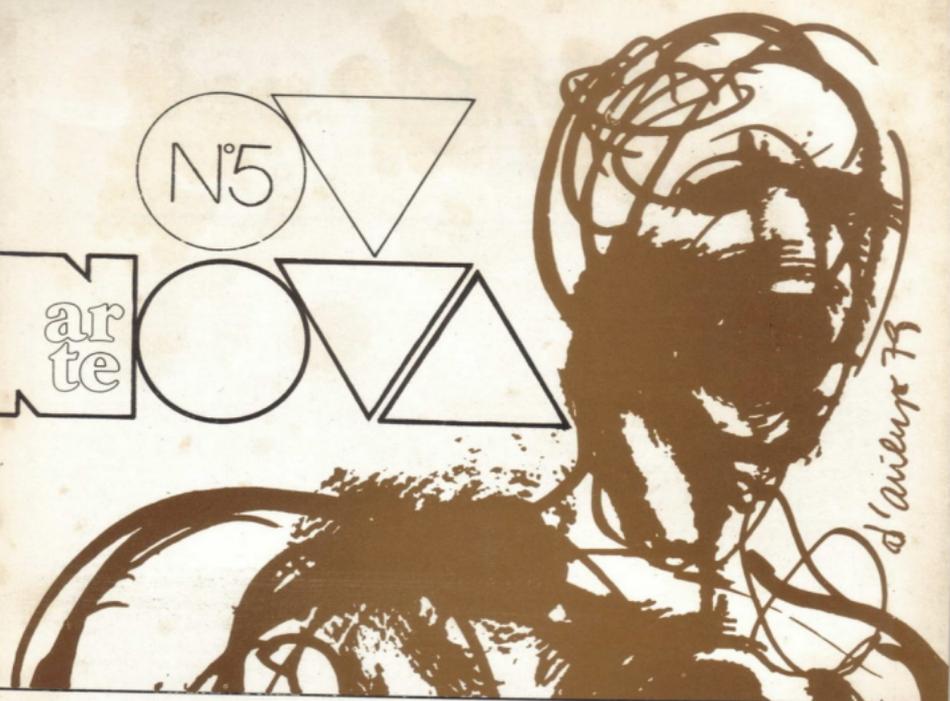


Nº5
arte



alfredo d'arienzo • nueva poesía
de rosario • germán garcía •
eugenio montale • juan j, sebreli
pancho muñoz • oscar masotta
luis gusman • santiago kovadloff
jorge lafforgue • amalia jamilis

SUMARIO

FENICIA REVISTED:	3
EL GRUPO DE BOEDO Y LA ESTETICA REALISTA,	8
DESPUES DEL CINE, (cuento)	11
POESIA Y NUEVA GENERACION	13
QUINTRAL:	15
DOS POETAS DEL '70	16
TRES VISIONES DE MASOTTA:	18
EN VIDENCIA, (cuento)	25
NUEVOS ESCRITORES	27
VISTO Y OIDO	28
MOTETES	CONTRATAPA



REVISTA BIMESTRAL
INDEPENDIENTE

Año III - N° 5.

REDACCION: Magallanes 885.
Buenos Aires, Argentina.

DIRECTOR: *Enrique D. Zattara*

Secr. de Redacción: *Laura Ripossio*

Redactores: *Marcelo Di Marco, Carlos A. Chigliani, Laura Klein, María Susana Zattara.*

Fotografía: *Gabriel Valansi*
Creación gráfica: *Eugenio Cuttica*

Colaboran en este número:
Samuel Cadranet, Eduardo D'Anna,

Pedro Espinosa, Daniel Freidemberg, Germán L. García, Luis Gusman, Santiago Kovadloff, Horacio Tarcus, Juan José Sebreli, Francisco "Pancho" Muñoz.
NOVA ARTE fue compuesta en Gráfica Matienzo, Matienzo 1639, 2º. A, 772-8978, Buenos Aires, e impresa en Agencia Periodística Cid, Avda. de Mayo 666, 2º. p., Buenos Aires.
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual en trámite.

fenicia revisited

nueva poesía de rosario

Selección y notas de EDUARDO D'ANNA

Quizás jamás haya existido una ciudad de los poetas. Sin embargo, el ser humano, animal rotulante, ha sabido colgarle el apelativo a más de una urbe. A partir de ese momento, esa ciudad se poblaba en la imaginación del forastero de leyendas y magias. En nuestro país, hace unas décadas, La Plata recibió el "don", y hace menos tiempo, Salta, Rosario, el antiguo "Rosario de Santa Fe", difícilmente podría aspirar al título. Hasta hace muy poco le decían "la Fenicia" o "la Chicago argentina", y no precisamente a causa de sus efluvios espirituales, más bien por todo lo contrario.

Sin embargo, esas carencias —de existir— podrían resultar a la postre convenientes. Una rígida vigilancia cultural por parte de las capas ilustradas de la sociedad, un apoyo oficial y oficioso a las corrientes convencionalizadas del arte, suelen ser esterilizantes. Y a Rosario le han faltado, ciertamente, ambas cosas. La cuestión es que, debido a ello —tal vez también a otras causas—, se está empezando a reconsiderar la producción poética rosarina con algún mayor respeto: y la palabra "vitalidad" empieza a asociarse a los casuales interlocutores que tocan el tema.

La razón puede estribar, en parte, en ciertas características nuevas que aparecen en la obra de algunos autores, y que podrían ser:

1) "Distanciamiento" frente a la efusión poética. Este elemento antirromántico se sirve por lo común de la ironía para obtener su propósito. Es posible que el lector se sienta más tranquilo y en mejores condiciones de opinar frente a este nuevo rasgo, ya que la voz del poeta no se propone como "la única verdad". El uso de lo irónico persigue la toma de posición del receptor frente al tema tratado.

Lo irónico no sólo produce una toma de perspectiva frente al autor, y fren-

te al tema. El lenguaje poético mismo es puesto bajo la lupa, como ocurre a menudo, por ejemplo, en la poesía de Hugo Diz (1942).

2) Este alejamiento de la efusión poética convencional trae como consecuencia el acercamiento al poema hacia formas tomadas de otros géneros: el chiste, el epigrama, la parodia, el diálogo. Muchas veces, el tono se vuelve narrativo. Deja de ser una cadena de metáforas aglutinadas que pretenden transmitir el fluir de un estado de ánimo. En cierta medida, se convierte en "argumentos". El punto extremo de esta característica lo constituyen los poemas pertenecientes a la más reciente etapa estilística de Rafael O. Felpi, en los que el discurso, netamente prosaico, abandona el ritmo tradicionalmente considerado consustancial.

3) En algunos casos, los autores van todavía más allá: lo "antipoético" puede aplicarse no sólo a los temas, sino a sus referentes. En la obra de Francisco Gandolfo, se despliega abiertamente una tendencia ya esbozada en sus primeros libros, en la que los signos científicos —antes privativos en este caso de la psicología— se transforman en signos poéticos.

4) El lenguaje ya definitivamente coloquial. La división entre lenguaje poético "culto" y "popular" se ha resquebrajado hace ya muchas décadas en nuestro país. No obstante ello, son numerosos los autores que subordinan el segundo a la presencia tácita del primero, convirtiendo así a los poemas en "traducciones" supuestamente vulgarizadas de contenidos más trascendentes. Por lo demás, siempre había un límite para el uso de los vocablos familiares, en el cual el poeta necesitaba recurrir a un sinónimo "más lírico". Esta corriente está quedando cada vez más relegada en la poesía de Rosario.

Debe destacarse además que los pocos más jóvenes mezclan el lenguaje co-

loquial con referentes fantásticos o mágicos, a la manera de muchas letras de canciones del rock argentino. Sus poemas connotan a menudo la traducción anglicista de las letras o de los títulos de letras de la música beat. Probablemente esta postura no sea deliberada, sino que surja como consecuencia de utilizar el habla general de la generación. Puede ser ejemplificativa la obra de Guillermo Thomas (1953) —título de uno de sus poemas: "Estás apoyada en la pequeña ventana"—, Hugo Ojeda (1954), Sergio Kern (1954), Oscar Otero (1953), Rafael Bielsa (1954), y varios más.

5) El predominio de los datos objetivos sobre los subjetivos. Una buena muestra de ello es la poesía de Alejandro Pidello (1947), que si bien no se presenta narrativamente, escoge sus metáforas de fuentes consideradas académicamente poco poéticas: topónimos, genovimas, fechas, magnitudes expresadas en su nomenclatura científica exacta, abreviaturas, etc.

No puede dejar de destacarse que todos estos caracteres registran antecedentes en la obra de algunos precursores: Arturo Fruttero publica en 1944 su libro "Hallazgo de la roca", cuyo título y parte del contenido reflejan la cosmovisión de la llamada Generación del 40, pero en parte responden a una sensibilidad distinta, en especial su poema "Canto al dedo gordo del pie". La obra de Beatriz Vallejos (1922) representa un compromiso entre la vertiente predominantemente objetiva y una nueva actitud hacia lo cotidiano, donde la producción del sentido ya no responde a una "sublimación" del material: las cosas se esencializan pero no "ascienden".

Es innegable que una figura clave de este desarrollo, aunque el conocimiento integral de su obra es más bien reciente, lo constituye Felipe Aldana (1922-1970). Su "Poema materialista" y otros trabajos revelan un lenguaje expresionis-

ta muy marcado, de gran originalidad, a través del cual el poeta buscaba retratar la idiosincrasia de la ciudad en que vivió. Resulta posible descubrir en sus versos buena parte de los elementos que hoy predominan en las nuevas corrientes: "liquidad de porcelana fina, / al tacto, la vista y al olfato. / Porcelana de China y de Arroyito, / Un tapado de pieles: cinco mil. / Una bolina con perla natural: / cara del cliente."

Los lineamientos aquí reseñados están lejos de ser definitivos. Coexisten junto a posturas más tradicionales, no só-

lo en otros poetas, sino también dentro de la obra de cada autor. En consecuencia, no resulta posible hablar de escuelas, ni siquiera de estilos. Se proponen al lector como posibles atisbos, junto a la selección que acompañamos, y que a nuestro entender puede resultar demostrativa.

Por otra parte, dichos elementos sólo parecen constituir un nivel —quizás el más definido— de expresiones que pugnan por aparecer en la poética de todo el país, y no sólo de una ciudad determinada. Y los poetas de Rosario harán bien

en no proponerse como una "vanguardia" artística —caprichosamente enjaulada en unas cuantas calles—, sino más bien unirse a todos los escritores argentinos que poco a poco van desterrando del arte ese perfume a cosa "seria", "espiritual", peyorativamente hablando por supuesto, y que ha terminado por envolver en su buen gusto el lenguaje de la muerte. Del éxito de todos ellos depende que la poesía vuelva a ser esa cosa emocionante y necesaria a la que la gente termina por recurrir en todos los momentos de su vida.



felipe aldana

POEMA 5

Los hilos de la noche se prenden a la aurora
y en la luz de la aurora me reclino.
De nuevo la mañana.
Para el que sabe amar y para el otro.
De nuevo el campo, la extensión, lo inmenso,
el olor de los pastos, el crisol de pájaros.
Me envuelvo en el ropajé de la savia
y me siento vivir.
Fuera del mapa de cualquier pituitaria
el olor de los campos:
perfumes inventados.
Hasta el horizonte suave,
perfume hasta el horizonte,
hasta el horizonte verde,
tierra hasta el horizonte.

¡Hasta el horizonte quisiera rodar por esta tierra!

Me entretengo masticando alfalfa.
La misma que mastican los caballos.
Yo sé que a la distancia
se coronan de humo los ranchos.
Yo no veo
pero sé que aquel monte,
el que se ve lejano,
la línea materna de la pampa
invita con su mano.

La troja imita al sol
en fuego, en luz, en brillo, en colorido
y abandona su línea en el amor.
Se queda con la tierra, amamantada;
se queda con la tierra, apretujada
¡un puñado de chispa en eclosión!

El yeguarizo con la cola al viento
al galope invadía los potreros.
Los vacunos primero.
Mar contra mar rodando, alfalfa masticaban.
Lo verde, siempre nuevo,
daba la vuelta al mundo
brillo de verde, verde espejo.
Si Júpiter cayera,
estruendo de gigante en mis potreros,
de verde lo vestía
y me sobraba género.
Género para los pobres del mundo.

Yo me llevo este verde,
toda la extensión conmigo.
Yo soy un gran ladrón
y nadie me detiene.

Nuevos fragmentos de "Felipe adentro"

EDUARDO D'ANNA,
autor de esta antología, nació en Rosario en 1948, y es uno de los más destacados representantes de la nueva poesía rosarina. Publicó tres libros, el último de ellos, *Carne de la flaca*, de 1978. Perteneció a la revista "El lagrimal trifurca" y fue incluido en varias antologías nacionales y latinoamericanas.

beatriz vallejos

TAÑERON CON EL PAN

Herramientas del día,
musicales hermanas
épicas puras,
tañeron con el pan.

La rama del ceibo

MAMA AMASA

Por la señal de los tantos jueves
y de iguales domingos,
mamá amasa y alisa el pan.

mamá nos ama

Si las montañas son así
El volcán de la harina es así

La rama del ceibo

francisco gandolfo

Llamaron del Banco al Yo
para informarle que el Ello
había librado
cheques hacia el porvenir

la permanencia del Yo
dependía del control
que el Ello odiaba

Ella y los otros
favorecidos por la proyección del Ello
pudieron realizar sus planes
trabados por el control

el Yo cargado de responsabilidad
normalizó la situación
tapando agujeros de exigencias
inmediatas y de plazo

la cara del bancario
fija como de mármol
no pudo sonreír
ni ante el encanto de Ella

sabía que estaba de por medio el Ello
que hacía peligrar no sólo al Yo
sino su puesto de funcionario

la masa de valor en juego
pesaba con la grave atracción
de un cuerpo planetario

el Banco era un sol
de concentrada energía
que servía a un sistema
de fuerzas en equilibrio

sólo el Ello conseguía
adelantando el tiempo
embellecer el sistema
echando a volar sus cheques
excéntricos como cometas.

El verso de los pronombres

hugo diz

EL HOMBRE DEL AGUA

Más allá
del brillo incandescente del sol,
cuando las primeras ráfagas de luz
pegan sobre la picada agua del río,
nacen como burbujas, dudosas canoas,
débiles barcazas, conducidas
por sombras
cuya anatomía, aunque lejos
es fácil reconocer.

Nacen, es verdad, cuando nace el sol,
o cuando la noche, lánguida, agoniza.

Bajo la otra luz nace también el estigma
tan caro, o virtuoso, o mágico
a los enamorados.

Es de suponer
que antes que una luz muera y otra nazca
están allí, imperturbables, sombras.

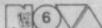
Y esas sombras
son brazos que conmueven al agua
aunque nada conmueva a esos brazos,
salvo una noche esplendorosa, o un pez
que luzca para bien pagado.

El hombre del agua sabe distinguir
las técnicas o gratas sorpresas, el
peligro, el pez que picó y huyó
prefiriendo el desangre.

Los bañistas
son el reloj del hombre del agua
le dicen: —es día ya, es hora, viejo,
dé por terminado su trabajo—.

Y el hombre esperará otra noche, quizás,
el esplendor, o que un gran pez le conmueva
como sus brazos remando conmueven
infinitamente
el agua.

Manual de utilidades



alejandro pidello

LAS HISTORIAS DE FELICIANO, EL PROTECTOR DE LOS SEMBRADOS Y DE LAS CRECIENTES

I

(Una espiga los guió, cuando fueron concebidos)

si el conductor hubiera enloquecido,
podría habernos comunicado que nos instaláramos en Isla Negra
o que este perfil era del mismo Octavio Paz en el verano de Roma.

Solo de
no ser, que un negro de ébano con un solo ojo de marfil
y la lengua salida muy roja,
saludó con su galera llena de dados, y murmuró
"Bienvenidos al país de los Monjes Girasoles"
Había una flecha, con plumas azules en San Angel
clavada desde dos siglos
en una lechuza de metro
y medio como
estatura política. "yo aconsejé a Jerónimo Cabrera sobre
la presunta hospitalidad de estos pueblos, Shiii"

Atardecía en las piedras de Feliciano.
Este Renault no es bueno como antes, y lo mismo que la ropa íntima
se impregna de olores personales. El camino soplado de talco
caliente
repetía las primeras civilizaciones.
Muchas construcciones se levantaban allí, desde los tiempos en que
Discépolo
escribía milongas lentas y tristesimas
en Buenos Aires.

Pero todo era un gran amontonamiento de máscaras gigantescas.

Con olores de casi el mundo.
El vehículo perdió la bocina, para no espantar la mágica naturaleza
de la cultura sin relojes
en enero.
Cesaron todos los ruidos mecánicos.
Ambos nos acomodamos totalmente desnudos.
Pareció que el primer origen, respondía a razones
estéticas. Así comenzaron las migraciones.
Los símbolos fueron construidos para utilizar violines.
(...)

La obstinación de Aphelandra

fenicia revisited



sergio kern

SEÑORA, ME PRESTA SU PERRO?

Por qué no mira por la ventana, señora
mientras le robo su perro.
El paisaje amaneció verde y limpio, señora,
por qué no lo mira?
así le robo su perro.

Su perro es vago y sucio
no hace juego con su casa limpia, señora.
me lo presta?

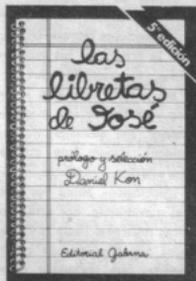
Señora, usted es una nerviosa,
en cambio su perro tiene paciencia y aplomo, no congenian,
me lo presta?

Por favor, señora, necesito aprender a leer y escribir,
sé que su perro es maestro,
me lo presta?

Usted se enoja cuando su perro pinta sus paredes,
usted lo frustra, señora,
no tiene paciencia con él,
creo acaso que la vida será mejor maltratando perros?

USTED!
No comprende que mi pequeña perra está flaca sin su perro?

Escuchen



La filosofía y el modo de vida del hombre de Buenos Aires están impresos en *Las libretas de José*. José Rosenwasser, el simpático jubilado que desafió a la soledad y a la angustia de la ciudad, ha registrado en sus libretas el testimonio de más de 30.000 porteños, en los que sin duda usted se verá constantemente reflejado.

Lo demuestra el éxito de estas dos *Libretas de José*. Comprébo.

HORACIO TARCUS es estudiante de Filosofía y Letras y dirige la revista ULISES, propulsora de un nuevo realismo. Acorde con esa pos-

tura, revisa aquí críticamente la actitud estética característica del llamado "grupo de Boedo" y de sus actuales epígonos.

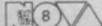
Necesidad de una crítica.

Mucho se ha escrito sobre el grupo de Boedo. Se ha contado minuciosamente su historia, se han rastreado sus publicaciones representativas, se ha hecho la crítica de sus más relevantes obras, se estudiaron sus antecedentes en nuestra literatura y en la extranjera y se ha seguido su gravitación posterior. Sin embargo, no conocemos ningún trabajo que estudie los supuestos estéticos, filosóficos, sociológicos y psicológicos sobre los que se asienta el movimiento. Por otra parte, las críticas realizadas hasta la fecha, están viciadas por prejuicios de carácter nacionalista, que pretenden ignorar la relativa autonomía de la obra de arte, su carácter universal, y al mismo tiempo, de clase, en nombre de un pretendido "arte nacional".

Los mismos protagonistas de Boedo comenzaron por presentarse como la alternativa frente al vanguardismo gratuito de los integrantes de Florida. Luego, la extraña dialéctica de Jorge Abelardo Ramos lo lleva a postular la siguiente dicotomía: "cultura o literatura genuinamente nacional", representada por Gálvez y Castelnuevo, o "cultura satélite bilingüe", europeizante, como la de Borges o Victoria Ocampo (1).

J. J. Hernández Arregui suma a su nacionalismo un esquema generacional de dudoso carácter histórico: el grupo de Boedo integraría la generación de 1900-30, junto a Gálvez, Ingenieros, Almafuerde, Sánchez, etc. y se caracterizaría por elaborar "una literatura, una historia y una filosofía con raíces en el país y en Hispanoamérica". La generación del '30, que le sucede, es, en cambio, "extranjera" y "anti-nacional". (2).

También el stalinismo abrevia en las aguas de este nacionalismo trasnuchado. Juan C. Portantiero cree que la clave del análisis no es la dicotomía Florida-Boedo, sino que ambos movimientos tienen en común el desarrollo del escritor con... el "pueblo-nación". (3).



El propio Liborio Justo, desde una perspectiva independiente, cae también en la trampa. Crítica a Florida por la influencia de la literatura francesa y española y a Boedo por la de la literatura rusa. Propone, como alternativa para nuestras letras, "una auténtica expresión nacional".

Es novelista de sacristía que fue Manuel Gálvez definiendo al grupo de Boedo porque trataba la realidad "argentinita, con palabras nuestras y sensibilidad nuestra". (5). Es probable que esa particular "sensibilidad argentina" sólo sea alcanzable recurriendo a cierto misticismo, tan caro al autor de *Nacha Regules*. Aunque, por supuesto, se trataría de un misticismo también argentino.

Intentaremos, pues, en este trabajo, además de mostrar las pautas estético-filosóficas sobre las que se asienta Boedo, replantear las críticas hechas al grupo desde una óptica realista-materialista. Atendiendo al lector no especializado, comenzaremos haciendo una breve reseña histórica del grupo.

Qué fue el grupo de Boedo

Castelnuevo, principal animador del movimiento, lo hace nacer en 1922, cuando del concurso literario organizado por el diario *La Montaña*, salieron premiados el propio Castelnuevo, Manuel Rojas, Leónidas Barletta, Roberto Mariani y Finguerit. Alvaro Yunque y Pedro Herreros recibieron menciones especiales. (6).

Sin embargo, a juzgar por la encuesta realizada en 1923 por la revista *Nosotros*, no puede hablarse entonces de grupo literario. De todos modos, los nombres de Castelnuevo, Barletta, Yunque, Mariani, Stanchina, Amorim y Olivari aparecen en ella en torno al "tema social". (7).

Desde 1924 fundan numerosas revistas: *Dinamo*, *Extrema Izquierda*, *Los pensadores* (2a. época), luego llamada *Claridad*. (8). El grupo se disuelve hacia 1928, aunque sus integrantes continúan su obra en forma independiente o formando otros grupos, como los *Artistas del Pueblo*,

Sociedad de Artistas, etc. A los mencionados arriba, debemos agregar, entre otros, los nombres de Roberto Arlt, Gustavo Riccio, César Tiempo, de los pintores Facio Hebequer, José Arato, Abraham Vigo, Adolfo Belloq y al escultor Agustín Riganelli.

Los propios integrantes de Boedo encuentran sus precursores en Almafuerde, Manuel Gálvez, Juan Pedro Calou, Mario Bravo, Rodolfo González Pacheco, Rafael Barret, etc. Sus maestros fueron Tolstói, Dostoyevski, Gorki, Andreiev, Chejov y Zola.

La estética del grupo de Boedo

Las pautas estéticas del grupo fueron delineándose por oposición al grupo de Florida, a medida que se desarrollaba la polémica. Esta fue iniciada por Mariani en 1924, contra *Martín Fierro*, el periódico de aquel grupo. (9). Además de las polémicas y algunos manifiestos, Castelnuevo hizo un intento —el primero en nuestro medio— de fundamentar una estética materialista. (10). Sin embargo, apoyándose a medias en Tolstói, Guyau y Plejanov, el materialismo mecanicista que pregonaba el autor, se complica enseguida con el idealismo que con tanta furia pretende atacar.

Antes de entrar en el plano estrictamente estético, indagemos por los supuestos filosóficos, sociológicos y psicológicos en que se asienta su obra:

(a) "El hombre —afirma Castelnuevo— no es como es por voluntad propia. Es como es en virtud de que la sociedad lo hace a su imagen y semejanza" (p.16). Asimismo, las transformaciones sociales no dependen "del antojo de las personas, sino del curso lógico de los acontecimientos" (p.145). Este determinismo riguroso olvida la acción humana en la historia: si los hombres son producto de las circunstancias, también los hombres transforman a las circunstancias; (b) ¿Qué es el pensamiento para nuestro autor? "La conciencia o pensamiento, en primer lugar, es la función física, no metafísica, del cerebro. El

EL GRUPO DE BOEDO

y la estética realista

pensamiento es un producto material del cerebro como la respiración es un producto material del pulmón" (p.9). Este materialismo vulgar cree que sólo es material el objeto sensible y no concibe la actividad humana misma como realidad objetiva. Los fenómenos de la psique son materiales, aunque la psicología científica comprende a los fenómenos psíquicos con un método psíquico y no orgánico. Esta vieja concepción del "Alma como secreción del cerebro" hubiera hecho sonreír a D'Holbach, Helvecio y al resto de los materialistas franceses del siglo XVIII. (c) Su concepción sociológica no es menos desafortunada: afirma que la riqueza de los ricos es la causa de la pobreza de los pobres (p.12), como creyó Montaigne en el siglo XVI. Además, hace radicar los "males" de la sociedad actual en la *distribución* desigual de los bienes (p.148) y no en el modo de producción que determina dicha distribución. Los ejemplos podrían multiplicarse abundantemente. ¿Cómo se aplican estos principios al campo de la creación artística?

(a) De acuerdo con su determinismo social, el artista, en tanto hombre, está rigurosamente determinado por la sociedad (p.39 y ss.);

(b) su psicología biológica se apoya en "la mecánica y la química que rigen el proceso de la creación" (p.76);

(c) su sociología desemboca en la existencia de un arte burgués opuesto a un arte popular.

¿Cuáles son las contradicciones a que conduce esta posición?

La contradicción central de este *realismo populista* es la siguiente: "Nunca el pueblo comprendió sustancialmente el arte —afirma el autor de *Tinieblas*— debido a que jamás hubo arte del pueblo" (p.36). Pero si afirma, por otro lado, que en las actuales circunstancias históricas no existe ni puede existir un pueblo capaz de apreciar el arte, y mucho menos de crearlo (nos recuerda que dos tercios de

la humanidad no tiene techo ni comida, no sabe leer ni escribir, etc., p. 37), ¿a santo de qué pregonar un supuesto arte popular? La solución de la contradicción —arte de élite, pueblo incapaz de alcanzarlo— no está, como cree Castelnuevo, renegando de la vanguardia artística y rebajando el arte hasta convertirlo en un panfleto didáctico-moralizante.

Su intento de fundamentación estética no es menos contradictorio. ¿Qué es lo que condiciona a los hombres para que vean a un objeto como bello y a otro como feo? —se pregunta Castelnuevo—; y seguidamente se responde: la necesidad. Clasifica, entonces, infinidad de objetos en "lindos" y "feos" con arreglo a su *utilidad*. ¿Y cómo se traslada esto al arte? El arte rescata las cosas bellas (útiles) y si muestra lo feo es para "señalar su rescate" (p.124). He aquí una concepción ultratilitarista del arte, que conduce a afirmar, de ser consecuente, que el libro *Cómo ganar amigos*, de Dale Carnegie, es más bello (útil) que *La Nausaa*, y que un cartel de tránsito es más bello (útil) que la *Gioconda*. Amparándose en este utilitarismo, Castelnuevo llega a postular a la arquitectura como "la más fundamental de todas las artes" (p.63).

"El artista, por lo demás —dice parafraseando a Tolstoi—, para producir una verdadera obra de arte, debe hallarse al nivel de las más altas concepciones políticas de su tiempo" (p.38).

¿Hace falta repetir aquí el ejemplo de Balzac? Castelnuevo no tiene empacho en reconocer el carácter *contenidista* de su estética: lo que importa es la "estructura y no la envoltura", dice despectivamente de la "forma".

Su concepción lo lleva a declarar que en la Rusia Soviética "se abrieron las clases" (sic) y que, allí "los obreros realizan inventos y escriben novelas iguales o mejores a los que

realizaban los del régimen depuesto" (p.49). Estas afirmaciones no vienen sino a justificar las teorías del arte y la cultura proletarios que, además de lo desafortunado de sus especulaciones, mostraron, en la muerte de Fadeiev y Meyerhold, Esenin y Maiaevski, su amargo reverso.

No ignoramos las críticas que Castelnuevo hizo a la burocracia del Kremlin y que convirtieron, de pronto, en blanco de las críticas de los stalinistas argentinos. Es que, lamentablemente, sus especulaciones conducen a un mismo puerto: el realismo socialista, degeneración burocrática del realismo.

Estas características que destacamos en *El arte y las masas* (mecanicismo, contenidismo, utilitarismo, naturalismo, etc.) pueden hallarse en todas las declaraciones que suscribió el grupo.

La polémica Boedo-Florida y el destino de nuestras letras.

Hemos visto al principio cómo distintos críticos —reunidos por sus prejuicios nacionalistas— desestiman la confrontación Florida-Boedo o tratan de encajarla en su esquema de "arte extranjero-arte nacional". Así, Ernesto Palacio afirma que "este asunto de Boedo contra Florida fue, así lo estimo, un fenómeno de poca importancia" (11).

Sin embargo, la verdadera discusión no pasa por saber si la obra se ocupa o no de lo "nacional", si es una literatura de izquierda o de derecha, si sus autores son proletarios o pequeño-burgueses, si la obra se ocupa de la clase trabajadora o de las llamadas "clases altas". Estos son elementos importantes para definir la obra, pero no categorías para ensalzarla o desacreditarla. El criterio central para el análisis es el del *realismo*, esto es,

el de la "representación de los caracteres típicos en las circunstancias típicas". Este criterio central de *tipicidad* nos remite a otras categorías, como la correlación forma-contenido.

"El acuerdo entre la forma y el contenido — escribe el suizo Ernest Fischer— corresponde en sí a la esencia del arte: cada contenido tiene su forma correspondiente y no puede dar tal o cual forma a este o aquel contenido. Forma y contenido surgen en una unidad indisoluble al final de un proceso creativo. Pero en nuestra época esa unidad aparece perturbada frecuentemente. En el mundo burgués han llegado a constituirse formas desprovistas de contenido y en el mundo trabajador se llega a incrustar contenidos nuevos en formas envejecidas" (12).

No hace falta aclarar de qué modo Florida y Boedo encarnan ambas tendencias y cómo cada una es el reverso de la otra, las dos caras de una literatura enajenada, alienada.

Hay quienes, sin embargo, tratan de nivelar las diferencias entre ambos grupos, dada la dificultad de ubicar a algunos autores en uno u otro, tal el caso de Arlt o Tuñón. De todos modos, el hecho de que algunos autores superen en alguna medida la dicotomía, no hace sino confirmar lo que dijimos antes. Para el crítico Luis Gregorich, Florida y Boedo "han planteado, nos guste o no, las dos opciones para nuestras letras que todavía no hemos conseguido superar" (13).

De lo que se trata, precisamente, es de superarlas. Y no dudamos de que la única vía verdaderamente fértil para lograrlo es la feliz síntesis del viejo realismo con la vanguardia renovadora, convertidos, cada uno de ellos, por separado, en callejones sin salida para el arte y la literatura.

Hoy, 50 años después de la polémica Boedo-Florida, la humorada de Arturo Cancela, que proponía fundar el grupo de "Floredo", cobra inusitada realidad.

(1) Ramos, Jorge A., *Crisis y resurrección de la literatura argentina*, Bs.As., Coyoacán, 1961.

(2) Hernández Arregui, Juan J., *Imperialismo y cultura*, B.A., Amerindia, 1957.

(3) Portantiero, Juan C., *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, B.A., Procyón, 1961.

(4) Justo, Liborio, *Literatura argentina y expresión americana*, B.A., Rescate, 1977.

(5) cit. por Lubrano Zas, en su prólogo a *Palabras con Elías Castelnuovo*, B.A., Carlos Pérez Editor, 1969.

(6) Hernández Arregui, J.J., cit. p. 90.

(7) Giordano, Carlos, *Boedo y el tema social*, B.A., CEAL, Capítulo Nro 41, 1968, pp. 967-970.

(8) Lafleur, H.R., Provenzano, S., y Alonso, F., *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, B.A., CEAL, 1968, p. 108 y ss.

(9) *Martín Fierro*, segunda época, Nro 7, p. 2. Recogido en *Las revistas literarias* (selección de artículos), B.A., CEAL, 1968.

(10) Castelnuovo, Elías, *El arte y las masas*, B.A., Rescate, 1977 (1a. edición: 1935).

(11) cit. por L. Zas, cit. p. 10.

(12) Fischer, Ernest, en el volumen conjunto *Realismo ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, B.A., Tiempo Contemporáneo, 1969, p. 98.

(13) Nova Arte, Nro 1, set.-oct., 1978, p. 4.

familia y pareja

CURSOS

TEORICO-PRACTICOS
ENFOQUE ESTRUCTURAL-
PSICOANALITICO

por profesionales del
Hospital Ramos Mejía

Informes: 774-0280

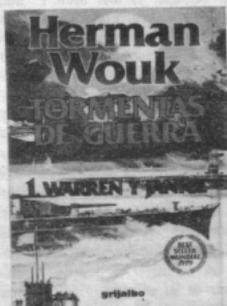
BIOGRAFO

PASADO Y PRESENTE DEL CINE
Nro. 3

MESA REDONDA: Los directores argentinos y la inestabilidad.

MURNAU: Pequeña biografía de uno de los genios del cine.

Además: Reportajes, críticas de films estrenados, antílopos, panorama completo del cine nacional e internacional, libros, cine en Super 8, cine clubs, etcétera.



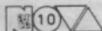
TORMENTAS DE GUERRA, best-seller en los Estados Unidos, relata la intervención norteamericana en la Segunda Guerra Mundial, desde Pearl Harbor hasta Hiroshima, pero lo hace desde la vida de los hombres inmersos en ella. Es una novela histórica, presentada en la forma más colorida y amena, que lleva al lector de emoción en emoción a través de las acciones y los sentimientos que la atraviesan. Su autor dijo de ella: "En contra de la pesimista actitud de nuestros tiempos, creo que el espíritu humano es esencialmente heroico. Las aventuras que se narran en esta novela tratan de mostrar esta esencia en plena acción". Esta excepcional obra, se publica en TRES VOLUMENES.

grijalbo s.a.

Av. BELGRANO 1256/64 Tel. 37 - 7403 / 4940



Horacio Tarcus



después del cine

amalia jamilis

El hombre muerto tomaba café vestido con un pantalón brillante y un saco de almares. La mujer se levantó de la cama y con un dedo enguantado le señaló algo que había adentro de la taza. El hombre miró sonriendo; mientras sonreía la mujer abrió su cartera, sacó un revólver y lo mató. El hombre se desplomó hacia atrás con mucho ruido y estaba muerto, ya no volvería a tomar café nunca más. La mujer se puso un tapado de piel, como hacía Olimpia en invierno y un sombrero altísimo, le dio al muerto un beso en la boca y salió a la calle.

Misa terminó de comer el pochoclo y se dio cuenta de que Victoria no estaba; a lo mejor había ido hasta el baño, porque siempre que iba al cine con Victoria, ella se levantaba una o dos veces para ir al baño.

Algunos asientos más allá, un hombre y una mujer viejos abrían paquetes de caramelos. A su lado una rubia bajita miraba la película y se comía las uñas.

Ahora un vigilante con una estrella de plata arrastraba a la mujer del tapado de piel, ella se retorció y echaba espuma por la boca. Sonaban silbatos y se encendían linternas, la mujer conseguía escaparse e llegaba hasta una estación blanca de nieve en el momento en que avanzaba un tren. La mujer se arrojaba a las vías, había luces, sombras y más nieve y el tren la partía en mil pedazos.

A su lado la rubia se sonó fuertemente la nariz. La gente empezaba a levantarse y a ponerse los abrigos. Misa salió la última y fue al baño, pero Victoria no estaba; tampoco estaba en el vestíbulo.

Al llegar a la esquina se dio cuenta de que era una noche muy oscura. A mitad de cuadra habían quedado las luces del cine y las voces; de pronto se encontraba caminando pegada a la pared, siguiendo a un hombre y a una mujer que ahora, deteniéndose y dados vuelta hacia ella, eran el hombre y la mujer viejos del cine que comían caramelos.

—Hola —dijo el hombre—. Una nena sola.

—Los chicos no deben andar solos de noche —dictaminó la mujer.

Recién entonces Misa reparó en que eran realmente muy viejos, más de lo que ella había visto nunca. Se apretó contra la pared y se cubrió la cara con las manos.

—No te asustes, nena —dijo el hombre, acariciándole la cabeza—. Sólo queremos que vuelvas a casa, es muy tarde para una chica sola.

—Además hace frío, Augusto, esta nena va desabrugada.

—Y no sólo por el frío —siguió diciendo el hombre—. De noche nunca se sabe con qué cosa va a encontrarse una chica por las esquinas. Sin contar a los murciélagos. Me acuer-

do que cuando muchacho los murciélagos me asustaban horriblemente. Y eso que nunca fui lo que se dice un coberde, Magdalena. Pero esta chica está asustada. Sacáte las manos de la cara, hijita, y decinos cómo te llamás.

—Augusto, basta de decir tonterías. Lo único que has conseguido es impresionar más todavía a esta pobre criatura.

—Sabés muy bien que los chicos pequeños me intimidan, Magdalena.

—Bueno, criatura, a ver, ¿dónde vivís?

—No sé —dijo Misa, sin sacar sus manos de la cara, mirando a la mujer por entre los dedos abiertos.

—Pero cómo es que llegaste hasta aquí; ¿estabas viendo el cine?

—Sí —dijo Misa.

—Pobrecita, mandar a una nena tan chica sola al cine —reflexionó el hombre, como hablando consigo mismo—. Hay gente desalmada. Cuando todavía ejercía, conocí a una mujer que mató a su hija porque había contado al padre que ella la dejaba todas las tardes en un cine, para verse con su amante. Magdalena, si hubieses visto a aquella mujer no lo creerías.



Parecía toda delicadeza.

—Augusto, no se puede decir que seas oportuno. Veamos, nena. ¿Quién te trajo el cine?

—Victoria —dijo Misa, retirando por fin sus manos de la cara.

—Pero, mirá, Augusto, qué linda es. Me hace acordar a Teté. Los mismos rulitos castaños, la misma forma de la boca. Si Teté viviera tendría ahora... dejémosla.

—Magdalena, no empecemos otra vez.

—Siempre sostuve, Augusto, que en el fondo eras un hombre sin corazón. Cómo puede ser que no me permitas recordar a mi propia hija.

—Te hace mal, Magdalena. Después te dan jaquecas. Acordáte las que tuviste el año pasado. Te dieron seguido durante seis meses, por lo menos.

—Teté tendría treinta y dos años —dijo la mujer, tomando de la mano a Misa—. Me acuerdo de ella como si fuera hoy.

—No quiero contradecirte, Magdalena —dijo el hombre—, pero no es sano lo que hiciste. Conservar sus cosas, su cuarto, todos estos años.

—Era una manera de que Teté siguiera entre nosotros. Y ahora esta chica.

—Magdalena.

—Podría ser, bueno, no recuerdo la palabra, una reencarnación. Eso.

—Magdalena, basta.

—No, Augusto, no voy a permitir que me grites en la calle. Cualquiera puede pasar, y entonces, ¿qué pensará de nosotros?

—Tenés razón, Magdalena, disculpáme.

—Bueno, hijita, ¿quién es Victoria?

—No sé —dijo Misa con un súbito escalofrío.

—No sabe —repitió el hombre—. Mi Dios, cuánta maldad hay en el mundo.

—Está helada y muerta de miedo —dijo la mujer—. Los dientes le castañetean; quién sabe desde cuándo no come. Es bastante flaca. Los vestidos de Teté le quedarían justos.

—Magdalena, no hables así.

—Tendrías que alegrarte, Augusto. Siempre dijiste que debía desprenderme de todas las cosas de Teté. De sus vestidos, de sus muebles, de sus fotografías.

—Si dije eso lo dije por tu bien, Magdalena. A veces me pareció que te estabas por volver loca.

—Qué podés saber, Augusto. Si vamos a hablar claro, nunca te destacaste por tu sensibilidad.

—Mentira. Sabés muy bien que soy fanático por la música.

—Estamos hablando de cosas distintas, Augusto. Además no podemos dejar a este pobre ángel aquí, sola y desamparada en mitad de la calle.

—Cierto. Hay que hacer algo. Podríamos buscar la seccional de este barrio y dejarla allí.

—Pero, qué estás diciendo. No puedo creerlo, esto es demasiado. Y si nadie la va a buscar. ¿Qué querés que hagan con ella en la comisaría? ¿Creés que la van a alimentar, que le van a dar ropa de abrigo? Además, sabés muy bien lo que le espera a esta criatura.

—Sí, el asilo.

—Sí, el asilo, sí, el asilo —se burló la mujer.

Misa, en tanto, los miraba alternativamente, y su mirada fijaba detalles: el brillo dorado de los anteojos del hombre,

el zorro de piel que la mujer llevaba arrollado al cuello.

—Augusto —dijo la mujer—. Si te oponés no tendré otro remedio que llevármela a lo de Clotilde. Ella me la dejará tener con gusto.

—Hablaste como una chiquilina, Magdalena. Como si tuvieras dieciocho años y estuviera por fugarte de tu casa. Cuéreme decir que te quedarías con la chica en lo de Clotilde, en lo de esa chiflada.

—Augusto, no te permito. Es mi hermana.

—Tenés razón, Magdalena, disculpáme.

—Ahora yo me pregunto, Augusto, ¿podríamos adoptar a una chica a nuestra edad?

—No intentarás decir que pensás en serio adoptar a la chica.

—¿Y por qué no? Después de todo sería cuestión de imaginar que Teté se ha casado y que esta criatura es su hija. Algo tan fácil con sus rulos, con la forma de la boca.

—Es ridículo, Magdalena, a nuestra edad.

—Si se trata de gastos, no te preocupes, Augusto. Emplearé en ella mi propia renta. La mandaré a un buen colegio. Los sábados a la tarde la llevaré a tomar el té a Gath y Chaves. Cuando sea grande haremos fiestas para que se destaque. Todo lo que no pude darle a la pobre Teté.

—No se trata de gastos, Magdalena.

—Entonces vamos yendo —dijo la mujer. Se inclinó sobre Misa y de pronto pareció recordar algo.

—Pero, ¿y tu nombre? Todavía no te hemos preguntado el nombre. ¿Cómo te llamás?

Se llamaba María Luisa, pero nadie la había llamado jamás así, de modo que permaneció callada. El zorro de piel la miró con su único ojo gris que lanzaba destellos. Primero se retrajo, asustada ante aquel ojo luminoso; después percibió el perfume de la mujer vieja, levantó la cara y la miró y la cara de esa mujer le devolvió su mirada, y estaba llena de arrugas de risa. Entonces se atrevió; lentamente acarició la piel del zorro y dijo:

—Misa.

El hombre y la mujer la tomaron de las manos y empezaron a caminar con ella en el medio. Algunos nombres le suabieron a los labios mientras caminaba. Sin voz dijo Victoria y dijo Cela, dijo Rogelio y dijo Pampa, dijo Nana y dijo Ferrero; dijo algunos nombres más. Cada paso que daba correspondía a un nombre.

Se detuvieron junto a un auto; el hombre y la mujer la ayudaron a subir y la sentaron entre los dos; después el auto se puso en marcha. Para cuando llegaran a destino ya ella se habría olvidado de todo.

Desde este número, NO. conocimiento de narradores VA se propone rescatar los que es imperdonable ignorar mejores cuentos de autores raros.

AMALIA JAMILIS na en plena vigencia, cuyos libros, por esos inexplicables misterios de la industria editorial, se hallan agotados o distinciones en ambas. hace años y no esperan Publicó Detrás de las posibles reediciones. El objetivo de esta columna (1967) y Los trabajos que nos proponemos al bajar nocturnos (1971) —al hacerlo es llevar a la última generación de escritores incluímos—. Ambos libros son y lectores —la nuestra— el prácticamente inconseguidos.



LIBROS
de
TIERRA
FIRME

Colección de Psicopedagogía

1. JEAN PIAGET
Autobiografía - El nacimiento de la
inteligencia
2. RAUL AGENO - E. C. DE AGENO
Aprendiendo a conocer la realidad
3. JEAN FILLOUX
Los pequeños grupos
4. OLGA COSETINI
Enseñanza de la lengua en la escuela
primaria
5. OVIDE MENIN
Orientación escolar

Colección Arte y Teoría

1. PAUL KLEE
Para una teoría del arte moderno
2. RAINER M. RILKE
Cartas a un joven poeta
3. DYLAN THOMAS
Manifiesto poético

*Colección La Poesía en el Mundo
(EN PREPARACION)*

1. JUAN L. ORTIZ
Antología poética
2. ANTONIN ARTAUD
El momo y otros poemas
3. ANTONIN ARTAUD
Para culminar con el juicio de Dios
4. ANTONIN ARTAUD
Textos
5. RAUL GONZALEZ TUÑON
La calle del agujero en la media

Colección Los Narradores

1. ANTON CHEJOV
La dama del perrito, y otros cuentos

AUTORES ARGENTINOS



Cinco
Autores
Argentinos
de
Editorial
Pomaire



Son libros
pomaire



Si existe una nueva generación literaria, si *Arte Nova* la expresa en parte, como efectivamente ocurre, su desconcierto es preocupante. ¿Está tan desconcertada la nueva generación que necesita renovar interrogantes de hace quince o veinte años acerca del papel del escritor, preguntar y preguntarse qué escribir hoy aquí?

A comienzos de la década del 70 formé parte del grupo editor de "*El juguete rabioso*". Era una publicación polémica, más que nada por su diagramación, pero también andaba por ahí preguntando cuál es el papel del escritor, qué escribir hoy aquí. No obstante, el editorial inicial, al explicar su nombre, expuso tres acepciones que existían en la redacción. De las dos primeras no me acuerdo. La tercera, a la que adhería, decía que la literatura es un juguete rabioso. No renuncio a esa pomposa definición: es lo bastante ambigua. Con todo, valga esto para aclarar desde qué "campo" escribo estas líneas, aunque en realidad sea el campo no del todo desagradable del exilio en que estamos muchos (literariamente hablando).

Los intelectuales tienen todo tan claro o tan confuso que aterra. Y no somos la excepción. Dice Abelardo Castillo en *Arte Nova tres*: no me explico cómo toda esa gente que sale de ver *Escenas de la vida conyugal* o *Una extraña pareja* no se suicida en masa. Dice Abelardo que la función de la literatura es meterle a la sociedad la cabeza en un inodoro. O mejor, vendérsela cambiada, porque en realidad se trata —dice— de meterle la cabeza allí; pero que parezca que es Dorian Gray cuando mete la cabeza entre las rosas. "Y mientras tanto reírnos bajito". Los intelectuales también hacen propuestas correctas: expresar, ex-

presarnos, dice la contratapa de *Arte Nova tres*, firmada por Carlos Alberto Ghigliani; evitar estereotipos y oscurantismos; escribir con el inconsciente pero vigilado por la razón; escribir individualmente pero como si fuéramos muchos. Se podría firmar todo esto "con los ojos cerrados". Pero nadie se suicida ni debería suicidarse después de ver una película de Bergman o Allen: el Skylab es suficiente. Un filipino falleció mientras dormía, gritando ese nombre que por momentos nos sonó bíblico, digamos la verdad. Expresar, expresarnos es una buenísima intención, pero la gente resuelve esa necesidad de múltiples maneras.

¿Por qué a esta altura de la época nos seguimos preguntando cuál es el papel del escritor, qué escribir ante las modas imperantes —suponiendo que imperen realmente—? En la Argentina de hoy tal vez lo más prudente es preguntarse cómo leerlos. Los lectores de *Arte Nova*, su propia redacción, saben verdaderamente poco del que escribe estas líneas. Casi como el que escribe estas líneas de la mayor parte de los redactores de *Arte Nova*. Mi caso, no el más patético, es el de un escritor de treinta años, con tres libros publicados, que produce regularmente. Pero tampoco conocemos cabal o medianamente a Mario Trejo, Alberto Vanasco, Francisco Urrondo, Juana Bagnozzi: son poetas del 60. No hay que subestimar el problema. Es —para mí— el nudo de la cuestión. Me refiero a la situación material de la cultura argentina.

Por cierto se puede hablar de qué y contra qué escribir —las "constantes de la vida burguesa" de Ghigliani, el hipócrita lector baudelariano

de Castillo—. Se debe. En tal caso, aceptaría que la poesía particularmente ha devenido un acto complejo. Su misión es primordialmente defenderse a sí misma. Trato de ser más claro: ¿cuánto hace que existe el arte tal como lo conocemos? ¿Dos mil quinientos años? El hombre existe desde hace por lo menos un millón. Para descubrir que en su psiquis —y creo que la poesía es un fenómeno nervioso— se producía el hecho poético, debieron pasar por lo menos 997.500 años. Quizás antes eso no ocurría. En 2.500 años los artistas tuvieron tiempo de comprender —en largas temporadas lo comprendieron— que su definida y estricta misión es provocar ese fenómeno, lo que no ocurre sino a través de medios complejos. ¿Con qué derecho, Ghigliani, condenar la "torre de cristal" —que por lo demás es transparente— cuando encastillados señores como Rainer Maria Rilke crearon los más bellos poemas que en el mundo han sido? ¿Con qué derecho condenarlo cuando esa función la cumplió mejor que nadie? Ya sé que de Rilke a la fecha pasaron muchas cosas por de bajo y por encima de los puentes. Pero ¿cuál es el acto "específicamente poético"? ¿Meterle al lector la cabeza en el inodoro o hacerlo con un lenguaje que recuerde a Dorian Gray cuando metía su cabeza entre las rosas? ¿Expresar, expresarnos, o crear belleza?

Habrà que crear *contra* algo, no lo niego, sobre todo en estos siglos —el capitalismo es hostil a la poesía, hémicos sabido— pero el asco es sólo un motivo para el arte. Meter en el infierno a los enemigos es algo que ya practicó el Dante y nunca se descarta. Enumerar los males lo hacen mucho mejor las estadísticas.

Con todo, ha de ser en *contra*. Pero que se recuerde que Rafael es

poesía y nueva generación

por jorge ricardo

Rafael —no hablo del cantante— y que los Beatles son los Beatles, Juan L. Ortiz fue y será Juan L., y no meían la cabeza de nadie en ningún inodoro. Una frase, de Art, creo, resume la función de la poesía de aquí a doscientos años: "Yo quiero la felicidad, hijos de p...". Que nadie se suicide no es de cuidado, ésa es la cuestión más exactamente.

Pero yo hablo de mantener viva una conquista que el género humano tardó un millón de años en adquirir. Es una meta humanística de las más altas, me parece.

Y como el humanismo no es una poltrona —decía Cesare Pavese— y como además no nos conforma escribir para nosotros, para los amigos y para mitigar el paso del tiempo (Jorge Luis Borges), tenemos que defender a la poesía. *Albert Einstein*, que no creía que los quantos fuesen a dar de comer a los hambrientos o a tomar el poder en ningún lado, trató de defender aquello que había descubierto para la humanidad, no para sus oemigos. Y en ese momento fue político.

En el setenta-ocho, habría que escribir sin muchas preguntas; y escribir poesía o con poesía; crear belleza, inutilidad. Las grandes ciudades de la *Era Tecnocrónica* o el imperio incásico o la materia del recuerdo pueden ser o no ser los "temas". La poesía, en rigor, no tiene tema. Ya enseñó *Edgar Poe* que la poesía podría, puede producirse en "estado puro": no es imposible apartar de ella, como indicaba *Paul Valéry* comentando al maestro norteamericano, nociones morales, históricas, científicas o políticas para las que hubiese bastado la prosa regular conño vehiculo. Como la poesía es una función nerviosa, abundan los excitantes. Como esa función nerviosa no ocurre en

el cosmos, produce definiciones morales, filosóficas y políticas. Pero cuando abandona su lenguaje, su objetivo, su necesidad, la poesía muere.

El oscurantismo y los estereotipos a los que alude Ghigliani existen, y él hace muy bien en señalarlos. Toda escuela se hace retórica en su decadencia y el poeta debe prevenirse contra eso. En cuanto al oscurantismo, presumo que se refiere a los amantes del Tarot que andan por allí. Ya se habló de los excitantes. Pero no veo por qué hay que desechar "lo cerebral", como propone Ghigliani, que no es una moda sino una tendencia, de las mejores (*Boito, Kovadloff, Irene Gruss, el propio Freidemberg*). A cada período romántico —el del cincuenta-sesenta lo fue— sigue, dicen, un período clásico. En el clasicismo se trabaja con términos estrictos y con un orden cerebral. Poe, por eso, fue clásico. Lo fueron Verlaine, Rimbaud, todo el movimiento subsiguiente al romanticismo. Esto lo enseña Valéry en su imprescindible trabajo sobre Baudelaire. Hoy quemamos las naves respecto a Neruda, los surrealistas, el vellejismo: somos clásicos, considerados en el sentido antedicho. Lo cerebral no se opone al sentimiento ni a la ensoñación —inexistente esa dicotomía— sino al desorden, a la falta de rigor, al estruendo, al patetismo desenfrenado.

Entiendo, por último, para que la condena por reaccionario sea menos cruel, que el mundo actual es un bosque de símbolos. ¿Los descubriremos? En todo caso, como le gustaba decir al chileno *Jorge Teillier* citando a un poeta foráneo: a cada derrumbe de las pruebas el poeta responde con una salva por el porvenir. Estamos fundando un lenguaje, eso es todo. Cada lenguaje es una convención, un sistema de representación, si se quiere

re un escenario. En él la poesía oficia, con mayor o menor comodidad, según el espacio que se le dé. La poesía es una mezcla de intimidad y distanciamiento escénico, escribió poco antes de morir *Roger Caillois*. Sepamos encontrar nuestra combinación exacta. No creamos que puede existir pura, pero no la adornemos con los blasones de algún imperio muerto. Seamos poetas. Todas las otras funciones la poesía las cumple por sí misma, incluidas las higiénicas.

Tal vez nunca sepamos si la poesía está en los procedimientos poéticos, como enseñaba Poe, o en su "sentimiento del mundo", que puede ser higiénico o simplemente pasatista. Pero me inclino a pensar que con el pasatismo bobo, el de los carcajes y las retortas de alquimista, no se hace poesía. En todo caso, por algo esos versos, como los que insisten en la retórica ciudadana y coloquialista, nos suenan huecos. Habrá que convenir de nuevo que la música es todo. Pero ¿qué música?

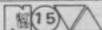
Finnegans

LIBREROS

PSICOANALISIS
PSICOLOGIA
LITERATURA
ARTE
POESIA
FRANCES

SANTA FE 2733

821-1737



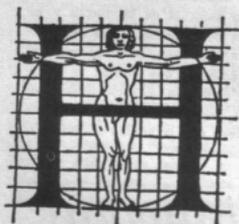
pancho muñoz santiago kovadloff



Sonopapas (la abuelita)



d'usage 79



HOMO SAPIENS

1. WILHELM REICH - La irrupción de la moral sexual
2. JACQUES LACAN - La familia
3. WILHELM REICH - Psicoanálisis y cambio
4. JACQUES DERRIDA - El concepto de verdad en Lacan
5. JACQUES LACAN - Más allá del principio de realidad - Acerca de la causalidad psíquica
6. JACQUES LACAN - La letra y el deseo - La metáfora del sujeto
7. JACQUES LACAN - ERNEST JONES - JOAN RIVIERE - H. DEUTSCH - La sexualidad femenina

FRANCISCO "PANCHO" MUÑOZ nació en Buenos Aires en 1945, y perteneció al grupo del Alto Sol. Publicó *Persecución de la luz* (1969), *Contestación acerca de algunas preguntas aparecidas en la noche* (1975) y *La lámpara sobre la mesa* (1976), y tiene un libro inédito: *Ocupación de la palabra.*

CAMBIOS

Quejas para poner los sueños bolsos que alguna vez portaron a la vida rumbo a algún sitio donde el amor cabía en cualquier parte y ahora son bolsos donde poner las quejas las benditas palabras los armónicos sueños y dejarlos quietitos.

OBLIGACION DE LA MELANCOLIA

La fiesta de encontrarte recostada en el muro de siempre, mujer que estaba allí y ahora ha volado, a otro país, donde mi soledad no cabe.

Débil

mujer, incierta a esta hora del día enjuagada en el mar, fuera de todo (era sólo un rumor lo que antes se agitaba, el pelo de tu piel o el viento por la casa arrancando fotografías de viejas asperezas o dulzores).

Escribo en Buenos Aires rodeado de calor y semejantes, saudades me asesinan esperando que vuelvas, a ponerte en el muro, a recostarte como antes, cuando yo te quería, mujer que estaba allí.

dos poetas del '70



HAGO NUMEROS

Y que así conste: lo canoso gana en mí;
grieta y ceniza pueden más
y lo doliente.

(Ay, la cuadra
de mis once,
bolsillito
en que junté
fulgores del universo:

de polvo sos,
ya no el lugar,
sí el muerto aroma.)

Y es que ahora empujan
los fulgores del país hacia adelante,
el puño de los tristes adelante,
la poza que hay en mí,
las brutas hambres,
los hijos en que voy hacia adelante,
vértigo y luz o lo fugaz en que me sumo,
temblores que ya soy,
la piel que aúlla

y la fiebre
universal

en que consisto.

SANTIAGO KOVAD-LOFF nació en Buenos Aires en 1942. Es uno de los poetas aparecidos a principios de la década que más se ha dedicado a la investiga-

ción crítica y filosófica. *Fu* publicó varias traducciones de autores brasileños, además de *Zonas e indagaciones (1979)* y *Canto abierto (1980)*. Tiene inédito el libro *Pan de fonda*.

HAY UNA MUJER

En mí, animal de jaula, desataron
al turbio sur, tal huracán
que no vertebro;

ya no vertebro, oigo mortales
soy lo en pena;

y van
de mí hacia mí
los vendavales,
un loco alud,
puertas en pánico, sudores.

¿Vueltas le doy y más le doy
a este tu nombre
¿y dónde toco, si lo toco,
y quién retumba?

¿Qué abriste así,
de par en par,
en el sifondo?

El 13 de Setiembre de 1979 murió en Barcelona OSCAR MASOTTA. Fue uno de los grandes intelectuales argentinos. Influyó por tres décadas en el psicoanálisis, el teatro, la crítica literaria, y en

toda la cultura de vanguardia. La cultura "oficial" lo ignoró e ignora. NOVA rescata su figura contradictoria, y lo hace con notas de GERMAN GARCIA, JUAN JOSE SEBRELI y JORGE LAFFOR-GUE, esta última en el próximo número.

HISTORIA Y TRANSMISIONES,

por Germán García

Las fundaciones

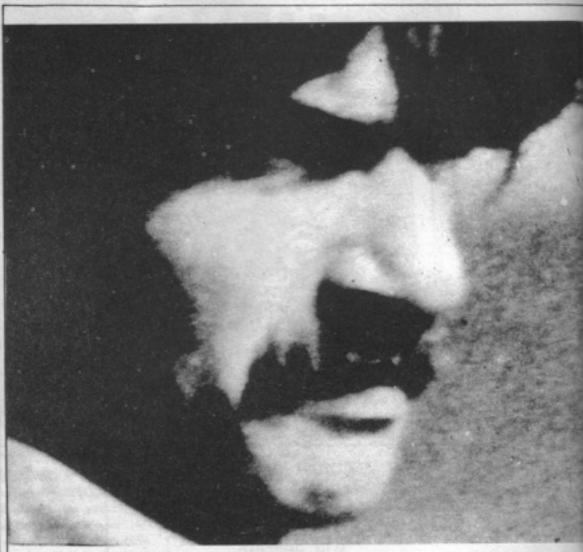
En 1959 Masotta comienza a propagar el discurso del psicoanálisis, en la vertiente del retorno de Freud como efecto del discurso de Lacan. En 1964 *hablaba solo* frente a una audiencia segura de las virtudes de la psicología social.

En 1969 tenía amigos y discípulos, con los que pudo fundar *Cuadernos Sigmund Freud*. En 1974 había, quizás, demasiados. Funda la *Escuela Freudiana de la Argentina* (entonces se llamó de "Buenos Aires") y se traslada a Londres. Después de un tiempo pasa a España y funda la *Biblioteca Freudiana de Barcelona* y promueve la fundación del *Instituto Gallego de Estudios Freudianos*, en Vigo. Antes de su muerte, como efecto de su enseñanza, se estaban programando diferentes instituciones en diversas ciudades de España.

Uno de los que no faltan, me pregunta desde las páginas de un diario si suponía, por lo que yo había escrito sobre Masotta, que estaba hablando de Santa Teresa. ¿Ignoraba que Masotta, mucho antes, había ironizado sobre sus fundaciones?: "Para que ustedes se burien de mí, como Santa Teresa, dispongo de un castillo interior, para quién sabe qué Otro con mayúscula habite en su inaccesible centro". (1)

El mismo, desdeñoso, hablaba de algo "místico". ¿No es el místico aquel que descubre, fuera de ese armazón del cuerpo que es la institución, la función performativa del deseo como instituyente de cualquier institución? Sólo los que se aman en las instituciones que existen se inquietan cuando alguien diciendo yo amo produce un lazo social diferente que será discurso de otra institución.

¿Eran necesarias las fundaciones de Masotta? Se trata, más bien, de contingencia: "Bajo la sombra de la anécdota histórica como fantasma inmundado dice Masotta, en 1973—corró por suerte el agua de las fundaciones legítimas" (4). ¿De qué legitimidad se trata? No de la que imaginan los que confunden el acto psicoanalítico con la san-



ción jurídica de su práctica, sostenida en una ritualización desesperada. ¿Acaso estas fundaciones *paródicas* —a la manera del Otro— no desarmarían la seducción de esa otra legitimidad?

Alberto Cardín, uno de los directores de la revista *Diván*, escribe en el diario *El País* (16-9-79) de Madrid: "Con una coherencia tan fatal como el destino que el psicoanálisis atribuye a cada individuo, la muerte vino a sellar con el derrumbe biológico, la muerte simbólica que, con la muerte, sobrevolaba desde hace aproximadamente un año la vida de Oscar Masotta, maestro y máximo exponente del psicoanálisis lacaniano en lengua española".

El País titula: "Fallece en Barcelona el psicoanalista Oscar Masotta", mientras que nuestra prensa habla del "ensayista", del "escritor", dedicado "al estudio del psicoanálisis".

Incluso y en particular, las publicaciones de la comunidad de psicólogos y médicos advenidos psicoanalistas por los efectos de la ense-

ñanza de Masotta, abusan de esta generosidad.

¿No dice un chiste venezolano que el yo es el pequeño argentino que todos llevamos dentro? El arte sano médico puede hacerse del psicoanálisis mediante algunas lecturas saltadas y la rumia condensada de lo que llama, siempre exagerando, su "análisis didáctico". ¿No habrá algún "motivo" psicológico en lo que digo? Seguramente, desde que los psicólogos asociados con los artesanos de la legitimidad, encuentran en tradicional alianza un resguardo para la recíproca alimentación.

¿Quién deriva entre iguales? Y cuando se trata de la derivación la vertical se sostiene. ¿Y los "controles"? Por lo que pueda pasar, bueno es un cómplice legítimo.

No hablamos de origen —cada uno viene de donde puede, va donde desea— sino de la historia. Y una historia un poco más extensa de la que imaginan quienes piensan que todo se puede explicar agregando *auto* a la prestigiosa palabra *didacta*, para

tres visiones de masotta

descalificar los argumentos contra esta alianza desdichada. En México, el Centro Psicoanalítico *Imagen* denuncia: "Bastaría tener el papel de psicólogo para acceder al conocimiento y a la práctica analítica (...) extraña coincidencia la del psicoanálisis médico con la psicología psicoanalítica".

Es que allí existe el *Círculo Psicoanalítico de México*, fundado en la ternura humanista de Igor Caruso, que agrega a los imperativos de la I.P.A. la "democrática" Asamblea General al gusto de los psicólogos. Se declara, por tradición, que el didáctico, la supervisión y el seminario son "los tres pilares para sustentar toda formación psicoanalítica posible". El mal, por supuesto, es la jerarquía y la heterodoxia. Al medio, la mayoría en Asamblea General. ¡Cien analistas mediocre! —grita la filial francesa de la I.P.A. y contra esto aparece la enseñanza de Lacan.

¿No son en estas contingencias del psicoanálisis en nuestra lengua donde los actos de "fundación" de Masotta se legitiman?

Así lo entiende Masotta cuando escribe: "Digo a medias lo que Lacan dice a medias. Me refiero al *mi-dire*, el mfo es un *mi-mi-dire* articulado en discurso universitario. La paradoja es que yo tuve un día que asumir el discurso universitario fuera de la universidad" (2).

La *Revista Textos*, fundada también por Oscar Masotta como publicación de la *Biblioteca Freudiana de Barcelona*, puede mostrar que los efectos de esa enseñanza tocan ciertos puntos del discurso analítico que no están "comprendidos" en el discurso universitario.

Estas fundaciones al margen adquieren, en este momento de nuestro psicoanálisis, un nuevo sentido: evitar la asimilación de cierto "estilo", bautizado por el ingenio nacional como de "escuela francesa", con el discurso de Lacan.

En efecto, las aventuras de un Leclaire en nuestro medio permiten detectar el juego. Retorno a la clínica y al análisis personal *contra* el exceso de "teoría" de Lacan. Retorno a los "reformadores" de la vieja institución como garantía *contra* una dispersión del Sujeto-supuesto-Saber que deja sin efecto las sugerencias inventadas por las instituciones para mantener y dirigir la transferencia. Retorno a ciertos ritos atáxicos *contra* las "deri-

vaciones" horizontales que amenazan la vertical de un orden imaginario.

¿Qué hacer con el discurso de Lacan? *Reducirlo* a su justa medida. Aceptar sus deportes, limar sus excesos. Mezclarlo con otro que lo neutralice, amparándose en la "buena conciencia" de un eclecticismo que conlleva rigor con autoritarismo y suma de opiniones con progreso democrático de las ideas.

Es la ironía de Rodríguez quien caza al vuelo el asunto cuando dice: "¿Cuál le puede tener miedo a Phillip Greenacre? Masotta es cien veces más peligroso" (5).

¿Estaré confundiendo a Masotta con Lacan, como suponen los que por confundir al maestro con el padre andan siempre tramando alguna rebelión y corriendo detrás de la originalidad? Leyendo a Masotta se encuentra la respuesta: "Seré humilde aquí; siempre pretendo repetir bien. Tal vez pueda yo distinguirme de Lacan ahí donde lo ignoro, pero no ignoro que de creer distinguirme me distinguiría: lo que remite el círculo al estupear de la cuestión del no-saber no sabido" (2).

Gaceta Psicológica (No. 20, julio de 1979) comenta mi libro sobre la historia del psicoanálisis en la Argentina y se propone vindicar a Pichón Rivière con argumentos como el siguiente: "Y es que si médicos, psiquiatras y psicólogos sólo han podido maldecir sobre el psicoanálisis ¿qué hacer con Enrique Pichón Rivière, médico, psiquiatra, fundador de la A.P.A. y psicólogo, si es quien le enseña Lacan a Masotta; si es en el *Instituto Pichón Rivière de Psiquiatría Social* en 1964 donde Masotta lee sus primeros trabajos lacanianos; si es el propio Oscar Masotta quien rinde homenaje a Pichón ante los lacanianos franceses; si es la *Revista Argentina de Psicología* la que brinda sus páginas para que Masotta, entonces casi un desconocido, polemice con Emilio Rodríguez? (...) El (autor) dirá que el que Pichón Rivière le haya enseñado Lacan a Masotta es una elipsis imposible —lo que éste, en fin, le enseñó a Oscar Masotta lo que en realidad no sabía (...) En cuanto a la *Revista Argentina de Psicología*, la operación es aún más limpia: cita el texto de Masotta... Ipero no menciona dónde fue publicado".

Tanto la *Gaceta Psicológica* como la *Revista Argentina de Psicología*

son publicaciones de la *Asociación de Psicólogos de Buenos Aires*, de manera que no hay que extrañarse de que una vaya a encontrar en la otra lo que estaba buscando. En cuanto a Pichón Rivière, en el mismo número de la *Gaceta Psicológica* se publica una nota recordando el segundo año de su muerte, donde puede leerse: "Construcción de una Psicología Social fundada en la realidad, con sus características de instrumentalidad y operatividad, una Psicología Social entendida como interacción, tendiendo a una visión integradora del hombre concreto".

¿No quiere decir esto que dejó el campo del psicoanálisis? En efecto, lo que no es un secreto para nadie. De ninguna otra cosa habla mi libro. En cuanto a la relación con Masotta, existe un deslizamiento sin ningún valor de verdad: ¡Pichón Rivière le enseñó Lacan a Masotta! Es falso. ¿Por qué? Porque no lo había leído. Cuando digo (aludiendo a una expresión de Freud sobre los maestros de la psicología de la época) que Pichón Rivière le enseñó a Masotta lo que en realidad no sabía, me refiero a un hecho concreto. Masotta recibió de Pichón Rivière los primeros volúmenes de *La Psychanalyse* con el comentario "esto le va a gustar a usted que le gustan los franceses". Pero para ir más allá de las anécdotas, quien busca algo de Lacan en lo publicado por Pichón Rivière no encontrará nada.

Por otra parte, quien lea el capítulo de mi libro dedicado a Pichón Rivière encontrará que al impugnar su eclecticismo —en un contexto donde podía leerse que este eclecticismo era la impotencia de un cierto rigor— no dejaba de marcar que se trataba de un sujeto que había sido "consumido", sacrificado incluso, a los avatares de una política del psicoanálisis equivocada. Puede decirse de nuevo: *Enrique Pichón Rivière, para romper con la astifia del psicoanálisis producida por la A.P.A., terminó rompiendo con el psicoanálisis mismo.*

En cuanto a la generosa *Revista Argentina de Psicología* (que publicó a Masotta cuando no lo conocía casi nadie) fue un poco menos amplia de lo que supone el comentarista de la *Gaceta Psicológica*. En septiembre de 1969 se publica el primer número donde está el trabajo *Leer a Freud* de Oscar Masotta (publicado, dicho sea de paso, en *Introducción a la lec-*

tura de Jacques Lacan, de donde lo cito). En el número siguiente Rodríguez publica una respuesta "graciosa" a las críticas que Masotta hace allí sobre la idea de simbolismo en un trabajo del entonces didacta de la A.P.A.

Masotta responde con un texto llamado *Anotaciones para un psicoanálisis de E. Rodríguez*, que es rechazado por la generosa publicación y sale en el primer número de Cuadernos Sigmund Freud.

Cualquiera que confronta la respuesta de Rodríguez que publicó la *Revista Argentina de Psicología* con la réplica de Masotta a la misma (que esa revista rechazó) podrá comprender más de lo que sería inútil seguir argumentando aquí.

¿Habrá imaginado alguna vez el mediocre Víctor Cousin que su eclecticismo sería la retórica oficial de una comunidad médico-psicológica en un país tan alejado en el tiempo y el espacio de la Francia que le tocó vivir? Incluso, cuando se informa uno sobre la influencia de este "pensador" sobre la configuración de nuestra "manera de pensar" puede llegar a sospechar que Víctor Cousin era argentino.

En resumen, no es en tanto médico, psicólogo, psiquiatra o filósofo que se puede ser el soporte de la posición del analista. Esto no significa un atentado contra la dignidad de tales profesionales, sino la articulación de ese límite que constituye al discurso del psicoanálisis: el objeto a en el lugar del agente de la palabra, la división del otro, la producción de un significante del goce y el saber adviniendo al lugar de la verdad. Así es en Lacan, así quiso transmitirlo Masotta.

¿Esto es insoportable para la "identidad social" de algunos de los nombrados profesionales? Todo parece indicar que sí.

Pero de esta identidad sólo puede decirse aquello que cuenta Lezama Lima en *Oppiano Licario*: "Un relojero hegeliano creyó en su locura que había sido decapitado. El juez burlón dijo que se le devolvería la cabeza pero la cabeza que le habían regalado no se podía comparar con la suya. Un día supo la leyenda de San Dionisio, que besaba su cabeza decapitada. Otro loco le dijo: 'La iba a casar con el talón? Al oírlo, se curó de repente'".

¿Escucharán con el talón la diferencia que cada significante engendra, los que tienen una oreja adiestrada

en la identidad del signo, siempre amantes del contrato social? No creo que al escuchar esta pregunta, alguien se divida de repente.

¿Acaso se puede creer que sólo existe Freud, Lacan, Masotta y quien escribe en este instante? De varios lados llegó esta pregunta, pero bajo la forma de una afirmación. ¿Cómo hizo este que ahora escribe para tramar una historia del psicoanálisis donde retornan nombres perdidos pensando de manera tan estúpida? Los que afirman lo contrario no lo explican. ¿Quién habló antes de Germán Greve introduciendo el psicoanálisis en 1910, de Juan Ramón Beltrán enseñándolo durante la década del treinta, de Pizarro Crespo hablando de Lacan en 1936, etcétera? En fin, punto.

El discurso Masotta

Para los que tanto sufren por la creación de ídolos, para los que no conocen otra mistificación que la desmistificación permanente, para los que siempre se rebelan contra lo que sostienen con tanta pasión, será necesario aclarar que el discurso de Masotta es un cierto dispositivo que la comunidad no soporta por una multiplicidad de efectos cuya causa está sin duda perdida.

Masotta, hace muchos años, fundió un "programa" de lectura de Freud que argumentaba una lógica que estaba lejos de ser el recorrido de un compañero de ruta que sigue la cronología como si el túnel del tiempo le hiciera revivir —sin saltar nada— las sucesivas etapas de su héroe. Ese programa cambió la lectura de Freud (cosa bastante olvidada, por otra parte, antes de Masotta) y fue usado con Masotta, por Masotta, incluso contra Masotta.

Ese casi desconocido que era Masotta, este que la *Revista de Psicología* tuvo la generosa idea de publicarlo, había realizado antes un seminario en el *Instituto Di Tella* y en ese momento enseñaba a docientas personas en clases privadas, mientras en las cátedras de la universidad se repetía lo que enseñaba sin catarlo demasiado.

¿Acaso no existen psicoanalistas formados por Masotta que en este momento transmiten el psicoanálisis en España, en Brasil, en México, en Uruguay, en Perú? Y sólo nombro países sobre los que podría testimoniar.

Este discursito que se nombra Masotta no necesita de ninguna "idealización", puesto que basta ir a los papeles para que pueda demostrarse su existencia y su eficacia. Este dispositivo a la deriva obligó a la comunidad a contratar agentes de la "escuela francesa" para poder cambiar de discursito sin reconocer que había llegado después al único que importa, el discurso de Lacan. ¿Qué (se) importa? Así es.

Hay un psicoanálisis "en" castellano, que no es todavía un psicoanálisis "del" castellano. Sin embargo, ese psicoanálisis en castellano intenta ser el soporte de un psicoanálisis del castellano. ¿Qué podría decir una comunidad que no sabe si habla castellano, puesto que lo ignora como puede? Alguna vez, en el museo de las extrañezas, figurarán muchos analistas argentinos que entregan sus "ideas" a otros que después le agregan la "buena forma". ¿Puede un psicoanalista tener ideas que no sabe escribir, aceptar el estilo de otro como exterior a su decir? Por supuesto, dado que nada de juegos de palabras cuando se trata de la ciencia del hombre y hasta de su salvación por los bomberos del alma que viven alertando a la población sobre incidentos imaginarios que sólo ellos saben apagar (única manera de explicar el uso y abuso de los términos de la psicopatología, aplicados a cualquier cosa que no sufre de nada).

El discurso Masotta no es entonces, una persona que sabemos muerta desde el 13 de septiembre de 1979. El dispositivo Masotta es ahora el discurso que sostiene, como lazo social, a una generación de analistas diferentes. No es uno contra todos, sino algunos cuantos insoportables para los que cada día son menos. ¿Se quieren conocer sus nombres? Pueden leerse sus publicaciones, puede escucharse lo que dicen. ¿Habrá que ofrecer análisis, supervisión, seriedad clínica?

El pedido lo hace el que sufre...

¿Acaso el discurso Masotta no dejó en el camino a muchos de los que fueron en un momento soportes de su transmisión? Ahí está la experiencia de una escisión para mostrar que la cantidades son relativas a la transmisión y que no se trata de transmitir cantidades.

Lacan hizo una Escuela para que se escuchara lo que decía... ¿Será poco decir que Masotta hizo una Escuela para que se escuchara desde nuestra lengua lo que dice Lacan? Muy poco, seguramente, para los in-

tres visiones de masotta

geniosos vendedores de ensaladas. Poco, para los espíritus independientes, creativos y siempre ansiosos de expresar sus propias ideas (aunque sea en "estilo" prestado).

Si el discurso Masotta es ahora cierta cantidad de textos con diferentes nombres, si es ahora la *Biblioteca Freudiana de Barcelona* y la *Escuela Freudiana de la Argentina*, es también todos aquellos que vieron marcado su camino por un rechazo.

Eliseo Verón, en el número 1 de la revista *Lenguajes* (Ed. Nueva Visión, abril de 1974) traza el recorrido de Masotta y lo hace a la manera de un discurso: "Nada de esto es anecdótico; la coherencia y la continuidad de la reflexión de Masotta son cosas poco comunes en nuestro medio cultural. Lo que quiero decir es que indican una producción teórica que adquiere su autonomía en el seno mismo del proceso de la reflexión: el existencialismo sartreano proporciona su punto de partida; la inspiración levi-traussiana le sirve de instrumento para tomar distancia de la problemática inicial y cuestionar su origen; en la tensión (irreductible) de estos dos momentos, Masotta accede a la teoría lacaniana y este acceso mereció plenamente el nombre de *encuentro*. Masotta llega a Lacan, no lo "recibe" por moda; su propio proceso intelectual recorre una etapa muy importante del proceso ideológico contemporáneo, por otra parte con matices originales que desgracia-

damente no podemos reconstruir en detalle".

Si... entonces, Lacan

Masotta, en cierto límite, recuerda la *parodia*—ese hablar a la manera del Otro, entendido como lugar de la palabra— cuando escribe: "Hemos aprendido que nuestro estilo de parodia, el que nos acompañaba hasta 1974 no era sino función de problemas valederos y verdaderos que habitan al psicoanálisis como teoría que se alimenta en la práctica que engendra" (7).

El eclecticismo, el silencio, la votación y la búsqueda de una autorización y un reconocimiento mediante la apelación a las nuevas consignas, son las prácticas efectivas a las que se entrega la comunidad médico-psicológica (en la que *comprendemos* a quienes realizan estas prácticas, cualquiera fuera su origen profesional y de la que excluimos—por lo mismo— a los que pierden su origen mediante el discurso del psicoanálisis para convertirse en deportes de su práctica y su transmisión).

El discurso de Lacan, límite del campo del psicoanálisis, es *maestro*. Límite, en sentido lógico. Maestro, en el sentido de la transmisión de un nombre que se produce en cualquier "ciencia", cada vez que su límite se transforma por alguna "variación".

En cuanto al origen: el psicoanálisis es su pérdida, de la misma manera que la "terapéutica" es la ilusión de su recuperación por la identificación con un Ideal. El psicoanálisis, al hacer historia del deseo, adviene el biendecir que no dice dónde está el bien.

¿Cómo se puede argumentar que la escisión no es "teórica" cuando Masotta dice que debe ser leída en términos de ética (lo que no quiere decir aprender, después del hecho consumado, los dichos de Lacan sobre la ética)? Volvamos a la cita, ya que decimos *si... entonces* Lacan: "Es éste un campo donde el sujeto, con su persona, tiene que pagar sobre todo el rescate de su deseo. Y en esto es que el psicoanálisis exige una revisión de la ética". La existencia significa que el sujeto que habla desplaza al sujeto del conocimiento. De lenguaje a palabra, está en juego una voz (Freud le llamó *supereyó*). Desde que la ley es el deseo reprimido, la negación sólo puede ser la máscara de la primera persona. ¿Los habitantes del silencio tendrán una personalidad tan fuerte que les impida escuchar esa voz, un yo tan fuerte que los obligue a borrar ese nombre impropio conocido por el Nombre del Padre? Por ruido que la teoría haga, la falta de esa voz los condenará al silencio: "Hemos aprendido—escribe Masotta— finalmente la experiencia de la escisión: la más rica tal vez, ya que nos devolvía a la verdad que estaba en juego

TAURUS EDICIONES



NOVEDADES:

Freud/Jung: Correspondencia	\$ 54.000.-
Mermell: La retórica del humanismo	\$ 14.100.-
Trías: La memoria perdida de las cosas	\$ 12.000.-
Gillman: La España de Fernando de Rojas	\$ 40.000.-
Gullon: Psicologías del autor y lógicas del personaje	\$ 15.000.-
Harris: Luis Cernuda	\$ 20.000.-
King: La situación de nuestro planeta	\$ 12.000.-

OTROS TITULOS:

Chaplin: Historia de mi vida	\$ 24.000.-
Savater: La infancia recuperada	\$ 12.000.-
Cioran: Breviario de podredumbre	\$ 14.100.-
Dorner: Ciudadanos y locos	\$ 30.100.-
Gullon: Técnicas de Galdós	\$ 10.900.-
Morin: El espíritu del tiempo	\$ 10.300.-
Nietzsche: El libro del filósofo	\$ 14.100.-
Russell: La América de B. Russell	\$ 23.000.-
Gullon: Teoría de la novela	\$ 17.500.-

DISTRIBUYE



Distribuidora Cúspide

J. Gil Paricio y Cia. SRL

EN VENTA EN LIBRERIAS

Tel. 392-7434/8868
Suipacha 764
1008 Buenos Aires ARGENTINA

en nuestro propio punto de partida, aquella que soslayáramos sin saberlo, la que con orgullo parodiáramos" (7).

Mientras la comunidad de los antiguos practicantes busca su *diferencia* en relación a Lacan, la preocupación de Masotta es sostener la *diferencia* del discurso de Lacan frente a la asimilación de esa comunidad. En efecto, escribe en 1970: "Todo aquí es diferencia. Un autor sospecho" so que escribe sobre temas de psicoanálisis sin ser un psicoanalista, un libro escrito en el español del Río de la Plata y que no intercambia casi una palabra en común con otros libros sobre el tema escritos en el mismo español, un texto que repite y transforma el texto de un autor europeo sin dejar de avisar al lector que ahí donde repite tal vez traiciona y que ahí donde transforma no es sino porque quiere repetir. Se trataba de Lacan. El pasado de este imperfecto español no es gratuito. Un instante más y la bomba estallaba. ¿Estalló o no estalló?" (6).

¿Por qué no leer a la letra la afirmación de que el pasado de este imperfecto español (es decir, de Oscar Masotta) del Río de la Plata no es gratuito y que, en efecto, se trataba de Lacan? *Roberto Arlt, yo mismo* es el título de un texto de Oscar Masotta sobre otro imperfecto español del Río de la Plata, de quien en ciertos momentos podríamos decir: "un instante más y la lengua estallaba. Por poco estalla, la lengua que atraviesa las elucubraciones de Roberto Arlt así lo sugiere.

¿No dice amo, la palabra amo? La vocación del psicoanálisis supone que la estupidez debe ser dicha, dado que la palabra proferida no puede ser desdicha. Es lo que se llama la regla fundamental.

Puntuación de la muerte

Se trataba de empezar. Siempre en el pasado de ese imperfecto español que nos constituye en la anticipación de un instante de mirar que implica el momento de concluir. Se trataba, para Masotta, desde dos poemas que publicó cuando tenía veintinueve años, de esa *extraña* que es la *carne* como soporte del *corpo* significante que se le incorpora.

¿No vuelve siempre sobre este nudo *La fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty, cuyo estilo fascinaba los primeros encuentros de Masotta con esos textos que ahora llevan su nombre? Se trataba, también,

del ser para la muerte de Heidegger y de la mirada en ciertos capítulos de *El ser y la nada* de Sartre. Se trataba, en fin, de eso que Lacan golpearía con un efecto pleno de interpretación en un párrafo memorable de su estado del espejo: callejón sin salida de una civilización utilitaria que conduce al universo concentracionario, repliegue narcisista del yo sobre la soledad insoportable de la carne.

Referencias

1. Jorge Jinkis: La escritura de la enseñanza (En: *Escuela Freudiana de Argentina. Homenaje a Oscar Masotta*, Ed. Paradiso, 1979).
2. Oscar Masotta: *Carta* (En: *Notas de la Escuela Freudiana de la Argentina*, No. 3, 1979).
3. Oscar Masotta: Presentación de la Escuela en la Ecole (En: *Ensayos lacanianos*, Ed. Anagrama, 1977).
4. Oscar Masotta: Sigmund Freud y la fundación del psicoanálisis (En: *Cuadernos Sigmund Freud*, No. 4, 1974).

EL JOVEN MASOTTA.

por Juan José Sebreli

En el prólogo al primer libro de Masotta yo decía: "Escribir sobre Oscar Masotta es para mí algo entrañable como una confesión". No podía ser de otra manera, ambos habíamos tenido un comienzo común. Masotta nació como yo en el año clave para los argentinos de 1930, como yo pasó su infancia en un barrio de Buenos Aires, como yo pertenecía a una familia de clase media baja, como yo eligió ser escritor, como yo fue autodidacta, como yo encontré en Sartre su primer maestro. Pasó junto a mí los años de la adolescencia y los primeros de la juventud en los mismos lugares: la Escuela Normal, la Facultad de Filosofía y Letras, la calle Viamonte, el Bar Florida, la revista *Contorno*.

Debo admitir que no me causó el menor dolor la muerte de ese hombre de 49 años, profesor de Lacanismo en Barcelona, que hace años no era ya nada pa-

5. Emilio Rodríguez: El paciente de las 50.000 horas. Ed. Fundamento,

6. Oscar Masotta: Introducción a la lectura de Jacques Lacan. Ed. Proteo, 1970.

7. Oscar Masotta: Presentación (En: *Escuela Freudiana de la Argentina*, Ed. Paradiso, 1979).

Este artículo es un extracto de Historia y transmisiones, ensayo que acompaña a El modelo pulsional de Masotta, que Ediciones Altazor editará en breve, y su publicación fue autorizada exclusivamente para NOVA.

ra mí. Pero la muerte del Masotta de hoy, que me deja indiferente, permite la resurrección del Masotta de ayer, al que quise. El tiempo ya no existe para los muertos, y 1954 vale tanto como 1979. La vida de un muerto cae en manos de los otros que siguen viviendo. Cada uno elige el muerto por el que hay que llorar, el momento de la vida del muerto en que le ha querido. Yo he elegido al joven Masotta de los años 40 y 50, que con su muerte se ha llevado una parte irrecuperable de mi vida, algunas claves que ya ningún otro podrá descifrar.

1947 ó 1948: recuerdo a Masotta con guardapolvo blanco tocando a Gershwin en el desventajado piano del salón de actos de la Escuela Normal, durante un recreo. Una amistad que pudo haber dado sentido a los días vacíos de la Escuela Normal, pero que no tuve por-

tres visiones de masotta



Masotta con David Viñas y Sebrelli, 1955

que yo pertenecía en la jerarquía feudal de la sociedad adolescente a la clase de los dominados y Masotta —bello y “ma-lo”— a la de los dominadores.

1949: después de cinco años de haber estado juntos en la escuela sin acercarnos, recién ahora ya como miembros igualitarios de la “aristocracia del espíritu”, de la “élite del saber”, podíamos permitirnos hablar por primera vez, en el patio de la vieja Facultad de la calle Viamonte; ese día yo llevaba un libro de Proust bajo el brazo, y Masotta me habló de Sartre y de Kafka.

1954: formábamos con Masotta y Carlos Correas, un minigrupo loco “existencialista-izquierdista-populista”, intentábamos formar una fracción dentro del grupo Contorno, ambicionábamos delirantemente constituir una alternativa en la política argentina. Ese mismo año, en pleno enfrentamiento del peronismo con la iglesia, Masotta, que trabajaba como maestro en una escuela de barrio, dio como tema de composición a sus alumnos: “¿Dios o Perón?”, provocando escándalo entre los padres y las autoridades.

1955: asistíamos al legendario curso de Héctor Raurich sobre Hegel, y los sábados por la noche estudiábamos juntos la Fenomenología del espíritu en el lujoso grill del desaparecido hotel Don Quijote (el lado frívolo de Masotta lo lle-

vaba a elegir esos lugares). Los domingos por la mañana íbamos a verlo a Puiggrós en su casa de Palermo, y colaborábamos en el periódico *Clase obrera*. El 17 de octubre de ese año, asistíamos al último acto de Plaza de Mayo y de ahí pasábamos, como si tal cosa, por la casa de Ismael Viñas donde los radicales conspiraban.

1956: comenzaban los primeros distanciamientos; nos seguíamos viendo pero ya nos faltaba una tarea en común: caído Perón, Masotta y Correas se desinteresaron de la política argentina, en tanto que yo seguiría aún durante algunos años fijado por mis experiencias de 1954 y 1955. Entre 1958 y 1960 recuerdo el velorio del padre de Masotta en la vieja casa de Villa del Parque, acontecimiento que fue un desencadenante de su locura. Durante esos años lo veía en la oficina de la Revista de la Universidad, donde trabajaba, y donde intentó suicidarse por primera vez, con pastillas de luminal, en mayo de 1960, el mismo día del secuestro de la revista *Centro*, de la que en parte él era responsable. Su locura fue otra causa de nuestro distanciamiento posterior, él decía que yo le tenía miedo.

1962: Masotta agrede a Abelardo Castillo por la defensa que éste hiciera en su revista de ciertos tabúes sexuales.

1964: la repercusión de Buenos Aires, *vida cotidiana y alienación*, lo atrajo nuevamente hacia mí. Hablamos juntos en Radio Municipal y él participó en una audición de Radio Universidad de La Plata dedicada a mi libro.

1965: escribo el prólogo para su primer libro: *Sexo y traición en Roberto Art*. Masotta quedó tan encantado que decidió escribir un libro sobre mí, del que deben haber quedado algunos borradores, la tesis era mi indecisión entre identificarme intelectualmente con Sartre o Genet.

1966: Masotta se pasaba el día entero en el bar Cotto, con gente que yo ya no conocía, había dejado de formar parte de su entorno. Un día en una mesa del Cotto me dijo una frase enigmática: “Te asombrarías si supieras en lo que yo estoy ahora”; muy pronto lo sabría, y lo sufriría en carne propia.

1967: la “traición” a su maestro de la juventud, Sartre, ante la conversión a

la religión de su nuevo gurú, Lévi-Strauss, tenía que encarnarse, para él, en seres concretos. En el reflejo defectuoso de las Ideas Puras, donde Buenos Aires venía a representar a París, yo venía a representar todo lo que él había amado y ahora rechazaba, *Les Temps Modernes*, el existencialismo, Sartre, y Ernesto Verón, todas las novedades, el estructuralismo, Lévi-Strauss. Es en ese momento, donde lo intelectual se confunde con lo psicológico, lo general con lo personal, cuando Masotta interfiere en mi polémica con Verón y escribe *Anotaciones para un psicoanálisis de Sobrelli*. Desde entonces nuestros caminos se bifurcan hasta perderse de vista, las cosas que pasaban nos iban separando cada día un poco más. El se convirtió en el típico intelectual ejecutivo de la era de los grandes espectáculos, nadando a favor de la corriente, bien provisto de antenas para captar las últimas ondas: estructuralismos, vanguardismos, happenings, Mass media, semiótica y otros “antihumanismos” y “antihistoricismos” en boga.

Hace pocos años, en una mañana soleada por la calle Pueyrredón —el azar inmobiliario nos había convertido en vecinos— pasamos uno junto al otro sin saludarnos. De esta fugaz imagen, que estaba destinada, sin saberlo, a ser la última, recuerdo su espléndida camisa estampada. No es casual que sea ésta mi última imagen de alguien para quien la ropa jugó un papel primordial, como él mismo lo confiesa en su relato autobiográfico *Roberto Art, yo mismo*. No olvidaré aquel traje cruzado a cuadritos lila y negro, con etiqueta del sastre Spinelli, fechado en los años 30 y que él usaba de segunda mano y ya deteriorado en los años 50.

Reviviendo el arcón de los recuerdos, como suele hacerse siempre que alguien cercano a uno muere, me encuentro con una amarillenta carta de Masotta, en neto estilo sartreano, escrita en 1955 desde Córdoba, donde me dice: “Para dirigirte unas líneas tenía que estar seguro de que nuestra amistad era algo “fuerte” y no encontraba esa seguridad en ningún lado, encontraba siempre que si había amistad ella aparecía desde un margen de vacío que sentía reposar sobre

mí (...) yo debía encontrar dentro mío, en mis recuerdos, una imagen tuya en la cual yo mismo fuera algo esencial, un Sebrelli vuelto hacia mí. En vano pensaba en aquel muchachito flaquito y graniento que silencioso veía a veces recorrer los pasillos de la Escuela Normal; aquel Sebrelli no era mi amigo. Por otro lado y también en vano me quería conformar con nuestras mutuas y recientes evocaciones de aquellos grises pasillos de aquella gris escuela. Siempre en vano. Encontrada la imagen tuya que necesitaba siempre me parecía que a ésta le faltaba algo. Pero ahora lo sé, antes no me decidía a saberlo, eso que faltaba a la imagen de Sebrelli, mi querido Juan José, era lo que yo debía ponerle. Comprometerme". Pienso que estas líneas, más que los resentimientos, los rencores, las traiciones, los malentendidos, muestran lo que fue nuestra relación, lo que son con frecuencia mis relaciones con los demás, fragmentos de vida entrelazados en momentos fugaces, borradores inconclusos a los que la falta de tiempo y las condiciones adversas no permiten nunca completar.

Sin embargo, en tanto ambos siguiéramos viviendo, las cuentas no estaban hechas, nuestra enemistad fue durante los doce últimos años, nuestra manera particular de estar juntos, en un mundo en que por apartados que estuviéramos, no podíamos dejar de compartir muchas cosas. En una nota que me escribiera en 1958, al darme una publicación suya,

Merleau Ponty y el relacionismo italiano, y cuando ya habían empezado las primeras disidencias, me advertía: "Si no encontraras nada más que pedantería, te pediría que entonces sepas esperar por mí, como yo mismo lo hago". Lamentablemente, el tiempo para esperar por él se acabó de pronto, y lamentablemente yo no puedo encontrar en su última obra, nada más que pedantería. Qué otra cosa puedo hallar en ese pensamiento hermético, en ese discurso gongoriano, preciosista, tedioso, que cuanto más incomprendible tanto más éxito logra, por la ilusión que otorga a sus acólitos de pertenecer a un orden exclusivo, a una secta de iniciados. Qué decir de un pensamiento que adquiere tintes de religión esotérica y ocultista, donde la verdad no se transmite a través del conocimiento racional, sino por medio de la fe en el gurú o mago o santón. Si por una parte no puedo sino rechazar a ese Gardieff en que se había convertido el último Masotta, por otra parte, siento la necesidad de rescatar al otro Masotta, proclamando que yo he permanecido fiel a aquel joven del que renegé, que me siguen gustando sus ensayos de los años 50, de los que él hoy se reiría, y su libro sobre Arit del que me enorgullozo haber prologado, y que opongo contra el propio Masotta y contra sus amigos de hoy, que no soy mis amigos, la imagen de un Masotta olvidado, íntimo, secreto, desconocido, "vuelto hacia mí", que ellos no pueden compartir.



Ediciones
ALTAZOR

Germán L. García

LA ENTRADA DEL PSICOANÁLISIS EN LA ARGENTINA
Obstáculos y perspectivas

El límite de un discurso se encuentra en sus operaciones y no en los bordes explícitos que nombra para constituirse. Esta idea, que ordena la crítica de la historia del psicoanálisis en la Argentina de Germán L. García, lo autoriza a encontrar anticipaciones de la teoría psicoanalítica en textos filosóficos, médicos o psiquiátricos ignorados cuando no estigmatizados por la historia oficial del psicoanálisis; o a especificar el modo en que ciertos conceptos hicieron obsoleto a los descubrimientos sobre el inconsciente.

En esta historia que no se ocupa de los hechos a los que el discurso se refiere sino de acontecimientos del discurso. Los analiza desde la perspectiva de los supuestos que ponen en juego, abriendo de este modo el interés a numerosos estudios que no pertenecen al campo del psicoanálisis.

Este libro, al que completa un exhaustivo trabajo de Graciela Muschi sobre los textos e instituciones de la psiquiatría, la psicología y el psicoanálisis en la Argentina, proporciona un punto de vista y un material indispensables para quien esté preocupado no sólo por la historia del psicoanálisis sino también por la historia de las ciencias y de las instituciones.

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

FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO - STAND 75

TITULOS PARA TENER PRESENTE

CAMARA LENTA: HISTORIA DE UNA CARA, Eduardo Pavlovsky	4.800
TELARAÑAS, Eduardo Pavlovsky	4.800
COPSI, Pacho O'Donell	5.200
MESTER DE PICARDIA, José R. Cea	4.500
NOS HABIAMOS ESCRITO TANTO, S. Cadranel	6.700
EXTRAÑO JUGUETE, Susana Torres Molina	3.500
LA GUERRA ERRADA, Franco Franchi	7.900
ADOLESCENCIA Y MITO, Eduardo Pavlovsky	7.800
CLINICA GRUPAL I, Eduardo Pavlovsky	10.200
CLINICA GRUPAL II, E. Pavlovsky - H. Kessel Man y L. Fryd Lewsky	10.000
LO VOCACIONAL: TEORIA, TECNICA E IDEOLOGIA Rodolfo Bohoslavsky y otros	6.800

EDICIONES BUSQUEDA S.A. SEDE: DEFENSA 788
1065 - BUENOS AIRES
Tel. 34-9310

LUIS GUSMAN es el más importante autor de la llamada "literatura de la dispersión", que propone una transformación del discurso de indudable raigambre psicoanalítica. Ha publicado hasta ahora *El frasquito* (1973), *Brillos* (1975) y *Cuerpo velado* (1978), además de artículos sobre *Borges*, *Lugones* y otros. Codirige las revistas "Literal" y "Notas de la Escuela Freudiana".

en videncia

luis gusman

Una mujer camina hacia una iglesia para hacer un mal. Camina por una calle rodeada de árboles y el suelo está cubierto de pétalos blancos. No están de adorno sino, se diría, que hieren a aquel que los pisa, pero no por hirientes sino porque están fríos, muy fríos.

De la mujer que marcha, no como una pecadora sino como una santa —lo que se percibe en cómo deposita sus pies sobre los pétalos helados— no se ve el rostro ya que camina de espaldas y en su caminar nunca se ha vuelto. Se diría, por el leve rumor que se oye a la distancia, que sus palabras murmuran en sus labios lo que puede ser una oración; sin embargo, podría ser el murmullo de marchitados pétalos que, al no ser sellados por sus pasos y arrastrados por el viento, provocan ese rumor oscuro.

Cuando la mujer ha iniciado su peregrinar, un remise negro se ha puesto en movimiento y lentamente, muy lentamente, marcha tras sus pasos. Las ruedas del coche se van cubriendo de silencio durante la marcha debido a que una multitud de pétalos se van adhiriendo fatalmente, hasta convertirse en círculos blancos que, sigilosos, se deslizan por el camino. Animales oscuros cruzan fuzgadamente de uno a otro lado de esa calle que poco a poco se ha ido convirtiendo en la extensa avenida que, bordeando el río, conduce hacia los arrabales. Y es tal el blanco del camino que si una bestia fuera allí ultimada, las manchas mortales de su sangre brillarían con tanto esplendor que servirían para iluminar las huellas de unos pasos que en ese mes de junio aparecen como diminutos.

II

El se ha despojado de sus guantes y los ha arrojado sobre la cama. Las manos al aparecer reflejadas en el espejo, descubiertas, se han vuelto de improviso vergonzosamente íntimas. Todavía cuando el hombre fríega suavemente sus manos con ese ungüento un leve rumor se desvanece en su rostro. A pesar de que esa habitación permanece siempre en penumbras, se diría que ella guía sus pasos por la fragancia de esas cremas, y es al brillo de esas manos untadas al que la mujer se dirige cada vez que su tenue voz se escucha en la habitación.

Sentado frente a una mesa sus manos jugadoras, despojadas hoy de las joyas de antaño, entremezclan morosamente unas cartas. La partida será esa noche, anunciado como junio 16 en el calendario.

Los dedos pequeros se detienen minuciosamente en cada naipe. A unos ojos cerrados pertenecen esas manos que recorren los bordes de esas figuras brillantes, queriendo reconocer en las superficies pulidas los perfiles enviados por la suerte.

Ya nunca más podrá decir como ayer qué es lo que esa figura nombra; para sorpresa de esa mujer a la espera siempre de algún yerro y, sin embargo, sorprendida por la aparición del número y la figura justa, que la voz del hombre había adivinado ya con arrogancia.

Desde el otro extremo de la mesa, la mujer comprueba que él se ha equivocado una vez más. Su voz consigue que esos ojos que hasta entonces han permanecido cerrados, se abran para mirar esas manos que he' alzado ahora hasta la altura de su cara.

Conversan entonces de cosas pasadas. Mientras tanto, él ha intentado vanamente repetir el truco durante esas horas de la tarde. Y es ella, entonces, la que cerrando los ojos ha fingido sumirse en un sueño acompañado por el susurro de ese roce de cartas cayendo una y otra vez sobre la mesa.

III

La mujer hace muchos años que comparte con ese hombre su mirar en el espejo. Lo hace una vez más, hasta una hora próxima a la partida. Después, como todas las noches comenzará a vestirló, ya que hace años que el hombre no toca sus ropas con sus manos. No toca nada por temor a perder el tacto. Lo hace ex-



cepcionalmente, pero sólo provisto de sus guantes.

Ella contempla esos guantes de color salmón y recuerda cómo debió acostumbrarse a que esas manos salmonadas acariciarán su piel. Sólo una vez sintió que unas manos frías le recorrían el cuerpo, y ella misma con un gesto, le señaló al hombre los guantes que estaban sobre la cama.

Fue una noche que, mientras él estaba de partida, ella tuvo la videncia. Nada pudo decir del rostro de la mujer porque se alejaba, nada pudo decir de la voz porque permaneció en silencio. Recordaba eso sí, un remise negro que comenzaba a deslizarse por una calle aterciopelada.

Al despertar, ella ha encendido velas y ha orado fervientemente. Pero en cuanto cierra los ojos, la videncia retorna. Y es una mujer la que, alejándose, aparece por un camino cubierto de pétalos.

Esa noche, mientras ella coloca los guantes en la mano de ese hombre, le cuenta su videncia.

IV

Esa vez regresó a la madrugada. La partida había sido breve pero caminó hasta los arrabales.

Una vez más, había perdido. Sus dedos no podían reconocer ninguna carta. A su tacto, todas ellas parecían damas extrañas a las que nunca había contemplado.

Después de cada partida, veía cómo los mazos de cartas eran rotos en pedazos y arrojados al suelo. Un hecho común entre pequeros. Pero todas esas figuras rotas a su alrededor, comenzaban a acumularse vertiginosamente y se deformaban en posturas que se descomponían y recomponían en una figura que pregonaba la mujer del relato.

Ya en su casa, sentado frente al espejo, contempló sus manos enguantadas. Casi con temor se desprendió de ellos. Supo que el mal se posesionaba de sus manos.

Fue entonces que dijo a su mujer, a la que sabía despierta: "El mal de mis manos está en la mujer de la videncia". Ella lo calmó. Por la mañana, irían a la ciudad, visitarían iglesias.

Nunca más las cartas deberán permanecer boca arriba, el destino de esos naipes será el de quedar ocultos ya que en ellos aguarda un rostro de mujer.

Fue en la iglesia que en medio de los fieles, se despojó de sus guantes. Por primera vez mojó sus dedos en agua bendita y se persignó. Con esas manos húmedas acarició los naipes que llevaba en el bolsillo. Acaso esas figuras no semejaban en sus oros, estampas santas. Durante el oficio, permaneció con los ojos cerrados, ya que temía encontrar en esas ceras nacaradas, las imágenes relatas por la vidente.

V

Esa noche en la videncia, la mujer no retornó. Sólo aparecía un camino cubierto de pétalos blancos. El remise negro había desaparecido, ya no soplaban el viento y esta vez todo estaba muy quieto y en silencio.

En ese amanecer despertó y le contó al jugador lo que había visto. El hombre no hizo preguntas pero la miró quedamente.

Después de escuchar el relato, se acercó a los naipes. Las cartas esparcidas sobre la mesa dibujan geometrías extrañas. Los guantes como manos muertas yacen sobre la cama acariciando morosamente una seda abandonada.

En una carta reconoce escrita una letra de mujer. Es entonces que el hombre se lleva las manos a la altura de su rostro y las contempla. Despojadas de sus guantes, aparecen desnudas.

Ya en la ventana, su mirada se pierde por un camino desierto.

Leonardo Sciascia

Traducción de
Ana Goldar



Narradores de Hoy
BRUGUERA

Novedades BRUGUERA



El Cándido de Leonardo Sciascia, como su célebre modelo volteriano, es un brillante apólogo en el que, con sardónica ironía, se condenan para siempre a la burla los vicios humanos y todas las formas de optimismo intelectual. A través de las andanzas de Cándido Munafó, siciliano de buena familia nacido en una gruta la noche del desembarco angloamericano, Leonardo Sciascia, testigo lúcido y polémico del mundo de hoy, ha escrito un libro para gozar y reflexionar en profundidad.

EDITORIAL BRUGUERA ARGENTINA SAFIC

H. Yrigoyen 646 / 650 - Buenos Aires

nuevos escritores

samuel
cadranel

ESPEJISMOS

El se siente feo, y esa fealdad que le repite el espejo, sólo decrece en la convulsión de sus delirios solitarios, hasta que el frío cristal lo vuelve a mirar de igual manera, mezcla de asco, odio y desconuelo.

No es fácil juntar los pesos que hacen falta para acceder a ese boliche donde la noche camouflada de ilusión, promete el placer de unas horas al rojo carmesí.

Apenas le alcanza para una visita mensual, y sabe que las copas que toma y que convida, taxi y tarifa concertada, son su tributo para con el inexorable espejo.

Paga, y en canje de tantos puchos no fumados y semanas sin cine, aguarda la piedad de una mentira hecha caricia y un perfume dulzón que se le meta en la piel y en la sábana, y le dure hasta el día siguiente flotando como de yapa en la pieza.

Espera además el aguinaldo o la quiniela que acorten los veintinueve días que faltan, esa interminable pausa.

El espejo en cambio, nada espera, nada lo colma ni conmueve; su mensaje obscecante seguirá siendo el mismo.

CUADROS PARA UNA EXPOSICION

La luna pasea su metal de asombro por el alborotado atelier.

Una mirada inquieta, febril, se embarca una y otra vez en la mezuquina luz que navega las cuatro paredes, mudas acompañantes de un silencioso desfile donde infinitud de colores y formas celebran el preludeo a la fiesta alucinante de su mayoría de edad.

El artista, desdoblado, multiplicado, entrando y saliendo en el misterio de su propia creación, formaliza el ritual de la despedida intentando comprender la distancia irreparable que poco a poco lo separará de su obra, esa que ya se evapora ante sus ojos vencidos por el sueño, mientras otros sueños de nuevas geometrías y tonalidades aguardan para irrumpir con el alba, criatura de la noche que también crecerá hasta hacerse obscuridad para volver a empezar siendo luz, como los hijos de la Vida, cuando tienen los suyos y éstos otros y otros los que los siguen.

Como la creación toda, desde siempre.

marcelo
di marco

KAFKA

Sus ojos le ocultan el alma
como lo bello esconde su real sentido.

Quebrar sus pupilas fue liberar un mar inmenso.

VIVIR

Algas que frotan aquella roca
una nube abandonada y yerma
o la bruma
imprecisa y silenciosa ahriendo olvidos

Y tan adentro del mar la vida

laura
klein

LOS RIESGOS MUSICALES

Cerrar las manos, perseguir la misma risa sofocada, la que viene de los riesgos musicales, de los fondos. El mar o cosas como el viento o el desastre o los libros son acto del suplente, del que sigue a su pesar los viejos gestos, las ínfimas secuclas del que huye. Se hacen los nombres, otra vez las urgencias. Otra vez el encontrar sombras deshechas y sombras enlazadas, rumores cercanos a la ventana de la loca; que no muere, que es blanca y vacía. Otra vez lo distinto se echa encima lo siniestro. Las aguas reflejan la culpa, un teatro sucio.

SANTARIOS CENTENARIOS

novela de *Fernando Sorrentino*
\$ 6.500.-

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

...un espíritu burlón que no deja lugar a dudas en cuanto a la verdadera finalidad de esta descomunal escalada humorística: grabar a fuego ciertas grotescas deformaciones del vivir cotidiano. (Juan Cicco, La Nación, 25-11-79).

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

(Daniel Freidemberg, La Opinión, 17-2-80).

EN LIBRERIAS Y EN

**EDITORIAL
PLUS ULTRA**



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

SOBRE EL QUE ILUSTRO ESTE NUMERO

Se llama ALFREDO D'ARIENZO, tiene 30 años, es arquitecto y egresado de Bellas Artes. Ganó el Primer Premio de la 20ª Bienal de Pintores Arquitectos.

Como no hace maternidades ni floricitas pintadas irroprochablemente, tiene que trabajar en otras cosas para poder pintar lo que quiere. Esta "doble vida" le impide tener siempre la necesaria tranquilidad y concentración para crear todo lo que su capacidad le permitiría, y frecuentar además el "mundillo" de críticos e inauguraciones. Trabajó en el taller de Martínez Howard y expuso últimamente en la Galería Lagard.

Usted puede juzgarlo en estas páginas.

ONCE POEMAS, de Guillermo Boido. Ediciones "El lagrimal trifurca", Rosario, 1979.

Eso, apenas: once poemas. Cortos, para colmo. A casi cinco años de *Poemas para escribir en un muro*, Guillermo Boido parece desairar a quienes miden la poesía por metro o toneladas. Parece, también, desairar al mercado, confiando los *Once poemas* a la secreta y humilde —pero en ciertos casos infalible— distribución mano a mano. ¿Orgullo?, ¿modestia?, ¿elitismo? En todo caso, ni la producción a destajo ni los esfuerzos por conseguir un espacio en los ambientes literarios parecen interesar, no sólo a Boido, sino al grueso de su generación.

Sin embargo, ése es sólo uno de los modos, quizá el más circunstancial, del tozudo "no entrar en el juego" que Boido practica y proclama (esto último, a veces, de un modo que puede sonar irritante): si su escritura siempre tuvo un cierto grado de hermetismo, si la caracterizó un manejo de lo conceptual nada confortable para espíritus demasiado románticos, ahora, en *Once poemas*, toca el límite. Un paso más y está el silencio, la falta de cualquier significado; y habrá que ver, en los posibles poemas posteriores, si eso no anuncia un salto dialéctico que "haga un nuevo camino al andar".

Desembarazado de todo matiz tranquilizador, sostenido en un obsesivo interrogarse sobre el lugar de la poesía en lo que llama "la historia secreta del sentido", Boido extrema sus propias propuestas. Corre el riesgo de tener que callarse. El

de la incompreensión, no: ni uno solo de *esos* poemas podría haber sido escrito sin la confianza en que, por lo menos en algunos casos, se produzca una comprensión que no necesita de explicitaciones. En ese sentido, y como probablemente ocurra con toda poesía, la obra de Boido es una apuesta.

Los que se solazan aplaudiendo cualquier discurso que parezca decir "cosas importantes" lo aplaudirán como nunca. Pero no lo entenderán, creo. Hay un juego ambiguo, poderosamente desesperado en su tono cortante, sentencioso, altisonante a veces. Un juego engañoso en el que no verán más que su costado más próximo al gnosticismo aquellos que, según la metáfora de Lucaks —casi calçada de otra de Valéry—, se han instalado en "un hotel provisto de todo el confort moderno suspendido a orillas de un abismo, de la nada, del absurdo: el espectáculo cotidiano del abismo, situado entre la calidad de la cocina y las distracciones artísticas, no hace sino aumentar los placeres que encuentran los pensionistas de ese confort refinado". Igualmente engañoso el juego, pero desolacionante, para determinadas lecturas "progresistas" —no todas— que antes que nada se guidan de la incerteza, la inseguridad.

Las duras frases que, como apotegmas, Boido encadena en versos escuetsos, terminantes, son más bien modos siempre incompletos de aludir. Completarlos sería devolver la comodidad, pero fijar el sentido, aniquilarlo. Textos que no denotan: ayudan: que no enseñan, no dicen: son. Sentencias absolutas sí, como suele ocurrir, se las cita para lucimiento del citador: su literalidad conduce al vacío, el suicidio, pero Boido siempre habla de "otra cosa".

visto y oído

que quizá también sea metafóricamente de algo más. Cuidado con las conclusiones, porque no existen: sólo hay —y nada menos— un movimiento de posibilidades, "tiros de dados" que desarticulan la superficie de las cosas. Preguntas.

Decir que el tema es lo ontológico es insuficiente: se trata, mejor, de la pregunta acerca de qué es, el trabajo de un significante que busca su significado. Como muchos de su generación, Boido no está seguro de casi nada: recibió demasiadas ratificaciones de que las cosas no son claras. Como la de sus compañeros de generación, su poesía apenas replantea, busca sin encontrar. Nada que ver con la pasividad del que se abstiene (tampoco con la del que se apatona en sus certezas): lo suyo es un moverse en la oscuridad, hacia algo que no se sabe qué es, pero hacia adelante. Reconocer lo borroso, reconocerse en el cateísmo interior, hallar mínimos puntos de referencia. Tal vez el propio Boido, sus compañeros de generación o los que vengan después podrán, con eso, fundar otra poesía, o, más exactamente, un modo de ver sin coartadas, capaz de cantar.

Daniel Freidemberg

ZONAS E INDAGACIONES de Santiago Kovadloff, Edit Bote/lla al mar, 1978. CANTO ABIERTO de Santiago Kovadloff, Edit Bote/lla al mar, 1979.

El placer de la lectura, dice Barthes, proviene indirectamente de ciertas rupturas, o choques: códigos antipáticos en que lo noble y lo trivial entran en contacto. Lo menos y lo más se igualan, encimados. Lo casual convoca lo inequívoco, y viceversa; lo que lleva a la sed y un idéntico fracaso, pero también la misma impotencia para el llanto y el consuelo, donde lo idéntico se separa y se unen los opuestos, que se resuelven a otro nivel, el del lenguaje.

Las ineluctables combinaciones del azar y lo imponderable producen la superposición de niveles de significación. Esto es lo que cautiva en las prosas de **ZONAS E INDAGACIONES**: prácticas fragmentadas en que el lenguaje se busca, permanentemente se encuadra, se portándose, negándose; perfilando una confianza inútil pero también la magia en un perseguido exactitudes, precisiones; y termina transformándose en desmesura. Movimientos, evocaciones equívocas, erigen una estructura dura que dice que nada es duro, salvo el olvido. No hay lo distante y lo cercano, sólo la inexorable certeza de alguna vez *entrar al nombre*: límite que contiene la flojedad, la pérdida del sujeto; cuya identidad está constituida básicamente por negaciones en su actividad de ser, en consumirse (*homologar la luz a la poca luz, la obvedad... a la vida*). Donde sólo sospechas e intuiciones caben, ante la imposibilidad de reducción de la propia identidad; Santiago Kovadloff propone mantenerse en esa decisión de flexionarse sobre sí, desesperanzado y apasionadamente, replegarse en esa la propia vida, que nos es opaca. Entonces qué nos sostiene y vertebrar, incognoscible? Ese movimiento caótico —el alzar,

como deseos o debilidades, *cambian/ combaten/ bajo mi nombre*; ese caos, soledad irreducible frente a los mínimos espacios comunes con los otros, trasposiciones simultáneas, galería de espejos en que también se pierden. Dentro del lenguaje se inserta el silencio como contenido, como lo que dice, lo que habla. Y son los otros, los que construyen el silencio, que finalmente se explicita en el paréntesis (*Olvidas/te olvidan/eso es todo*). Desaparece la otredad para volver al uno; al silencio que está contra la imagen, la determina. El lenguaje va rodeando, desde distintos ángulos que en parte se desdican y en parte se apoyan, una forma de ser

de convivir: la unión por el miedo, la costumbre, el cinismo, la disolución del sentido común: la real desunión bajo *la festividad y el abrazo*. Ante estos lazos todo es privilegio o nada lo es, la *ideología* o el *carácter de una hermana*, lo mismo un gesto que una vida, una forma de ser o la locura. Todo queda bajo el nombre de lo posible, lo subjetivo, la conjetura: máximo cognoscible del otro, el otro del uso o del amor, *prójimo imposible*.

Lo diario se hace esencial, sólido, cuestionable. Kovadloff desnaturaliza la vida cotidiana, desmitificando sus símbolos. *Sólo la lucidez de un cínico/ o una imaginación pérdida/ pudieron vislumbrar/ en este pájaro inmundo/ de las ciudades/ los atributos simbólicos/ de la paz.* (Paloma) Despoja de su encanto a los lugares comunes que quedan reducidos a una estrategia. El hombre común, imposibilitado de vida plena, tiene el *saludable recurso de la sobrevivencia*, técnica de la sobrevivencia.

Que lo natural se convierta en extraño es una constante en la poesía de Kovadloff. El interrogar lo sabido, y desnudar lo desnudo, tanto en **ZONAS E INDAGACIONES** como en **CANTO ABIERTO**, coincide con la certidumbre de lo real como un infinito disperso que cambia sus formas, en las que se imprimen preguntas, gritos. La realidad es la oscura materia en que se imprime un tono: una sintaxis. En los 2 libros de Kovadloff los temas son los mismos, el mismo espesor; lo que varía es su tratamiento, el tono. Un movimiento sutil, una lúcida ironía, en **ZONAS E INDAGACIONES**, del lenguaje apretado y el prójimo imposible, pero ávido. Formas que vuelven, versos que se repiten, en **CANTO ABIERTO**, extendidos, sobre todo obstinados, como oscuras claves. Referido a un contexto dado, externo, **ZONAS E INDAGACIONES** provoca distancias, hablando de un mundo

terrible, discursivamente. **CANTO ABIERTO**, por el contrario, acerca con un lenguaje más coloquial; y lírico; hablando en ese mundo, creado por el poema; cuya vida interna abre surcos en lo lejano. Abuelo suicida, tía taconuda, hermano lejos, mujer insondable, son sólo temas: "espejos en los que cualquiera puede mirarse sin que la imagen quede grabada" (R. Bareiro Saguier). Es la forma lo que se abre, lo que nos acerca al canto y nos obliga a quedarnos en algún verso, a descubrir un mundo y releerlo, para atrapar lo que corta el lenguaje, y lo subleva: entonces aparece otra forma, la que nos espueña, buscándose, intentando alcanzar lo inalcanzable, tratarlo de vos, de ajeno, lejos mío, de querido, posible, con ironía, ternura, desolación o recuerdo, alcanzarlo, hacerle preguntas para que aparezca y se muestre, conjeturar hasta el cansancio, inagotado, y no saber, igual no saber y desdecirse cuando lo inalcanzable vuelve a estar bajo llave y nosotros no del otro lado de la puerta.

Al releer **CANTO ABIERTO** comienzo a buscar ese inalcanzable que atraviesa los poemas en forma vertical. Busca preguntas, intactos caprichosos, para acuerdos con el olvido, para posibles diferentes. Hacer un poema es *cavar un sueño*, hablar y deshalar y volver a dudar y callar y volver a ser un mudo que habla y luego el que *festaja palabras como hechizado o ángel*. El poema se cuestiona a sí mismo, se redescubre mientras va naciendo, hacia el punto *un punto debe haber hermano... un hilo o confesión o caminista que reuna, un suelo debe haber donde apagar lo feroz, donde venirse desnudo para vergüenza del miedo* donde vida y poesía se confunden y crean mutuamente. Canto abierto quizás a lo que huye, lo que desborda, realidades o rupturas, incertidumbres, violencias o imposibles.

Laura Keim

SANITARIOS CENTENARIOS, de Fernando Sorrentino. Buenos Aires, Plus Ultra, 1979.

Uno se sentiría inclinado a decir, en principio, que Sorrentino es un humorista. Pensando en Woody Allen, o en Boccaccio, no creo que él se sintiera ofendido por tal clasificación. Pero un sego kafkiano nos crea la primera duda: a menos que estemos dispuestos a reconocer que América es un libro de humor, que no es lo mismo que decir un libro de chistes. Basta con recordar ciertos cuentos—recordables sin duda—de *El mejor de los mundos posibles*, su obra previa.

Porque detrás de la fachada humorística, los escritos de Sorrentino revelan una impiadosa burla del absurdo cotidiano, corrosiva y observadora, a través de la que el autor entrega una visión del mundo lapidante.

Sanitarios centenarios es la primera obra extensa de Sorrentino, y quizás sea éste el motivo de que—por momentos—el desarrollo central se vea excesivamente bifurcado en anécdotas secundarias, que afectan la coherencia total de la estructura narrativa. Pese a eso—y quizás por el hecho de que uno no siente que estos "cuentos dentro de la novela" desdibujen por lo menos el nivel de ironía final—el libro se lee sin interrupción y con interés sostenido por la trama, carácter que—en la literatura moderna—parecería a veces estar reservado nada más que a los nefastos "best-sellers".

La técnica de Sorrentino se apoya fundamentalmente en evitar el estatismo y la descripción: hay un argumento que marca permanentemente el ritmo de la acción, y personajes y situaciones se mueven en función de completar la línea ascendente del mismo. La historia es absurda sólo en apariencia: una empresa de sanitarios cumple cien años y decide aprovechar la oportunidad para descabellados festejos, además de promocionar una nueva línea de productos. La campaña correspondiente es encargada a un empleado de agencia publicitaria, que resulta el protagonista. Los avatares del magno acontecimiento y sus preparativos van conformando una sucesión de hechos

cuyo desencadenamiento lleva a la desmesura más ridícula, en la que el mismo publicitario—antes vagamente lúcido—se ve envuelto.

La exageración, recurso del narrador, se ve avalada por una lógica incuestionable y resulta de ella una crítica feroz del mundo de la publicidad, y como consecuencia impostergable, de la mediocridad de la sociedad de consumo. Crítica que—esto es lo interesante—no aparece como explícita ni moralizante, sino que se desprende de la misma visión de los hechos, dejando la reflexión final al lector, a la manera del moderno cine norteamericano. El mismo recurso de la desmesura, a través del cual aparecen aumentados hasta el paroxismo los mecanismos de la alienación y el consumo, crea un efecto de extrañamiento que obliga a la manera que Brecht planteaba para el teatro a dicha actitud reflexiva.

Muy posiblemente, Sorrentino sonreíría al leer este comentario, arguyendo que su intención no era otra que la de escribir una historia divertida. Le creemos; pero también le creemos a algún reportaje en el que afirma que no hacen literatura verdadera sino los escritores que tienen algo para decir.

Enrique D. Zattara

EL ACTOR EN EL SIGLO XX (Evolución de la técnica. Problema ético) Odette Aslan. Editorial Gustavo Gill. Colección Comunicación Visual. Barcelona 1979. 361 págs.

Su autora—actriz e investigadora—se propuso, según sus palabras, consagrar se "a un estudio clínico del trabajo del actor. Analizar el curso de su training y el ejercicio de su profesión. Examinar, rigurosa y sistemáticamente, lo que hace con su voz, su cuerpo, su pensamiento".

No se trata, como podría desprenderse de una interpretación apresurada de este fragmento, de un texto teórico que propone una nueva poética. No; es sólo—lo que es demasiado—una descripción de las diferentes técnicas a partir de la necesidad de "establecer un balance, desentrañar las distintas orientaciones, demostrar que las mismas han nacido en el contexto general de la evolución del siglo XX".

Con este objetivo Odette Aslan pasa revista a la formación tradicional y su evolución con las experiencias de Jacques Dalcroze, Jacques Copeau, Charles Dullin y la ruptura stanislavkiana.

Sigue con las reacciones contra el naturalismo, las investigaciones en Rusia antes y después de la revolución, los problemas del espacio, el actor en la radio, el cine y la televisión, la influencia de Antonin Artaud y del psicoanálisis, Stradberg, Grotowski, Barba, el Living Theatre, el Open Theatre y Peter Brook.

Otros capítulos están dedicados a la ética del actor y sus múltiples relaciones con el autor, los demás actores, el director, el empresario y el público. El aliciente del dinero y el compromiso político son otros aspectos enunciados en esta obra.

Tanta amplitud temática, que se complementa con más de treinta páginas de bibliografía y datos de actores y hombres de teatro, convierte a esta obra en útil material de consulta.

La autora ha realizado un minucioso trabajo pero, aunque plantea algunas posiciones personales, es más una compilación que un ensayo.

El lector interesado en penetrar en la problemática del actor contemporáneo, hallará en este volumen una guía orientadora al seguir, casi paso a paso, las variadas tendencias que se han sucedido en nuestro siglo en la escena europea y norteamericana.

Si el lector, además de interesado es perspicaz, observará inmediatamente—y esto es también una virtud indirecta del libro—las influencias de muchos ejercicios dramáticos que se han realizado en nuestro medio. Y, además de las influencias, aquellos trasplantes descuidados cuyo tiempo de duración entre nosotros ha sido notablemente inferior al que tuvieron en sus latitudes originales. Aquí, generalmente, se marchitaron sin florecer.

Por supuesto que éste es otro tema que no le corresponde investigar a Odette Aslan, pero su libro invita a reflexionar sobre él. Como también sugiere que la capacitación del actor no puede ser encarada como un juego irresponsable, ya que los problemas que plantea—técnicos, ideológicos, metodológicos, profesionales y políticos—sólo pueden ser resueltos mediante el rigor, la idoneidad y la práctica conjunta.

El actor en el siglo XX es una mirada rápida, aunque bastante totalizadora, a la tarea llevada a cabo por este artista de "la precariedad y el movimiento" en los últimos cien años.

La mejor lectura es siempre la recreadora. En este caso es fundamental, porque puede ser muy estimulante para el actor argentino, quien, en general, no acostumbra a reflexionar acerca de su profesión.

Y más estimulante aún sería discutir en grupos esta lectura.

Quizás las jóvenes generaciones de estudiantes de teatro puedan poner en práctica estas sugerencias.

Pedro Espinosa

Sociología de los medios de comunicación masiva

Profesor: Miguel Bianchi

Sociedad y sistemas de comunicación.
El poder de persuasión en los medios de comunicación de masas.
Las prescripciones moralistas y el cambio social.
El enfoque semiológico del "análisis de contenido".
El enfoque psicológico del "análisis de los efectos".
Análisis de Marshall McLuhan.



Literaturas Marginales

Profesor: Juan Sasurain

Los alcances del concepto "literatura".
Literatura nacional: un corpus mutilado.
La marginalidad como concepto y como campo.
Géneros "menores" y mensajes mixtos.
La canción popular argentina: el Lango.
La poesía de Homero Espósito.
La historieta argentina: la tira de humor.
Clemente, de Caloi.



La publicidad en los Estados Unidos

Profesor: Rolando Pereyra

Composición del mercado norteamericano: análisis y crítica.
Penetración de la televisión.
Las grandes cadenas: NBC, ABC, CBS.
Proyección de 300 cortos publicitarios.
Análisis y crítica comunicacional.



Taller Literario

Profesor: Isidro Salzman

Los postulados de Edgar A. Poe y los orígenes de la "short story".
La cuentística de Jack London, Ernest Hemingway y William Faulkner. Influencias de la técnica cinematográfica. Concepción del cuento y límites en Horacio Quiroga. Circularidad y destrucción de lo real en los cuentos de Jorge Luis Borges.
El rechazo como génesis de las criaturas del cuento: Julio Cortázar.

seminarios

centro de
investigación
y estudios

medios & comunicación

sarmiento 1562/5ºb/te. 35-4492



Introducción a la estética cinematográfica

Profesor: Angel Faretta

Antecedentes, mitos e invenciones.
De Griffith al cine sonoro.
La creación de un lenguaje.
Tratamiento del espacio en el cine.
Nacimiento de la crítica cinematográfica.
Elementos de semiología.
Guión, montaje, puesta en escena.
Lectura del guión.



Lenguaje y crítica de la televisión

Profesor: Luis Gregorich

Breve historia de la televisión.
Estructura del mensaje televisivo. Medios gráficos y medios escritos.
Pasividad y dinamismo en el espectador televisivo.
Peculiaridad de la televisión frente a los demás medios. Ideología y masividad. Futuro de la televisión.
Trabajos prácticos: análisis de la televisión argentina.



Teoría de la Comunicación

Profesor: Raúl N. Barreiros

La comunicación instrumental.
Cibernética. Feed Back.
Información. Código.
Redundancia.
Ruido y Fidelidad.
Propósitos de la comunicación.
Influencia y manipulación.
Lenguaje. Símbolos y Códigos.
Comunicación de la Imagen.

INFORMACION

- * Los seminarios comienzan en el mes de abril y su duración es de cuatro meses.
- * Los temas mencionados hacen referencia asistemática a algunos puntos del programa.
- * Informes generales, programas analíticos e inscripción: Sarmiento 1562 - 5º B - T.E.: 35-4492.
Horario de atención: 12 a 19.30 horas.

Lo sabes: debo volver a perderte y no puedo.
Como un tiro certero me subleva
cada obra, cada grito y también el espíritu
salino que desborda
de los muelles y hace la oscura primavera
de Sottoripa.

Pueblo de herrajes y arboladuras
selváticas en el polvo del atardecer.
Un zumbido largo llega desde afuera,
desgarra como una uña sobre los vidrios. Busco la señal
extraviada, el único testimonio recibido
por ti como una gracia.

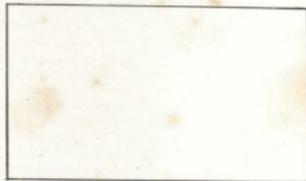
Y el infierno es verdad.

II

También la esperanza de volver a verte
me abandonaba;
y me pregunté si esto que me cierra
todo sentido de ti, telón de imágenes,
tiene los signos de la muerte, o hay en ello,
del pasado, distorsionado y frágil,
algún destello "tuyo".

(En Módena, entre los pórticos,
un criado engalanado arrastraba
dos chacales de la correa.)

motetes



III

La góndola que se desliza en un intenso
resplandor de alquitrán y amapolas,
la pegadiza canción que se alza
entre las masas de cordajes, las altas puertas
cerradas sobre ti, y risas de máscaras
que huían en muchedumbre.

¡Una tarde entre mil y mi noche
es más profunda! Se agita a lo lejos
un pálido ovillo que me enciende
por momentos, y me hace igual a ese absorto
pescador de anguillas de la orilla.

I

*Lo sai: debbo riperderti e non posso. / Come un tiro aggiustato mi sommuove / ogni opera, ogni grido e anche lo spi-
ro / salino che straripa / dai moli e fa l'oscura primavera / di Sottoripa.*

*Paese di ferrame e alberature / a selva nella polvere del vespro. / Un ronzió lungo viene dall'aperto, / strazia com' un'
ghia ai vetri. Cerco il segno / smarrito, il pegno solo ch' ebbi in grazia / da te.*

E l' inferno è certo.

II

La speranza di pure rivederti / m' abbandonava:

*e mi chiesi se questo che mi chiude / ogni senso di te, schermo d' immagini, / ha i segni della morte o dal passato / é
in esso, ma distorto e labile, / un tuo barbaglio:*

(a Módena, tra i portici, / un servo gallonato trascinava / due sciacalli ai guinzaglio).

III

*La gondola che scivola in un forte / bagliore di catrame e di papaveri, / la subdola canzone che s' alzava / da masse di
cordame, l' alte porte / rinchiuso su di te e risa di maschere / che fuggivano a frotte.*

*una sera tra mille e la mia notte / é piú profonda! S' agita laggíú / uno smorto groviglio che m' avviva / a stratti e mi
fa eguale a quell' assorto / pescatore d' anguille dalla riva.*