

3

arte

suplemento
con
reportaje inédito
a
**ERICH
FROMM**

ABELARDO CASTILLO: los artistas y el papel higiénico

TEXTOS de jonathan culler - pedro gimferrer - roberto

villanueva - **POEMAS** de requeni-desiderato -garcia -

zattara - bizzio - **CUENTOS** de manzur - monteione

REVISTA BIMESTRAL INDEPENDIENTE - AÑO II - Nº 3 - JUNIO/JULIO 1979 - \$ 2.000 -

jorge montealeone

CUENTOS

JORGE MONTEALEONE nació en Ciudadela en 1957. Es narrador y poeta, habiéndose publicado algunos cuentos suyos en revistas literarias. Sus narraciones adoptan dos vertientes: el tono realista, o (como en este caso) cierto simbolismo fantástico de evidente influencia borgiana. *Estudia Letras.*

Los parientes

Mi casa es pequeña. Todos han visto alguna vez esas jaulas dobles, cuyo espacio superior es más estrecho, allí donde los pájaros se debaten locamente en vano. Yo habito la única habitación del primer piso de la casa y el curso de mis días resignados quieren enseñarme que ni siquiera soy digno de la dicha o de la simple fruición. Suelo caminar de arista a arista, atravesando el exiguo cuarto, ocupado en vagas reminiscencias de mi infancia.

Bajo las escaleras con temor porque al abrir la puerta mis parientes acechan.

Atravieso el amplio vestíbulo en penumbras, pues se han acostumbrado a no encender las luces, y noto sobre la mesa de ébano un objeto blanco, inmóvil, nuevo para mis ojos. Lo palpo y advierto su fría humedad. Es la mano de uno de mis parientes, que se halla bajo la mesa. Descubierta, la oculta. Yo me aparto temblando.

Luego miro a mi madre, multiplicada en tres espejos, dispuestos como un biombo. Me vuelvo y allí está ella, quieta en el óleo, pero apretando aún mi corazón, con una garra amorosa e instintiva. Ha muerto en esta misma habitación, sobre esta mesa. Recuerdo las caras ávidas de mis parientes, un círculo de lunas magras, sobre su cuerpo. Murió loca, negra la sangre de locura. Ellos se la entintaron.

La incierta luz demora mis hallazgos.

Antaño nuestra familia guardaba los licores y la vajilla tras una vitrina de finos cristales. Hoy ya no están, pero a menudo creo percibir en su interior el bulbo de un cuerpo, un movimiento, una boca. Y ciertos días los espejos del biombo están dispuestos en un ángulo ligeramente distinto y no veo el rostro de mi madre sino una de las caras acechantes, su reflejo, y al volverse para sorprenderla nunca la hallo pero siento su gravitación, como la de la luna nueva, presente e invisible.

¿Quién de ellos cierra los cajones que dejo entreabiertos a mi paso para probar su vigilia? Los imagino con los párpados horadados, en continua disputa, hasta la llegada de quien los une, de quien los justifica. A veces creo que vivo para que no mueran; a veces, que estoy solo.

Retorno siempre a mi habitación del primer piso. Con cada noche mi sangre se vuelve más negra.



K. in Wonderland

Ya era de noche cuando K. llegó. Abrió la puerta de la Biblioteca y cayó dentro. Ahora se hallaba en un páramo negro.

Su primer impulso fue pedir socorro, pero no pudo articular ni siquiera un sonido y comprendió que las palabras habían huido de su cuerpo. No lo supo con significados sino como se revela un color o el sabor del agua.

Luego se le acercaron cuatro hombres uniformados y alzándolo por sus cuatro extremidades lo condujeron ante un alto muro. Le hicieron saber que estaba ante dios. Sin embargo, dios se hallaba detrás de innumerales muros como ése, a los cuales seguían jardines terrenales que se repetían periódicamente y que conducían a falsos dioses.

Pero dios estaba escrito en un libro y era el libro.

Y hubo una voz de los cielos que decía:

—El mundo no tiene nombre pero hay nombres dispersos en el mundo.

Y ante el muro, que era la puerta de la Biblioteca, K. advirtió que K. se acercaba a ella en busca de una palabra o una respuesta y de antemano supo que K. estaría condenado al fracaso.

CUESTIONES DE LA VANGUARDIA TEATRAL

por Roberto Villanueva

Desde su actuación en el Di Tella, Villanueva es un símbolo de las experiencias vanguardistas en el teatro argentino. En noviembre pasado, durante una charla en Van Riel, grabamos la nota que se transcribe.

Es difícil ponerse a hablar de los problemas actuales de la vanguardia teatral, sin establecer al menos como punto de partida el análisis de una experiencia. Creo que, en mi caso, la primera experiencia realmente importante la hice en el Instituto Di Tella, en la década del 60. Partió del auge que en ese Instituto tomó la experimentación en el terreno de las Bellas Artes. Cuando se arregló el edificio de Florida, comenzó la actividad del Centro de Artes Visuales y de Música. Finalmente, se abrió un tercer centro, que llamaron Centro de Arte de Expresión Audiovisual y Teatro. Debo recordar que esto ocurría en el 60, una época en que el panorama artístico mundial fue muy especial, en que estalló el fenómeno llamado "vanguardia" con la irrupción del arte "pop", etcétera. Con respecto al teatro, propusimos formar un equipo de gente que tuviera en

sus manos todas las posibilidades, pero que se largara a hacer cosas en una actitud diferente a la "oficial" (por oficial entiendo las formas ya establecidas del medio). En una primera etapa, se intentó crear un campo propicio para que la gente se fuera acercando, se buscaba la experimentación con el fin de analizar la reacción del medio, para ver qué cosa aparecía espontáneamente, sin que fuera dirigida. Después de eso, se entraría en la etapa de reflexión sobre lo experimentado, es decir la vuelta hacia adentro en busca de un planteo teórico que permitiera encarar al final la tercera etapa, que sería la de la actividad específica teatral. Lamentablemente, como todos saben, la actividad del Di Tella no alcanzó a llegar ni siquiera a la segunda etapa, así que se quedó en el planteo experimental. Pese a ello, la gran actividad de esos años marcó la necesidad de un catalizador, que fue el papel del Centro, y resultó de ello una dinamización del medio. De allí surgieron gente que recién empezaba a hacer sus armas en el teatro de avanzada, y que hoy son lo más importante en ese campo, en la Argentina. Basta ría hacer una lista.

Hay que diferenciar, claro, mi actividad como director del Centro, de mis propias puestas, que siguieron también un desarrollo investigativo personal, propio. Para explicar mi propuesta entonces, tendría que meterme un poco en una perspectiva biográfica, cosa un tanto imposible. Evidentemente, me movía a través, sobre todo, de una actitud de búsqueda, que sigo manteniendo. Lo que podría definir mejor, es la forma de genera-

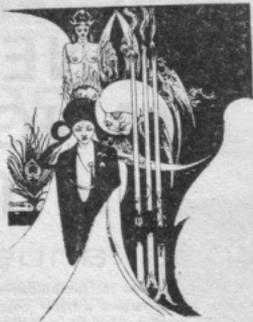
ción de esa búsqueda.

La década del 60 fue una época de ruptura con el texto, de liberación del trabajo del actor, mucho por influencia de las actitudes más latentes en este tiempo, que eran la recuperación de Artaud, lo que hacía Grotowsky en Polonia, el "Living Theatre". Muchas cosas teatrales se hacían directamente sin texto, con improvisaciones o creaciones colectivas sin un plan predeterminado. Como experiencia valían, pero yo, en contra de eso, siempre trabajé con un texto, es decir, a partir de él y quizás revalorándolo para modificarlo, pero siempre sobre esa base. Comprendía la otra actitud, que resultaba una reacción contra la esclavitud del texto, característica del teatro tradicional. Sin embargo, creo que esas actitudes son ya innecesarias, los distintos elementos del fenómeno dramático han ido equiparando su función, se han ido equilibrando, y el texto debe empezar otra vez a valorizarse, ya no sólo como texto dramático, sino también como texto literario.

Esa preocupación por el texto, me viene desde un primer momento, ya que me acerqué al teatro a través de la literatura. Originariamente, escribí poesías, y en determinado momento advertí que se producía un cambio en las corrientes estéticas, que se reflejaba en un cambio en las técnicas poéticas mismas, y que la poesía estaba necesitando volver, como único camino, a sus fuentes orales, en ruptura con la forma poética escrita; que comienza con la invención de la imprenta y provoca un gradual alejamiento del arte poético con el público, sobre todo con un

público que la recibía antes en situación de grupo. Entonces se me ocurrió que el campo para esa revitalización de la poesía, era precisamente el teatro. Curiosamente, en ese momento no advertí que el verdadero principio de la poesía oral es la canción, que es donde finalmente encontró su verdadero desarrollo; pero eso al menos me hizo descubrir las posibilidades del hecho teatral. En ese descubrimiento me fui dando cuenta de que la "escritura" en el teatro, era la manera en que se realizaba la puesta en escena, poner en funcionamiento todos los elementos para realizar una obra que los integre. El término "escritura" me gusta, para englobar todo lo que hace al fenómeno de dirección: pienso que se podría llamar así a la articulación de todos los elementos confluente, no solo los del lenguaje, sino los visuales, los sonoros, formando otra especie de escritura que difiera de la fonética. La idea es la de una escritura más parecida a los ideogramas, a la que se le agregarían aún los elementos sonoros (no sólo verbales), conformando una especie de signo teatral complejo. Mi proyecto, entonces, era buscar una relación distinta con los textos recibidos, actualizarlos. Pero actualizar no significa un "aggiornamento" caprichoso, sino una mayor profundización de estos textos, para encontrar lo esencial dramático, para efectuar sobre él transformaciones que no lo alteren sino que lo acerquen a nuestra sensibilidad. Es decir, esta no es una actividad en contra de la tradición teatral, ni por el contrario una propuesta de reproducción sumisa de los fenómenos, sino de utilización de los textos heredados. Hablo de lo esencial dramático, y haría falta un desarrollo más extenso para definirlo; en términos muy esquemáticos, esa esencialidad sería un texto mucho más simple, de carácter latente, que a veces es más profundo que el manifiesto, es decir el superficial que leemos. La estructura de este "texto" "subyacente, constituye el germen a partir de cuyas múltiples transformaciones se generan los mecanismos teatrales, según las épocas.

Esto nos lleva a la idea de la estructura mítica, que es aquel



esencial dramático que subyace. Yo la llamaría mejor, para no mezclar mucho las cosas, **estructura ritualística**. Esa estructura se mantiene como una semilla dispuesta a germinar en cualquier momento, pero germina solamente de acuerdo a los elementos específicos que le da el momento histórico de su aparición. Por eso se puede reconocer una serie de estructuras ritualísticas básicas sobre las cuales están edificadas prácticamente todos los textos teatrales. Eso no significa privilegiar el aspecto estructural, básico en el resultado final, que es el texto: uno es el elemento generador, y el otro el material a partir del cual se puede generar el producto. Este proceso de generación, donde se intrinca la estructura ritualística y el elemento histórico, es decir, ideológico, es muy complejo; y recién ahora —disciplinas como la lingüística y la semiótica hacen poco tiempo que empiezan a desarrollarse— se está formando el instrumental que nos permite descubrirlo. El autor, lógicamente, y también casi siempre todos los demás componentes del fenómeno teatral (actores, director), trabajaron y quizás trabajarán siempre espontáneamente; pero la posesión de estos instrumentos les permitiría montar un trabajo más a conciencia, establecer un control mayor sobre el producto en su totalidad, y esto es

importante sobre todo si se tiene en cuenta que lo estructural indica también una cuestión ideológica.

Todo este método es muy reciente, y creo que todavía no se ha podido llegar a una teoría coherente, basada en la semiótica, y aplicada a lo teatral; con esos instrumentos, sin embargo, se podrá hacer una serie de descubrimientos que posibiliten fijar criterios metodológicos para la actuación, la dirección, etcétera. Es prematuro de cualquier modo hablar de eso, porque en una concepción de este tipo, quizás ya no se pueda hablar de la división tradicional de funciones en el teatro; no se puede prever sobre la base del antiguo modelo, porque quizás una nueva teoría implique un modelo nuevo. Pero también esto es prematuro.

En mi trabajo, intento afinar esta investigación. Con un grupo variado de directores, autores, escenógrafos, músicos, actores, es decir, todos los que integran un acto teatral, inicié hace poco un seminario en el cual nos preguntamos cómo está constituido el fenómeno dramático. Para estudiarlo, partimos de lo que podríamos llamar el "documento" que queda de un fenómeno, es decir el texto. A partir de allí vamos a ir buscando las especificaciones de cada actividad. En este caso, partimos de una comedia de Shakespeare que generalmente se toma como secundaria, de menor importancia, **Como gustéis**. La elegimos a propósito por lo aparentemente poca relevancia que tiene en la obra shakespeariana. Así pudimos ir viendo, al desbrozar con sistema el texto dramático, cómo ya están presentes en él todos los elementos del universo de Shakespeare, sus planteos trágicos, las constantes estructurales, es decir, aquello que se repite debajo de todas las obras. El procedimiento es complicado, pero consiste, en términos simples, en ir desglosando el texto en partes, separándolas, estudiando sus significaciones y el carácter de sus combinatorias, del mismo modo como si se tomase una frase gramatical, se la dividiese primero en las palabras, se buscase después la sintaxis, el origen de esas palabras, etcétera.

Por supuesto, mientras uno lleva adelante una investigación de

este carácter, no puede permanecer quieto en cuanto a creación: de modo que se plantea un trabajo que estaría como encabalgado entre lo tradicional y los descubrimientos a que se va llegando. Un trabajo de este tipo, por ejemplo, sería la puesta del **Plauto**. **Plauto** está basado en las reflexiones que vengo haciendo desde hace algunos años a esta parte, en la búsqueda de un teatro que funcione a partir de estos esquemas, y que vaya adquiriendo (o recobrando) un carácter de teatro popular. Por eso intentamos buscar formas más ingenuas, folklóricas, que por su carácter de anónimas dejan traslucir con mayor facilidad la estructura mítica de que hablaba antes. El manejo de los actores se adecuó a los de la **comedia latina** o la **comedia dell'arte**, que fue su seguidora. Sin remontarnos a épocas tan anteriores, podemos ver todavía en las provincias un tipo de teatro (ese que se hace en la teatralización de ciertas novelas radiofónicas), que adopta ese tratamiento, que deja reconocer casi apenas uno empieza a analizarlo, los elementos formales y aun estructurales de la comedia medieval, de carácter eminentemente popular

Por eso, me parece útil utilizar este tipo de trabajo actoral, limpiando cada vez más los elementos externos, superficiales, al menos en esta etapa intermedia.

Yo trabajo tratando de no repetir las soluciones que doy a cada texto teatral, ya que mi trabajo es eminentemente de búsqueda. Por eso, el año pasado hice cosas resueltas de tan diferente modo como el **Plauto**, el **Ubú** sobre el texto de Jarry con interpolaciones de **Macbeth**, y una obra de Julien Green, de los años cincuenta. Mi actividad de este momento se inserta con toda mi actividad anterior, pero también con la actividad que se está desarrollando a mi alrededor. Por eso creo que dentro de las diferencias que planteo, hay una coherencia, una coincidencia de la búsqueda.

Para tratar de graficar un poco todo esto, sería interesante hablar un poco de la experiencia particular del **Plauto**. La cosa empieza hace unos cinco años, cuando conocí a Carlos Trías, un catalán que es autor de la obra. Y recuerdo esto porque **Plauto** no es sencillamente una recopilación de textos de distintas obras del comediante latino, sino un trabajo de transfor-

mación en el sentido en que utilicé antes el término, de esos textos originales. Cuando vi el trabajo de Trías, me di cuenta de que era el material ideal para partir hacia el trabajo teatral que yo quería hacer en ese momento, es decir la búsqueda de un teatro con vigencia: no **populista**, pero sí **popular**. Yo había estado estudiando todas las formas populares del teatro, a partir de algo que muchos no toman en cuenta: que un arte popular no es un arte hecho **para** el pueblo, sino hecho **por** el pueblo. En ese trabajo con las formas folklóricas iba viendo cómo se repetían constantemente las estructuras míticas, y esto lleva a plantearse qué es realmente un mito, y remontarse a través de esos mitos hasta las formas más primitivas. Esas formas son quizás las primeras donde el hombre va conformando su actividad futura, del mismo modo en que el niño va conformando en los primeros años su estructura de comportamiento para toda la vida. Todos sabemos que el teatro se inicia como derivación de los rituales dionisiacos, en el siglo V a C, pero generalmente no se profundiza más allá. Investigar aún los orígenes de esos rituales, y sus

cedac

centro de estudio de artes y ciencias

SEMILOGIA, PSICOLOGIA Y
ESTETICA DEL TEATRO

Pedro Espinosa
Beatriz Sarlo
Héctor G. Pascale
Raúl Serrano

METODOLOGIA Y PRACTICA
DE ANALISIS DE LA NOVELA
Susana E. Zanetti

LITERATURA INDIGENISTA HISPANOAMERICANA
Susana E. Zanetti

INTRODUCCION A ROLAND BARTHES

JORNADAS SOBRE TEATRO ARGENTINO
Roberto Cossa - Pedro Espinosa

Beatriz Sarlo

Para mayor información y solicitud de programas:

Av. Santa Fe 3258 (1er. Piso)
83-5115 / 32-2108
de 9 a 12 hs. y de 15 a 20 hs.

transformaciones, nos fue dando la pauta de la existencia de un hilo conductor, en todas las estructuras que van apareciendo. Después, también en lo específico teatral, podemos seguir estas formas a través de toda la historia, y aun verlas casi al desnudo en ciertas obras como aquellas de que hablabamos a partir de los radioteatros; pero también se pueden reconocer en obras de autor, incluso en las más intrincadas. Esta repetición de estructuras no aparece solamente en lo relacionado a la anécdota, al desarrollo dramático, sino también en planos más ligados a la afectividad, es decir, en planos más inconscientes. Para esto fue necesario apoyarse en los descubrimientos fundamentales de la ciencia lingüística, que ha ido demostrando en sus investigaciones cómo a partir de ciertas estructuras profundas y básicas del lenguaje, es posible descifrar el abanico de las lenguas y las producciones en esas lenguas.

El **Plauto** me permitió poner en marcha todos esos encuentros, pero no desde una perspectiva erudita, sino de una perspectiva popular, y además (y esto quizás por una motivación personal) adquiriendo un carácter de júbilo, como de fiesta liberadora. Pero además de toda esa teorización, hay que contar con una serie de condicionantes materiales. Generalmente, cuando empezamos a hablar a determinado nivel del hecho teatral, pareciera que es todo una cuestión de ideas buenas o malas, o de investigación, pero hay toda una cuestión de producción que condiciona lo teatral. Montar **Plauto**, que tenía seis horas de duración, era implantable desde el punto de vista económico. De modo que tuve que acudir a actores, por ejemplo, que quisieran empezar a ensayar, a ir elaborando un método de trabajo, sin la más mínima seguridad de poder concretar un día la puesta en escena. Eso ocasionó inconvenientes: más de una vez, las prioridades económicas determinaron a algunos a quedarse a mitad de camino, y cosas por el estilo. Por suerte, siempre hay mucha gente con un gran amor por el teatro, y por aprender y experimentar algo nuevo. Ensayamos

un año en un lugar prestado, paramos, volvimos al año siguiente con algunos de antes y otros nuevos. Al final, conseguimos un teatro a prueba, y como la respuesta de la gente fue muy favorable, al final pudimos hacer una temporada. De cualquier modo, creo que quedó demostrado que nuestro público es capaz, y hasta necesita, recibir espectáculos diferentes, aunque sean largos (al final, lo redujimos a cuatro horas, pero también es una obra larga). Y además, que un espectáculo derivado de toda una investigación teórica, no resultaba necesariamente algo intelectual, complejo, sino por el contrario, algo con una softura y una ingenuidad que hacían que a veces el público más desprevenido fuera el más capacitado para participar de él.

Más importante todavía sería hablar de todo el proceso de despieceamiento y adaptación del texto, que no fue demasiado complejo, porque la obra de **Trías** ya estaba planteada más o menos a través de los mismos parámetros que yo me había fijado; es decir, a partir de la búsqueda de una serie de estructuras míticas fundamentales, sobre las cuales se van fijando las significaciones. **Plauto** repite en ese sentido la estructura narrativa normal: un desequilibrio que se produce, y una actividad que tiende a la recomposición del equilibrio perdido, con una serie de

actantes en movimiento. Este desequilibrio tiene dos niveles: uno el de los enamorados que se separan: ese es el más superficial. El nivel más profundo sería la ruptura que se da a través de los esclavos que invaden el ámbito de la representación de los amos. Toda la trama se da en un sentido carnavalesco, es decir, de inversión del orden real. En la orgía final se repite la base del rito dionisiaco, el momento en que todas las fuerzas de la naturaleza vuelven a reunirse junto con el hombre en una proyección cósmica, de la cual se generan luego los nuevos desarrollos. En resumen, la unión de todos los contrarios.

No podemos desarrollar todo el proceso de la obra, porque se haría extensísimo. También tendríamos que hablar del trabajo de preparación acoral, de todo ese desarrollo previo donde fuimos encontrando las formas finales. A mí me parece importante destacar una distinción entre **dirección** y **puesta en escena**, porque pienso que son un trabajo distinto. La puesta en escena es, partiendo de un texto, la elaboración de un guión: la dirección es implementar los elementos para llevarlos a la realidad. Cuando a partir de un texto uno realiza variaciones, transformaciones, como las llamé al principio, hay que considerarse un poco autor del espectáculo. Otras veces solamente se toma un texto y se trata de hacerlo lo más fielmente posible. El caso de **Plauto** es del primer tipo, y además la participación fue de todos los integrantes del grupo: Director, actores, escenógrafo, todos van formando en definitiva el guión final.

En resumen, mi actitud es la de búsqueda, la de investigación: Cada caso es un caso absolutamente particular, que impone métodos distintos, impuestos por circunstancias que no son solamente las ideales, desde el condicionamiento económico o la situación política del país, hasta la disponibilidad de actores o de sala. Hoy en día el director no elige en el verdadero sentido de la palabra, sino que responde a situaciones concretas, y dentro de ese margen nos movemos. No hay otra opción.

Librería Galerna

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

El más amplio surtido en

FILOSOFIA — SOCIOLOGIA

ANTROPOLOGIA — CRITICA LITERARIA

POLITICA — TEATRO — POESIA

ANTONIO REQUENI:

"la poesía ha declinado en el mundo"



ANTONIO REQUENI fue elegido (en una consulta a más de dos mil escritores y críticos, realizada en ese momento por una conocida editorial) uno de los ocho poetas representativos de la llamada "generación del '60". Ha publicado, entre otros, Camino de canciones, El alba en las manos, Umbral del horizonte y Manifestación de bienes. Actualmente se desempeña en un diario porteño, como comentarista cultural. Un redactor de *NOVA* lo entrevistó, continuando con el "relevamiento" actual de los poetas de aquel período, iniciado en el número anterior con Rodolfo Alonso. Nos entregó —además— un poema que consideró representativo de toda su actividad.

—Requeni, usted está cercano a los cincuenta años, y podríamos decir que ha hecho lo más conocido de su poesía en las décadas del '50 y '60. De la sencillez contemplativa de los primeros libros pasó, después de *Umbral de Horizonte*, a una mayor elaboración temática. ¿Cuáles son las razones de ese desarrollo, y, si las hay, cuáles las diferencias con su última poesía?

—El desarrollo o evolución de mis versos es resultado natural, inevitable, de mi desarrollo o evolución como hombre. Empecé a publicar muy joven (mi primer libro apareció cuando cumplía el servicio militar) y aquellos poemas reflejaban el gozo de quien descubría con ojos extasiados la naturaleza, experimentaba el milagro de existir, soñaba o inventaba el amor y empezaba a sentir la melancolía de la infancia como un jardín perdido. Eran versos sencillos, ingenuos, excusivamente sentimentales quizás, influidos por la obra de poetas a los que me unían algunas afinidades: González Carbalho, López Merino, Pedroni, Banchs, Nalé Roxlo, entre los nuestros; Machado y el primer Juan Ramón, entre los españoles. Otro poeta por el que sentí admiración es un ecuatoriano fallecido recientemente y poco conocido aquí: Jorge Carrera Andrade. Después vinieron Rilke, Neruda, Ceruda, Salinas, Octavio Paz... Le he citado autores, podría citar libros y referirme además al clima poético de la generación del 40, con la que me sentí identificado, pero preferiría señalar que ya entonces mi versos fueron suscitados por los pequeños episodios de mi vida antes que por la literatura. Mi evolución más acentuada se produjo, como usted bien dice, a partir de *Umbral del horizonte*, libro que publiqué en 1960, después de pasar un año en Europa.

Creo que entonces clausuré una etapa e inicié otra, tanto vital como literaria. Por aquella época —un poco antes— empecé a ejercer el periodismo y los "ojos extasiados" se hicieron más escrutadores. Mis versos abandonaron, en gran medida, su primitivo candor y ganaron en rigor y densidad. Formalmente, vacilaba todavía entre la imaginaria preciosista y la expresión llana, coloquial. Esa vacilación se prolongó en *Manifiesto de bienes*, de 1965, hasta que pisé terreno más firme en *Inventario*, de 1974. Con posterioridad, y hasta hoy, mi evolución me lleva a un verso más conversado, de mayor síntesis, menos preciosista, sin abandonar por ello lo que juzgo primordial en el poema: la emoción. Porque en mí y para mí, la poesía, antes de ser un problema de lenguaje, como ahora se dice, es un hecho emotivo, vital.

—¿Cuál es para usted la función de la poesía, para el hombre de hoy y para el de todos los tiempos?

—No creo que la función de la poesía sea promover la revolución social o estimular las efusiones oníricas. Tampoco creo que sea la de hacer pensar, como muchos lo suponen actualmente, sino hacer sentir. Borges recordó que, siendo niño, experimentó la revelación de la poesía al oír recitar a Carriego un poema de Alfonsina. Sintió que el lenguaje, que hasta entonces sólo había sido para él un medio de comunicación, podía ser también "una pasión y una música". Precisamente, las dos cosas que un gran sector de la poesía contemporánea pretende eludir o desterrar. Yo no entiendo cómo puede diferenciarse de la prosa un texto en el que no palpita el latido del ritmo (la música) y en el que no vibran el sentimiento (la

pasión), la belleza y los ecos profundos, misteriosos, capaces de con-mover al lector. Ni Alfarruete es poeta de mi devoción ni propongo el regreso al verso medido y aconsonantado —que actualmente no practico— pero desconfío de esa actitud excesivamente racionalista que tiende a confundir el poema con una reflexión crítica, ajena a los valores sensuales y emotivos que hacen de la poesía arte y no filosofía. Yo creo, con Benedetto Croce, que la poesía es, fundamentalmente, "arte", y que su función no es tanto la de ensanchar o profundizar el campo de los conocimientos (función de la ciencia) como conmover la sensibilidad e iluminar las íntimas zonas y misterios de la condición humana. En todo caso, el conocimiento que el poeta puede llegar a revelar en su poesía lo alcanza por la vía sensible de la intuición. Para precisar este concepto, permítame que le recuerde un párrafo de Canek, el hermosísimo poema en prosa del mexicano Abreu Gómez: "Canek habló a Guy: —Mira el cielo; cuenta las estrellas. —No se pueden contar. Canek volvió a hablar: —Mira la tierra, cuenta los granos de arena. —No se pueden contar. Canek dijo entonces: —Aunque no se conozca, existe el número de las estrellas y el número de los granos de arena. Pero lo que existe y no se puede contar y se siente aquí dentro, exige una palabra para decirlo. Esa palabra, en este caso, sería inmensidad. Es como una palabra

empapada de misterio. Con ella no se necesita contar las estrellas ni los granos de arena. Hemos cambiado el conocimiento por la emoción, que es también una manera de penetrar en la verdad de las cosas".

—Frecuentemente, usted ha criticado las actitudes surrealistas o experimentales en la utilización del lenguaje poético. ¿Cuáles son los fundamentos de esa crítica, y cuál es su posición en ese sentido?

—La poesía, como todo lo que está vivo, evoluciona. No puede anquilosarse, a riesgo de perecer. Pero si las innovaciones que esa evolución supone afectan no sólo sus estructuras sino su esencia, también corre peligro de dejar de existir. O de transformarse en algo distinto. Es lo que ocurre con la música de la más avanzada vanguardia: ya no es música sino ruidos. Salvo en contadísimos momentos de la historia, toda la poesía que ha perdurado, desde Homero hasta acá, ha sido inteligible. ¿Por qué no lo es hoy? ¿O por qué lo es, solamente, para minorías muy minoritarias? Comprendo que el destino de la poesía está unido al destino del mundo en que esa poesía se crea. El mundo que le ha tocado en suerte o en desgracia al poeta actual es un mundo amezador y confuso. Y el poeta, un marginado, se rebela enmascarando su drama con una careta entre insolita y burlesca —para espantar al burgués— o se repliega entregándose a solitarias bú-

quedas y experimentaciones. Todo ello es plausible y no merece crítica. El ejercicio de la poesía, por otra parte, no puede prescindir de la experimentación; pero cuando el poeta se aliena al punto de que sus experimentaciones constituyan no un medio sino un fin, cuando confunde lo culto con lo oculto y reemplaza la intuición reveladora por la especulación mental, la poesía se desnaturaliza. En las últimas décadas, la poesía siguió un proceso de abstracción y enarrecimiento tales que han terminado por transformarla en un producto para exclusivo uso de iniciados. Hay poetas que hablan de "el horror de ser comprendidos" o inventan eso de que la poesía no es "para" sino "por" y que su finalidad es "expresar" y no "comunicar". Sofismas. Onanismo. Si el poeta, en vez de segregar abstrusos renglones que terminan por envolverlo como el capullo al gusano de seda, adoptase un limpio además comunicativo para transmitir sus sentimientos y perplejidades, otro podría ser el destino de la poesía. Pero nos encontramos ante la imagen de la serpiente que se muerde la cola: la actual poesía es fruto de un mundo deshumanizado y el mundo es deshumanizado porque, en alguna medida, no se oye la voz de los poetas, y cuando se la oye no se la entiende. Sé que al decir esto corro el peligro de que vengan a felicitar me los ingenios versificados pasatistas y transachados que aún andan por ahí. Yo no me identifico con ellos sino con ese número no escaso de lectores cultos y sensibles que ante la criptografía y la aridez de los versos que actualmente se publican y premian, optaron por alejarse de la poesía. César Fernández Moreno escribió alguna vez que él no leía ciertos versos por una elemental razón de educación: no estaba acostumbrado a leer las cartas que no le eran dirigidas.

—En la Introducción a una selección de sus poemas, editada por Fabril en 1966, usted afirma poseer una "falta de profundidad, en contraste con mi sensualidad, mi indolencia, mi mayor apego a la luz, a los colores, o la música" y luego agrega: "podría dejar de escribir sin que me importara demasiado". ¿Seguiría, hoy, afirmando lo mismo? ¿Por qué?

—Efectivamente, mi temperamento es el de una persona contemplativa, perezosa y sensual. Mis amigos inteligentes saben que no soy inteligente. Soy un tipo sensible, un "sentido" más que un "pensador". Por eso me cuesta tanto responder a este cuestionario y mis respuestas (forzosamente generalizadoras, amplificadoras) son, acaso, más "sensaciones" que "opiniones". Le aseguro que no apelo a un recurso de falsa e hipócrita modestia. Cada uno es como es y su deber es reconocerlo ante sí mismo y ante los demás, sin inventarse métricas. Con la misma sinceridad le digo que creo ser un poeta aceptable, no de los peores de mi generación, pero tampoco un gran poeta. Cuando afirmé

ESE HOMBRE QUE ESCRIBE

¿Escribir o vivir? Acaso viva mucho más ese hombre que ahora escribe solo en su cuarto, con furor, insomne, unos cuantos renglones azarosos.

La hoja en blanco le invita a la aventura; le hacen señas de fuego las palabras que ordena y copia, corrigiendo un bosque, techando una ciudad, adjetivando con un nuevo fulgor lo que antes era torpe y vulgar, oscuro, indiferente.

Del otro lado, por la vida —dicen— transcurre el tiempo, el ruido, la rutina.

Allí, entre las paredes de su cuarto; allí, entre las paredes de su cuerpo, él elige escribir; asume el riesgo de perecer o descubrir la cifra de su destino oculto en las palabras.

Porque sólo por ellas ese hombre que escribe está viviendo y tal vez viva más allá de su muerte.

Antonio Requeni

en 1966 que podría dejar de escribir sin que me importara demasiado, lo hice porque entonces ya tenía conciencia de mis límites. Y porque la vida siempre ha sido para mí más importante que la poesía. Ya ve, si fuera un gran poeta no diría esto, pues poesía y vida serían en mí una sola cosa. Claro que no concibo mi vida sin la poesía, como no la concibo sin Mozart, sin el cariño de los seres que quiero, sin mis recuerdos y mis esperanzas, sin tantas y tantas cosas, a menudo impronunciables, que son partes de mí mismo y razones de mi existir. Hoy no repetiría aquello de que podría dejar de escribir sin importarme demasiado, seguramente porque ya no escribo o escribo muy poco (Touché, como dicen los esgrimistas).

—Desde su ubicación de poeta y de crítico de un diario porteño, ¿cómo ve la evolución (o no) de la poesía argentina en las tres últimas décadas? ¿Cuáles han sido sus aciertos y caídas?

—Creo que en las últimas décadas la

poesía ha declinado, pero no solo aquí sino en el mundo. La mejor poesía de este siglo se escribió durante los primeros cincuenta años, o sea antes de que se acentuara el contundente predominio que hoy tienen los ya mencionados medios del poder político, económico y tecnológico. Las ideas aún no habían sido reemplazadas por las ideologías ni los filósofos por los tecnócratas. La cultura humanística estaba viva y todavía se confiaba en las fuerzas del espíritu. Pero el curso que tomó la historia, el paulatino deterioro de los valores espirituales y el desarrollo de una mentalidad estrictamente utilitarista, fueron deshumanizando al hombre y también al arte, a la poesía. En la era de las especializaciones los poetas se transformaron en una suerte de especialistas, casi de investigadores. La poesía perdió, junto con su inteligibilidad, inocencia, estado de gracia, afectuosidad comunicativa. El panorama poético argentino de las tres últimas décadas me parece

gobre comparado con el que existía en la primera mitad del siglo. Hubo un movimiento interesante de poetas jóvenes hacia 1960, que después se diluyó. Ojalá se produzca un próximo renacimiento. Hay algunas voces nuevas que, aun dentro de la vertiente racionalista (con más meditación que canto) me parece que insinúan un rumbo auspicioso, como Horacio Castillo y Rafael Oterriño, por ejemplo, junto a otros poetas mayores que mantienen vigentes los valores esenciales de la poesía, a pesar de asumir caracteres estilísticos distintos y hasta opuestos. Me refiero, entre otros, a Enrique Molina, Horacio Armani, Raúl Gustavo Aguirre o Joaquín Giannuzzi. Pero estos son nombres que, junto con algunos más que pueden escaparse, constituyen excepciones. El panorama sigue siendo pobre comparado con el de la poesía argentina de los años 20 al 50.

(Entrevista de Norberto Martínez)

POMAIRE



absurdos Antonio di Benedetto

Uno de los textos más singulares
de la lengua castellana
(Revista Confirmado)

Es un libro

pomaire

Lavalle 1634 - 3er. piso Tel. 46-1456

LA BASE LINGÜÍSTICA DEL ESTRUCTURALISMO

por Jonathan Culler

NOTA I

Para los no iniciados, la particular jerga estructuralista resulta casi indescifrable. Son escasos los trabajos que, como éste, plantean con claridad los principales problemas de la especialidad. El ensayo que transcribimos fue publicado anteriormente en el volumen Introducción al estructuralismo, Madrid, Alianza.

Se nos ha dicho una y otra vez que la estructura no es una forma abstracta, sino que es contenido mismo, tomado en su organización lógica, pero raras veces se hace una burla más flagrante de este artículo de fe que en las discusiones generales sobre estructuralismo, donde las relaciones de la parte con el todo, sugeridas por los títulos de las diversas colaboraciones (Estructuralismo y Lingüística, Estructuralismo y Antropología, Estructuralismo y Literatura); a menudo no consiguen materializarse en los propios artículos. Cuando se suelta para esta caza a los hurones de cada disciplina, no se dirigen éstos hacia un mismo conejo, sino que persigue cada uno a una liebre por madrigueras divergentes que se entrecruzan,¹ y así los espectadores sienten con frecuencia que, a pesar de la elegancia del procedimiento, no se ha levantado la misma caza. No se parte con algo —un método o una teoría comunes— a lo que se pueda señalar y llamar "estructuralismo".

Puede ocurrir, por supuesto, que el término haya sobrevivido a su utilidad. El llamarse a uno mismo estructuralista fue siempre un gesto polémico, una manera de llamar la atención y de asociarse con otros cuya obra era de importancia y, así, para cuando el estructuralismo se convirtió en tema de coloquios, había tomado tantas formas que poco provecho se podía sacar de usar el término. Esta es la conclusión que uno se siente tentado de sacar, por ejemplo, de la obra *Structuralism* de Jean Piaget, que muestra que las matemáticas, la lógica, la física, la biología y todas las ciencias sociales se han ocupado desde hace mucho tiempo de la estructura y han practicado el "estructuralismo" antes de la aparición de Lévi-Strauss. Sin embargo, este uso del término deja sin explicar un hecho importante: ¿por qué, en este caso, apareció el estructuralismo francés como algo nuevo y sugerente? Incluso si no se considera más que como otra moda parisina, esto, de suyo, po-

dría recabar para sí ciertas cualidades llamativas y diferenciadoras. Al menos, hay razones a primera vista para suponer que había algo que distinguía la obra de unas cuantas figuras centrales, como Barthes y Lévi-Strauss. Así pues, antes de aceptar las conclusiones de Piaget y acompañando a los términos "estructura" y "estructuralismo" en sus aventuras picarescas por las diversas disciplinas, se puede intentar aislar un núcleo de doctrina central y dar al estructuralismo un significado específico que el lector pueda usar para conectar entre sí los ensayos de este volumen. Si bien esto puede hacer pensar en un prestidigitador sacando un conejo de una chistera, a uno al menos le queda la esperanza de que cuando se disecciona guardará cierta semejanza con los liebres, a las que se ha dado caza en otros ensayos.

En una ocasión, Roland Barthes definió el estructuralismo como un método para el estudio de artefactos culturales que se origina en los métodos de la lingüística contemporánea². Esta opinión puede sustentarse tanto en textos estructuralistas, como el artículo pionero de Lévi-Strauss, "L'Analyse structurale en linguistique et en anthropologie" que argumentaba que, siguiendo el ejemplo del lingüista, el antropólogo podría reproducir en su propia disciplina la "revolución fonológica"; como en la obra de los oponentes más serios y capaces del estructuralismo. Por ejemplo, Paul Ricoeur sostiene que para atacar al estructuralismo uno debe centrar la discusión en sus fundamentos lingüísticos³. Además, esta



definición tiene la virtud de suscitar algunas cuestiones obvias: ¿Por qué tiene la lingüística que ser relevante para el estudio de otros fenómenos culturales? ¿En qué forma es relevante? ¿Cuáles son los resultados de usar conceptos y procedimientos lingüísticos en otros campos? La respuesta a las dos primeras preguntas sería

una declaración de teoría estructuralista y la respuesta a las dos últimas, una relación del método estructural.

La noción de que la lingüística puede ser útil para el estudio de otros fenómenos culturales se basa en dos ideas fundamentales: en primer lugar que los fenómenos sociales y culturales son signos y

en un segundo lugar que no tienen una esencia propia, sino que están definidos por una red de relaciones tanto internas como externas. Se puede poner el acento en una o en otra de estas proposiciones —en estos términos, por ejemplo, uno podría intentar distinguir entre semiología y estructuralismo—, pero de hecho las dos son inseparables, pues al estudiar los signos uno tiene que investigar el sistema de relaciones que permite que se produzca significado y, recíprocamente, las relaciones pertinentes entre los elementos sólo se pueden determinar si se considera a éstos como signos.

Así pues, el estructuralismo se basa, en primera instancia, en la idea de que, si las acciones o las producciones humanas tienen un significado ha de haber un sistema subyacente de convenciones que haga posible este significado. Ante una ceremonia matrimonial o un partido de fútbol, por ejemplo, un espectador que no tuviera conocimiento de la cultura en cuestión podría presentar una descripción objetiva de las acciones que tuvieron lugar, pero sería incapaz de captar su significado y por tanto no estaría tratándolas como fenómenos sociales o culturales. Las acciones sólo tienen significado con respecto a un conjunto de convenciones instituidas. Siempre que haya dos postes uno podrá colar el balón entre ellos, pero sólo se marcará un gol dentro de un marco instituido particular. Tal como Lévi-Strauss escribe, "les conduites individuelles ne son jamais symboliques par elles-mêmes: elles son de l'élément à partir desquels un système symbolique, qu'il peut être que collectif, se construit"³. El significado cultural de cualquier acto u objeto particular viene determinado por un sistema completo de reglas constitutivas —reglas que no regulan tanto el comportamiento como crean la posibilidad de formas particulares de comportamiento. Las reglas del inglés permiten a secuencias de sonido tener un significado y hacen posible articular oraciones gramaticales o agramaticales, Análogamente, diversas reglas sociales

hacen posible casarse, marcar un gol, escribir un poema o ser grosero. En este sentido es en el que una cultura está compuesta de un conjunto de sistemas simbólicos.

Pero, ¿por qué se considera que la lingüística, el estudio de un sistema particular y bastante distintivo, proporciona los métodos para investigar cualquier sistema simbólico? Saussure consideró este problema cuando llegó a postular la necesidad de una ciencia de la "semiología" —la ciencia general de los signos. Alegó que, aunque los significados de muchas acciones u objetos puedan parecer naturales, siempre se fundan en presuposiciones o convenciones compartidas. Aunque esto es obvio en el caso de los signos lingüísticos, también es cierto de otros signos, y por tanto al tomar la lingüística como modelo uno puede evitar la equivocación corriente de considerar que los signos que parecen naturales a aquellos que los usan tienen un significado intrínseco y no requieren una explicación. La lingüística, destinada a estudiar los sistemas de reglas que subyacen al habla, por su propia naturaleza, obligará al analista a tomar en consideración la base convencional de los fenómenos que investiga¹ y, cuando éste actúe así, se encontrará con que está ocupándose, como el lingüista, de relaciones, es decir, de estructuras. Si una determinada acción es de mala educación, no lo es por sus cualidades intrínsecas, sino debido a ciertos rasgos de relación que la diferencian de acciones educadas.

En opinión de Lévi-Strauss la negativa a tratar los términos como entidades independientes, la insistencia en la primacía de las relaciones entre los términos, era una de las principales lecciones que los antropólogos debían aprender de la lingüística y en concreto de la fonología. Sin duda Trubetzkoy, en la obra que estableció los fundamentos de la fonología, dejó bien claro que se daba cuenta de las importantes implicaciones metodológicas que tenía su teoría para las ciencias sociales. Mientras que el fonetista se preocupa de las propiedades de los sonidos reales del habla, el fonólogo está interesado en los rasgos diferenciales que son

OSCAR R. F. GARCIA

duetto

No me dejó tu nombre el mínimo presagio,
ni quedaron tus manos descolgadas del tiempo.

No recuerdan tus besos, descoloridos cuartos
donde el amor se ahoga entre penumbras,
medido por centavos.

Y ni siquiera adioses
en vagas estaciones musgosas,
en ásperos andenes.

No sé dónde perdimos al ángel silencioso
que aguarda con su filo de fuego
la última palabra.

No me dejó tu boca
el beso seco que se quebranta leve
como un trigal vencido por el viento.

Y ni recuerdos tengo del dolor
que se incrusta en la piel ciega del vacío.

Estás aquí mientras escribo esta felicidad.

La sombra no me hiende con su frío de joya.





Mirados de atrás
 los trenes se parecen a la muerte
 en su actitud de mueca o de burla

tu columna tu nuca
 se parecen a la muerte

y la soledad
 que nos reúne sobre el mundo y
 nos hace oter a cabra vieja

poema

SERGIO
 BIZZIO

funcionales en una lengua determinada, las relaciones entre los sonidos que permiten a los hablantes de una lengua distinguir unas palabras de otras.

La phonologie doit rechercher quelles différences phoniques son liées, dans la langue étudiée, à des différences de signification, comment les éléments de différenciation (ou marques) se comportent entre eux et selon quelles règles ils peuvent se combiner les uns avec les autres pour former des mots ou des phrases².

Trubetzkoy continúa diciendo que está claro que esta tarea no la pueden desempeñar los métodos de las ciencias naturales que se preocupan de las propiedades intrínsecas de los fenómenos mismos y no de los rasgos diferenciales que son portadores de significación social. En otras palabras, en las ciencias naturales no hay nada que corresponda a la distinción entre *langue* (lengua) y *parole* (habla): no hay que estudiar una institución o un sistema. Por otra parte, las ciencias sociales se preocupan del uso social de objetos materiales y por tanto deben distinguir entre los propios objetos y el sistema de rasgos distintivos o diferenciales que les proporcionan un significado y un valor. Trubetzkoy considera que los intentos para describir tales sistemas son muy análogos al trabajo en fonología y el ejemplo que cita es el estudio etnológico del vestido. Muchos rasgos de determinados adornos físicos que podrían ser de importancia considerable para el que los llevara, no tienen ningún interés para el etnólogo que sólo se preocupa de aquellos rasgos que comportan una significación social. El largo de las faldas puede ser un importante rasgo diferencial en el sistema de modas de una cultura, mientras que las telas de que estén hechas no lo sean. El etnólogo intenta reconstruir el sistema de relaciones y distinciones que han asimilado los miembros de esa sociedad y que exhiben al adoptar determinados adornos para indicar un estilo de vida o una condición social particulares. Está interesado

en aquellas relaciones por las que los adornos se vuelven signos.

Al insistir Trubetzkoy en que los métodos de la lingüística y de las ciencias sociales eran diferentes de los de las ciencias naturales, negaba las sugerencias de algunos lingüistas de que los fonemas eran comparables a las clases taxonómicas de la botánica o la zoología. Uno puede clasificar a los animales de varias maneras: según el tamaño, el "habitat", la estructura ósea, la filogenia, etc., pero, aunque algunas taxonomías puedan ser más útiles que otras, no hay ninguna taxonomía correcta, mientras que en el caso de la lingüística y de las demás ciencias sociales uno no puede simplemente agrupar juntos los elementos sobre la base de similitudes observadas, sino que hay que determinar cuáles son las clases funcionales reales del sistema en cuestión. Por muy grande que sea la semejanza entre dos sonidos, uno puede clasificarlos juntos como realizaciones de un único fonema sólo si no sirven para diferenciar dos palabras en la lengua. Si se ha clasificado la [p] aspirada y la no-aspirada como variantes de un fonema único, hay que justificar esta elección mostrando que la diferencia entre ellas nunca se usa en la lengua para distinguir una palabra de otra.

La cuestión suscitada por Trubetzkoy es de gran importancia, y sólo recientemente ha recibido la consideración debida. La lingüística no es una ciencia taxonómica, porque sus clases descriptivas, contrariamente a las de una taxonomía, pueden ser verdaderas o falsas. Son verdaderas o falsas en cuanto descripciones de un sistema que los hablantes de una lengua han asimilado. En resumen, la lingüística no divide simplemente las oraciones en unidades, sino que aspira, en su identificación de las unidades, a describir el conocimiento implícito que el hablante tiene de su lengua. Tal como dice Chomsky al enunciar el principio fundamental de la descripción lingüística, "sin referencia a este conocimiento tácito no puede existir una disciplina como la lingüística descriptiva. No había nada respecto de lo cual las manifestaciones des-



Con un profundo y preciso conocimiento de la más actual crítica narratológica, la autora de este libro se acerca al orden temporal que se instaura en el cuento, para adentrarse en el análisis de la estructura típica del género, las técnicas retóricas empleadas, el procedimiento coloquial como elemento clave de algunas estructuras, las figuras narrativas más recurrentes, la presencia y cercanía del narrador, etc. Se analizan los textos de

los más grandes representantes del género en Hispanoamérica, como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Horacio Quiroga o Felisberto Hernández, dentro de un contexto literario en que autores como García Márquez o Juan Ruifo son habitual motivo de referencia. Un estudio de referencia imprescindible, editado a través de Cupsa Editorial de Madrid, para EDITORIAL PLANETA ARGENTINA.

EDITORIAL PLANETA ARGENTINA S.A.I.C.

VIAMONTE 1451 - BUENOS AIRES

Tel. 40-3323-45-0709-45-1358

criptivas pudieran ser verdaderas o falsas⁶. Una lengua no es simplemente una colección de oraciones, ya que existen oraciones inglesas bien formadas que nunca se han articulado y, sin embargo, una descripción adecuada del inglés, tendría que dar cuenta de estas oraciones gramaticales y agramaticales que existen en potencia. Por tanto, la lengua debe considerarse como un sistema de elementos y reglas que los hablantes nativos han asimilado; una descripción de la lengua es una representación explícita de su conocimiento implícito. Los hechos que debe explicar la lingüística son diversos, pero todos son hechos a propósito de este conocimiento implícito: que cualquier oración de esta página leída al revés, no es una oración española bien formada, que **Flying planes can be dangerous** ("Pilotear aviones puede ser peligroso" y "Los aviones en vuelo pueden ser peligrosos") es ambigua, que **The enemy destroyed the city** ("El enemigo destruyó la ciudad") y **The city was destroyed by the**

enemy ("La ciudad fue destruida por el enemigo") son sinónimas, etc. Podríamos decir, por analogía, que el sociólogo o el antropólogo intentan explicar el conocimiento implícito que permite a las gentes funcionar como miembros de un grupo o una sociedad particulares. De nuevo, los hechos a explicar son hechos a propósito de este conocimiento: que una acción particular es tabú mientras que otra está permitida, que determinados objetos tienen una cierta significación mientras que otros tienen significados diferentes. Allí donde hay un conocimiento o una competencia de cualquier tipo, existe siempre un sistema que hay que explicar. Este es el principio fundamental que guía la extrapolación de la lingüística a otras disciplinas. Si los significados asignados a los objetos o a las acciones no son fenómenos puramente aleatorios, entonces debe haber un sistema de distinciones, categorías y operaciones que hay que describir.

Los otros términos y conceptos lingüísticos que ayudan a identificar la literatura estructuralista,

no son esenciales en comparación con esta orientación metodológica básica. El modelo lingüístico sugiere que la tarea del estructuralista, en cualquier campo que sea, no es describir un "corpus" de datos o construir taxonomías, sino examinar el conjunto de relaciones subyacentes a través de las que las cosas pueden funcionar como signos. El objetivo es hacer explícito el conocimiento implícito usado en el reconocimiento y la interpretación de los signos.

Se podrían esbozar las implicaciones de esta orientación considerando sucintamente la obra de tipo estructural en cuatro áreas bastante diversas: la antropología, la historia y la filosofía de la ciencia, el estudio de la cultura popular y la crítica literaria. Las discusiones rudimentarias que siguen no intentan documentar los logros del estructuralismo en estos campos, sino indicar únicamente las similitudes entre estas empresas que pueden atribuirse a un fundamento común en su analogía con la lingüística.

En el campo de la antropología, en primer lugar, se puede citar la obra de Mary Douglas, *Purity and Danger*, como un ejemplo brillante e impecable de un estructuralismo atento a su objeto y sin el estorbo de una terminología fastidiosa. Al estudiar las leyes y las prácticas que se refieren a la polución y al tabú, la profesora Douglas intenta en cada caso reconstruir un sistema total de clasificación que dé cuenta de las "prohibiciones y exclusiones que practica una sociedad determinada." "Allí donde hay suciedad hay sistema. La suciedad es el producto secundario de un orden sistemático y de una clasificación de la materia."⁷ Los miembros de la sociedad no necesitan estar al tanto de las distinciones funcionales y de las clases "como tampoco los hablantes tienen que ser capaces de indicar explícitamente los modelos lingüísticos que emplean",⁸ pero en ambos casos su dominio práctico del sistema, su conocimiento de lo que es aceptable y de lo que es inaceptable, proporcionan los datos necesarios para trazar una relación del sistema.

Su discusión sobre las abominaciones del Levítico proporciona un admirable ejemplo que viene al caso. "¿Por qué el camello, la liebre y el tejón tienen que ser sucios? ¿Por qué algunas langostas, pero no todas, son sucias? ¿Por qué tiene que ser limpia la rana y sucios el ratón y el hipopótamo? ¿Qué tienen en común los camaleones, los topos y los cocodrilos para que se cataloguen juntos? (Levítico 11:27) ⁹. Las explicaciones ad hoc y fragmentarias son satisfactorias; uno desearía una explicación sistemática que diera cuenta de todas las prohibiciones, fijando un grupo de reglas que se empleen consciente o inconscientemente. De hecho, parece ser que hay dos reglas básicas; la primera de todas: "los unguilados bisulcos y rumiantes son el modelo del tipo de comida adecuada para un hombre dedicado al pastoreo"¹⁰. Los animales que cumplen una de estas condiciones pero no la otra son anomalías impropias y por tanto impuros. El cerdo está prohibido porque aunque es bisulco no rumia

y sus costumbres, supuestamente sucias, no tienen nada que ver con el asunto. La liebre y el tejón, que se consideraban ruminantes, están excluidos porque carecen de patas hendidas. Cuando ninguno de estos rasgos está presente, entonces funciona otras reglas —la cosmología bíblica define tres clases de animales y toda criatura que no se ajuste enteramente a su clase es impura: "En el firmamento vuelan las aves de dos patas y con alas, en el agua nadan los peces con escamas y aletas y en la tierra los animales de cuatro patas, brincan, saltan o andan. Cualquier clase de criatura que no esté equipada para el tipo de locomoción apropiada para su elemento es contraria a lo sagrado"¹¹. Los peces que no tienen aletas están prohibidos, las criaturas que "trepan" son anómalas, pero cualquier langosta que salte es limpia, lo mismo que lo es la rana. El cocodrilo, el ratón, el topo y el camaleón son sucios porque parecen tener dos patas y dos manos, pero, sin embargo, andan sobre los cuatro miembros, y se puede predecir que si los pingüinos hubieran sido conocidos en el Oriente Medio hubieran sido tabú en cuanto que son pájaros sin alas (y por tanto impuros). Cuando se dispone de "hablantes nativos", se puede comprobar la hipótesis explicativa determinando si sus predicciones concuerdan con los juicios de aquéllos.

Un enfoque así pone de manifiesto la importancia de recolectar datos sobre el significado de elementos individuales dentro de un grupo determinado, pues el objetivo es reconstruir el sistema de convenciones que opera entre miembros de ese grupo. Este es un objetivo que se pierde de vista ocasionalmente en las discusiones teóricas. Por ejemplo, Lévi-Strauss

argumenta que la antropología es una rama de la semiología en cuanto que los fenómenos que estudia son signos, pero el ejemplo que cita es muy sospechoso; una hacha de piedra es un signo porque *representa* algo; para el observador con conocimiento de otras cultura representa los diversos instrumentos que se usarían para el mismo propósito¹², pero considerar el hacha de esta manera es convertirla en un índice, no en un signo. Si una tribu usa hachas de piedra para cortar los árboles es que no posee la tecnología del metal y por tanto el hacha es un índice de un nivel cultural determinado. Sin embargo, este significado es casual y no convencional y al estudiar el hacha como un signo, el analista debe considerar su significación para los miembros de la tribu; a su vez estos significados, producidos por las convenciones de la vida social, proporcionarán las pruebas que le ayudarán a construir un modelo del sistema cultural latente. El sistema de signos debe ser el sistema de un grupo particular, en otro caso no hay nada que explicar.

NOTAS

- 1 *Science versus Literature*, T.L.S.
- 2 *The conflict des interpretations*, Saussure.
- 3 "Las conductas individuales no son nunca simbólicas por ellas mismas: son elementos a partir de los que se construye un sistema simbólico", en *Sociologie et anthropologie*.
- 4 *Ver F. de Saussure, Cours de linguistique générale*, Payot.
- 5 N. Trubetzkoy: *Principes de phonologie*, Karsieck: "La fonología debe investigar qué diferencias fónicas están fijadas, en la lengua estudiada, a diferencias de significación, cómo se comportan entre sí los elementos de diferenciación (o marcas) y según qué reglas pueden combinarse unos con otros para formar palabras u oraciones".
- 6 *Some controversial Questions in Phonological Theory*, *Journal of Linguistics*.
- 7 *Purity and Danger*, Penguin.
- 8 *Ibid.*
- 9 *Ibid.*
- 10 *Ibid.*
- 11 *Ibid.*
- 12 *Leçon inaugurale, Collège de France, 1960* (Gallimard)

Proyección fotomecánica

ALSINA 2327 TE 48-9007

ABELARDO CASTILLO, cuya trayectoria en la literatura no es necesario describir sigue siendo —con su obra y sus revistas— una de las referencias obligadas cuando se intenta hablar de la situación de nuestro arte. Después de meses de perseguirlo, y en una pausa entre sus partidas de ajedrez y el eterno arreglo de su ya irremediable "once ligero", logramos recuperar (contestado, claro) el cuestionario que algún día le alcanzamos. Prefirió, según su explicación, unificar el sentido de las preguntas originales, y entregarnos el esclarecedor —y hasta divertido— artículo que publicamos.

Para responder a la pregunta sobre cuál es la función que la sociedad actual le asigna al artista y cuál es la que él mismo se impone, habría que determinar, antes que nada, a qué tipo de sociedad nos referimos. Nuestro tiempo es un muestrario de modelos sociales. Monarquías de juguete, como Mónaco, o artificiales y aun poderosas, como Gran Bretaña, o de disparate, como España, países socialistas a los que cuesta algún trabajo unificar en una idéntica concepción del mundo (Rusia, China, Yugoslavia), pueblos enteros que viven aún en el estadio de la Edad de Piedra, nepotismos, dictaduras militares, países subdesarrollados y altamente tecnificados (subdivididos éstos y aquéllos a su vez en democracias, tiranías, emiratos), sociedades imperialistas en apogeo e imperios en decadencia, por no hablar de la última invención, la de Idi Amín, que cualquier día nos daba una sorpresa. Hace poco leí que los comunistas chinos se estaban aliando con los imperializados e imperiales japoneses. ¿Qué es la sociedad actual? En un mismo país coexisten sociedades antagónicas. Nosotros somos, por un lado, latinoamérica; vale decir subdesarrollo, analfabetismo, hambre; por el otro, una sociedad de tipo metropolitano con ciudades sofisticadas como Buenos Aires, Córdoba o Rosario, casi sin analogía en el resto del continente. Si ni siquiera podemos hablar de una Argentina, qué hacemos con la sociedad en general, ese abstracto. Yo creo que los intelectuales, al decir "sociedad", en Buenos Aires, pensamos la realidad como una vasta ciudad moderna, relativamente culta que, de algún modo, pertenece al orden de metrópolis como Nueva York, París, Roma. Queremos decir: sociedad capitalista vaga o hipocritamente cristiana, occidental (occidental desde nuestro punto de vista, ya que para Hong Kong estamos en el oriente), con problemas de estacionamiento, smog **best-sellers** y conferencias sobre el inconsciente en el período prenatal. ¿Qué papel se le asigna al artista en una sociedad así? Higiénico. En la doble connotación del término. Masivamente hablando, esta sociedad se pasa la creación del artista por el trasero; pero, al mismo tiempo, el artista obra su época como un fuego purificador. Todos coincidimos en que

ABELARDO CASTILLO:

el mundo actual, mirado con objetividad, es bazofia: guerras, hambre, terror a la autodestrucción atómica: excepción hecha del período más demencial del medioevo, parece no haberse dado un tiempo de locura, superstición, desprecio por la vida y salvajismo peor que el que nos ha tocado vivir. Visto así, el arte, el arte verdadero, carece en absoluto de sentido. Y sin embargo, si no existiera el arte, si no existiera el pensamiento, si no existiera esa compulsión creadora que mueve a algunos hombres (razonablemente inadaptados y locos de otra locura) a inventar una nueva ética por medio de la razón y de la estética, nuestro planeta ya habría alcanzado su destino de humo negro o de colmena. Y he puesto el arte junto con el pensamiento porque no concibo uno sin el otro. De tener espacio, acaso podría probar que aun las formas menos figurativas del arte (la pintura, e incluso la más abstracta: la música) son concepciones del mundo, proposiciones de un orden armónico nuevo, que niegan con su verdad estética la irracionalidad del mundo. Pero como soy escritor, y esta idea se ve mucho más clara en la más humanística de las disciplinas estéticas (a la que llamaré el hecho poético, y en la que incluyo no sólo la poesía sino la novela, el teatro e incluso el cine), me limitaré a la obra de ficción en la que manda la más alta adquisición del hombre: la palabra. El poeta es un histrión, escribió Poe. Y, sabiéndolo o sin saberlo, estampó hace un siglo y medio la profecía sobre el artista actual. El poeta ya no es el chandale, el loco sagrado temido o reverenciado por los antiguos, el arúspice. Meramente se lo tolera. Lo que llamamos sociedad ha decidido que el arte y la literatura no molestan demasiado. Y el artista, salvo que esté atacado de locura mesiánica y sueñe modificar el mundo con un poema o una novela, acepta ese rol. Sólo que lo acepta con algunas reservas. Sabe que su obra puede ser usada en su contra: como entretenimiento, como evasión, o como válvula de escape. Se lo censura, se lo censura, se le conceden honores o se lo encarcela con idéntica indiferencia y por idénticas razones: para domarlo. Si él sabe eso, todavía tiene una función que cumplir. El secreto del creador, su única razón de existir, es ese conocimiento: eso que llamé reservas. Hablo, repito, de lo que tengo más cerca: la literatura. Y hoy ya no hay gran escritor que no sepa, en el fondo de su corazón o con la más compomietida plenitud de su inteligencia, cuál es la función desintegradora de su obra. Desintegradora, lo recalco bien. Cada época crece, en la obra de sus mayores artistas, sus nuevos valores: los de la nuestra, son negativos. Como decía Arlt, nos tocó asistir al crepúsculo de la piedad. De ahí que la gran literatura actual sea perversa,

los artistas y el papel higiénico

violenta, hasta sucia. Su función es corruptora, corruptora de un mundo corrompido. Y eso no se contradice en absoluto con la idea de que el gran arte es siempre un acto a favor del hombre, y es, fundamentalmente, una encarnizada búsqueda de belleza. Si hemos admitido (y no creo que para admitirlo se necesite mucho esfuerzo ni un gran pesimismo) que el mundo actual es monstruoso, todo hecho estético es por su misma belleza un acto violento y purificador: tiende a destruir esta concepción del mundo. Del mismo modo, estar a favor del hombre no quiere ni nunca quiso decir: de cualquier hombre, de todos. Estar a favor del hombre es postular un cierto tipo humano que (afortunadamente para el artista) nuestra sociedad supone imaginario. Y me apuro a aclarar que no se trata de escribir libros optimistas, doradas utopías con seres intachables. Hasta diría que se trata de todo lo contrario. Hay que mostrar fríamente este chiquero tal como es, pero hacerlo con una artesanía deslumbrante. Y tal como es no significa sólo lo que algunos llaman realismo, testimonio documental, confundiendo con verdad o realidad. Un cuento fantástico, un drama del absurdo, si pertenecen a ese orden de actos que antes llamé poéticos, y aunque su tema sea aterrador u obscuro o trágico estarán mostrando la verdad humana y la realidad del mundo, y por lo mismo proponiendo otra verdad y otra realidad posibles. Y esto que digo quizás contesta la pregunta acerca de la situación del arte actual y de su perspectiva, partiendo de nuestra compartida idea básica: la de que la estética no es independiente de las condiciones históricas del medio en que se desarrolla. Se podría elaborar toda una teoría acerca de por qué la literatura se va volviendo cada día más críptica, menos accesible. Dejando de lado hechos bastante considerables (el analfabetismo, la corrupción paulatina de la sensibilidad popular a través de los medios masivos de difusión, todo aquello contra lo que el artista no puede luchar en tanto artista), la literatura es, y siempre fue, una especie de mensaje cifrado: un testimonio en clave. Todo arte ha sido siempre un modo oblicuo de comunicación. El arte está hecho de distintos lenguajes: una novela o una catedral son códigos. No hay, es cierto, arte sin propósito de comunicar algo: sólo que lo que debe comunicar lo comunica a su manera. El malestar que causan los libros de Genet, o de Miller o aun de Hermann Hesse, es esa maligna y deliberada contradicción entre lo que narran y el modo (la pompa, el humorismo, la magia) con que lo narran. He vuelto a leer *Ana Karénina*. Ni Dostoiewsky, con todo su poder expresivo, consiguió nunca llegar a la ferocidad de Tolstoy en ese libro. Y cómo se explica que Dostoiewsky, bajo la más siniestra

tra de las censuras, haya podido publicar un texto como *Memorias de la Casa Muerta*. Por qué las familias reales que pintaba Goya —esas tristes caras de imbéciles, esas redondeces corrompidas— no se veían retratados en sus cuadros. Tolstoy, Dostoiewsky, Goya, los histriones, conocían el secreto que ignoraba la propia sociedad que los toleró y hasta los honró. El arte no es más que forma (su contenido es el contenido del hombre que lo crea), dar con el secreto de la forma que permita la comunicación, no con todos, acaso son una docena de hombres por generación, es la utilidad que el artista le presta no a la "sociedad" sino a la humanidad: aunque él nunca vea esa humanidad ni sepa nunca en qué medida contribuyó a crearla.

Hablo de mi tiempo. Hablo de mi país. En alguna otra historia el arte volverá a ser lo que acaso fue entre los griegos (aunque el hecho de que hayan inventado la tragedia basta para sospechar que entre ellos tampoco fue inocente), y entonces cantaremos romanzas que todo el mundo entenderá y agregaremos belleza a un mundo bello.

Mientras no llegue ese día, y nada nos asegura que llegará, tal vez no haya acto poético más noble que hacerle meter a la sociedad la cabeza en el inodoro con un lenguaje que la haga sentir como a Dorian Gray cuando hundía la cara en las rosas. Y, mientras tanto, reñnos bajito. Y ahí va contestada otra pregunta, la del papel que juega el público en la obra de nuestro tiempo. Es, diría, yo, una especie de papillon. No todo el público, por supuesto: cierto público. Hay siempre dos o tres que entienden: suelen ser adolescentes. Suelen luego crecer y no todos se olvidan de la revelación que tuvieron una noche leyendo un libro u viendo una obra de teatro. El público, hablando en general, viene a ser las familias reales de Goya. Son el modelo y el consumidor de nuestra refinada basura. A veces, al salir de un cine, después de ver ciertas películas como *Escenas de la vida conyugal* o *Dos Extraños Amantes* o *Nos habíamos amado tanto*, me pregunto: ¿Cómo hará toda esta gente para no suicidarse en masa esta noche? Me imagino que se salvan comiendo fideos en Bachín, o pensando que esas cosas (esa sociedad) son invenciones de mentes enfermas. Por otra parte, Bergman filma tan bien y Woodie Allen es tan cómico.

En cuanto a si existe o no una literatura argentina, prometo dilucidarlo otro día. De golpe siento que he perdido la mitad de mi vida respondiendo y fundamentando esa pregunta. Lo que ahora me gustaría saber es si contesté o no al cuestionario de *Nova*. Espero que haya por lo menos un lector para el que sí lo haya contestado.

jorge manzur

TRANSPARENCIAS

Al comienzo puede ser que se sienta como un pequeño corte mortal sobre uno mismo. Una mutación a la que uno jamás se habituará. Pero no, lo feo desaparece y uno termina convenciéndose que toda mudanza existe. Que hay cosas que quedarán en el lugar para siempre, ejerciendo su propio dominio, pero otras se instalarán, fieles como algunas imágenes de acero, digamos, hasta sentirse nuevamente familiares y autoconvocarse.

Claro que esto puede verse desde el otro lado, donde lo mortal es mortal; donde no hay hábito que pueda producirse si no es ahí donde ha crecido como un imperio imposible de derribar. Digamos donde los vivos ya transitan por el irremediable camino de la muerte. Donde los vivos están muertos y donde todo intruso que no salude con conmisericordia a estos buenos señores jamás traspondrá el umbral de los buenos días. Puede ser.

Pero esta es mi nueva casa, y si bien muchas cosas fueron quedando, otras no han podido desprenderse de mí.

Sí, he extrañado y extraño aún las fatigas y encantamientos de mi antigua casa; sin mucha ansiedad, pero persiste de alguna manera. Y si bien sobre los rasgos de mis vecinos ya no podría dar ciertos detalles de lujo, me he quedado con lo más importante de ellos. Porque tenso o reposados; amigables o antipáticos; limpios o sucios; metódicos o desordenados; frígidos, sensuales o comunes, siempre supe que estaban allí, del otro lado de la pared, habitando mi mundo en cada ruido, en cada desplazamiento, ignorando posiblemente que hasta sus ausencias inconsultas y a veces prolongadas, tenían su propio colorido: cierta gloria heráldica. Tal vez no lo supieran, sí, y ante esa eventualidad me creyeron muerto.

Los he defraudado. De corazón lo siento. Primero fue la señora Cáceres tratando de desorientarme con sus débiles ruidos en el incinerador, a eso de las 11, dejando chirriar muy despacio la puerta de su departamento. No es mi culpa si la falta de aceite en las bisagras me indicaba por dónde andaba ella con su vaso de agua y sus eternas pastillas para los nervios. Si bien ahí yo ya perdía la dimensión de alguno de sus desplazamientos, —nunca pude saber si la pastilla la tomaba antes o después de arrojar la basura—, ambos supimos que la tomaba en ese instante, en el espacio de tiempo que existía desde que abría la puerta hasta

que la cerraba. Y si a ella le afectaba que no existiera precisión, lo lamento. Por mi parte era suficiente hacerle sentir que yo sabía por dónde andaban sus pasos inmundos, siempre chancleteando y lamentándose por lo elevada de la humedad, el precio del azúcar y el robo de su toallón violeta de la terraza.

Al fin de cuentas yo no tenía zapatillas de lana como ella y debía improvisar de alguna manera un calzado suave para imitarla.

Sí, la señora Cáceres fue la primera en emigrar del 5° B, sobre todo después que logré copiarle sus hábitos más preciados: lavarse en el bidet cada dos horas, más o menos, y rociar con antipollas antes de acostarse la ropa que tenía colgada en el placard, cerca de la una de la madrugada.

Yo sabía que ese sería un golpe certero y duro para la señora Cáceres. No me importó, porque yo vería más allá que sus ojos cansados. Entre ruido y ruido ella necesitó palabras, como todos, como cualquiera; en cambio yo la sobreviví a pesar de que cuando abandonaba el departamento cuidaba de que no quedara zumbando ni una mosca.

Sí, estoy seguro que cuando se fue de vacaciones creyó haber asegurado un silencio sepulcral en su departamento. Pero no fue así. Porque ya lo dije, hay hábitos que sobreviven y que son dueños de sí mismos. Claro que no eran iguales a los ruidos personales de la señora Cáceres, pero existían y eso era suficiente. Imagino la cara que debe haber puesto cuando regresó de su descanso y encontró mi cartita: "Querida señora. Es muy cierto que la he extrañado, fundamentalmente en las horas en que se lava el culo o asesina a mansalva a las inocentes pollitas. También reconozco que desde su partida bebí menos agua y caminé un tanto menos también sobre su toallón violeta. Pero para su tranquilidad, le cuento que la cañilla de la izquierda de la cocina gotea permanentemente (nueve gotas y un chorrillo; nueve gotas y un chorrillo; dos segundos de silencio. Nueve gotas y un chorrillo; nueve gotas y un chorrillo; dos segundos de silencio). El depósito del baño carga ininterrumpidamente y el inodoro pierde. ¡Ah!, lo más importante. Ante otro viaje, recuerde que si bien no hay que dejar ninguna ventana abierta, no es menos importante apagar la radio. Se lo agradezco de todo corazón. Sinceramente ::

Me costó acostumbrarme a su ausencia definitiva. Durante ese tiempo recreé pacientemente los ruidos

JORGE MANZUR nació en 1949, en Luján. En 1977 publicó Riesgos nocturnos (Galerna), que obtuvo un notorio éxito de crítica, para un narrador de menos de treinta años. Aun en las breves ocasiones en que incursiona en sus cuentos el elemento fantástico, siempre lo hace con referencia a un trasfondo de carácter social; predomina, sin embargo, la temática de ambientes sociales cerrados y cotidianos.

inanimados de la casa —que en definitiva era lo que me importaba—, hasta la llegada de las ratas. Yo sabía que eso sucedería porque mamá siempre decía que esos roedores habitaban en las veredas de las carnicerías de la calle Talcahuano o en los lugares que permanecen deshabitados por mucho tiempo. Los esperé ansiosamente. Era divertido sentirme al ras del piso, ejecutando movimientos rápidos y ágiles, de la cocina a la heladera y de allí hasta el placard del dormitorio, donde generalmente caía rendido y dormía hasta el otro día.

Al dormirme, me invadía una sensación de espera. Pero esta espera tenía un sentido mayúsculo; algo fuera de lo común. Era como una transparencia. Sí, eso era, hasta la mañana en la que me desperté sobresaltado por el timbre de voces desconocidas y el veloz roce de los canastos de mimbre.

El señor Hipólito y la señora Nora fueron los que le siguieron a la señora Cáceres en su intento por lograr mi rendición y henchir su esperanza.

Desde esa mañana se instalaron en mí y yo en ellos, y casi no nos dimos descanso.

Es cierto que cualquiera puede pensar que por tratarse de dos jubilados mi trabajo fue menor. Pero se equivocan. La señora Cáceres era de alguna manera vital o, en todo caso, lo suficientemente enferma como para andar recorriendo dos por tres al botiquín del baño, al bidet o al palier, pero esos dos ancianos me obligaron a esfuerzos insospechados.

Primero, yo era joven y me costaba caminar como viejos deshechos. Segundo, ahora tenía que reproducir dos voces en vez de una, con el agravante de que los diálogos me empujaban a la inmovilidad, mientras que a ellos les producía un glorioso sentimiento de gozo. Terminaba el día realmente fatigado por un riguroso método que mis vecinos jamás alteraban. Esto me sacaba de mis cabales; me introducía en las regiones más sucias y baldías. Sí, esos viejos decrepitos se cuidaban de hacer ruidos —toda una maniobra destructiva— y mi ejercicio entonces era vivir con la lentitud que ellos imponían. Evidentemente ya nada apuraba al señor Hipólito y a la señora Nora.

Sólo la hora de la cena se llenaba de minúsculos sonidos perfectamente intuibiles y representables: un cubierto que chocaba contra una copa; la heladera que se cerraba junto a un "ya está todo listo Hipólito "y,

tres cuartos de hora más tarde, dos eructos sin dueño.

Así, pesada y poderosamente inmóvil, lejos de los exultantes vuelos de la desaparecida señora Cáceres; sobresaltado apenas por el tintineo de las cadenas del reloj de Hipólito, bebía despaciosamente, carente de toda urgencia, hasta el grito áspero pero lleno de orden de "no enciendas el calefón con la cañilla abierta ".

Sí, sin posibilidades de sorprenderlos más que en algún murmullo tierno, me preparaba para imitar los movimientos que desplegaban al acostarse y que, debo reconocerlo, eran profundamente dignos. Casi austeros.

Serán debilidades, no sé, pero cuando llegaba esa hora no los sentía tan decrepitos y los despreciaba un poco menos. En ese instante los sabía sin un gesto vulgar; nunca un descuido por las vibraciones de la tos de Hipólito, último sonido familiar que compartíamos.

Así todos los días, con algunas modificaciones no demasiado importantes y que habían implementado —lo sé— con el solo objetivo de que yo perdiera el equilibrio, las coordenadas y la precisión animal que de este lado de la pared los había terminado por atrapar. Por eso, comenzaron a merodear descalzos cuando se acercaba la hora de cenar. Los oía juntos, pegajosamente frente a la heladera. Nunca tan íntimos. Casi con la extrañeza de un sueño de veinte años. Pero se encendía el automático y todo se desbarataba y ya no valía la pena reprimir el "ya está todo listo Hipólito". ¿Qué esperaban? El niño de la noche no sucumbiría en sus gargantas oscuras, No. Y menos de esa manera.

Estaba escrito. Siempre confié en la tos de Hipólito, la que terminó uniéndonos para siempre.

Como tantas noches, la señora Nora contempló las vibraciones del cuerpo de Hipólito, esperando que la tos se acabara. Pero ésta continuó furiosamente; una gran contienda entre Hipólito y yo. Después vinieron las escupidas, los gritos de la señora Nora y yo cada vez más pegado a la pared. Por eso, si me escucha, señora, se lo digo ahora: no tenía por qué gritarme "no tosa más por favor; no escupa por Dios. Mi Hipólito se ha muerto, entiendo, se ha muerto "No había necesidad de gritar tanto. Yo conozco mi trabajo detrás de la pared. Además, usted señora es una ventajista. Bien que se calló la boca cuando repetí sus palabras "no tosa más por favor; no escupa por Dios. Mi Hipólito se ha muerto, entiendo, se ha muerto ".

Como lo he contado, fielmente; sin transformaciones sutiles, con algún regocijamiento, después me ganó un inmenso aburrimiento. Jugué a poner las patas tiesas y a sentir el cuerpo blancuzco y frío como el del señor Hipólito, columpiándose vaya uno a eabar por qué círculos desalojos donde jamás se respira un saludable grito, un graznido o una mínima pulsación. No, ya los hábitos eran otros y su propio silencio hizo que los dejara partir.

Como sea, no fui derrotado. El señor Hipólito y la señora Nora consumieron todas sus energías por verme despegado de la pared. Aplazados. Creo que la señora Cáceres fue víctima de su desesperada variedad y ellos, mis queridos ancianos, de una esmerada y chata vejez. Demasiado fieles para conducirse,, sacando la tos de Hipólito y su devoción por cuidar que Nora no encendiera el calefón con la cañilla abierta.



Todos han querido cambiarle el rostro a la noche e introducir en mí su elemental lenguaje. ¡Son unos improvisados! Ni mi madre pudo vencerme, deteniéndose en la puerta de mi pieza y rogándome que hablara. Pero no, no dejé que su oprimente lengua le ganara a ésta, repleta de heroísmo y secretos.

Pero si debo lamentar ausencias y lo que ello implica, incluso en esta nueva casa, debo decirles que el golpe más duro lo recibí cuando se fueron los últimos habitantes del 5° B. Tal vez porque con nadie trabajé tanto como con ellos, quienes por mucho tiempo trataron de hacerme creer que no me escuchaban —que era una manera de negarse a ellos mismos— y que mi presencia de este lado de la pared no era más que un accidente que terminaría retrocediendo hasta la soledad más cruel. A ellos también terminé por defraudarlos. Lo siento.

Con ellos, todo comenzaba muy temprano. Lavarse los dientes y hacerse gárgaras era la revelación gene-

rosa, mezclada con las noticias de las siete y los rezongos de él por no encontrar las ballenitas para la camisa. Todo muy rápido y violento, hasta el desayuno. Después, salían a la inmunda luz y debía esperar su regreso.

Sí, no hay dudas que son los vecinos más extrañados. Me maravillaba su desorden. Existían muy pocos silencios y mi ansiedad por la representación era tal, que no alcanzaba a descansar cuando una nueva ola de ruidos me ponía en acción. Ellos más que ninguno me ayudaron a superar muchas inferioridades. Yo no había vuelto a besar a nadie hasta que asistí a sus encuentros, donde se enredaban un buen rato sobre la alfombra, con violencia, excitándose el uno al otro. Aprendí también a sentir un cuerpo sudado sobre otro cuerpo y a disfrutar acompañado de una ducha fría.

Todo era estruendoso entre ellos. Había una agitación salvaje en sus palabras y en sus actos, lo que me convertía en un gran gato que se desplazaba de un lado a otro y sorprendía al mismo tiempo. Y aunque sobre la cama las caricias hacían chocar las lenguas, podía reproducir exactamente lo que se decían junto a los jadeos libidinosos. Por eso, casi llegué a desear a aquella mujer. Hasta en sus movimientos más primarios eran audaces. Fornicando o comiendo, creaban un espacio jamás imaginado por mí hasta ese momento.

Y si no se los hubiese dicho; si no les hubiese pedido cierto grado de piedad, nunca se hubieran ido. Porque esperaron mi declinación, negándose del otro lado; creyendo que la repetición de sus hábitos era de su exclusivo dominio. No, no existirán fuera de mí los olores fuertes, los relinchos ni los jinetes. ¡Crédulos e imbéciles!, en algún lugar ya no harán lo que hacían. No han sido lo suficientemente bárbaros para durar, y en su desprendimiento, los amantes, la señora Cáceres y los ancianos, pensaron dejarme desnudo y solitario, y en el reencuentro, legarme el sueño más bruto.

Todo fue distinto. Mi transparencia es mayúscula, he dicho, y ha crecido arrogantemente en esta nueva casa.

En ella, a través del duro cristal, pululan las imágenes y puedo contemplar la insignificancia del dolor que sentí cuando perdí un par de comodidades. Ahora estoy aquí, reconociendo todo lo que traje conmigo y que he podido unir sólidamente a los hábitos de mis nuevos vecinos.

Sigo cerca de las cosas vivientes. Pasa el trén hormigueando y la malla oxidada de la ventana que da al jardín me hace sentir majestuoso y grande.

Sí, al comienzo puede ser que se sienta como un pequeño corte mortal sobre uno mismo.

Una mutación a la que uno jamás se habituará. Pero no, lo feo desaparece y si hay cosas que quedan en el lugar donde han crecido como un imperio imposible de derribar, otras, fieles como algunas imágenes de acero, digamos, se instalan con uno hasta sentirse familiares y autoconvocarse.

Y eso me ha sucedido a mí y a cada uno de mis nuevos vecinos. Plebeyos, locos, santos o demócratas, vivimos nuestras breves vidas en la perpetuidad que encierran estos altos paredones blancos.

Librería
HERNANDEZ

AMPLIOS SURTIDOS

Revistas Literarias

LITERATURA

SOCIOLOGIA

CLASICOS

HISTORIA

TEATRO

POESIA

Autores Latinoamericanos

HORARIO

Lunes a Viernes: 9,30 a 24
Sábados: 9,30 a 2 p.m.

CORRIENTES 1436

POEMAS

Tormenta al sur

a Michèle

Tenia el rostro mublado
dos o tres truenos en la voz
hablaba entre relámpagos

me dijo que ya no la quería
que nunca más las plazas los besos
nunca más nuestro siempre

y el día con paraguas
la lluvia
Avellaneda que empezaba a inundarse

ADRIAN DESIDERATO nació en 1949. Integró el Taller "José Pedroni" y el grupo de la revista "El ladrillo". En 1976 publicó *Conejos de opio* (Ed. Gente Unida), que resultó finalista en el 1er. Certar un *Literario de la Fundación Dupuytren*. Obtuvo luego varios premios y menciones, hasta ser galardonado en 1978 por la Editorial Lumen (Barcelona) que acaba de publicar un libro premiado: *Treinta poemas escritos en invierno*.

Apuntes sobre el suicidio de Waldo de los Ríos

Ultimamente
Waldo charaba mucho con su piano
se los oía conversar en la noche
casi en secreto
hasta que el sol del alba
les cerraba los ojos

Ultimamente
a Waldo se le habían despeinado los sueños
notaba cierta pena en las manos
cierta herrumbre en la voz
moho en los gestos / verdín en las palabras
cierto canancio que golpeaba las teclas

Ultimamente
Waldo se tropezaba con las horas
le tentaba miedo a los espejos
vagaba por Madrid
con un vidrio en la frente
y la mirada rota
su tristeza salpicaba a los niños
endurecía a los pájaros
vestía de luto los saludos

Ultimamente
a Waldo se le habían desbordado los ríos
las notas ya no hablaban con él
el pentagrama lo ignoraba
las melodías le apretaban el cuello
a Waldo lo perseguían los aplausos
manos y dedos seccionados
que le pegaban en el rostro
palmas que no cesaban de incendiarle
los timpanos

Ultimamente
Waldo buscaba un duende que saltara
del piano
un perro que lamiera sus deudas
una palabra que tuviera dos alas

Waldo buscaba un niño que le pegase un tiro

El pájaro y la bala

En los tiempos que corren
es peligroso confundir las balas con los pájaros

la bala por ejemplo
no tiene corazón ni tiene plumas
no le interesa el cielo ni viala con las nubes
no hace nido en los árboles
una bala tiene por nido el corazón de un hombre
por costumbre la muerte

una bala no debiera vivir

pero en tiempos de guerra
uno debe aprender
a distinguir los silbos de una bala y un pájaro
es preciso cuidar a cada amanecer
como si fuera el último

hay que aprender a distinguir los silbos

y eso sólo es posible
si uno entiende de pájaros



DIAGRAMACION - TIPOGRAFIA

OFFSET - FOTOMECANICA

Cabrera 3953 - Tel. 89 - 9803

PRODUCCION GRAFICA

adrián

desiderato

MIRO en su contexto

pedro gimferrer

Miró ha afirmado que no establecía diferencia alguna entre pintura y poesía¹. Y, en efecto, ha escrito unos pocos pero admirables poemas y ha mantenido con los poetas constantes vínculos de afinidad. La comunicación entre Miró y la poesía es de naturaleza diferente de la que podríamos hallar en otros artistas del pasado. Velázquez tenía en su biblioteca un ejemplar de las *Metamorfosis* de Ovidio, y en los diarios de Delacroix son frecuentes las referencias a obras poéticas o literarias. Sin embargo, en ambos casos (los he citado porque resultan sintomáticos de dos momentos históricos claramente diferenciados) el pintor buscaba temas, motivos, escenas que pudiera tratar plásticamente: cuadros mitológicos, evocaciones históricas o legendarias. De modo parecido, los poemas de Baudelaire sobre asuntos pictóricos ilustran —como más tarde hará Verlaine respecto a Watteau— el contenido anecdótico de algún cuadro. Sin duda, desde el Renacimiento hasta el Romanticismo, poesía y pintura se comunican, pero en un nivel distinto del que nos muestra el mundo contemporáneo. El paralelismo que es lícito establecer entre pintores y poetas, a partir del Renacimiento, descansa en la circunstancia de que unos y otros actúan desde

supuestos sociales y culturales idénticos, posibilitados por la homogeneidad abrumadora del mundo de las monarquías absolutas europeas. La separación entre tales supuestos culturales y la vida cotidiana no permitía —a diferencia de lo ocurrido en el período medieval— ni la interpenetración entre lo que Bajtin² denomina "el lenguaje de la plaza pública" y el lenguaje plástico o verbal del arte considerado serio ni la convergencia de la poesía y las artes plásticas en un terreno distinto del anecdótico.

Siguiendo la exposición de Bajtin sobre la presencia de la cultura popular y de lo inferior corporal en la obra de Rabelais como expresión transgresora y paródica que supone un correctivo de la impuesta seriedad coercitiva de la cultura oficial, comprobamos que los ingredientes enumerados por Bajtin son fundamentales en la obra plástica de Miró, la cual se inserta en el contexto de la "rebelión del cuerpo" que Octavio Paz³ considera característica de la era contemporánea. La coexistencia y simultaneidad del mundo cósmico y astral y el mundo corporal —y particularmente el mundo corporal considerado inferior, las partes y funciones del cuerpo que la cultura renacentista europea había proscrito, ocultado o tabuado— ha hecho posible que se lleven a cabo enfoques aparentemente opuestos o, por lo menos, divergentes, de la obra de Miró: unos han visto en ella la revelación de un universo supraterestre o incluso suprasensorial, de una armonía autónoma de colores y formas, mientras que otros señalaban lo que tiene de violenta reivindicación de las realidades materiales del cuerpo y de la tierra, de la vida de los testamentos populares más incontaminados. Bajtin nos muestra la convergencia que para la cultura popular existe entre lo inferior corporal y lo cósmico, no tan sólo porque lo inferior es la zona de la fecundación, el origen de la existencia, sino también porque, del mismo modo que

el folklóre de todos los países —y sin duda también el catalán— antropomorfiza el sol y la luna, igualmente exalta hasta la esfera del firmamento, al otorgarles entidad de presencias absolutas, luminosas, a las partes ocultas del cuerpo. (Dicho mecanismo, típico del mundo medieval y expresión instintiva de la percepción popular, perdura en la imaginaria poética barroca, y aparece también, por ejemplo, en la identificación entre las nalgas de la *Venus del espejo* de Velázquez y el globo solar, temas estudiados⁴ por Octavio Paz).

Sin duda, no sólo Miró ha mostrado el acoplamiento y los contactos físicos —temática excluida o cuidadosamente limitada en la pintura de las épocas inmediatamente precedentes, hecha salvedad de los dibujos y grabados considerados "libertinos"— con una naturalidad y una franqueza inmediatas de las que, en este campo, sólo ha dado pruebas modernamente Picasso, sino que también, yendo aún más lejos, ha mostrado la satisfacción de las necesidades naturales y ha privilegiado el tema del sexo femenino. En este sentido no hay estilización alguna: ciertamente, el punto de partida temático de las composiciones mironianas se halla siempre sometido a una fuerte elaboración y estilización que reduce a signos sus rasgos esenciales —nos lo prueban las diversas fases preparatorias de *La reina Luisa de Prusia*, de 1929, publicadas por Dupin⁵ o el proceso de los anteriores holandeses y los diversos retratos imaginarios, o la génesis de *Message d'amis* (1964), expuesta y documentada por Taillandier⁶—, pero nunca tal tratamiento afecta a la permanencia de los temas centrales del universo iconográfico del artista. De ahí que, incluso en los casos en que la escena se hace alusiva o irreconocible, una observación mínimamente detallada nos permite comprobar que con frecuencia las zonas hasta ahora prohibidas del cuerpo humano y sus funciones se hallan presentes en ella. La ob-

servación es igualmente válida por lo que respecta a las esculturas, en las cuales la presencia de los atributos sexuales, con una naturalidad justamente subrayada por Joan Teixidor², que resulta insólita fuera del arte prehistórico o del arte de los pueblos primitivos tiene en muchos casos un papel central. Es una muestra característica de ello la *Mujer*, de 1967, como también la obra del mismo título de 1969, profundamente hendidas por la herida solar de la cavidad majestuosamente abierta —antro y abismo—, núcleo que acoge el secreto impulso vital y la ritual grandeza del personaje. Si, al recurrir al oscuro sonido del bronce y a su remota cargazón, el sexo femenino, en las esculturas, adquiere la apariencia augusta de una puerta que se abre hacia un más allá ignorado e inmenso, en las pinturas a menudo debemos buscarlo, signo entre signos, como al Arlequín que, aun siendo protagonista del *Carnaval* que lleva su nombre, no posee, desplazado en el costado izquierdo, ninguna jerarquía plástica que lo haga más poderoso que la pululación de formas que habitan el cuadro. En unión del seno y los pies, el sexo es uno de los indicios fundamentales que denotan el cuerpo femenino en la iconografía mironiana; casi autónomo, a menudo aislado en el espacio con persistencia emblemática —labios abiertos, sombras pubianas—, puede ser asimilable a una floración vegetal o al astro solar en una especie de negativo incandescente. El tema fálico, presente tanto en la obra pictórica como en la escultórica, adquiere también el remoto poderío del misterio del cuerpo.

Misterio del cuerpo: no es este el lenguaje mironiano, aunque sea, ciertamente, el de nuestra civilización. El cuerpo es misterioso para los civilizados —en el sentido peyorativo que "civilizado" tenía para Fourier— porque han perdido el contacto inmediato con él. El arte mironiano procede a la inversa del arte renacentista y postrenacentista: mientras que anteriormente el cuerpo humano era, por una parte, ocultado (los aspectos eróticos o considerados poco nobles se neutralizaban o aludían) y, por otra, aislado (visto como entidad cerrada en sí misma, escindida del entorno) en el caso de Miró es objeto de un tratamiento sintético que somete a elipsis los elementos mediatizadores y coloca en primer término aque-

llos que contienen la dimensión efusiva del personaje, incluidos los que le definen sexualmente. La espalda, el vientre, los muslos, el volumen de la carne bajo los velos o ropajes, eran con frecuencia referentes de las partes tabuadas del cuerpo: en el caso de Miró, son estas partes tabuadas las que nos dan lo esencial de la figura y hacen innecesarios los demás elementos. Nuestra percepción del cuerpo ajeno, en la relación amorosa, es, por definición, fragmentadora; para abarcar el cuerpo como totalidad, es preciso inventariar sus diversas partes, privilegiadas por la fijación erótica. Al propio tiempo —y como en el caso de los *graffiti*— tales presencias humanas, reducidas a los atributos significativos de las funciones que se aspira a subrayar —de hecho, como más de un analista ha observado, las funciones de contacto— determinan que al arte de Miró, que no debe considerarse alegórico, se convierta en un vehículo extremadamente esencializado de designación: lo elemental, lo primigenio, el fundamento de la existencia corporal.

Me he referido a la "rebelión del cuerpo". Rebelión de los impulsos, de lo prohibido o sofrenado: es en esta región donde poesía y pintura confluyen en la época contemporánea. Puede hablar libremente aquello que había permanecido sujeto a censura moral o estética. La historia de la poesía moderna es originariamente paralela a la del arte moderno; pero en pocos casos como en el de Miró se hace evidente que tan sólo las corrientes más vivas han sa-

bido recoger el gran reto. No hay mediación entre mente y gesto, sino únicamente la libre elección de una percepción abierta que en el mismo acto descubre y se descubre a sí misma: la vastedad de obra de Miró parece contraponerse al silencio cristallino de Mallarmé o de Duchamp, fascinados por el vacío, por el espacio en blanco, por la ausencia de obra o el paréntesis abierto de la obra posible; de hecho, la significación de la continuidad mironiana es muy distinta; una vez llegado —con el período del "asesinato de la pintura"— a la misma orilla extrema que clausuró el encendido rigor de Mallarmé o mostró a Duchamp la esfinge de una interrogación perpetuamente abierta —una interrogación que desemboca en afirmación: la afirmación de cierta imposibilidad del arte, de modo que señalar el lugar vacante de una obra se convierte en la suprema actitud crítica— Miró ha sido capaz de superar este límite y hallar en él el inicio de una trayectoria, n tan sólo el destino del itinerario anterior. Cristalizado entonces el vocabulario mironiano —las *Constelaciones* señalan quizá este momento—, asistiremos a una profundización cada vez más diversa y más soberanamente libre en un universo donde nos sorprenden la constante movilidad y variedad, desmintiendo la impresión de estabilidad que podía darnos la persistencia de determinadas constantes iconográficas.

Investigación en el mismo interior del propio mundo, y también en las relaciones entre este mundo y el entorno, entre el nuevo objeto creado —la obra— y los objetos ya existentes. Tal es el sentido más profundo del *collage* en la pintura de Miró, y también de la yuxtaposición más de una vez inesperada de elementos que aparece en sus esculturas. La cuerda de *Cuerda y personajes*, de 1935, pertenece aún al mundo de la tradición popular y artesanal; pero, aunque esta clase de referencias no desaparece nunca de la obra de Miró —casi cuarenta años más tarde encontraremos, por ejemplo, el *Sobreteixim de la red de pescar*, de 1973— no serán menos frecuentes en ella los objetos del mundo "civilizado" tratados desde una perspectiva crítica o como vehículos de lo insólito. De hecho, también en este último caso, aunque lo que domina en el impacto producido en el espectador sea la fun-



ción poética, el fundamento es crítico; en efecto, aislados de su entorno, los objetos del ambiente industrial y urbano quedan, para la óptica mironiana, revelados crudamente en su ausencia de significación, irrisorios en su falta de sentido, y, por lo mismo, susceptibles de edificar una poética del absurdo.

Crítica de la civilización desde la reivindicación de lo originario: se exalta la materialidad del cuerpo, los abismos del inconsciente, al tiempo que es descrito el "peu de réalité" de la realidad convencional. Pero bastará con la intervención de Miró para que esta crítica adquiera una ambivalencia fecunda. El *Objeto poético*, de 1936, utiliza elementos del kitsch y, al subrayar aggresivamente sus aspectos ofensivos, introduce en ellos una súbita alteración; el objeto critica el kitsch, pero nos muestra que un tratamiento innovador puede obtener de él una verdad poética más profunda, un sentido imprevisto que, como elemento de sorpresa, se convierta en una crítica de la jerarquización estética habitual. Miró, en efecto, no ha dudado en recorrer indistintamente a modelos de la pintura respetada —interiores holandeses, retratos imaginarios— o a modelos subartísticos, marginales o exóticos. En los casos tal vez más llamativos, del orden del *Objeto poético* que acabamos de ver, se ha adentrado en el mundo de lo obsoleto, del mal gusto o de lo anacrónico, para extraer de él inesperadas posibilidades de contraste y bruscasmente, precipitar unos productos preexistentes triviales en un mundo que los súpera; al hacerlos estallar con poderosa efusión, quedan liberados de su destino precedente. Tal es el caso del *Retrato de un joven en un marco de fines del siglo XIX* de 1950 o de *Ballet romántico*, de 1972, en los cuales Miró, trabajando sobre otras obras, aparentemente ingratas o no significantes, a un tiempo los pulveriza y las hace converger con el universo que le es propio. En el fondo, el proceso no es distinto del que iba desde una figura de belén —que, de todos modos, como producto popular le merecía respeto— a la gigantesca y hierática *Campesina*, de 1922-23, casi temible y como atónita en un mundo inseguro de ángulos y espacios abruptos. La circunstancia de que, en el caso de la *Campesina*, la referencia a la figura de barro no sea explícita para el

espectador y, en las pinturas que acabamos de ver, parte del funcionamiento estético se base precisamente en la noción de tránsito del material dado a su transfiguración responde a una tendencia cada vez más acentuada de Miró a mostrar todas las etapas del trabajo y a proponer una vertiente reflexiva sobre el itinerario recorrido. Ya en el retrato de Ricard de 1917 la presencia, a la derecha, de la estampa japonesa contenía una remisión al propio hecho artístico, a las relaciones entre arte y realidad, que responde a un espíritu en el fondo análogo al que, en la serie de *sobreteixims*, de 1973, determina que los instrumentos que han intervenido en la elaboración de la obra se incorporen luego a ella.

Como es sabido, muchas de las esculturas se basan en objetos de la vida diaria, de los cuales Joan Teixidor⁸ ha hecho un extenso y útil inventario. Pero en este caso no se trata de hacer evidente la precaria inutilidad de los instrumentos que segrega la rutina burguesa y convertirlos así en presencias poéticas mediante un enfoque inesperado. El grifo del *Personaje*, de 1970, por ejemplo, encapsulado en la petrificación ígnea del bronce, ya no es un objeto falto de sentido, susceptible de un tratamiento irónico en el espíritu Dadá; el estallido candente de la fusión, el severo silencio del metal, lo redimen de la condición de accesorio de la existencia contemporánea y le otorgan la nobleza remota de un emblema fálico. La dignificación de los objetos del mundo artificial deriva de su conversión en signos del cuerpo. Es el cuerpo quien hace la crítica de una civilización que lo rechaza y los instrumentos de esa civilización deben volver a la esfera corporal. Al adquirir la misma función de una escultura primitiva, el grifo ve desvanecerse el valor de uso que le dio el mundo donde halla origen: Dadá ironiza sobre la trinidad de los objetos creados por la civilización; Miró supera este gesto y de la ironía inicial pasa a una crítica más profunda. Crítica que es metamorfosis: la presencia del grifo persiste, pero se le ha superpuesto otro sentido, que anula el referente del ámbito industrial y doméstico para trasladarlo al mundo corporal. Doble lectura: grifo y emblema fálico, ironía y magnificación. El cuerpo es un vehículo de crítica y de ironía, como nos ha mostrado Bajtin,

pero sobre el cuerpo en sí no es posible ironizar: es una verdad inmediata e irreducible, como todos los elementos del mundo material. El grifo del *Personaje* es un ideograma. Admite tres lecturas: como puro volumen, puro hecho plástico, como grifo al que ha dado nueva forma la fusión del bronce y como emblema genésico. He elegido este ejemplo porque su relación con lo corporal es particularmente visible; pero resulta fácil advertir un proceso análogo en otros objetos que sirvieron de soporte a esculturas mironianas. La intervención de Miró determina que su funcionalidad anterior, sin dejar de hacer perceptible su contorno, se integre en una nueva entidad y asuma un sentido diferente.

J. V. Foix ha relatado⁹ que el encargo de un dibujo juvenil de Joan Miró para el almanaque de *La Revista* de 1918 provocó la sorpresa general al dar como resultado la entrega de un asno minuciosamente perfilado. Dice Foix, y traduzco yo del catalán: "Quedamos maravillados, sin comentario. Entonces era costumbre dibujar y pintar desnudos femeninos de ascendencia helénica con injertos de las comarcas del Valles o la Segarra. O macizas doncellas de suburbio barcelonés, con grandes trenzas y buena carnadura en los muslos". Sin embargo, no se trata tan sólo de una discrepancia respecto a la estética novecentista: la exposición de 1974 en el Grand Palais, por ejemplo, mostró una vez más que el desao de ruptura con las expectativas del contexto socio-artístico es una constante de Miró. Así, la serie de las telas quemadas debía sorprender violentamente a quienes daban preferencia a la imagen de un Miró únicamente luminoso, imagen violentamente desmentida por la áspera y severa calcinación de estas obras laceradas por el fuego, como también por el dominio del color negro visible en diversas zonas de la producción mironiana —basta con mencionar *Pájaros de las grutas I*, de 1971, para citar un solo ejemplo; en algunas pinturas del autor la tenebrosidad es preponderante—. Y, no obstante, no hay nada, en el universo de Miró, que no halle eco en las raíces de la visión del artista: no irrumpe nada que no responda a un desenvolvimiento del universo que le es propio, nada que no haya sido esbozado de algún modo en alguna región



de la obra anterior, confirmandonos que, desde muy pronto, para Miró lo esencial era dar libre curso a las necesidades internas del mundo que le descubría su propia tarea. La curva, obsesiva y angustiosa, que preside el difícil equilibrio del tríptico *La esperanza del condenado a muerte* de 1974 ¿no puede acaso emparentarse, como por una resonancia lejana, con la que aparece, por ejemplo en la litografía *Une partie de campagne I*, de 1967? Es como si, desde los inicios de la actividad mironiana, le solicitaran determinadas formas, ciertos signos, que luego, de un modo gradual y armónico, encontrarán su momento, su expresión definitiva, el lugar donde deben insertarse. Sabemos que Miró posee una receptividad poco frecuente, insólita. Antoni Tàpies nos ha transmitido¹⁰ una anécdota muy significativa: el día que fue a visitar por primera vez a Miró, en compañía de otros jóvenes amigos, por invitación de Joan Prats, nos relata que Joan Brossa, que ya había conocido anteriormente al artista, "nos explicó que en la primera visita quiso averiguar cómo conseguía ponerse en trance para trabajar, si empleaba drogas o alcohol... y que Miró, muy sorprendido, le había respondido secamente que él se encontraba siem-

pre en el mismo estado y que, en todo caso, vivía en un trance continuo, sin necesidad de tomar nada". Pero, junto a este especial sentido de captación inmediata y brusca de las vibraciones secretas, existe la capacidad de paciencia y de espera de Miró, las obras que encontrarán algún día el momento de su terminación, la última nota de color o la última forma que responda a las exigencias interiores. No se trata de pinturas "definitivamente inacabadas" — como decía Duchamp del *Grand Verre* —, sino de pinturas que esperan la hora en que una secreta culminación culminará su sistema plástico.

Espera de la obra, conquista de la obra, descubrimiento de la obra; tres caminos que sustentan sendos juegos de relaciones, paralelos y capaces tal vez de mutua influencia, entre el artista y el material. "Tot ve dels dalts" (todo viene de lo alto, o, más exactamente "de los altos"), nos ha dicho Foix, refiriéndose a la tarea del artista. Profundidad y cumbre son aquí asimilables. Todo es don del espíritu y nada lo es. La trayectoria mironiana inicial, hasta el momento de transfiguración que señala el paso de *La masia* a *Tierra labrada*, consiste en un trabajo, admirablemente seguro, de in-

cursión y logro progresivo: después llegará la hora en que imperen plenamente las nuevas comarcas descubiertas, y la hora del siguiente paso, del nuevo salto en el vacío, de la oscuridad terrible o la insostenible o regeneradora claridad solar. "Un volcà d'ombres que el llamo autografia" ("Un volcán de sombras que el rayo autografía") ha escrito Joan Brossa. ¿Cómo no evocar esta imagen ante tantas obras abismáticas de Miró, como el temible fetiche bárbaro de *la Cabeza de mujer*, de 1938? Dotado de la mayor sutileza en el acento, el pintor es capaz también de la brusquedad trágica más turbia y violenta. Las tres grandes pinturas azules de 1961, o la *Pintura (mancha azul)* de 1973 nos dan la medida de una depuración extrema del sentido poético de insinuación y de matiz casi inaprensible que ya se desplegaba en obras como *Une étoile caresse le sein d'une négresse*, de 1938, mientras que la proliferación inquietante de formas ambiguas, acaso amenazadoras, de un reino animal o de una mitología ignorada, que ya nos sobrecogía en el desnudo dramatismo del *Paisaje con serpiente*, de 1927, puede estallar de un modo súbito, agresivo e igneo, como ocurre con las manchas negras que flagelan *Mayo de 1968-diciembre de 1973*. La diadania de una obra como *El sol rojo devora a la araña*, de 1948, que parece recoger la inspiración del silencio primordial, o la ironía, tan mironiana, patente ya en *El "gentleman"*, de 1924, requerían este segundo aspecto, más torturado y nocturno, que como expuse en otra parte¹¹ sitúa a Miró en un puesto central entre las exploraciones en el mundo de la tiniebla y lo oculto o indefinible que caracterizan la línea del mayor arte catalán: Y, de hecho, la dinámica entre la serenidad de las creaciones presididas por las correspondencias y las consonancias armónicas entre colores y volúmenes y aquellas que se ven acechadas por la irrupción del ámbito inquietante o negativo es uno de los ejes constantes de la actividad mironiana. Lo hallamos, polivalente, en el centro mismo de la problemática del arte contemporáneo, y es esencial para cualquier artista de nuestro siglo, puesto que afecta directamente a las funciones del arte y a su sentido. Es una manifestación de un fenómeno más vasto, aunque incluso en sí misma sea un hecho importante y complejo. Una exposición más detallada, que examine sus aspectos y consecuencias y establezca la conexión

de éstos con algunos de los rasgos mironianos apuntados más arriba, resulta ahora indispensable.

La nuestra es la primera época en que el artista actúa en un aislamiento, en una no contextualidad total. Su empresa no responde originariamente a demanda alguna de la sociedad — más bien contradice sus expectativas —, no descansa en ningún sistema de valores estéticos que sea posible adoptar como patrón ni conoce más tradición inmediata que la que Paz¹² ha llamado con mucha justeza "la tradición de la ruptura". Me refiero, naturalmente, al artista de vanguardia, no al académico discreto o chapucero que se limita a reproducir para agrandar al público las supervivencias de una estética anterior. Para un pintor del renacimiento, del barroco o incluso del romanticismo, la propia meta estética podría establecerse en relación con unos modelos preexistentes: unas obras doctrinales, unos supuestos de pensamiento, la producción de otros artistas. Sin duda, un artista actual sabe en qué trayectoria se inscribe, y, en cierto sentido, tiene maestros como cualquier artista del pasado. Pero la lección que de ellos recibe es de naturaleza distinta: de un lado, se trata de una lección crítica sobre el propio arte; de otro, de una exhortación a enfrentarse directamente con la relación entre realidad, obra y materia, como si fuera el primero a quien se le plantean tales problemas. En la era de la vanguardia, la soledad del artista es doble. Por una parte, se encuentra solo en un contexto social que no le sostiene; aunque, muy tardíamente, la acción de las élites, los coleccionistas y las galerías parece atenuarlo, lo cierto es que todo ello no representa sino una fracción mínima de la sociedad si la comparamos con el asentamiento unánime con el que —proporcionalmente a su público potencial— podía contar un Tiziano; y, además, la cooperación de tales grupos no asegura al artista más que el asentimiento a la obra pasada, pero en modo alguno a la futura. Haber superado esta doble barrera —el asentimiento de los grupos exclusivamente minoritarios y el ámbito de sus preferencias— es precisamente la mejor prueba de la repercusión realmente total de Miró y de su independencia.

Por otro lado, el artista está solo, no únicamente en la sociedad, sino también en su arte. La relación entre el pintor y el

arte, a lo largo del período postrenacentista, era hasta cierto punto mediata; contaban mucho en ella las obras precedentes, de modo que entre el creador y sus instrumentos y entre la expresión artística y la materia a que daba forma no existía el cuerpo a cuerpo directo que se da en un artista primitivo, popular o medieval, sino un trato mucho más mediado, por las mismas razones por las que un poeta neoclásico o barroco no se enfrentaba como Mallarmé al espacio textual y la página en blanco o, como Rimbaud, a la autonomía verbal de las palabras en cuanto camino de un conocimiento superracional, o, como Lautréamont, a las leyes del mundo onírico. El artificio y la convencionalidad totales de un Racine —que determinan, precisamente, su grandeza, de modo paradójico: Racine es grande porque ha sabido convertir en expresión genuina unas fórmulas dadas absolutamente convencionales— no tendrían sentido para un poeta moderno, a excepción de los simples epígonos. Nos hallamos, pues, ante un artista solitario. Soledad profunda pero no única: es la de todos sus coetáneos conscientes de la situación del arte en el momento en que actúan; más aún, es una soledad inherente a la misma naturaleza de dicho arte. Todo está por decir: ninguna presión, ningún requerimiento del entorno social, ni tampoco el peso de tradición aca-

démica alguna determinan en ningún sentido la actividad del artista. Una relación tan directa entre autor y realidad, entre el material y su modificación mediante la acción del artista, es la que antes señalábamos en las formas de arte primitivo, popular o prerrenacentista. De hecho, ha sido siempre característica del momento de plenitud última en el que un creador se desvincula de cualquier tributo al gusto de su tiempo para afrontar directamente la problemática profunda del instrumento expresivo que ha adoptado. En nuestro tiempo, tal es la condición inicial de los fundadores del arte operante, consideración donde deben inscribirse el gesto y la trayectoria de Miró.

En este punto se produce la convergencia de la actividad mironiana con la poesía de vanguardia, es decir, con la literatura de vanguardia *tout court*, ya que, como apunté en un texto anterior¹³, podemos decir que toda la literatura de vanguardia, sea cual fuere el género en el que parezca surgir, es fundamentalmente a fin de cuentas poesía. La invención del mundo y de la expresión: el descubrimiento. La sensación de plenitud diónisíaca, de revelación originaria, de liberación de fuerzas y corrientes que nos procuran los inicios de tal descubrimiento es posiblemente única. Es la exaltación de *Carnaval del Arlequín*. Celebración y fundación. Pero, al propio tiempo, la dimensión terrorífica no tarda en hacerse evidente. Nada es más luminoso que el primer día del mundo; nada es más inquietante. Para los románticos el misterio procedía de una esfera distinta de la vida diaria; para los contemporáneos —como para los primitivos— acecha tras cada palabra, tras cada trazo, tras cada signo. Todo tiene su negativo y su doble: todo es totémico y emblemático, todo vive una vida remota e ingobernable. El movimiento pendular entre el júbilo de descubrir y el pavor ante el mundo oscuro que así se descubre, —fascinación e hipnosis— caracterizan el arte más vivo de nuestro tiempo.

Todo, pues, posee un profundo sentido, y una exigencia alta e imperiosa lo determina. Nos hubieran podido sorprender al principio el cuidado y la atención —casi diríamos la sumisión— de Miró a los requerimientos del material, la necesidad, nacida a la vez de una sabiduría remota y de una tensión expectante, de seguir los rituales de los colores



que se equilibran y se responden, de las formas que, persistentes, velan y perduran, y se imponen con la compacta seguridad de un hecho consumado y a la vez con la precisión aérea del matiz secreto e interior. El arte y su reverso: mitología mironiana, cosmogonía mironiana, zoológia mironiana, microcosmos mironiano, y, al propio tiempo, presentimiento de sus contrarios: forma y crítica de la forma. Cuando tal elemento crítico pasa a primer término, nos hallamos ante la admirable *Danseuse espagnole*, de 1928, reconquista de la zona sagrada de lo poético, o de *Monsieur y Madame*, de 1969, apenas la insinuación de un mundo burlesco y lúdico, o de la diafanidad serena o amenazadora de tantas pinturas en las que parece que los seres hayan retrocedido para regresar a la ausencia, al espacio anterior al ser, para dejar campo libre al gran silencio de la soledad negra o azul —lo nocturno y lo solar son equivalentes— en la que se inscriben tan sólo los signos esenciales.

Notas

¹ Joan Miró: *Je travaille comme un jardinier* (declaraciones recogidas por Yvon Taillandier) *XXe et Sicle*, mensual, vol. I, no. 1 (15 de febrero de 1959).

² Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Trad. cast. Barral Editores. Barcelona 1974, particularmente pp. 332-393.

³ Véase, por ejemplo, Octavio Paz-Julián Rios, *Solo a dos voces*. Editorial Lumen. Barcelona, 1973.

⁴ Véase Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*. Editorial Joaquín Mortz. México 1969, particularmente pp. 19-21.

⁵ Jacques Dupin: *Joan Miró: la vie et l'oeuvre*. Flammarion. Paris, 1961, pp. 182-183.

⁶ Yvon Taillandier: *Message d'amis. XXe Sicle*. No especial *Hommage à Joan Miró*. Paris, 1972, pp. 85-87.

⁷ Joan Teixidor: *Miró sculpteur*, en Alain Jouffroy y Joan Teixidor, *Miró sculptures*. Maeght éditeur. Paris, 1973, pp. 149-152.

⁸ *Op. cit.*, pp. 112-118.

⁹ J. V. Foix: *Joan Miró 1918: "Serra d'Or"*, no. 163. Abadía de Montserrat. Abril de 1973, p. 35.

¹⁰ Antoni Tàpies: *Miró de prop*, en *L'ari contra l'estètica*. Edición Ariel. Espulgues de Llobregat (Barcelona), 1974, p. 81.

¹¹ Cf. mi libro *Antoni Tàpies i l'esperit català*. Edicions Polígrafa. Barcelona 1974, p. 41 (hay traducción castellana de idéntico pie editorial).

¹² Cf. Octavio Paz: *Los hijos del limo*. Seix Barral. Barcelona, 1974, pp. 13-35.

¹³ *Convergencias*, en "Plural", no. 43. México, abril de 1975, pp. 5-8.

¹⁴ *Je travaille comme un jardinier*, *op. cit.*

¹⁵ Antoni Tàpies: *La práctica de l'art*. Edicions Ariel. Espulgues de Llobregat (Barcelona), 1970, p. 40.

¹⁶ Cf. *Convergencias*, *loc. cit.*



El color de la Villanueva es el del camaleón

LA PENULTIMA VERSIÓN DE LA COLORADA VILLANUEVA, de Marta Lynch, Sudamericana.



Una buena familia burguesa. Un marido intelectual y seductor que por causas fortuitas está en Brasil. Una esposa que lo ama con incondicionalidad peruana. Una serie de cartas, hasta llegar a la que decreta el abandono definitivo. Una esposa ahora desesperada. Como las desgracias no vienen solas, en veinte páginas más también la abandonan sus tres hijos, su pequeña nieta, la mucama y hasta el perro. Afuera, como ajena, se desarrolla una guerra fantasmal en la que la mujer no participa ni entiende. Con estos elementos (que, como se verá, no son demasiado consistentes), Marta Lynch escribe una de las peores y más interminables novelas que haya dado la última narrativa argentina.

La afirmación parece demasiado escandalosa, sobre todo después de que los cuatro vientos de la opinión pública han escuchado encandidos elogios de este "valeroso documento de nuestra realidad". Sin embargo, las pruebas están al canto: Basta con leer "La penúltima versión de la Colorada Villanueva". Penúltima versión de la autora quien, luego de cambiar de color por cada vuelta de tuerca de la historia (lo declaró sin pudor en una revista de actualidad), deja prudentemente la puerta abierta para nuevas adaptaciones de su camaleónica visión.

Marta Lynch describe la vida de una familia de la clase

media alta, lentamente despatarrada por la influencia de los acontecimientos que vive el país entre 1974 y 1977: la violencia, los excesos que —como buena cultura, aunque disimulada, del "no te metás"— adjudica exclusivamente a los eternos extremos, los asesinatos políticos, la obligada diáspora que aún persiste con agudeza. Renuncia, sin embargo, a analizar las causas de esa violencia, y prefiere hacernos creer que "ni la multitud que sale por el subterráneo ni la multitud que marcha hacia el centro" tienen nada que ver con ella. Que la violencia es un regalo del cielo, castigo divino para esta Jericó degradada a orillas del Río de la Plata. La Colorada (buena madre, fidelísima esposa pese a los engaños constantes de su marido) sólo desea dar a todo el mundo amor, y no inmiscuirse en la "guerra sucia" que "Ellos" (sean quienes sean, porque a Marta Lynch no le interesan las diferencias comprometedoras) sostienen, irrumpiendo horrorosamente, a cada rato, en su hermosa vida de burguesa sin más ni menos pro-

cupaciones que las de todos. Lo que podría ser —entonces— el verdadero tema de la novela (el "documento"), para quienes lo pretendían resulta apenas una excusa inconvincente, que se pasa a través de las trescientas sesenta páginas sin dejar de estar afuera, como agregado, y limitado a meras descripciones epidémicas, que en nada contribuyen a esclarecer el período al que hacen referencia.

La verdadera historia (al margen del devaneo pseudo-comprometido) es la miama de siempre: variantes de la relación entre un hombre y una mujer, que se hace más madura (de edad) a medida que crece la edad de la autora. Y acerca de la historia del amor de la Colorada no vale la pena hablar demasiado. Solamente marcar lo inverosímil, lo estereotipado, el repertorio de lugares comunes. Una mujer en la careutena, que adora a la distancia a su marido, especie de supermacho que llama el "romano-juvenil" (?), mientras aquel marcha derribando la despecho de su esposa, pero siempre con un seductor aire

de desolación) a cuanta mujer se le cruza por el camino. Pero que —lógico— cuando recibe la carta que anuncia el abandono, lo primero que hace es correr a la cama de otro, con el papel aún en el bolsillo. Hijos que tocan la guitarra eléctrica, se divorcian a los veinte años o se hacen guerrilleros, sin que nunca se sepa por qué. Servienta llamada "la Santiagueña" que tiene la oscura sabiduría de la ignorancia. Antepasados con cierto prestigio, que se pretende denotar por la puerta mientras se los reivindica por la ventana ("Pese a los esfuerzos de don Marcelo de Alvear, el último antecedente de una Argentina dorada antes del malón de una historia atroz"), y otras exquisiteces que más vale no mencionar. Todo eso a través de páginas confusas donde las situaciones se repiten una y mil veces, hincadas por una estructura narrativa que quiere ser original mezclando tiempos, espacios y recursos, de la cual —por impostada y artificial— no resulta más que una pavorosa confusión que torna inútilmente ilegible la novela. Pá-

VISTO Y OÍDO



ginas descriptivas hasta el hartazgo, llenas la mitad con los recuerdos de los cien lugares y formas en que la Colorada hace el amor con su Todavía Seductor (en camisas divanas, en la alfombra, en automóviles de distintos modelos, en el sofá, en el jardín de la Universidad, entre las casacañas, y una multitud de posibilidades más), y la otra mitad con la rigurosa narración de sus desnudos frente al espejo (tanto, que de ser una película nos recordarían los baños de Isabel Sari).

Y lo que es peor, todo el estilo es farragoso, agotador, tanto como para que su lectura resulte estrictamente lo contrario a un placer estético. Todo el discurso está plagado de pronombres enclíticos, imperdonables aun bajo el pretexto de una pretendida originalidad de afecto. Las cartas de Fernando (que van dando el hilo central de la historia) parecen escritas sabiendo de antemano que alguien las incluirá en un libro; aunque ese cuidado artificial no le impida decir, por ahí, "tú, bruja, decís...". Podrían agregarse otras muestras, pero es innecesario: están allí para deleite de los lectores, basta tomarse el trabajo de leer el libro.

Marta Lynch suele ufanarse de llamar a Ernesto Sábato "su maestro". Quizás haya que reconocer que algo ha heredado de él (aumentados, como todo discípulo): sus defectos. En cuanto a lo otro, sin herir la susceptibilidad de nadie, yo diría que se parece cada vez más a Silvina Bullrich.

P.D.: Con pavor descubro, al terminar mi comentario, una crítica publicada en otro medio, por alguien llamado Abelardo Oquendo, quien, entre otras cosas, habla de "lúcida narradora", "gran literatura", "bella novela", "pros que demuestra aciertos memorables", "trabajo para la administración", y otras lindezas laudatorias. Oquendo no se da cuenta de que la primera edición se haya agotado en quince días (yo tampoco; igualmente sucede con frecuencia con *Como, yo visité Ganímedes*, y otros engendros varios).

Mi pavor (¿me habrá equivocado tan profundamente? ¿no hubiera hecho bien en leer antes alguna otra crítica?) se disipa cuando, avanzando la lectura, descubro que los autores que configuran por este comentarista (junto con Marta Lynch, por supuesto) la constelación real de la actual narrativa: Manuel Puig, Eduardo Guidño Kieffer y Sara Gallardo.

ENRIQUE D. ZATTARA

Variaciones sobre un mismo tema

UN DIA PERFECTO, de Rodolfo Rabanal, Pomaire.

Un Día Perfecto



En agosto de 1933, a propósito de una encuesta organizada por *Megafón*, Enrique Anderson Imbert le reprochaba a Borges "el racitismo de sustancia humana" que tenían todos (o casi todos) sus personajes. A esos seres mecánicos que vivían en un universo "representado como un inmenso código de textos que renacen sin pausa", para usar las mismas palabras de Jean François Revel, le faltaban "misericordias", pasiones. A Rodolfo Rabanal bien se lo podría acusar de lo mismo, pero en el sentido inverso: los suyos son personajes demasiado miserables para poder existir. Toda sociedad tiene sus "subproductos", sus residuos, sus marginados; a medida que esta sociedad aumenta en sus enfermedades, el número de parias aumenta también. Para Rabanal, según creo, la nuestra ha llegado al clímax en ese sentido, a punto tal que nada ni nadie se salva.

"Un día perfecto" (Editorial Pomaire, Buenos Aires, 1978) es la resultante de esta cosmovisión trágica, desgarrada

del mundo. Existen, de hecho, dos personajes centrales: él, Mantua, un hombre de dos metros, exótico, "viejo asesino que tiene hábitos indóctiles, despreocupado, repugnante" (como el mismo se ratifica); ella, Cecilia, una muchacha también despreocupada, llena de tics, curiosa pero de puro curiosa nomás. Su existencia, con todo, parece más creíble que la de ese "extranjero" asexuado y sin edad. Bueno, la cuestión es que luego de un encuentro casual se ponen en marcha, caminan hacia el mismo lado —el mar—, a veces juntos, a veces simplemente a la par. Y viven, y conviven, y pronto el tipo desconcierta porque hay momentos en que al suyo resulta un idioma que mezcla el portañol, el francés y otro lenguaje que no queda muy en claro cuál es. Y que desconcierta, dicho sea de paso, porque habla como un filósofo y un cirujano, como un psiquiatra y un imbécil.

Se han puesto a vivir proponiéndose Mantua (esto es desde antes, desde casi siempre) hacerlo sin sentimientos. Sin embargo termina enamorándose de la muchacha, aunque creo que no le es del todo así. Ella, por su parte, artista por el arte, sigue al lado de su hombre (que de hecho no lo es) porque la experiencia es imprevisible y por ese gusto picante que tiene la aventura. ¿Que se ha enamorado de él? Tampoco me consta. Ella está allí porque está; y punto.

El final, como no podía ser de otro modo, termina con un "cada loco con su tema" y a otra cosa, que te salve Dios y tenga piedad de nosotros...

En realidad el libro comienza bien, con abundante dosis de suspenso, y el erotismo que por momentos parece puesto para satisfacer ciertas necesidades de mercado. Por eso en última instancia los personajes (sobre todo el hombre) son asexuados, lo cual, ciertamente, no quiere decir que no sean sensuales. Esta es otra cuestión.

"Un día perfecto" nos muestra a un autor joven que aún está buscando su propio lenguaje, su identidad. Por ello, creo, Rabanal equivocó el camino cuando puso en boca de Mantua una especie de "moralaja" en lugar de darle ese trabajo al lector. Y equivocó también la pintura de los personajes, o mejor, no la llevó hasta sus últimas consecuencias. Se me dirá que no tenía razón de ser; entiendo que debió hacerlo. De todos modos el asunto radica en que tampoco Rabanal tiene en claro quiénes son Cecilia y Mantua.

Pero, ¿qué nos queda, sin-



tertizando, de la lectura del libro? Nos queda un sabor amargo, cierto desconcierto al comprobar que nuestras expectativas no han sido del todo satisfechas. Porque en el fondo, detrás de lo anecdótico, se levanta esa cosmovisión de la cual hablé al principio, ese modo desgarrador de ver al mundo, ese "no salvar a nadie", ni siquiera a un personaje secundario. Rabanal no sólo pinta oscuro el presente (después de todo no hay muchos motivos pra pintarlo de otro modo), sino que también niega el futuro, lo borra. Y el futuro ¡léi sí! ¡ todavía es nuestro.... No hay en toda la obra un solo hueco por el cual pueda verse la luz de los días por venir. Particularmente me niego a pensar en un mundo apocalíptico. O mejor: me niego a pensar que sea éste. El nuestro es un tiempo (y eso queda muy claro en "Un día perfecto") que tiene en la cuestión moral su problema más grave. La ciencia y el miedo avanzan a mayor velocidad que el hombre. Y este desfase ahonda la crisis moral y sumerge al individuo en un mundo caótico y amorfo. Rabanal lo sabe y lo sufre. Acaso ninguna generación de argentinos como la suya pueda reclamar como propio ese "mirar doloroso", pero sin embargo, insisto, a su novela le falta ese rayo de esperanza que hace que los hombres insistamos en la lucha cuando de ganar el futuro se trata.

Miguel Angel Morelli

"... Igual ocurre con las palabras, las que son más y las que no lo son: estas últimas chaparrotos ambiguos, ajenos esqueletos de un significado, nada más".

Por supuesto, no resulta fácil digerir el tema que nos

propone Rabanal en **Un día perfecto**. Es que en medio de tanta "osamenta" literaria, esparcida por ahí, reseca y olvidable, aparece este libro donde el esqueleto goza de muy buena salud y de una encarnadura formidable y vital, que no queda aplastada en el contexto planimétrico de las páginas, sino irremediablemente salta encima del lector adoptando todas las dimensiones del mundo real, integrándose a él. Aun respetando su lugar en el mundo ficticio, la obra es, se vive y demuestra; se insolenta con todo aquel que cree haber encontrado un sitio seguro para ponerse a leer.

El autor, en su novela **El apartado** nos entregó una primera visión de la marginación como necesario resultado de una posible vida social pensante y actuante según los niveles fundantes de la conciencia. En **Un día perfecto**, amplia y aclara esa visión, tomando como referencia otro aspecto crítico de la moral burguesa: el amor, la vida en pareja. Pero en este caso, el trabajo sobre la escritura es riquísimo, vital. Los "humores" de los protagonistas y los del texto se muestran armónicos e independientes en sus objetivos. Ambos (texto y protagonistas) se cuestionan, se rompen víctimas de sí mismos y alcanzan cohesión en una auto crítica en la que llegan a tomar la distancia suficiente para el sarcasmo como expresión de conocimiento.

Esta obra, valiosa y justa, no encuentra su justificación fuera de sí misma. Esto es, utiliza los símbolos que le son necesarios y no los admitidos en el vademecum de tal o cual corriente crítica.

motivo de otra discusión que no queremos plantear en esta nota.

El surgimiento explosivo de las revistas literarias y culturales en Buenos Aires, aún con sus muchas veces discutibles concepciones, representa (y de esto sí no cabe duda) la génesis de un nuevo impulso renovador, que parte en gran medida de la generación más reciente. Por eso adquiere carácter significativo la iniciativa de designar en el seno de la entidad de los escritores, una Comisión adscripta a la C.D., que asuma la representación del fuerte movimiento de publicaciones. Pero a no engañarse: las revistas y aun su comunicación existen antes de que la S.A.D.E. proponga nada. Lo que se hace, no es más que responder a una realidad más que evidente: la necesidad de no permanecer afuera una vez más. Esa es —sin profundizar el análisis demasiado— la actitud de la S.A.D.E.

Para el movimiento de revistas, es un reconocimiento. De aquí en más habrá que ver si las actitudes dirigistas de la S.A.D.E., tan habituales, o las secretarías de algunas revistas que no parecen entender la necesidad de crear un terreno propio para el desenvolvimiento y la polémica común, no lo frustran. Por el momento, una Comisión representa a las revistas en el seno de la S.A.D.E. hecho nunca antes ocurrido: una Comisión elegida en asamblea de un número suficiente de publicaciones como para considerarla válida. La votación hizo caer la responsabilidad en seis revistas: *Utilitas*, *Pariscopio*, *Galatad*, *Novarte*, *El Ornitorrinco* y *Oeste*. Ahora hay que empezar a trabajar.

Nosotros y la S.a.d.e.

Es un hecho demasiado conocido la escasa relevancia que los escritores argentinos otorgan a la S.A.D.E. No por conocido es menos lamentable, y es posible que esa desinterés no sea —precisamente— culpa de los escritores.

Sin entrar en la estéril polémica acerca del sentido o no de una asociación representativa —al menos formal— de este sector intelectual, hay también que reconocer la actitud negativa que representa negar —porque sí— la existencia de la Sociedad.

Tampoco hay por qué dejar de decir que, con frecuencia abrumadora, es más allá de los marcos de esta institución donde se gesta y desarrolla el canal de la actividad artística y cultural. De acuerdo con sus proyectos circunstanciales, las direcciones de la S.A.D.E. se preocupan o no por integrar estas corrientes culturales. Si las propuestas integradoras tienden a absorber o por el contrario a auspicar estos movimientos, es

arte

Director:
ENRIQUE D. ZATTARA

Redactores: Liliana Barrera, Alberto Farina, Carlos A. Ghigliani, Norberto Martínez, Juan Carlos Muñiz, María Susana Zattara.

Sec. de redacción: Laura Riposio

REVISTA BIMESTRAL INDEPENDIENTE

Año II — N° 3

Gral Enrique Martínez 813, 1° "B", 1426, Buenos Aires; R.N.P.I. N°

Composición, fotografía e impresión en Producción Gráfica, Cabrera 3953.

Las ilustraciones de este número son de Aubrey Beardsley (inglés, 1872-1898)

Revista Integrante de ARCA (Asociación de Revistas Culturales Argentinas)

enrique d. zattara

DESTRUCCIONES Y RETORNOS

poema

Yo,
aquí,
mirando la ciudad desde el balcón
de un octavo piso.
La ciudad que vive abajo,
la ciudad que se prende y apaga,
la ciudad con hormigas,
las sirenas de la ciudad,
las ventanas, las macetas, las avenidas,
las pieles, los silencios de la ciudad.
Yo despedazando la noche
y después armándola como un rompecabezas:
este edificio aquí, allí una chimenea,
una pareja en esta ventana,
y la media luna allá colgada.
Yo y mi vida queriendo atravesarla,
mi pobre vida sin definición
y el calor amontonándose en las axilas.
Mi vida y el calor y una botella de cerveza,
todo eso.

beatus ille

Por el fervor con que
escribíamos en las paredes,
hubiéramos debido al menos conservar la alegría.

Arder, arder, encrucijada del silencio.

Pregunto:
qué fue de nuestras manos
que sostenían candiles
para incendiar la noche.

¿Quién quiere creer lo cuánto que nos traicionaron?

Señores:
por qué nos han puesto los dedos
atados al cuello
como inútiles gazarates.
Por qué nos ahogaron con tinta,
y le pusieron música complaciente a nuestros sueños.

Estamos aún casi de vuelta de la vida,
pero para nada.

ENRIQUE D. ZATTARA es, como se sabe, el director de *Nova Arte*. Nació en 1954 en Venado Tuerto y escribe cuentos y poemas. Tiene editados dos libros de poesía (*Desde lo más profundo de mí*, 1972; y *Testamento de adolescencia*, 1974), además de otras publicaciones en revistas literarias. Estos poemas, pertenecientes al libro inédito *Destrucciones y retornos*, representan un camino de transición hacia formas que se identifiquen con una "poética para nuestra generación".



poema

Yo he sido siempre el hombre poco feliz,
el del sol a pedazos
y el mar astillado en la penumbra de las piedras.
El pez escurridizo navegando entre dos aguas,
con una mano en el pecho
y la otra en el suelo, sin puños;
el hombre que ha sido feliz y no sabe cuándo.
Yo he partido a surcos la vida
detrás de almenadas defensas, horizontes
oblicuos al deseo, oscuras
esquinas del barrio de Villa Crespo,
codeado por la muerte de los otros,
rescatado en el vacío de la palabra.
Yo he sentido la paz y la violencia
y me refugio en la sombra
de la que nadie ha de sacarme;
he querido a una enfermera rubia y destrozada
pagando para ella el precio de la ausencia.

Hoy, más cercano a la muerte que
a la vida, destituyo las nostalgias
y mando al carajo a la esperanza,
esa puta de verde,
como dijo algún otro.



como era en un principio

Bajo los párpados
la libertad se inventa
como un barzillite trepando el borde
de los edificios.

Edificios de piedra dura,
la vida.

Es poco lo que queda
casi nada,
al caer las penas y las mentiras.
Por las astucias del polvo
medimos lo que hemos dado:
el amor,
las palabras,
manos, cuerpos sostenidos por el frío,
los errores temibles,
soportar la tristeza.

Aprieta los ojos hasta que se hieran,
duerme.

POESIA:

ni estereotipos ni oscurantismo

Si pasáramos a través de un riguroso cedazo a la poesía argentina, nos quedaríamos con algunos pocos nombres. La prudencia — que habitualmente no me caracteriza — servirá esta vez sin embargo para no citarlos, evitando futuras polémicas por nombre más, nombre menos.

Pese a ello —razones de empecinamiento, quizás— sigue habiendo en Buenos Aires más poetas que lectores. Y conste que esto no sirve para introducirnos una vez más al remanido tema de la imposibilidad de editar y vender poemas; por el contrario, introduce a destacar la masividad con que (por lo menos en la clase media, que tiene un acceso mayor a los productos literarios) se practica el antiguo arte de Hesiodo.

También prolifera la ardorosa fauna de los críticos de poesía, sumidos anteayer en la preceptiva, ayer en el estructuralismo y hoy en el rescate de los mitos, de resultados de los cuales el amor o el hambre de hoy, se convierten en el mito de la luna o de las cigarras de algún antiguo culto afroindio, que el autor nunca ha leído.

Los que escribimos poesía (ya pasada la adolescencia, época de acción y no de reflexión), nos preguntamos si es posible superar todos estos nuevos moldes en que la moda ha volcado al género. Hoy la poesía parece haberse estancado en uno o dos esquemas de los que los creadores jóvenes (incluso) prefieren, cómodamente, no salir. La mayoría acude a las agotadas recetas de un abocetado nerudismo: imágenes convencionales, que requieren un juego metafórico que no va directamente al sentimiento sin pasar antes por una analogía del intelecto (que es precisamente lo contrario de lo que dice proponerse). Combinaciones de sustantivo y adjetivo calculadas para producir efectos premeditados, sin espontaneidad. Construcciones de pretensión folklorista, que acuden a la retórica de un falso "arte popular". En fin, recursos de oficio para no expresar más que elaboraciones efecistas pero superficiales.

Por el otro lado, la última onda parece ser la poesía "cerebral". Poesía calculada, especulativa, de vana intención "metafísica", que sólo sirve para regodeo intelectual de los cenáculos "cultos", que se aplauden entre sí, empeñados en creer que la poesía debe invadir el terreno declarado de la filosofía idealista. Y punto, porque al lector no le dice nada: no lo exalta, como debería hacerlo la más elemental idea de lo poético. Todo lo que, en definitiva, significa que no lo expresa. Y si la poesía no sirve para expresarse, bueno...

¿Qué escribir, ante estas fáciles claudicaciones? Dos cosas tengo como ciertas: la poesía es expresión; esa expresión, si bien subjetiva, no puede ser absolutamente individualista, tiene que expresar a más de uno.

El surrealismo dejó como principal hallazgo que la verdadera expresión, muchas veces, es un juego de asociaciones inconscientes. Hecho innegable: apartarlo en aras de una supuesta "comprensión" del poema, de una falsa "universalidad" basada en la equívoca idea de que es universal lo que comprenden todos, es negar la raíz misma de lo poético. El existencialismo, por su lado, nos arrojó la idea de que "libertad es elección y compromiso", lo que —mal "traducido"— indujo a algunos a escribir panfletos en vez de poesía; pero que en realidad no tiene mucho que ver con eso.

Un arte verdadero se hace siempre desde un lugar y una situación concretas. Los poetas jóvenes argentinos estamos aquí, ante un país ubicado en 1979, encrucijada de incógnitas y cursos de acción. Perteneceemos, además de la cada vez menos precisa ubicación de "intelectuales", a diversos sectores de la sociedad. En particular, a la clase media, sobre todo a la clase media de Buenos Aires. No concordamos (creo) con sus convenciones y actitudes: rechazamos, lisa y llanamente, las constantes del orden burgués. Somos, además, partícipes de una generación castigada: por el engaño, la traición a los ideales, la crisis de valores. Junto a la mayoría, vivimos el estigma diario del desastre económico, de los precios inalcanzables, de las frustraciones más elementales, del desplazamiento en favor de pensamientos y actitudes retrógradas. Además, escribimos poesía. Del mismo modo, podría decir que escribimos poesía y además todo lo otro, de acuerdo. Pero somos eso, y no otra cosa. Entonces, ¿a qué escribir poesía sobre el Inca señor de la montaña o sobre las galaxias de la cibernética? ¿Es auténtico que exprese ficticiamente al peon canero o al aristócrata encerrado a lo Proust en su torre de recuerdos de cristal? El propósito inicial, entonces, debe ser: romper con las modas y las modalidades poéticas impostadas: expresar a alguien empezando por expresarnos a nosotros mismos.

Propongo compartir ideas alrededor de esas premisas: la poesía es un acto individual, pero el individuo comparte vivencias y sensaciones con su grupo social y su generación; la irracionalidad y la inconciencia son parte considerable de la materia de nuestra vida, pero la razón que controla es el fundamento de la condición humana.

Hacer un arte auténtico significa olvidarse de estereotipos, y también de oscurantismos artificiales. Porque si es cierto que no hay dos seres humanos que se expresen de la misma manera, también sigue siendo válido aquello de Goethe, de que algunos enturbian el agua para que parezca más profunda.

CARLOS ALBERTO GHIGLIANI