha sido arriñonado por el que han comenzado a practicar los empleados de la industria cultural, los señores intelectuales. El intelectual genuino no se resigna a ese desplazamiento, y es bueno que no se resigna y proteste. Pero, en todo caso, si ha habido disminución en la eficacia de su mensaje, esa disminución no puede achacarse al arte en particular, sino que se inserta en el retroceso general del pensamiento crítico, o del pensamiento a secas, en beneficio de la estupidización y la opresión. Del mismo modo que la subcultura del entretenimiento y la estupidización se inscribe en la práctica cotidiana del trabajo, cada vez más deshumanizadora, del suje-

to social, que reclama el entretenimiento no porque sea imbécil ("inculto") sino porque ha sido incapacitado, física y espiritualmente, para reclamar el arte genuino.

¿Será necesario puntualizar lo que el arte modifica en la conciencia social del receptor? En este sentido, todo arte genuino produce modificaciones. Un arte cuestionador las produce, habría que decir, de un modo más inmediato desde el punto de vista del curso histórico. Enriquecer o pulir una sensibilidad es modificar. Despertar o amplificar la visión crítica de una sociedad es modificar. Y si no, ¿qué es lo que se pretende del arte? ¿La Gran Modificación? Vamos, mesianicos. . . Otra cosa es que el campo de los receptores se achique proporcionalmente, el deterioro económico liquide vocaciones y debilite obras, la competencia de la industria cultural arrincone, el oscurantismo asfixie. Pero, ¿está en mejor situación el político que impugna, el obrero que reclama? Entonces, ¿por qué privilegiar otra vez al artista?

No puede descartarse que las

muevas de la historia trituren toda confianza posible en las modificaciones (sin comillas ni mayúsculas) si el movimiento de aquella pesa en su circularidad de noria. Se me dirá que no es una noria, en el estricto sentido histórico de la palabra. Lo sé; pero conengamos en que se le parece. Digo esto porque la actual situación no estimula a dar consejos pedantes a nadie, y menos a los escépticos (o sean o se les parezcan o practiquen el deporte ocasionalmente). Pero precisamente por eso, porque el escepticismo ha penetrado hondo, y en circunstancias nunca más justificadas, entre nosotros, es que toda forma de propagandizar resulta, me parece, condenable. ¿Habré de decir, por último, que no hablo desde ningún frenesí voluntarista, tan extraño, por de pronto, a esta época opaca? No, ningún frenesí voluntarista; tampoco, ninguna ceguera de "principios". En todo caso, mientras unos babosean y otros refunfuñan, que haya algunos que digan algo, sólo algo, pero que ese algo no pueda ser usado. Este es, en definitiva, el verdadero poder de la literatura.

EL CANTO DE ZARATUSTRA

Federico Nietzsche



RAFAEL CEDEÑO EDITOR

pidalo en LIBRERIA HERNANDEZ

Corrientes 1438

La librería de siempre

EMILIO DEL GUERCIO ex-integrante de Almendra y Aquarella, es uno de los músicos de la "primera generación" que todavía siguen planteando la búsqueda de una personalidad musical que incorpore todos los géneros, sin anclamientos multilaterales. LAURA RIPOSIO y SEBASTIAN THOURTE, de NOVA, conversaron con él poco después del estreno de su nuevo grupo, la Banda Eléctrica Rioplatense.



Emilio Del Guercio

Ha de alrededor de dos meses que venís trabajando con tu nuevo grupo, la Eléctrica Rioplatense, y es notorio que la música que hacen tiene maneadas diferencias con lo anterior. ¿A qué atribuyes este desarrollo?

lo, me parece innecesario. Lo que podría decir, sencillamente, es que cuando uno compone, hay elementos que aparecen y otros que permanecen en un nivel más profundo, que uno no deja salir a veces por prejuicios culturales, o por condicionamientos del momento. A veces surge un problema de uniformidad, de necesidad de hacer más o menos lo que está haciendo la otra gente, para no sentirse desintegrado. Además, uno tiene que condicionarse a la gente con que está tocando, a sus expectativas, sus tendencias musicales: hay una resistencia a hacer algo que pueda no gustarle al grupo.

Uno pretende que su arte se expanda, se muestra por lo que es. Lo que uno quiere transmitir o hacer sentir a través de la música, o de las letras, es un sentimiento, una forma de ser; pero no como un mensaje evangélico o político, como diciendo "hay que hacer esto", o "esto debe ser así!". Es hecho creo que está presente en todo lo que vengo haciendo desde Almendra. De cualquier manera, a mí me cuesta bastante esconderlo, y además por eso me esfuerzo con tocar todo ese desarro-

Yo tenía siempre elementos que no había desarrollado, por ejemplo lo folklórico, o más bien una simbología folklórica, latina. Ahora, con la banda nueva, puedo trabajar, porque partimos de esa búsqueda, y además porque uno va madurando y dejando de lado esos prejuicios.

¿En qué línea ubicarías lo tuyo?

Es difícil definirlo. Una cosa es lo que yo siento y otra lo que la gente escucha. Yo te podría decir, por ejemplo, que tiene mucha base tangüística, pero yo no sé si vos eso lo ves, al escuchar. Además, también en el público y hasta en los mismos músicos está todo ese prejuicio. En el recital del Alvear yo toqué un bolero que compuse para mi hija; tiene todo un trabajo musical, claro, pero básicamente la idea es la de un bolero. Entonces cuando terminamos, vino un músico amigo y me dijo: "mirá, a ese tema tendrías que cantarlo distinto, qué se yo, porque así suena muy bolero!". Ya ves.

Por otra parte, todo lo que yo tomo de tipos musicales definidos recibe un tratamiento no ortodoxo. En el tema de Aquarella "El hombre cercano", por ejemplo, la melodía es casi folklórica, pero la ubicación y el contexto que tiene hacen que a lo mejor no se note. Pero si yo te canto la base

melódica (tararea) vos podés darte cuenta. Yo deixo que a música se mezcle; es un camino de búsqueda que no solo abarca la composición, sino los arreglos de la banda, que también son un terreno más.

Te voy a aclarar que a mí no me interesa encasillarme, ni que me encasillen. De algún modo, yo nunca me consideré parte del "movimiento de rock", siempre me pareció que la cosa pasaba por otro lado, y ahora lo pienso más que nunca. Creo que el rock es una pasión accidental, una circunstancia; ni siquiera se puede decir que haya sido algo verdaderamente revolucionario.

Yo tengo cierta aversión a la gente del rock, por la experiencia de eso que hay en la Argentina. Acá ser rockero es una pose, que está más o menos en boga según las épocas. De pronto parece que uno estuviera apegado a ciertos símbolos: usar el pelo largo, vestirse raro, y todo eso. Pero vos te das cuenta de que el tiempo va pasando, y entonces llegás a los cuarenta años y qué hacés, te quedás desfasado. Y sin embargo, vos seguís haciendo lo tuyo, y entonces a la fuerza tenés que preguntarte: ¿qué es lo que existió, toda esa simbología o vos como creador? Yo creo que lo que existe son las personas que sienten y creen en el arte, y no la cosa circunstancial que se da en un momento.

Lo que pasa es que a algunos le resulta más beneficioso identificar la cosa así: los rockeros, el pelo largo, los pasados, la electrónica. Con todo eso te hacen una bolsa y te meten adentro, te circunscriben. Lo importante es que lo que uno hace crezca y se expanda, que los músicos sean músicos argentinos, y no rockeros, o lo que sea. En Brasil tienen la cosa mucho más clara. A nadie se le ocurre decir que Milton Nascimento o Caetano Veloso son "rockeros"; para ellos son simplemente músicos brasileños y punto. En cambio acá nos clasifican, somos los rockeros, con nuestro público, nuestros lugares, nuestras revistas (que además son malas); y esa delimitación te viene muy bien a otra gente para tenernos siempre en el mismo lugar, como si fuéramos penéfitos travessos que ya vamos a



crecer. Por eso, no es que yo esté en contra de la palabra rockero, sino de la connotación que tiene en la Argentina.

¿Creés que en algún momento la música argentina tomó una personalidad definida?

Sí. La personalidad de la música argentina es bastante clara. Pero ojo, yo no parto de la paranoia de que hay que hacer lo propio aún a costa de no hacerlo bien. Yo no creo que ese sea el camino; lo más importante es que el arte sea explícito, sea bello. Si eso se hace a través de un lenguaje propio, mejor, pero eso no autoriza a que con el asutido de la experiencia personal se haga cualquier cosa. Hay gente, por ejemplo, que acepta las cosas solamente porque son nuevas y contraculturales. Eso solo parece darte tarjeta de autenticidad, y no es cierto.

Eso sí, lo que pienso es que, a pesar de tener personalidad, la música argentina todavía no terminó de encontrar su identidad total, cosa que no pasa con los brasileros, que en ese sentido se han librado de muchos prejuicios. A nosotros nos pesa mucho la necesidad de ser actuales, de estar en la última onda. Por culpa de eso aparecen por ahí unos refritos espantosos de gente que quiere hacer lo mismo que hace MacLaughlin, por ejemplo, saltando toda la experiencia humana y musical que puede implicar llegar a eso. Con esas actitudes, lo único que terminan transmitiendo es su miedo a no ser actuales y su sentimiento de impotencia. A mí me gusta toda la música, y uno en realidad lo que hace es ir recogiendo elementos de todo lo que es-

cuha en su vida, es como un rompecabezas que se va armando.

¿Te parece positiva, por ejemplo, la "invasión" del jazz rock?

Me parece positiva porque en general es buena música, y abrió una visión distinta: el jazz tiene formas rítmicas que te permiten otras expresiones a las que nosotros todavía estábamos cerrados. Todo lo que aparece de nuevo en música es positivo. Claro que lo mismo que decíamos antes con respecto a las taras de los músicos argentinos, a esa necesidad de ser actuales, de "estar en la onda", hace que algunos se pongan como loco a hacer Jazz Rock, y larguen lo otro. La fascinación extrema les produce impotencia, como siempre.

¿El recital programado junto con Almendra, es una evocación nostálgica, o hay algún proyecto de trabajo común para el futuro?

En primer lugar vamos a tocar porque nos gusta tocar juntos. Hace un año y medio que venimos haciendo el proyecto, y recién ahora se dan las condiciones. Pero aparte, nos parece importante el hecho de realizar un espectáculo de ese tipo para dar un "sacudón" en un momento en que el panorama musical del país está bastante atarado. Creo que hoy en día, como están las cosas, que un grupo de música junto a veinte o treinta mil personas, es como recuperar un poco la fuerza, y además demostrarle que se equivocan a esa gente jodida que cree que todo se maneja según su palabra (la prensa, por ejemplo) y que nosotros no somos capaces de hacer nada.

LA BASE LINGÜÍSTICA DEL ESTRUCTURALISMO

por Jonathan Culler

Para los no iniciados, la particular jerga estructuralista resulta casi indecipherable. Son escasos los trabajos que, como este, comenzamos a publicar en el número anterior, plantean con claridad los principales problemas de la especialidad. El ensayo fue publicado anteriormente en **Introducción al estructuralismo**, Madrid, Alianza.

La obra de Michel Foucault en la historia y la filosofía de la ciencia responde a un imperativo similar: su tarea consiste en sacar de la obscuridad "les codes fondamentaux d'une culture" que definen los objetos del conocimiento y por tanto determinan las posibles ciencias de un período. En la misma forma que la naturaleza convencional del signo lingüístico garantiza la presencia de un sistema de algún tipo, así la empresa de Foucault resulta posible por la sensación de arbitrariedad y convencionalidad en cualquier clase de orden. La *episteme* del Renacimiento es diferente de la del Período Clásico, que a su vez resulta desplazada por el conjunto de presuposiciones y reglas de formación que gobiernan nuestro propio razonamiento científico. El hecho de que haya cambiado lo deja abierto al análisis como un conjunto de convenciones tácticas. En el Renacimiento, por ejemplo, la concepción básica del orden se funda en la noción de semejanza: las relaciones de similitud y analogía entazan el microcosmo y el macrocosmo, el cielo y la tierra, el libro del mundo y los libros de los hombres "Chercher le sens c'est mettre au jour ce qui se ressemble"¹. En el Período Clásico, sin embargo, la noción de representación desplaza a la de seme-

janza. El mundo no se ordena mediante correspondencias simbólicas de tipo cualitativo sino mediante identidades y diferencias cuantificables. Es la era de las taxonomías, cuando la ciencia se preocupa de la representación del orden determinado por las características biológicas.

La *episteme* de un período bloquea ciertos tipos de investigación que pueden contar como ciencia en otras épocas. Por ejemplo la investigación filológica, mitológica y literaria de un naturalista del Renacimiento como Aldrovandi resultaba incomprensible para Buffon, el gran naturalista del período clásico: conceder el mismo rango en una descripción de la serpiente a la información mitológica, etimológica, anatómica, heráldica y anecdótica solo podía parecer un escándalo científico. Para Aldrovandi la naturaleza era un encadenamiento ininterumpido de palabras y signos y su tarea era recopilar todos los signos depositados en el animal y en torno a él, ya fuera en el libro del mundo ya en los libros de los hombres. Para Buffon, por el contrario, la lengua no era parte del mundo, sino una forma de representarlo: lo que se había dicho sobre un animal era de orden radicalmente diferente a las características propias

de éste. La incompreensión de Buffon proporciona las pruebas sobre las reglas de formación que gobiernan el posible razonamiento científico de aquel período.

Indudablemente, al igual que en antropología o en lingüística es lo prohibido o lo agramatical lo que ofrece el material más prometedor para el estudio de las convenciones operantes y sus límites, así para Foucault lo que es crucial es lo inconcebible o lo ofensivo. *Les mots et les choses* comienza con un texto de Borges en el que se da la clasificación de los animales en una enciclopedia china imaginaria: pertenecientes al emperador, embalsamados, lechones, fabulosos, perros sueltos, dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, etc. La imposibilidad de pensar en esto, excepto como un *exemplum* irónico, hace dirigir una pregunta a nuestros propios modos de clasificación:

Quand nous disons que le chat et le chien se ressemblent moins que deux léviérs meme s'ils sont l'un et l'autre approchés on embauéms. . . . quel est donc le soi à partir de quoi nous pouvons l'établir en toute certitude? Sur quelle "table", selon quel espace d'identités, de similitudes, d'analogies, avons nous pris l'habitude

NOTA II

de distribuir tant de choses différentes et pareilles? Quelle est cette cohérence — dont on voit bien tout de suite qu'elle n'est ni déterminée par un enchaînement a priori et nécessaire, ni imposée par des contenus immédiatement sensibles? 14

Descubrir el sistema de reglas que gobiernan nuestro espacio conceptual y el de otros períodos no es, por supuesto una tarea fácil: tales normas están profundamente sedimentadas por constituir los límites de nuestro mundo intelectual. No obstante, la dificultad no es nueva: las reglas de una gramática generativa no se revelan mediante la introspección y son más complejas que cualquier cosa que pueda imaginar conscientemente el hablante nativo. Tampoco los indicios son fundamentalmente diferentes: el sentido que uno tiene sobre lo que está bien formado y lo que es aberrante designa unos límites que deben ser formulados.

En el estudio de la cultura de masas los testimonios están más a mano y los resultados son menos interesantes pero el método básico es similar. Se trata de determinar las categorías, los estereotipos y las distinciones a través de los que una cultura da sentido al mundo. ¿Cuáles son las convenciones usadas para producir el tipo de significado que tienen los objetos y los acontecimientos en la cultura popular? Una vez más, esto implica que hay que tratar los fenómenos como signos y comprobar las hipótesis según su capacidad de dar razón de los significados que nos parecen naturales y apropiados. Sin embargo, precisamente porque en este caso falta la experiencia inicial de lo extraño que, cuando nos ocupamos de culturas distintas espacial o temporalmente, nos convence de la existencia de ciertas convenciones operativas, es especialmente necesario una teoría eficaz si al estudiar los mitos o las representaciones colectivas contemporáneas queremos superar la tentación de dar por sentados los significados de nuestra cultura. El

estudioso de la cultura popular invariablemente se encuentra a sí mismo acusado de excesiva ingenuidad por ofrecer explicaciones elaboradas donde o para él o para cualquiera. Si, por ejemplo, intenta explicar por qué nuestras guías han desarrollado una mitología insistente de lo pintoresco que aprecia las montañas las gargantas y los rápidos, pero desdén a las llanuras, los valles y las mesetas, se le dirá, con una indignación cortante, que las montañas sencillamente son pintorescas y que no hace falta decir nada más. Al igual que su tarea es inevitablemente la de la desmitificación: hacernos ver que los significados que consideramos naturales son los productos históricos de un sistema cultural. En su trabajo, está guiado por una teoría general de los sistemas semióticos que insiste en que el significado es diacrítico: si es que significa algo llamar pintorescas a las montañas, entonces debe haber otras posibilidades que están excluidas por las convenciones del sistema concreto que está estudiando.

El brillante ensayo de Barthes sobre la lucha libre en su obra *Mythologies* es un buen ejemplo.¹⁵ El escéptico podría argumentar que la lucha libre es objetivamente diferente del boxeo y que por tanto, como es natural tiene asociados a ella diferentes significados, pero uno puede fácilmente imaginar una cultura en la que los dos deportes compartieran un único mito y se consideraran de la misma manera. Sin embargo, en nuestra propia cultura, existe claramente una diferencia de *ethos* que requiere una explicación. ¿Por qué se apuesta en el boxeo, pero no en la lucha libre? ¿Por qué sería extraño que un boxeador chillara y se retorciera de dolor cuando ha recibido un golpe, como hacen los luchadores? ¿Por qué se infringen las reglas constantemente en la lucha libre, pero no en boxeo? Estas diferencias hay que explicarlas mediante un complejo conjunto de convenciones culturales que hacen de la lucha libre un espectáculo en vez de una competición. El boxeo, dice Barthes, es un deporte jansenista basado en la demostración de superioridad; el interés está dirigido hacia el resultado final y el sufrimiento visible sólo se interpretaría como signo de derrota inminente. Por el contrario, la lucha libre es una representación dramática en la que cada momento debe resultar inmediatamente inteligible como espectáculo; los pro-

prios luchadores son caricaturas frías a las que se les ha adjudicado un papel moral y el resultado tiene interés sólo por esta razón. Así, mientras que en el boxeo las reglas son extrínsecas al combate y designan los límites que no hay que traspasar, en la lucha libre están muy dentro de ella, como convenciones que aumentan el tiempo de significados que pueden producirse. Las reglas existen para ser violadas, de forma que el "malo" pueda caracterizarse más violentamente y la audiencia se vea arrastrada a una furia de venganza. Es más, si infringe visiblemente (aunque el árbitro esté vuelto de espaldas) una infracción que se oculta a los espectadores no tendría sentido. El sufrimiento debe exagerarse, pero también debe ser inteligible, sin duda, tal como muestra Barthes, las nociones particulares de inteligibilidad y de justicia son los factores principales que separan la lucha libre del boxeo y la convierten en este espectáculo profundamente y fundamentalmente alentador.

La investigación de la cultura popular conduce a la construcción de un sistema que es el modelo de una competencia cultural, pero las categorías y las distinciones responsables de los significados observados a menudo son menos interesantes que los procedimientos semiológicos mediante los que se hace parecer natural e inevitable los significados convencionales. Si queremos hallar un área en la que el sistema mismo sea complejo y fascinante —más que los procedimientos que la sociedad inventa para racionalizar y oscurecer las convenciones que producen significados— tenemos que volver la mirada a la literatura, donde el estructuralismo encuentra la materia más intrincada y se embarca en el proyecto más frustrante y a la vez fascinante de todos.

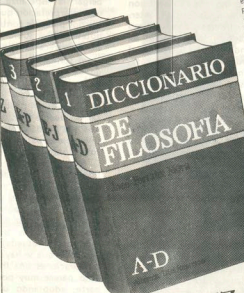
Se puede comenzar por distinguir entre una crítica que descubre estructuras o modelos de organización en las obras literarias —pues no hay nada nuevo en este cometido— y un estructuralismo basado en la analogía con la lingüística, que considera la literatura como un sistema de signos. Este último está interesado en formular las convenciones y suposiciones que permiten a las obras literarias tener significado —que éstas son muchas y extremadamente importantes no es una proposición difícil de aceptar. Imaginemos a alguien que sabe inglés,

Nueva edición!

DICCIONARIO DE FILOSOFÍA

de Alianza Editorial

José Ferrater Mora



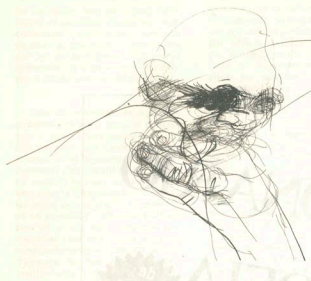
Obra única.
Una nueva edición, la sexta de esta obra única en su género. Presentada en cuatro volúmenes, esta nueva edición del **DICCIONARIO DE FILOSOFÍA** de José Ferrater Mora, amplia (en términos absolutos) contiene un 50% más de material) y modifica (aunque el punto de partida es una obra sustancialmente nueva). El autor ha incorporado 750 nuevas entradas sobre personalidades, conceptos y corrientes en 542 realizados cambios importantes en 542 artículos y ha introducido la bibliografía con más de 4.000 títulos. Una parte considerable del nuevo material se refiere a la filosofía contemporánea. Se han incluido nuevos conceptos y tendencias que, si bien no son absolutamente filosóficos, relacionados con la vida concreta, así desde un punto de vista conceptual, o que llevan a una mayor comprensión de la filosofía. Todo esto hace que sea esta, una obra única e imprescindible para todos aquellos que se relacionen con humanidades, así como también para profesores de los sectores de la cultura.

Se presenta en 4 tomos encuadrados en un tela con sobrecubierta de 15 x 23 cms. Impreso con la calidad habitual de Alianza Editorial.

Solicite información adicional.

ALIANZA EDITORIAL

CORDOBA 2064 (1120) CAPITAL - TEL. 45-7609



pero que no tiene ningún conocimiento de literatura ni está familiarizado con el concepto; es muy posible pensar que se quedará bastante perplejo si se le regala un poema. Entenderá frases sueltas, sin duda, pero no sabrá literalmente qué hacer de esta extraña construcción lingüística. Será incapaz de leerlo o apreciarlo como literatura, porque carece del complejo sistema de conocimientos implícitos que proporciona una larga experiencia literaria. La poética estructuralista se pregunta por la naturaleza de este conocimiento, por los códigos y convenciones que es necesario postular para dar cuenta de nuestra habilidad para leer y comprender obras literarias.

La mejor formulación explícita de este programa se encuentra en la obra de Barthes, *Critique et vérité*. Haciendo una distinción entre una crítica que intenta asignar significados a las obras y una "ciencia" de la literatura o "poética", declara que esta última debe ser un estudio de las condiciones del significado: "elle ne donnera, ni même ne retrouvera aucun sens, mais décriera selon quelle logique les sens sont engendrés d'une manière qui puisse être acceptée par la logique symbolique des hommes, tout comme les phrases de la langue française sont acceptées par le sentiment linguistique des Français"¹⁶. La poética intenta reconstruir las reglas generales que hacen posible una gama de significados. El hecho de que se pueda dar a una obra literaria una variedad de interpreta-

ciones aceptables, pero al mismo tiempo, no pueda ésta significar cualquier cosa, es origen de una presuposición elemental pero crucial: en virtud de la propia lógica de la lectura una obra tiene una estructura formal o un "sens vide" que puede llenarse de varias maneras y que funciona como una restricción constitutiva sobre las posibles interpretaciones. Interesada en el juego de significados, "les variations de sens engendrés, et, si l'on peut dire, engendrables par les oeuvres", la poética no toma como objeto los diversos "sens pleins de l'oeuvre, mais au contraire le sens vide qui les supporte tours"¹⁷.

Un único ejemplo indicará el tipo de factores considerados. En *Seven types of ambiguity*, William Empson cita un fragmento de una traducción del chino:

Velozmente los años, más allá del recuerdo.

Solemne la mañana de esta mañana de primavera.

Empson observa que

estas líneas son lo que normalmente llamaríamos poesía sólo en virtud de su condensación; se han emitido dos enunciados como si estuvieran conectados y el lector se ve forzado a considerar por sí mismo su relación. A él le toca inventar la razón por la que se han seleccionado estos hechos para un poema y, de hecho, inventará una variedad de razones ordenándolas en su propia mente. Pienso yo que éste es el hecho esencial respecto

del uso poético de la lengua.¹⁸

Leer poesía es un proceso de producción de significados: uno tiene que inventar algo y esto sólo es posible porque se ha asimilado antes un número de reglas formales o procedimientos que guían la invención e imponen límites sobre ella. En este caso, la convención más evidente y firme es la que se podría denominar "deseo de llegar a la totalidad del proceso interpretativo"; suponemos que los poemas tienen una coherencia y nuestra labor de exégetas debe dirigirse hacia este fin. Por tanto, uno tiene que descubrir un nivel temático en el que se pueden relacionar entre sí los dos enunciados. ¿Cuáles son algunas de las exigencias que impone el texto sobre este proceso de invención? En primer lugar, el contraste entre "velozmente" y "quietud" proporciona el punto de contacto más claro y de ahí que cualquier interpretación deba hacer de esta oposición un tema fundamental. En segundo lugar, "años" en la primera oración y "esta mañana" en la segunda, ambos colocados en la dimensión temporal, ofrecen otra conexión por vía de oposición: el lector puede albergar la esperanza de encontrar una interpretación que relacione estos dos pares de contrastes. Esta hipótesis inicial sobre ciertas imposiciones parece depender de un principio formal, desarrollado a lo largo de la propia experiencia, como lector de poesía, que hace de la oposición binaria la forma básica de la organización poética: al interpretar un poema se buscan los términos que puedan colocarse sobre un único eje temático o semántico, pero en contraste uno con el otro.

Estas imposiciones sugieren que uno debería intentar relacionar la oposición entre "velozmente" y "quietud" con las diferentes formas de pensar sobre el tiempo y después ser capaz de extraer algunas conclusiones temáticas de la tensión (no resuelta) creada por el hecho de que se hayan colocado las dos oraciones una frente a la otra. Esto parece muy posible; por una parte, adoptando una amplia visión panorámica, podemos considerar que la duración de la vida es la unidad temporal y que los años son los que pasan velozmente; por otra, tomando la unidad como el momento de conciencia, podemos pensar en la dificultad de experimentar el tiempo a no ser de una manera discontinua, de forma

que cada momento está, en cierto sentido, fuera del tiempo. "Velozmente los años" implica una posición ventajosa desde la que uno puede considerar el tiempo como movimiento y la ansiedad nacida de la velocidad del paso del tiempo queda compensada por lo que Empson llama la "conveniente" estabilidad del conocimiento de uno mismo", derivada de esta visión panorámica de la vida. "Esta mañana" implica otras mañanas —una discontinuidad de la experiencia implícita en la habilidad de nombrar— y por lo tanto una inestabilidad que convierte a la quietud en lo más valioso. Así pues, este proceso de estructuración binaria puede conducir a desarrollar no sólo un contraste entre los dos versos, sino incluso una tensión dentro de cada uno de ellos, la cual, en su calidad de problema común, sirve para unirlos. Dado que otra de nuestras convenciones nos obliga a relacionar los contrastes temáticos con los valores opuestos, debemos pensar seriamente en las ventajas y desventajas de este enfoque del tiempo. Naturalmente, es posible una variedad de conclusiones; en cualquier caso, sostenemos que los lectores competentes estarán de acuerdo con una interpretación, sino únicamente que existen ciertas expectativas sobre la poesía y ciertos procedimientos comunes de estructuración que guían el proceso interpretativo e imponen serias restricciones en el conjunto de interpretaciones "aceptables" o plausibles.

Este ejemplo suscita varias cuestiones metodológicas importantes,

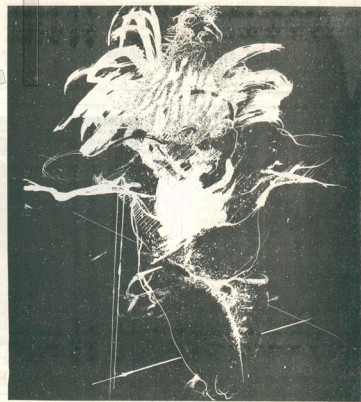
Gregorio Gordon



Arquitectura, Fotografía, Cine, Escenografía, Historieta, Diseño gráfico, Moda, Crítica, Pintura, Escultura, Dibujo Grabado.

CREDITOS

Marcelo T. de Alvar 881
Tel. 31-7580 - Buenos Aires





PRODUCCION GRAFICA

Maipú 621 2º piso, oficina "A" - Teléfono 392-4337 - Buenos Aires.

librería ixtlan

NUESTRAS ESPECIALIDADES:

Filosofía
Psicología
Ciencias Sociales
Literatura
y...

NUESTROS DESCUENTOS

MONTEVIDEO 426 (1019)

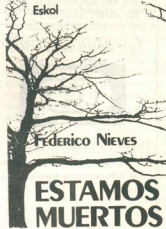
BUENOS AIRES - ARGENTINA

SAMUEL CADRANI - EMBEL SANDERGO
RICARDO HANA - CRISTOBAL BENADAN

Nos habíamos
escrito tanto...

Bermejo

pídalos en Librería
HERNANDEZ



Corrientes 1436

La librería de siempre



En primer lugar, debe quedar claro que el objeto real de la poética no es la obra en sí misma sino su inteligibilidad. Hay que intentar explicar a qué se debe que se puedan entender las obras literarias, formulando el conocimiento implícito, las convenciones que permiten a los lectores darles un sentido. Sin embargo, esto no significa —y esta es la segunda cuestión— que la poética deba convertirse en una disciplina psicológica o sociológica, pues no se trata de explicar los pensamientos o los sentimientos que surgen en la mente de cualquier individuo particular, ni importa la fre-

cuencia estadística o la probabilidad de transición de las distintas interpretaciones, según las determinan los estudios sociológicos, porque, de la misma manera que en lingüística, el objeto de la investigación es la competencia en lugar de la actuación. Hay que comenzar con una gama de interpretaciones que los lectores expertos consideran aceptables —de otra forma la teoría que uno haga será sencillamente irrelevante—, pero con tal de que esta condición se cumpla no importa cómo se recojan las interpretaciones. A continuación se intentará determinar, de una mane-

ra formal, qué normas y operaciones tendrían que proponerse para explicar estos resultados. El peligro de que un estudio así se vuelva excesivamente subjetivo no es un problema grave, pues, como señala el propio Empson, el analista debe "convencer al lector de que sabe lo que está diciendo" —"que los hechos que él presume explicar son válidos— y debe "engatusar al lector para hacerle ver el motivo que él señala produce efectivamente el efecto que se experimenta, pues de otra forma, no parece que tengamos nada que ver el uno con el otro"¹⁹. Si tiene éxito en esto, entonces se habrá calimado eficazmente el temor al impresionismo. La aceptación por parte del lector de la explicación en cuestión confirma que los efectos propuestos eran válidos.

El lingüista se enfrenta a una situación análoga. No existe ningún procedimiento automático para establecer los hechos que hay que explicar y una encuesta, por otra parte, sería de poca utilidad, ya que al lingüista no le importa si los hablantes espontáneamente reconocen la ambigüedad de *Flying planes can be dangerous* ("pilotar aviones..."), o "los aviones en vuelo..."; esta ambigüedad es un hecho en inglés porque los hablantes la reconocerán y la admitirán si se les señala. Igualmente, en los estudios de poética, el analista está menos interesado en lo que puedan pensar los distintos lec-

cedac

centro de estudio de artes y ciencias

Cursos de
SEMILOGIA-LITERATURA-PSICOLOGIA
TEORIA TEATRAL-ASTRONOMIA-PSICOPEDAGOGIA

Informes al 32-3108

o por carta en Marcelo T. de Alvear 817 (19/11)

tores en su primer encuentro con un poema que en lo que su competencia literaria le induce a aceptar como plausible una vez que se les ha explicado.

Sin embargo, por muy cuestionables que parezcan los procedimientos de la poética, realmente no hay una alternativa viable. O bien el proceso de identificación al lector es idiosincrático, o bien está regido por unas normas y unas convenciones generales. El sostener que no hay ningún sistema de procedimientos intersubjetivamente aceptables de investigación sería minar la posibilidad de la crítica misma, porque —y sobre esto no debería de haber ninguna confusión— todo crítico literario que se resista a presentar su obra como una respuesta puramente personal y arbitraria a un texto dará con los problemas que investiga la poética. La posibilidad de una argumentación crítica, de convencer al otro lector de que la opinión que uno tiene sobre un determinado texto es válida, depende de la existencia misma de algún punto de partida compartido y de ciertas normas comunes sobre cómo se lee. Continuamente, el crítico debe tomar decisiones sobre lo que puede dar por supuesto o respecto de lo que tiene explícitamente que defender, así como de la forma en que puede construirse una defensa plausible o aceptable. Al actuar así desde un sentido intuitivo de la naturaleza de la competencia literaria.

Si la investigación de las convenciones que hacen posible la comunicación literaria es el enfoque sugerido por el modelo lingüístico, entonces es evidente que gran parte de la obra de los que se auto-determinan estructuralistas es, según la terminología de Barthes, crítica y no poética estructuralista. Los estudios de Jakobson sobre la distribución de diversos elementos lingüísticos en los poemas, el asistimiento que hace Todorov de estructuras formales compartidas por muchos de los cuentos cortos de Henry James y el esbozo de Barthes de las oposiciones psicológicas que pueden usarse para organizar el teatro de Racine, son todas ellas muestras de una crítica que intenta descubrir la estructura, pero no son contribuciones capitales a la poética estructuralista, aunque puedan aportar algunos de sus principios generales²⁰. Se distinguen de otros estudios críticos por la novedad de algunas de sus categorías, pero, ante

todo, por el intenso deseo de sistematizar. La poética está mejor representada por ciertos estudios sobre narración, estructura argumental y *vraisemblance* entendidas en los últimos años, de los que el mejor ejemplo es *S/Z* de Barthes²¹. En este trabajo se "descompone" un cuento corto de Balzac con gran detalle y se identifican y analizan los distintos "códigos" de los que se valen los lectores para organizar e interpretar sus elementos.

S/Z es aún en gran medida un trabajo preliminar, pero tiene la notable virtud de poner en claro, a través de sus propios fragmentos de la explicación, la complejidad del problema de la lectura y la dificultad de dar cuenta incluso de los hechos más evidentes en la interpretación literaria. ¿Cómo determinamos las acciones que son los componentes principales del argumento, pues es evidente que lo tenemos? ¿Qué es lo que hace de determinados acciones información de fondo, detalle realista o procedimiento de caracterización? ¿Bajo qué condiciones podemos interpretar algo como un símbolo y qué es lo que determina nuestra interpretación de éste? ¿Cómo reconocemos la ironía? Preguntas como éstas son básicas para el estudio de la literatura y, en principio, deberían recibir una respuesta. Después de todo, las escuelas y las universidades se han creclado desde hace mucho tiempo de ofrecer una preparación literaria, de hacer de los estudiantes un sector más competente; esto crea la firme suposición de que existe algo que aprender y, aunque los profesores sean incapaces aún de determinar qué es lo que enseñan, sin embargo, tienen bastante seguridad de su habilidad para juzgar los progresos que hacen sus estudiantes en pro de una competencia literaria. Si es que pueden reconocer cuándo existe un determinado tipo de material, ¿cómo es posible dar cuenta de ello en alguna medida.

Ciertamente la tarea será compleja, pero el modelo lingüístico nos tenía que hacer esperar esto. Aunque no lo hayamos aprendido su lenguaje nativo, nosotros aún estamos muy lejos de ser capaces de decir exactamente qué reglas son las que ha dominado. El valor del modelo lingüístico consiste en sugerir que los otros campos de investigación son posibles, aunque difícil, a tarea análoga. Al menos se debe intentar determinar claramente las convenciones que rigen la producción

del significado. En este sentido, un estructuralismo con base lingüística no es simplemente el estudio de estructuras, sino el de las estructuras reveladas mediante el análisis de sistemas de signos. Puede muy bien ocurrir que muchos profesionales rechacen esta visión del estructuralismo, pero tiene, sin embargo, una ventaja considerable: aglutina en una empresa única una serie de proyectos fascinantes, cada uno fundamental para una disciplina en particular, lográndolo por medio de un modelo que alienta la investigación al mostrar la posibilidad teórica de algunas tareas muy sugerentes.

12 *Leçon inaugurale*, Collège de France, 5 enero 1980 (Gallimard, París, 1980), p. 11.

13 "Buscar el significado es algo que descubrir a qué se parece". M. Foucault, *Les Mots et les Choses* (Gallimard, París 1966), página 44.

14 "Cuando decimos que el perro y el gato parecen menos que dos galgos, incluso si uno y otro están domesticados o embalsamados... ¿qué base tenemos para poder establecer semejanzas? Sobre qué plano o según qué espacio de identidades, semejanzas o analogías hemos adquirido la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y similares? ¿Cuál es esta coherencia —que, como se ve inmediatamente, no está determinada por un encuadramiento a priori y necesario, si no viene impuesta por contenido inmediatamente perceptible?" *Ibid.*, p. 13.

15 *Mythologies*, 2ª ed. (Seuil, París, 1970), pp. 13-24.

16 "No daré, ni descubriré siquiera, ningún significado, pero describiré la lógica según la cual se engendran los significados de una manera que pueda ser aceptada por la lógica simbólica humana, así como las relaciones de la lengua francesa son aceptadas por el 'sentimiento lingüístico' de los hablantes." R. Barthes, *Crítica y Vérité* (Seuil, París, 1986), p. 63.

17 "... las variaciones de significado engendradas y, su medida de entendibles por las obras... no los lugares significados, 'leños' de la obra, sino el significado 'leño' que los conecta a todos." *Ibid.*, p. 57.

18 *Seven Types of Ambiguity* (New York: Harmondsworth, 1961), página 25.

19 *Ibid.*, p. 249.

20 Para Jakobson, ver *Les Chats de Charles Baudelaire*, *L'Yonnais*, II (1867), 5-21; "Une Microscopie ou dernier Spéculum dans Les Fleurs du mal", *Tel Quel*, xx (1967), 12-14; *Shakespeare's Verbal Art in 'The Expense of Spirit'* (Mouton, La Haya, 1970). Para el trabajo de Todorov, ver Henry James y ver el capítulo V en este mismo libro. Para Barthes, ver *Sur Racine* (Seuil, París, 1962).

21 *S/Z* (Seuil, París, 1970). Para un examen adicional y una bibliografía extensa ver mi *Structural Poetics* (Routledge & Kegan Paul, Londres, 1973).

nuevos narradores

Como ustedes podrán observar, es una bella instantánea. El padre mira fija, virilmente hacia la cámara, introduciendo su rostro en la inmortalidad; sin embargo hay quien sostiene —y la precaria calidad de los materiales de aquella época, fácilmente doblegables a los embates del tiempo, impide saberlo— que está con los párpados entornados, resguardando del fozgonazo. La pose forzada se extiende a la cámara: viven y tiñe de neviosismo las aciludres frente a la cámara: llevan la gorra que apesadumbró en la mano, el gesto de protección y amor cubriendo el hombro de su señora esposa. La fotografía data de 1920 y fue tomada por "Estudios Don José, Retratos Artísticos, Casamientos, Gratas Efermédies y Otras Ocaciones", pese a la oposición de la señora esposa y madre, quien habría obtenido la necesidad de semejante gesto, más allá, sin oportunidad de que se le afrontaba, vista la pronta nocturnidad de la hora. Bien evidente es entonces el disgusto con que la señora se somete a la voluntad marital, disgusto ampliamente evidenciado en su ceño adusto, en sus labios fruncidos y hasta, podríamos decir, en los pliegues de su vestido de alabación.

Luego, apuzando la vista, hemos de distinguir el mástil de la bandera que se proyecta como una esperanza en los horizontes de la patria; bandera que, de todos modos, escapa al encuadre de Don José. En la base del monumento figura una placa que indica el establecimiento y Cuñificios con que la Asociación Pro Monumento y Cuidado de La Plaza cumplió sus fines y consecuentemente se precipitó en la nada de los logros, o en el goce de la tarea cumplida. Perdón. La placa está fechada en 1917.

Si tan minucioso recorrido no ha terminado con vuestra paciencia, delatáremos la pupila con las macizas acumulaciones florales que, en forma de *Estrachus Leodnensis*, *Pivodia Invernadus Sic*, margaritas, se yerguen casi al filo del precipicio que (metaforicamente) significan los lados del retrato. Tan destacable preocupación por la belleza de plazas y paseos públicos hace necesario —aun sabiendo que es una digresión— mencionar la tarea del cuidador o guardián, o jardinero de esta plaza. En cambio, lamentamos que esa digna actividad resulte desvalorizada por un aspecto personal inferior a tanto loable gusto artístico. El caso es que el sujeto en cuestión (y no podemos suponer que sea otro) presenta una fotografía recomendable. Ello motiva que uno de los *Imágenes Puc* en el varonico, quien tiene una *Pivodia Invernadus Sic* en la mano, haya pensado en eliminarlo del posible radio de acción de la cámara, no habiéndose atrevido a solicitarle a Don José que dispusiera al simpático grupo familiar en otro marco; positivamente antipático. Como no hay curso por el que se nos señale la prohibición tendencial a la travesura en los niños: Es el prohibido Arrancar Flores.

Con el perdón de ustedes, diré que había sido olvidado, en esta somera descripción, el análisis psicológico de las personalidades que se muestran en el retrato. Subsanares el error, visto la importancia que actualmente han tomado ese tipo de estudios, diciendo que el señor padre y marido es bueno y simple, complaciente con los hijos; la señora madre y esposa tozuda —y gorda; en cuanto a los niños, además de travessos, caprichosos y dañinos.

Pasemos ahora, si ustedes quieren, a observar la composición del retrato. Los elementos, ehh... formales,

norberto belge una familia por e

NORBERTO BELGE (1956). Es colombiano. Vive en Buenos Aires desde hace cinco años por causas ajenas a su voluntad. Ha desempeñado múltiples oficios: maquinista, entrenador, periodista de sección policílica, fotógrafo, acuicutor, joyero, cuidador de museo, contrabandista. Sostiene que su experiencia avala esta premisa: "El origen perfecto es irrealizable". Jura que la buena literatura es autobiográfica, o parte de la directa observación de la realidad.

Como verán, el enfoque de "Estudios Don José... " está inscripto en una línea rigurosamente tradicional: la familia en el centro, el mástil de la bandera —por falta de una adecuada perspectiva— brotando de la cabeza inclinada del padre y esposo, los macizos de *Estrachus Leodnensis*, *Pivodia Invernadus Sic*, y margaritas, rodeando primorosamente a la sólida exposición familiar, que (tenemos en cuenta la avanzada hora de la tarde) no aparece tan oscura y desdibujada como debiera estar. Si algo had de objetarse a este impecable conjunto, es la actitud diagonal, inarmónica, adoptada por el mencionado guardián de plaza, o jardinero. Su inclinada presencia imprime una nota amenazadora y molestia de la que se debiera a prescindir. Para ello no se debe dudar un instante en adoptar distintas medidas: entre ellas contabilizaríamos algunas francamente ineficaces como apoyar el dedo gordo sobre el cuerpo del jardinero y jugar de la simetría del resto. El beneficio resulta en que es dudoso que el individuo profetice, je, je, je... Ehhh... Disculpas. En cambio, tiene la enorme ventaja de la intrusión de un dedo en una obra del todo ajena a él. Por ello es conveniente para el observador intentar una serie de ataques directos al objeto en cuestión, que podrían ser: 1) sucesivas miradas fugaces como relámpagos

pagos, hasta incinerar la presencia del jardinero en una masa amorfa, asimilándolo a una 'mancha en el papel o descubriendo que es la sombra de una persona que no aparece en la foto. Si no se comprende algo explícito de nuevo. . . ¿no? Bien. 2) una mirada intensa, quieta, detenida en cada detalle, hipnótica, que amplíe al jardinero hasta tornarlo gigantesco, aisándolo del resto. Una vez obtenido semejante efecto, limitarse a contemplar los visibles espacios entre cédula y cédula, de manera que el jardinero desaparece. Esta mirada puede denominarse "observación del vacío".

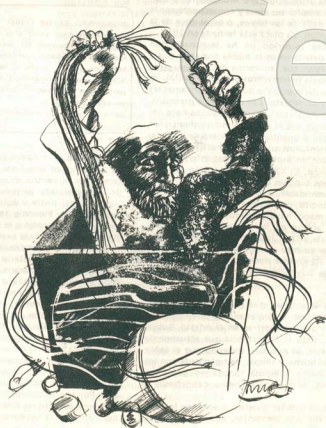
Existe la posibilidad de que ustedes, mis amigos, luego de seguir atentamente alguna de las posibilidades que antes sugerí, noten la persistencia del guardián: sigue allí, amenazador y sucio como los sueños de un asesino, impasiblemente aguardando. Pero. . . ¿Aún no se han fijado con atención en la fotografía? No han descubierto qué es lo anormal, lo anacrónico, lo absurdamente gratuito en el retrato? Ruego que me disculpen por haber elegido una obra que detesto, y en la que odio con intensidad y por sobre lo otro, el voluntarioso fruncido de los labios de la señora y madre.

Se preguntarán, también, acerca de la necesidad de un retrato al bordo justo de la noche, con una sombra perpendicular que avanza sigilosamente desde fuera. Comprendo que el mismo interés se habrán hecho al entrar a este improvisado Museo suscitado por SADE, S.A. de 14 a 20 hs. "¿Por qué con tan poca luz?" Enseguida comprenderán.

Ahora, si ustedes me permiten, quiero efectuar un nuevo y distinto, filosófico, acercamiento a la comprensión del retrato. Aceptarán que este y cualquier retrato (sin importar su carácter o valor), resultan solo un instante detenido del infinito fluir cósmico que no tiene razón, sentido ni concierto, y que, antes y después del retrato, algo pasó, algo sigue pasando. Pongan en movimiento aquella sombra, pongan en movimiento al jardinero y ¿qué verán?: el restablecimiento de un orden, la caída del infortunado padre y esposo apretando con asombro su gorra, como abrazando a un rencor, a cualquier pasado en donde supuso tener vida o ser necesario; verán el ahogado horror con la que madre y esposa se despiden, en un dramático quejido, de los hijos; verán el silencioso abandono que ostenta, en el suelo, la Invernaderus Sic que estaba en manos del niño, el niño sobre la Invernaderus, la niña a un costado. Tomen nota de esto: salvo el griego Zenón de Elea, nadie antes había reparado en la suma de inmovilidades que precede a la muerte. Aceptarán ahora que cada uno de nosotros es parte de un retrato, de incontables retratos sucesivos, superpuestos. ¿Están de acuerdo?

Bien, observo que ya casi es la noche y llega la hora de cerrar; creo que todos ustedes conocen el error de cualquier mentiroso apelación. Por eso, antes del fogonazo, espero que me estarán agradecidos.

Ahora quietos y sonrían.



UN AÑO DE ACTIVIDAD

Aunque sea con cuatro números (un promedio de uno cada tres meses), NOVA ARTE atravesó su primer año de vida. En estos casos, casi todas las publicaciones hacen un balance, números aniversario, y esas cosas. Nosotros, más que un balance, pretendemos hacer una "memoria", la memoria de todas las actividades que —solos o en conjunto con otras publicaciones—, realizamos. Mostrar que —en lo que fue posible— cumplimos con lo que dijimos cuando empezamos. NOVA no es solo una revista que aparece cuando puede, sino un grupo de gente que hace cosas permanentemente, para activar el desarrollo y la polémica en el terreno de la cultura.

Toda nuestra actividad estuvo regida por algunos principios básicos, que podríamos resumir así:

- ofrecer un puente entre productores y consumidores de la actividad artística, y sobre todo entre los productores mismos.
 - quebrar la dispersión y crear un campo común de inquietudes y actividades.
 - abrir un canal que agilice la polémica entre posiciones estéticas y culturales de vanguardia.
 - difundir y descubrir nuevos creadores en todos los ámbitos de la actividad artística.
- Para cumplir lo mejor posible con esas intenciones, en fin, esto es lo que hicimos:
- 16/11/78: Recital del grupo SALOMA en el Teatro de la Cortada.
 - 11/12/78: Recital musical de JUAN

C. MURIZ en el Teatro de la Cortada.

3/2/79: Participamos en la reunión de "revistas marginales" (la primera) citada por "Aysha" y "Propuesta" en la Casa de Ivan Grondona.

6/2/79: Mesa redonda sobre revistas literarias. Participaron todas las revistas.

13,20 y 27/2: 6, 13 y 20/3: Ciclo Historia de la poesía argentina: antología comentada, desde la colonia a las últimas promociones. En La Casa de Ivan Grondona.

marzo: Primeras reuniones para formar una Asociación de Revistas. Participaban Ulises, Aysha, Propuesta, Figaro y otras.

27/3: Charla de ENRIQUE D. ZATTARA: "Tendencias en la poesía joven argentina: hacía una poética para nuestra generación", con poemas de autores inéditos y canciones de ALEJANDRO DEL PRADO. En La Casa de Ivan Grondona.

8/4: Recital con poemas de GABRIEL REIG y JULIO SEVARES.

15/4: Participación en la "Culturata", organizada por la primitiva Asociación de Revistas. Se leyeron poemas de autores inéditos y actuó el grupo TRIGEMINO. En el teatro San Antonio.

17/4: Charla de LILIANA HECKER: "La crítica sociológica y la crítica estilística". En La C. de I. G.

24/4: Charla del Dr. HECTOR



LA CASA DE IVAN GRONDONA fue sin duda el sitio donde NOVA pudo desarrollar con mayor amplitud su actividad cultural. Sin salas siempre estuvieron, sin limitaciones, a nuestra disposición en todo este año. Pero —todo lo sabemos también la situación de nuestra cultura y nuestra economía socavó sus cimientos: ya es prácticamente un hecho el cierre de la acedonera librería de la calle Montevideo. Un hecho, por cierto, muy lamentable. Algo nos pone sin embargo optimistas: Ivan anunció, hace algunos días, que seguirá su actividad en otro local. Esperemos que esta vez, no deba correr la misma suerte.

- PSCALE: "La crítica psicoanalítica en la literatura". En La C. de I. G.
- 15/5: Charla de MONICA GIUSTINA: "La crítica genética en literatura". En La C. de I. G.
- 22/5: Charla de GRACIELA MATURO: "La crítica simbólica", en la C. de I. G.
- 23/5: Invitación de Nuevas Promociones de la SADE: DE: charla sobre poesía argentina de E. D. ZATTARA y canciones de JUAN C. MURIZ. Junto al grupo "César Vallejo", en la Sociedad Argentina de Escritores".

fines de mayo: participación en la convocatoria de la SADE a las revistas literarias.

- Junio: NOVA Arte es elegida, junto con Ulises, Oeste, El Omitorrino, Periscopio y Galad, integrante de la Comisión Directiva de ARCA (Asociación de Revistas Culturales Argentinas) y de la Subcomisión de Revistas Literarias de la SADE.

- 28/6: REVISTA ORAL N° 1. En La C. de I. G.

- 10/7: Recital grupo poético BARDONEON. En La C. de I. G.

- 24/7: REVISTA ORAL N° 2. En La C. de I. G.

- agosto: NOVA-Arte renuncia por discrepancias a la C. D. de ARCA.

- 24/8: Recital grupo EL LADRILLO. En La C. de I. G.

- 28/8: REVISTA ORAL N° 3. En La C. de I. G.

- 1/9: Presentación del N° 3 de CUADERNOS DEL CAMINO. Actuaron JUAN C. MÚNIZ y el grupo de mimos de ANGEL ELIZONDO. En la Federación Gallega.

- 27/9: REVISTA ORAL N° 4. En La C. de I. G.

Todo eso, en un año, y además los cuatro números de Arte NOVA, los numerosos contactos, y la actividad que no se ve. Esfuercos, sin duda, que vale la pena recordar, y ahor, lo que queda bastante adelante.

POR QUE RENUNCIAMOS A LA C.D. DE ARCA

Es una época en que la dispersión parece ser el fenómeno característico de la actividad cultural, en lo que la desconexión está a la orden del día, y cada intelectual ignora lo que prefiere ignorar lo que está haciendo su vecino, toda gestión tiende a la unidad, al acercamiento, es auspicioso. Así entendimos la creación de ARCA (Asociación de Revistas Culturales Argentinas), una idea que venimos proponiendo desde el día en que aparecimos. Así fue que aceptamos, después de exponer nuestros puntos de vista, integrar la Comisión Directiva, por delegación de la Asamblea que reunió una cantidad realmente notoria de publicaciones. Eso era el principio.

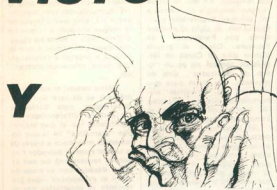
Después — casi inmediatamente, habría que decir — ARCA cayó en la inoperancia. Las reuniones se convirtieron en un hecho burocrático, cada vez se alejaban más publicaciones y ninguna se sumaba. En casi tres meses, los únicos resultados eran una o dos pólidas fiestas con las mismas caras; y una eterna discusión sobre al parecer prioritarios estatutos: nada sobre mejorar la distribución, apenas algún intercambio interesante en materia de precios de edición. Ni pensar en la verdadera función de una reunión de revistas que — se supone — representan las fuerzas vivientes en el terreno cultural: agilizar la polémica y el desarrollo y difusión de esa actividad específica. En suma: ARCA era una asociación de revistas menos operativa que cada revista por separado. El excesivo "organizmatismo" de algunos, o quizás el contagio virulento de la parálisis habitual en nuestra benemérita Sociedad Argentina de Escritores tan cuyo, sino la C. D. de ARCA constituía una Comisión Auxiliar, habían convertido a la inicialmente impulsiva asociación en un vegetal de bajísimos esclerotizados. NOVA planteó su desacuerdo total con esta situación, y renunció a su lugar en la C. D. Al mismo tiempo — evidentemente por los mismos, aunque no explícitos, motivos — renunció El Omitorrino.

No abandonamos, sin embargo, la intención y la esperanza de reconstruir una ARCA significativa: Pero ello implica, ante todo replantear ciertos aspectos notorios: puede constituirse una Asociación válida sin incluir activamente a las revistas que — por su carácter y circulación — representan verdaderas corrientes de opinión? Con Nuevos, Cuadernos del camino, Periscopio integradas más de forma que de fondo, con El Omitorrino, Nova arte y Propuesta desinteresadas, con Puntos de vista fuera de ARCA. ¿Quién — además de Oeste — puede formar un agrupamiento consistente y — digamos — con existencia real? Está claro que si las principales revistas han perdido el interés, la fallida es de ARCA y no de ellas.

Recordamos el hecho sintomático: todas las revistas "grandes" (con dos excepciones totalmente justificadas) participaron de la Mesa Redonda que organizó NOVA en febrero. Allí se intentó polemizar alrededor de un proyecto cultural que nos pareció sí servir las revistas literarias. No se formó ninguna asociación, pero los resultados fueron valiosísimos y esclarecedores.

¿Qué intentamos demostrar? que no hay "organización" que sobreviva sin un planteo de objetivos claros que le sea previo. No habrá asociaciones de revistas en tanto no se discuta antes el "proyecto cultural" y no el "estatuto de funcionamiento" que las une. Sorrente al contrario (que la organización, por sí misma, genera la trayectoria), parece ser — pese a los fracasos repetidos — el error más persistente de la historia.

VISTO



OIDO

OSCAR MASOTTA

El desarrollo de las más actuales corrientes en todos los campos de la cultura, la psicología, la crítica literaria, el teatro y otros avatares de la vida intelectual, no fueron ajenos en las últimas décadas al papel activo y decisivo que cumplió tenazmente Oscar Masotta.

Su fallecimiento, hace unos pocos meses, nos ha impactado, no una mera recordación, sino un balance de su significación para la cultura argentina. No hicimos a tiempo para este número, que correspondiera. No se trata, sin embargo, de lograr primicias y propuestas desinteresadas, con Puntos de vista fuera de ARCA. ¿Quién — además de Oeste — puede formar un agrupamiento consistente y — digamos — con existencia real? Está claro que si las principales revistas han perdido el interés, la fallida es de ARCA y no de ellas.

Recordamos el hecho sintomático: todas las revistas "grandes" (con dos excepciones totalmente justificadas) participaron de la Mesa Redonda que organizó NOVA en febrero. Allí se intentó polemizar alrededor de un proyecto cultural que nos pareció sí servir las revistas literarias. No se formó ninguna asociación, pero los resultados fueron valiosísimos y esclarecedores.

¿Qué intentamos demostrar? que no hay "organización" que sobreviva sin un planteo de objetivos claros que le sea previo. No habrá asociaciones de revistas en tanto no se discuta antes el "proyecto cultural" y no el "estatuto de funcionamiento" que las une. Sorrente al contrario (que la organización, por sí misma, genera la trayectoria), parece ser — pese a los fracasos repetidos — el error más persistente de la historia.

Volvió Facundo Cabral. Apareció y dijo. Dijo sus fantasías y recuerdos. Cantó con pasión sus viajes, sus amores; esa filosofía estafera de por-

ta loco pero no tanto. Contó cantando sus moralejas transparentes, su manera patética de vivir, su necesidad de un Dios que todo comprenda y todo justifique.

Sobre el "Memorial del Café Concert La Cebolla, Facundo Cabral cantó. Sobre todo milongas. Milongas, por supuesto (como se le escuchó decir). Y justamente milongas por ser el género musical propio de los que tienen mucho para contar. Porque Facundo Cabral es una catarsis de imágenes: dulces, llenas de nostalgia, imaginativas. A medias guardadas por la tristeza del hombre andargoso.

Facundo sabe qué cosas ocurren. Plantea el enunciado de sus teoremas poéticos y aunque dejó en manos de Dios su demostración y tras cada canción resume el contenido "hágase su voluntad" alcanza a conmovir con el difícil recurso de la simpleza.

Paralelo aparte para Ovaldo Avenida: un palterista con sensibilidad oficio. Esa clase de laderos que dan brillo y seguridad a quien acompaña. Porque Avenida supo vestir de tonos y escalas los desnudos bordones del juglar, tocando siempre lo justo e imprescindible de necesarios matices a una música llana; a veces reiterativa.

Volvió Facundo. Un comentario escuchado en la sala, sentenció: "se parece mucho a sí mismo". Yo creo que no es un mal pareado.

Juan Carlos Muñoz.

"ANTOLOGÍA DE LA POESÍA ARGENTINA" Ed. Librerías Festejo. Tres tomos. Selección e introducción, Raúl G. Aguirre - Buenos Aires 1979.



Esta "Antología" aparece en un momento de desolada actividad literaria, especialmente poética; en un momento de escasez de novedades, versiones de poetas de otras lenguas, inhallables hasta hoy, (V. Ritsos, Edgar L. Master, L. Sittwell, etc.), así como obras de autores nacionales.

Es que se debe esta inusual actividad en un género habitualmente descaudado: es cosa difícil de determinar: quizás a la pródica constante de varias décadas de intelectuales desde tribunas mínimas y ediciones de autor, quizás a la llegada de obras de impresión extranjera que ha estimulado las ediciones locales, quizás a la presión, en una medida, del interés del lector por la narrativa.

Lo cierto es que las colecciones tradicionales de poesía se han revalorado a través de las otras nuevas con estratagemas cáusticos, siendo un detalle positivo, como en el caso que nos ocupa, que se hallan encargados de estas ediciones o en calidad de asesores, hombres que poseen una indelible capacidad crítica y selectiva y serios conocimientos de la materia que los ocupa.

En esta obra, se ha concedido mayor importancia a las zonas tradicionalmente olvidadas de nuestra poesía. A los autores del interior del país y a los poetas en general nacidos a partir de 1919, que son tratados en dos tomos en tanto que el restante se ocupa de lo esencial de la producción anterior a dicho año. La selección de poesía tradicional, una nota introductoria de del seleccionador, índices parciales en cada tomo, un índice general en el tercero y las notas acerca de los autores, breves pero con interesante noticia biológica, otorgan carácter de obra de consulta, cuya aparición era necesaria.

La selección de Raúl Gustavo Aguirre logra que este libro sea la obra más constructiva una antología de poesía y no de poemas, cosa que no suele suceder con frecuencia.

Es de lamentar la no inclusión del autor de la selección. Debería figurar en ella. Valoriza esta Antología la expresa intención de publicar nuevos apéndice didácticos a escuelas o movimientos poéticos así como a actualizaciones que impregna un bienvenido afán de continuidad editorial.

Omar Cao

TIPOLOGÍA DEL CUENTO LITERARIO de Edelweis Serra, Editorial Planeta.



"Al escritor le compete dar testimonio con su obra de una conciencia de la vida. Al investigador y analiza la conciencia del fundador de su feña de una conciencia de la literatura". Con este sintético delineamiento de funciones, con esta afirmación, la profesora Edelweis Serra da un primer paso en el camino de la narrativa sino a un nuevo acercamiento a las constantes poéticas que fundamentan el cuento latinoamericano actual. Lo obra está estructurada por capítulos o párrafos que abarcan determinados aspectos de nuestra actividad científica, todos ellos respondiendo a una visión y a un estudio de nitidez características estructurales.

En el comienzo define al texto cuento, partiendo de sus diferencias formales con la novela y destacando su importancia como acto estético comunicativo. Están expuestas además las nociones estructurales de los estratos interdependientes, que se van acumulando en simples diagramas. Con todo, puede producir confusión en el lector la inexistencia de una necesaria diferenciación de los conceptos del relato.

Indudablemente el libro se afianza y cobra vigor en el estudio siguiente, "El arte de contar", donde se demuestra

como es posible, por medio de la utilización del punto de vista adecuado, enriquecer un texto o suunto y, en consecuencia, a la condición de estructura literaria. Agudos comentarios sobre temas como "El mundo interior y la ambivalencia del yo narrador se ejemplifican en los fragmentos de "Macario" de Rulfo y "Akotli" de Cortázar, respectivamente. Después de un logrado análisis de la alternancia en el uso de los tiempos verbales en "La aleta del mar" de García Márquez, la autora distingue nuevos modos narrativos y cierra el capítulo con un esclarecedor esquema de técnicas y puntos de vista predominantes en el cuento hispanoamericano.

TEORIA DEL LENGUAJE, de Karl Bühler, Alianza Editorial.



La edición en este año de la Teoría del lenguaje de Bühler, por parte de Alianza Editorial, cuya primera aparición en lengua castellana data de

1950 a cargo de la Revista de Occidente, tiene un interés evidente para los estudiosos del lenguaje. En ella se aplicó la fenomenología de Husserl a los dilemas lingüísticos planteados en el siglo XIX entre otros por Ferdinand de Saussure. Como el propio Bühler dice, el Curso de lingüística general no es un "libro de resultados", sino de planteos, que sirvió para que brotaran las diferentes orientaciones que hoy implican las teorías modernas en el campo de la lingüística.

El libro que comentamos parte de la psicología comparada para elaborar un concepto semiótico del lenguaje, cuyo propósito es presentar el modelo del fenómeno verbal concreto y acabado, lo que Bühler llama "el modelo de organism propio del lenguaje", tal como señala uno de los primeros epígrafes.

El lenguaje es un instrumento: un intermediario forjado, que diferencia al ser humano del mundo animal por su función representativa. No solo podemos expresar matie-

ces de sentimientos o pedir algo en el habla cotidiana, (lo que es esto también lo puede el perro con su amo o las comunidades de insectos entre sí), sino a través de la lengua el hombre comunica a otro algo sobre las cosas: manejanos un símbolo que se ordena a objetos y relaciones, que tiene relevancia abstractiva.

Como vemos, el aspecto semiótico se destaca como caracterizador, para Bühler, y ese carácter diferenciador del significado fue el que inspiró una "gramática" de la que conocemos muy poco a través de la cual el español Salvador Fernández revolucionó los dos últimos decenios con su posición sobre el pronómbra —que justamente se caracteriza por su manera especial de significar.

Y —va que estamos— será interesante esperar la publicación total de la obra de Fernández, para recobrar —como en este caso de la Teoría de Bühler— una obra básica para el estudio científico del lenguaje.

Graciela Silva

galeria de arte
LA CASA DEL MAESTRO



Exposición permanente de prestigiosos plásticos argentinos

Todas las semanas: actividades culturales gratuitas



Ediciones
ALTAZOR

GERMAN LEOPOLDO GARCIA

**La entrada del psicoanálisis en la Argentina:
Obstáculos y perspectivas**

CUADERNOS SIGMUND
FREUD / 7

Los límites de la interpretación

Distribuidor exclusivo:
CATALOGOS S.R.L. - Independencia 1860 - Capital Federal - Tel. 38-5708

Alejo Carpentier
NOVEDAD
EL ARPA Y LA SOMBRA

Después de *Concierto Barroco*, relato en el que a partir de datos históricos se arma toda una fantasía en la que los tiempos se sobrepone unos a otros con la facilidad y el lenguaje esplendoroso que hacen de Alejo Carpentier uno de los escritores cimbreros de nuestra época, el novelista cubano vuelve a incursionar en la historia: ahora para recrear, por un lado, todo ese proceso increíble que fue el intento de canonizar al Almirante de la Mar Océana, Cristóbal Colón, y por el otro, a través de un monólogo alucinante, vital, las confesiones del marino genovés en el lecho de muerte. Las euforaciones de papas y abogados del diablo prestan el contrapunto final que habrá de marcar para siempre la vida en el más allá del descubridor de América.

Distribuidor exclusivo:
CATALOGOS S.R.L. - Independencia 1860 - Capital Federal - Tel. 38-5708

Marcelo E. di Marco

MARCOS SILBER

CUADRO DE SITUACION

En torno de, todo o
casi todo
aparece oscuro y extraño,
y la noche, la grande, se acuesta
como una muerta inagotable.
Cerca,
la dulce hermana continúa
apagándose bajo la tierra;
cerca, también,
los chicos correetan en el parque,
bajo un cielo particularmente
espléndido y claro,
magnífico, poderoso,
capaz de comerse todo desconsuelo,
de vencer toda corrupción.

LA DEL 20 °C

Entraba silbando alegremente
recordándonos las cuatro cada tarde
se encerraba callándose los ruidos
la historia que todos espaban
un día prolongó los pasos
cruzo respetuosamente la terraza
dejó los lentes con cuidado en la cornisa
y entró al aire.

MARCOS SILBER nació en Buenos Aires en 1934. Ha participado en numerosas publicaciones nacionales y extranjeras. Parte de su obra ha sido traducida al italiano. Es autor de la versión y adaptación de la obra *Raíces de Wesker*. Además de publicaciones conjuntas, publicó *Las fronteras de la luz* (1958); *Libertad*, poema siciliano (1962); *Las palomas* (1966); Premio *BRAQUE*; *Ella* (1968), Faja de honor de la *SADE*; y *Depoquer* (1974). Tiene inéditos dos libros de poemas y dos obras de teatro.

