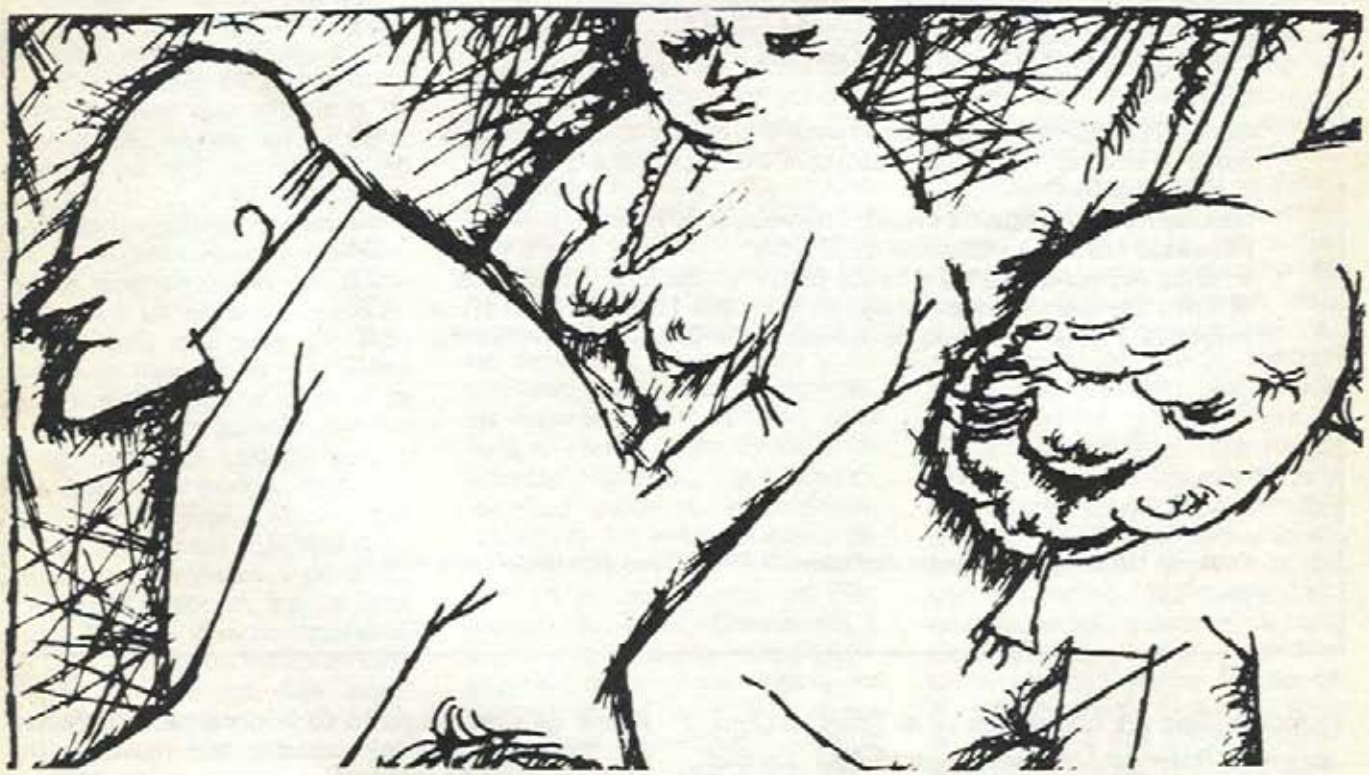
PUNTO DE VISTA

Revista de cultura
Año 2, número 5
1979
$ 1.800.-

BORGES
EL PUBLICO DE ARTE
FREUD
KAFKA



Un cuento de Andrés Rivera

Poemas de Héctor Piccoli y Raúl Vera Ocampo

PUNTO DE VISTA

Revista de cultura

Año 2, número 5
marzo de 1979

Director:
Jorge Sevilla

Colaboraron en este número: V. Díaz Arciniega, Rita Eder, Fernando Mateo, Alberto Perrone, Héctor Piccoli, Ricardo Piglia, Jaime Rest, Andrés Rivera, Jorge B. Rivera, Nicolás Rosa, Raúl Vera Ocampo.

Diagramación: Carlos Boccardo.

Indice

Ricardo Piglia: Ideología y ficción en Borges 3
Héctor Piccoli: Poemas 5 y 6
Rita Eder: El público de arte: una encuesta 7
Andrés Rivera: La suerte de un hombre viejo 14
Poesía no es verdad: Raúl Vera Ocampo 17

Libros
Jaime Rest: La neurastenia de Franny y el budismo Zen de Zooey 18
Jorge B. Rivera: "La inconmensurable tristeza urbana que cabe en un pocillo" 19
Nicolás Rosa: Traducir a Freud: ¿domesticar a Freud? 22
Fernando Mateo: La cuestión de la crisis 24
V. Díaz Arciniega: Kafka y Felice Bauer: el vampiro y el tribunal 27
M.T.R.: Jornadas internacionales de la crítica 1978 (Reseña crítica) 32
Informes: Primer Congreso de la Asociación Brasilera de Semiótica 36

Punto de Vista eligió fragmentos de dibujos de Georg Grosz para ilustrar este número

Punto de vista fue compuesta en el Taller de Composición "Rolando J. Altuna", Iguazú 480 - Capital Federal, e impresa en los talleres gráficos Litodar, Brasil 3215, Buenos Aires. Es una publicación perjódica que recibe toda su correspondencia en: Casilla de Correo 5628, Correo Central, 1000 Buenos Aires, Argentina.

Punto de vista. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Hecho el depósito que marca la ley. Impreso en la Argentina.

Suscripciones:

Argentina	6 números	12.000 $	(correo simple)
Exterior	6 números	30 u$s	(correo aéreo)

Cheques y giros a Casilla de Correo 5628, Correo Central, 1000 Buenos Aires.

Ricardo Piglia

Ideología y ficción en Borges

A los antepasados de mi sangre
y a los antepasados de mis sueños
he exaltado y cantado.

Jorge Luis Borges

1. Los dos linajes

Hay una ficción que acompaña y sostiene la ficción borgeana: se trata de un relato fracturado, disperso, en el que Borges construye la historia de su escritura. Formado por una multitud de fragmentos, escrito en la obra, perdido en ella, este relato es un lugar de cruce y de condensación. En un sentido pareciera que esa es la única historia que Borges ha querido narrar, sin terminar nunca de hacerlo, pero también, habría que decir sin dejar nunca de hacerlo: la ha disimulado y diseminado a lo largo de su obra, con esa astucia para falsificar que le es característica y a la que todos hemos convenido en llamar su estilo. Núcleo que ordena sus textos más allá de la variedad de registros y de temas que los diferencian, no es anterior a la obra sino su resultado, pero a la vez es un modo de definir las condiciones que, según Borges, la han hecho posible y la justifican. Ficción del origen, se narra allí el acceso a las propiedades que hacen posible la escritura: sin embargo no se trata (como en Arlt) de un relato de aprendizaje, sino más bien de una especie particular a la que podríamos llamar narración genealógica. El rastreo de los ancestros tiene aquí un papel decisivo: la sucesión de antepasados y descendientes constituye un índice onomástico que repite la estructura de un árbol genealógico. La escritura de Borges se construye en el movimiento de reconocerse en un linaje doble. Por un lado los antepasados familiares, "los mayores", los fundadores, los guerreros, el linaje de sangre. "Esta vana madeja de calles que repiten los pretéritos nombres de mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez. Nombres en que retumban (ya secretas) las dianas, las repúblicas, los caballos y las mañanas, las fechas, las victorias, las muertes militares"[1]. Por otro lado la investigación de los antepasados literarios, los precursores, los modelos, el reconocimiento de los nombres que organizan el linaje literario. "Todo lo que yo he escrito está en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton y algún otro". La escritura de Borges reconstruye su estirpe y esa reconstrucción abre dos líneas conectadas formalmente sobre el modelo de las relaciones familiares.

La coherencia de esa construcción es tal que no debemos ver ahí un secreto que la crítica tendría que descifrar, sino las marcas visibles de una interpretación ideológica que el mismo Borges se da para definir a la vez su lugar en la sociedad y su relación con la literatura. La cultura y la clase se vinculan con el nacimiento, y el origen es la clave de todas las determinaciones: en Borges las relaciones de parentesco son metafóricas de todas las demás. En definitiva, ese doble linaje que cruza y divide su obra se ordena sobre la base de una relación imaginaria con su núcleo familiar. La tradición de los antepasados se encarna y la ideología adquiere la forma de un mito personal. Así esa ficción que intentamos reconstruir demuestra ser a la vez social (porque es una concepción de clase la que se expresa ahí) e individual (porque en su enunciación no puede separarse de la posición del sujeto que reordena y da forma al material ideológico). Los mayores, los modelos, los escritores y los héroes están representados para Borges (literalmente y en todos los sentidos) en la relación con sus padres. "Mi madre, Leonor Azevedo, proviene de una vieja familia, de vieja ascendencia argentina" escribe Borges en *Autobiographical Essay* que sirve de prólogo a una edición norteamericana de sus relatos y agrega: "Una tradición literaria corre por la familia de mi padre". Apoyada en la diferencia de los sexos, la familia se divide en dos linajes, habría que decir que es forzada a encarnar los dos lina-

---

Este trabajo es un capítulo de un libro sobre Arlt y Borges, en preparación.

jes: la rama materna, de "buena familia argentina", descendiente de fundadores y de conquistadores ("Tengo ascendencia de los primeros españoles que llegaron aquí. Soy descendiente de Juan de Garay y de Irala"), de guerreros y de héroes. La rama paterna, de tradición intelectual, ligada a la literatura y a la cultura inglesa ("Todo el lado inglés de la familia fueron pastores protestantes, doctores en letras, uno de ellos fue amigo personal de Keats"). Por supuesto esa construcción no tiene nada que ver con la verdad de una autobiografía,[1] es más bien la reelaboración retrospectiva de ciertos datos biográficos que son forzados a encarnar un sistema de diferencias y de oposiciones. Apoyándose en las diferencias culturales y sociales entre el padre y la madre, Borges ordena a partir de ellos una interpretación ideológica. En el interior de esa relación se sitúan, en cada caso, la riqueza y la pobreza, el saber y la ignorancia, el linaje y la cultura. Lo que está en un lado, falta en el otro: la contradicción, la diferencia y el desplazamiento son la clave de la construcción. Así, si la familia materna aparece ornamentada con los emblemas de la jerarquía social, la familia paterna queda asociada con la carencia de tradición ("Nada sé de mis antepasados portugueses, los Borges"). A su vez, si la rama paterna sostiene los prestigios del saber y de la cultura, la familia materna se verá desposeída ("Cuando se es de familia criolla, o puramente española, entonces, por lo general, no se es intelectual. Lo veo en la familia de mi madre, los Azevedo, son de una ignorancia inconcebible").

Esta ficción familiar es una interpretación de la cultura argentina: esas dos líneas son las dos líneas que, según Borges, han definido nuestra cultura desde su origen. O mejor: esta ficción fija en el origen y en el núcleo familiar un conjunto de contradicciones que son históricas y que han sido definidas como esenciales por una tradición ideológica que se remonta a Sarmiento. Así podemos registrar, antes de analizarlas en detalle, las contradicciones entre las armas y las letras, entre lo criollo y lo europeo, entre el linaje y el mérito, entre el coraje y la cultura. En última instancia estas oposiciones no hacen más que reproducir la fórmula básica con que esa tradición ideológica ha pensado la historia y la cultura argentina bajo la máscara dramática de la lucha entre civilización y barbarie. Es esta oposición ideológica la que es obligada, en Borges, a tomar la forma de una tradición familiar. La ficción de ese doble linaje le permite integrar todas las diferencias haciendo resaltar a la vez el carácter antagónico de las contradicciones pero también su armonía. El único punto de encuentro de ese sistema de oposiciones es, por supuesto, el mismo Borges, o mejor, los textos de Borges. En "la discordia de sus dos linajes" la obra se inscribe en una doble filiación que Borges resume al definirse (en el prólogo a uno de sus primeros libros, *El idioma de los argentinos*, 1928) como "enciclopédico y montonero". El culto al coraje y el culto a los libros que dividen su obra a la vez temática y formalmente no son otra cosa que la transcripción de ese antagonismo.

2. Heráldica y herencia

Esta ficción es un mito de origen: mito sobre el origen de la escritura, esto es, reflexión sobre las propiedades que la han hecho posible. Ese doble linaje asegura, en verdad, un doble sistema de sucesión. En el pasado familiar se acumulan los bienes, los valores que la obra debe reproducir y conservar. Cruce de sucesiones y de reconocimientos, de donaciones y de deudas, Borges recibe de sus antepasados las posesiones que respaldan su escritura.

Por un lado se abre paso una heráldica heroica que permite ubicarse a la vez en la historia y en la sociedad. Los antepasados, los mayores, son los héroes, los guerreros que han hecho la historia. Cadena de nombres gloriosos, la familia que aparece como productora de héroes, en realidad es la que hace la historia. El culto a los mayores define a la novela familiar como historia de la patria. "La historia de mi familia (dice Borges) finalmente tan vinculada con la historia de este país". La historia argentina es una historia familiar y esta proximidad asegura una herencia épica y da derechos sobre el pasado. Historia de una familia de héroes que hicieron la patria, este pasado está presente y se conserva en la memoria de la madre: "Tu memoria (le escribe en la dedicatoria de las *Obras Completas*) y en ella la memoria de tus mayores". El pasado nacional se conserva bajo la forma de una leyenda familiar. Lo que Borges llama "la tradición oral de mi casa" atesora y transmite la historia de la gloria y de las hazañas de los mayores. En última instancia, la leyenda familiar es un modo de apropiarse de la historia: en esa tradición oral, en "esa tácita voz que desde lo antiguo de la sangre me llega", la historia pertenece a la familia.[2]

En definitiva esta acumulación ideal de propiedades heroicas en el nombre de los antepasados no es más que el complemento solemne de la apropiación real de los bienes materiales que los han definido históricamente como clase. Afirmada en el pasado épico, en el culto al coraje, la

[1] Tampoco debe pensarse que esta ficción está construida como una novela familiar en el sentido que este concepto tiene en la obra de Freud. Es la ideología la que dicta aquí los desplazamientos que tienden a representar en las dos ramas una diferencia que las excede. Hablamos por lo tanto de otro sistema de determinación y de un sujeto que no es el del psicoanálisis; frente a la estructura del inconsciente la crítica solo puede ser tautológica, esto es, encuentra siempre eso que se supone que está.

[2] En esto Borges no hace más que repetir el sistema de legitimidad de una tradición historiográfica que se inicia con V. F. López. "La tradición oral es la fuente histórica más genuina", señalaba López. Y J. L. Busaniche acota: "De donde resultaría que todas las generaciones de argentinos amantes de la historia de su patria estarían atados a la tradición oral de los deudos de coroneles y generales".

leyenda de los antepasados se descubre simultáneamente como una historia de sus valores morales y de sus propiedades materiales. "Una amistad hicieron mis abuelos con estas lejanías. Fueron soldados y estancieros". La tradición familiar se reconstruye y la estirpe decide, sobre todo, la condición social. "Como tanto argentino soy nieto y hasta bisnieto de estancieros" escribe Borges ya en 1926 (*El tamaño de mi esperanza*). En última instancia para Borges la leyenda familiar es la historia argentina vivida como biografía de clase.

Si por un lado Borges aparece como el heredero de una memoria, de una leyenda, de una historia de clase, la ficción familiar que podríamos llamar paterna abre otra genealogía fantástica: la cadena de los héroes y los antepasados literarios, "el censo heterogéneo de autores", funda otro linaje y convierte a la historia de la literatura en una saga familiar. Para ubicarse en esa tradición el modelo sigue siendo el parentesco y el mismo Borges se ocupa de señalar que su sentimiento de familiaridad con De Quincey en el plano espiritual es similar al que siente por I. Suárez en el linaje de sangre. Esta consanguinidad "espiritual" lo convierte en el descendiente de otra estirpe, ordenada esta vez sobre una alianza que tiene al idioma inglés como base de la relación: Wells, Chesterton, De Quincey, Conrad, Wilde, Stevenson, Kipling, esta serie se asimila, por analogía, con "todo el lado inglés de mi familia". Esta estirpe supone al mismo tiempo una suerte de destierro lingüístico; la diferencia entre los dos linajes se transforma en la oposición entre dos lenguas. Pero a la vez el bilingüismo vuelve a redefinir el núcleo familiar. "Mi padre ejerció mayor influencia sobre mí que mi madre porque fue a causa de él que yo aprendí el inglés".

Para que esta inscripción adquiera toda su legalidad le será preciso construir —también aquí, pero con más detalle, o mejor, con una minuciosidad que delata su hechura— una fábula biográfica. La literatura en realidad es vivida como una herencia transmitida por el padre. Para probarlo la ficción del origen adquiere todo su extraño dramatismo y se condensa en una escena que sin duda podemos llamar original. "Yo era todavía un chico pero sentía que mi destino era un destino literario. Mi padre siempre había deseado ser un hombre de letras y lo fue de manera parcial. Y como mi padre había querido ser un escritor, quedó más o menos sobreentendido que yo debía cumplir ese destino". Se podría decir que en la ilusión de ese pacto con el padre arranca la historia de la escritura borgeana. Pacto sobreentendido, cumple la función de un oráculo; enlazada con la herencia y el destino la escritura aparece como una promesa, o mejor, como una deuda. Borges debe escribir *por* el padre y en su nombre. Escribir por el padre, esto es, en lugar de él, pero también gracias a él, a lo que le ha legado. El espacio simbólico de esa donación es la biblioteca paterna "de ilimitados libros ingleses". Espacio de acumulación, la biblioteca paterna es la literatura como la memoria materna es el lugar de la historia. Ambito del aprendizaje y de la iniciación ("Más que una escuela me ha educado una biblioteca, la de mi padre") en el espacio saturado de la biblioteca, la cultura se convierte en herencia familiar.

La cultura y la clase se vinculan con la herencia y el linaje: ese es el núcleo básico de la ideología en Borges. Esto es, ese núcleo básico, que adquiere la forma de un mito familiar, define los rasgos permanentes de la concepción que tiene Borges de su posición en la sociedad y de las con-

Héctor Piccoli

Por esta claraboya, permanece en el cuarto lo callado y siguiente.
La castidad del muro, se deshoja en un lento fluir
de agua suspensa; nadie
demora
la joya dispersa del cielo que pasa.

Derramaría un alféizar esta banda sin deseo que una sola frase
anega
en qué otra voluntad de agua más que el actual azul de sí,
en que la frase puede, —única—,
encarnar toda su lengua?

O es, esposa, quizá el martirizado lema
del vano hecho escollera
para un gas que ingresa, ingresa
—marejada sin rumor y sin rompiente—, a qué espesor?
la exhausta
sangría a la que vuelve, el cielo en movimiento?

Un efímero ganado pace ahora, y nada guarda
ni forma obsta, a este moroso acontecimiento.
Acierta un oro vago a legitimar la prescindencia
de vos, e infringir así la tarde abstracta.
Qué serena insistencia, esposa, es estar muerta!

Entreabierta en lo alto, la claraboya es una
anagogía
perpleja en los batientes ante la ilegibilidad extensa, ardida:
la luz en la ventalla
total, del cielo indehiscente.

Héctor Aldo Piccoli nació en Rosario en 1951. Cursó la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNR. Publicó, con Enrique Marcelo Olivay, "Permutaciones" (Poemas), editado por Ediciones La Cachimba, Rosario, 1975.

diciones de producción de su literatura. La obra de Borges trabaja y se desarrolla en el interior de esta ideología; encuentra allí el ámbito para representar e integrar todas las contradicciones. Es fundamental, antes que nada, tener en cuenta que esta forma ideológica no debe ser confundida con las opiniones políticas de Borges. Las determina, pero contradictoriamente, y mientras estas opiniones políticas cambian y Borges pasa del yrigoyenismo a cierta forma nativa del fascismo, los elementos básicos de esa construcción se mantienen y se los encuentra a lo largo de toda su producción. Fundada en el pasado de sangre y en la estirpe, en el origen y en el culto a los mayores, esta ideología refleja, antes que nada, las contradicciones de su inserción en la sociedad; transcribe en un lenguaje específico un contenido social particular y a la vez expresa una oposición central entre conciencia de clase y situación social. Sobre ese eje se abren las contradicciones que el mito familiar viene a ordenar; lo que debemos retener es el hecho clave y específico de que Borges nunca excluye los contrarios, sino que los mantiene y los integra como elementos constitutivos de su escritura. Para decirlo de otro modo: veremos que Borges cambia de lugar los elementos que componen ese material ideológico, valorándolos de manera distinta en distintos momentos, pero conservando siempre los términos y el contenido de la contradicción. A partir de ahí se pueden analizar los cambios, los cortes y la evolución de la obra de Borges y también su insistencia en las estructuras especulares, la equivalencia, la identificación de los contrarios, el oxímoron, el quiasmo, la doble negación. "El desarrollo histórico no suprime esas contradicciones (escribía un filósofo alemán que amaba a Hegel) lo que hace es crear la forma en que pueden desenvolverse. No existe otro procedimiento para resolver las verdaderas contradicciones". Digamos que vemos ahí una ley para analizar las relaciones entre ideología y literatura en Borges (y no solo en Borges). Esto supone, primero, determinar el modo en que la literatura construye una forma para tratar de resolverlas.

Hemos dicho que en ese doble linaje Borges encuentra el ámbito donde se integran todos los antagonismos; pero con esto el análisis no hace más que comenzar. Debemos estudiar qué forma literaria hace posible integrar ese conjunto de contradicciones, o mejor, analizar de qué modo la transformación de ese material ideológico determina las particularidades de su escritura de ficción. La memoria y la biblioteca representan las propiedades a partir de las cuales se escribe, pero esos dos espacios de acumulación son, a la vez, el lugar mismo de la ficción en Borges. Así, esa herencia doble no solo convierte la diferencia entre los dos linajes en el condensador de todas las oposiciones ideológicas, sino que también las define formalmente. Son dos sistemas de relato, dos maneras de manejar la ficción. Heredero contradictorio de una doble estirpe, esas dos ramas dividen formalmente a la obra. Por un lado aparecen una serie de textos afirmados en la voz, en el relato oral en cierta ética del habla, en la historia, en la memoria, en el culto al coraje, en el no saber, y que tienen al duelo (es decir en Borges, la relación entre el nombre y la muerte) como estructura fundamental; por otro lado, otra serie de textos afirmados en la lectura, en la traducción, en la biblioteca, en el culto a los libros, en el saber, en la parodia, y que tienen al apócrifo (es decir, la relación entre nombre y propiedad) como estructura fundamental. Habrá que estudiar ahora los cruces, las relaciones, los intercambios; analizar cómo, en esa oposición, Borges reescribe la historia familiar y al mismo tiempo la degrada, esto es, ver cómo la escritura de ficción de Borges se constituye, justamente, en el proceso de transformar esa ideología básica.

Héctor Piccoli

La manera del agua estuvo siempre
ya
en el contorno de este cántaro;
la del aire
en el velamen fracto del sauzal:
tu sed es el ventalle
que reitera, la coextensiva referencia de las cosas.

Y el deshojado índice en la pantalla cinérea?
La mano gualda
y múltiple, del pronombre rupestre?
En la soflama del zócalo
una mano (o una venatoria) deviene yacimiento, estética.

No se escinden así las geminadas alas,
el palimpsesto del cielo.

Una cintura, —sin embargo—, se quiebra en el brocal
hacia la estrella querellante.

y el denuedo de la forma
enfrenta el primer peligro del reflejo.

Pero el vórtice, el vórtice que la presa acosada
ha galopado hasta fuera de sí misma
no se ve, se conjetura;
es ésta la muerte? —Una vaharada de mundo

florece en la lisura del instante no significado

Rita Eder

El público de arte: una encuesta

¿Qué sabemos sobre el público de arte en América Latina? ¿Quiénes visitan museos, galerías, exposiciones? Una investigación sobre el público, el gusto las instituciones y el consumo de cultura

En mayo de 1976, presenciamos en la ciudad de México un fenómeno poco común: una multitud formaba largas colas tras las puertas del Museo de Arte Moderno, con el fin de lograr acceso a la exposición de pintura del museo de L'Hermitage. La prensa se ocupó de fotografiar a los asistentes, dando prueba física de un público heterogéneo. El rotograbado de importante diario capitalino mostraba a un obrero de la construcción con las ropas manchadas de pintura frente a *El laudista* de Caravaggio. A su lado, ocupada en la misma tarea contemplativa, se encontraba una señora con todos los síntomas exteriores de pertenencia a la comúnmente denominada clase alta; entre los dos aparecían cuatro niños de escuela primaria. El hecho, tan sugestivo, entre otras razones, por la composición del público, se comentó como caso curioso durante el tiempo que duró la exposición y no pasó a ser objeto de mayor consideración.

En marzo de 1977, este hecho insólito volvió a darse, con algunas variantes. La colección Armand Hammer se presentó en la sala principal del Palacio de Bellas Artes, pero esta vez la afluencia de público fue mucho más significativa. En veintiún días, 170 mil personas lograron enfrentarse a las famosas pinturas y dibujos. La presencia del personal de la Cruz Roja se justificó ante la espera prolongada de muchos presuntos espectadores que con una voluntad admirable aguardaban, bajo el sol, la oportunidad de entrar.

El hecho de que un conjunto de obras cultas fuese capaz de atraer tan vasta cantidad de gente por encima de una seria incomodidad, cuando los promotores y creadores de distintas actividades de esta índole se quejan de la falta de interés y asistencia por parte del público, es en sí una señal importante en un ambiente donde mucho se habla del pueblo y el arte.

En México existe desde los años veinte un fantasma denominado arte público, que en algunas raras instancias, gracias al apoyo de Vasconcelos, pudo cobrar real existencia en manos del movimiento muralista. El muralismo ha sido sin duda el momento más brillante de las políticas culturales auspiciadas por el gobierno; propuso un proyecto de la popularización de la pintura e intentó el encuentro de las masas con su historia.

Si bien el Estado expresa hoy la intención de impulsar un arte para todos, es importante aclarar qué encierra este concepto, ya que escasas veces hay una estructuración concreta de tan importante proyecto.

Lo que sería fundamental añadir a las repetidas declaraciones que postulan la integración a la cultura de los marginados, palabra que frecuentemente forma parte del vocabulario del nuevo régimen, sería confrontar los proyectos acerca de una política cultural con su espacio histórico-social concreto. Cabría preguntar, sobre todo en un momento en que la cultura occidental ha sido cuestionada a fondo, qué se entiende o qué debería entenderse en los países latinoamericanos por ese concepto.

El fenómeno Hammer permitió comprender ciertos aspectos de la organización de la cultura en México, pero más importante aún es que podría servir para conocer al principal protagonista del arte contemporáneo: el espectador. Sin conocer sus actitudes frente al arte, es difícil formular políticas culturales que aspiren a ir más allá de la buena retención para convertirse en acción viva.

Diseño de la investigación

En las siguientes páginas pretendemos adelantar parte de los resultados y algunas interpretaciones de la investigación — en proceso de análisis — realizada entre el público que asistió a la exposición Hammer. Para ello el

Con la colaboración de Elia Espinoza, Christine Frerot, Araceli Rico, Patricia Rivadeneyra, Lourdes Romano, Guadalupe Carreón y la del doctor Juan Blejer de la Universidad Autónoma Metropolitana de México.

HISPAMERICA

dirige: Saúl Sosnowski
1402 ERSKINE ST.
TAKOMA PARK, MD. 20012 - U. S. A.
TEL. 301-434-3806

LIBROS DE HISPAMERICA

María Luisa Bastos, **Borges ante la crítica argentina: 1923-1960,** 356 p.

Hernán Vidal, **Literatura hispanoamericana e ideología liberal: Surgimiento y crisis.** (Una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del **boom),** 120 p.

Saúl Sosnowski, **Borges y la Cábala: La búsqueda del Verbo**, 120 p.

Oscar Hahn, **Arte de morir** (poemas), Prólogo de Enrique Lihn, 180 p.

Queda un número reducido de ejemplares del Anejo 1 de **Hispamérica, Literatura latinoamericana e ideología de la dependencia**, que puede ser obtenido con la suscripción al año IV (1975) de la revista.

Suscripciones a **Hispamérica**, revista de literatura, tres números por año:

Individuales: u$s 12.00

Bibliotecas: u$s 18.00

Patrocinadores: u$s 25.00 (sus nombres son mencionados en la revista)

TENEMOS
NUMEROS ATRASADOS

Toda la correspondencia debe ser dirigida a Saúl Sosnowski / **Hispamérica** 1402 Erskine Street / Takoma Park, Md. 20012 / U.S.A.

HISPAMERICA

Tabla I. Distribución por frecuencias de los medios por los cuales el público que integra la muestra se enteró de la exposición

Medio por los cuales el público se enteró de la muestra	Frecuencia absoluta	Frecuencia relativa
Televisión	81	22,7%
Televisión y periódico	45	12,7%
Radio-televisión y periódico	35	9,8%
Periódico	33	9,3%
Radio y televisión	30	8,5%
Otro	29	8,2%
Radio	27	7,6%
Amistades	25	7,1%
Escuela	23	6,5%
Televisión y amistades	13	3,7%
Radio y periódico	14	3,9%
	355	100,0%

método utilizado fue la encuesta por medio de la entrevista personal, aplicada a una muestra de 355 asistentes seleccionados al azar de cinco en cinco; hubo algunas respuestas negativas así como la necesidad de saltar por encima de la enorme cantidad de niños de escuela primaria que visitaron la exposición. La entrevista contenía 32 preguntas que fueron estructuradas de acuerdo con los siguientes supuestos:

1) La observación no participante, tanto en la muestra de L'Hermitage como en la Hammer, permitió suponer que se trataba de un público heterogéneo en cuanto a edad, escolaridad, ocupación y nivel socioeconómico.

2) Ante el hecho de una publicidad masiva y altamente elaborada (los anuncios por la televisión mostraban buenas tomas de las pinturas acompañadas de un sugerente fondo musical; la radio apelaba a los no iniciados en el arte a disfrutar por medio de los sentidos, para lo cual no era necesario ningún conocimiento previo), era posible imaginar que la gran afluencia de público se debió a una difusión sin precedentes en el caso de un suceso de esta naturaleza.

3,4) Otro factor que favoreció la asistencia a la muestra fue el prestigio de los nombres incluidos en la colección Hammer, entre otros, dibujos de Leonardo da Vinci y Miguel Angel, la *Juno* de Rembrandt y finalmente Goya, celebridades que pasan a formar parte de la cultura digerida y que son mencionadas en los libros de texto del colegio secundario, sobre todo los pintores renacentistas. Este supuesto parte de la idea de que la mayoría de los asistentes no se encontraba identificada con el arte contemporáneo, entre otras razones por la falta de una difusión efectiva de estas manifestaciones en el medio. Ello permitiría una cuarta proposición: a menor grado de escolaridad, mayor identificación con la cultura del pasado y menor conocimiento de las vanguardias. Esta hipótesis ha sido comprobada en un estudio realizado en 1962 por Robert Escarpit ("La imagen histórica de la literatura en los jóvenes, problemas de selección y clasificación", *Literatura y Sociedad*, Ediciones Martínez Roca, 1969), quien en una encuesta realizada entre jóvenes del Centro de Selección Militar de Limoges, pretendía determinar la actitud de los mismos frente a la lectura. Escarpit, después de procesar los datos de 4.716 encuestas, llegó a la conclusión de que una visión activa de la literatura contemporánea aparecía en los niveles de estudios superiores, mientras que conforme descendía el nivel educacional había desconocimiento de las manifestaciones actuales y una preferencia por autores de los siglos XVIII y XIX.

5) La acción del arte culto sobre las mayorías, en la medida en que éstas no tienen preparación, se realiza en forma verti-

cal, es decir, no hay una transformación del enfrentamiento con el arte en experiencia, lo cual produce una aceptación pasiva no crítica de la cultura establecida o tradicional.

6) Los movimientos de vanguardia, sobre todo aquéllos que pueden calificarse como arte de participación, podrían despertar por lo menos el mismo interés que la colección Hammer si el público tuviese conocimiento de que existen y que a través de estas formas de arte habría la posibilidad de establecer una relación horizontal, es decir, no recibir bienes de cultura sin los instrumentos cognoscitivos necesarios y sí en cambio hacer del arte una experiencia que es gestada desde el espectador.

Descripción del cuestionario

La encuesta se compone de dos partes centrales. La primera sección está destinada a averiguar las estadísticas vitales (sexo, edad, estado civil, lugar de origen). Continúa con la ocupación, grado de escolaridad e indicadores de *status* socioeconómico. A ello siguen tres preguntas sobre el contacto del público con los medios masivos y el papel que éstos, en forma de publicidad, desempeñaron para atraer a los espectadores. Todas ellas son preguntas cerradas.

La segunda sección, que se inicia a partir de la pregunta 16, se concentra en las actitudes frente al arte. En primera instancia, se intenta saber si se trata de un público de arte consuetudinario, es decir, si los asistentes concurren por ser individuos interesados en el arte de tiempo atrás o si un mecanismo extraartístico ha influido en tal decisión (v.g. la publicidad). Posteriormente, se hicieron cinco preguntas abiertas sobre la exposición en sí, en términos de un criterio basado en el gusto y en la justificación del mismo. La colección Hammer se componía de obras cuya periodización abarcaba desde el Renacimiento hasta Picasso.

Estas cinco preguntas cumplían un doble propósito; por un lado, averiguar el grado de acercamiento del espectador al arte contemporáneo y, por el otro, pulsar si, dada la oportunidad, habría frente a los movimientos actuales el mismo interés mostrado frente al gran arte del pasado. Las preguntas se dirigían a averiguar si el público tenía conocimiento de lo que era el impresionismo (el impresionismo, a pesar de pertenecer al siglo XIX, es identificado como arte nuevo), el arte abstracto, el pop, el arte conceptual y, finalmente, si había oído de un concepto que incluía como ingrediente fundamental la participación del público. Las preguntas admitían en este caso la respuesta afirmativa, siempre y cuando el entrevistado fuese capaz de especificar lo que entendía por estos conceptos artísticos. Si la especificación del entrevistado resultaba suficientemente dudosa la respuesta sería registrada como negativa. Si en efecto los espectadores no sabían de qué se trataban estos movimientos, de acuerdo a conceptos previamente definidos, las ocho encuestadoras explicábamos al público de qué se trataba tal o cual manifestación. El sentido de ello era preguntar después a un público con el mínimo de información si le interesaría alguna exposición de cualquiera de las expresiones plásticas contemporáneas. Obviamente es difícil cuantificar el interés; sin embargo, la respuesta frente a las especificaciones despertó una actitud atenta y, en la mayoría de los casos, olvidaban haber declarado que sólo disponían de cinco minutos para contestar y querían profundizar en las explicaciones.

Por último, importaba averiguar qué clase de experiencia había generado la visión de las famosas pinturas de la colección Hammer, y con ello obtener una idea de cómo conceptualizar el arte culto y qué vivencia era capaz de producir.

Descripción de la muestra y análisis de datos

1) Lo primero que emerge de la descripción de los asistentes a la muestra es la predominancia de una población joven; el 47% varía entre los 15 y los 24 años. En cuanto a dimensión ocupacional, el sector que aparece como grupo mayoritario es el de estudiantes (36,9%), en segundo término el de profesionales (22%) y en grado decreciente le siguen empleados administrativos (15%) y amas de casa (10,4%), comerciantes (2,2%) y obreros (0,9%). En cuanto a escolaridad, un 45,9% ha hecho algún estudio universitario. Estos tres datos en conjunto muestran una población joven, con un alto grado de escolaridad y en su mayoría estudiantes y profesionales, lo cual implica que existe un público homogéneo en contraposición a la supuesta heterogeneidad.

2) La segunda proposición, que sugiere como factor fundamental la afluencia del público a la muestra en virtud de la intensa publicidad a través de los medios masivos y no necesariamente por tratarse de un público de arte ya formado, es visible a través de la información que nos proporcionan las tablas I y II. La primera muestra que el 85% de los asistentes se enteró a través de la radio, la televisión o el periódico, ya sea por separado o en conjunto. Sólo el 15% se enteró de la muestra a través de la escuela o las amistades. Las tablas II, III y IV, compuestas por tres variables, muestran respuestas a la pregunta *¿Desde cuándo le interesa el arte?* Un significativo 67,5% afirma interesarse en el arte desde siempre. La segunda columna revela una asistencia a las exposiciones que, en su mayoría, no pasa en promedio de una o dos veces al año. El 17,7% afirma haber asistido más de seis veces. Sin embargo, el 38,1%, no se acuerda de ninguna, el 51,8% de algunas y sólo el 10,1% de todas. El nivel de discrepancia entre las tres tablas hace aparecer dudosa la afirmación de que el arte le interesa desde siempre al 67,5%, pues revela un bajo nivel de asistencia a las exposiciones. Ello repercute sobre la tabla I y hace suponer, en primer término, que en efecto el promotor fundamental que llevó a una enorme canti-

Tabla II

Distribución de frecuencias de las respuestas a la pregunta: "¿Desde cuándo le interesa el arte?"

	Frec. Abs.	Frec. Rel.
Desde siempre	241	67,9%
Hace poco	103	29,0%
No le interesa	10	2,8%
No contestó	1	0,3%
	355	100,0%

Tabla III

Distribución de frecuencias de la especificación de exposiciones a las que ha asistido

	Frec. Abs.	Frec. Rel.
No ha asistido	109	30,7%
Ha asistido de una a tres veces	97	27,3%
Ha asistido de cuatro a seis veces	85	23,9%
A más de seis	63	17,7%
No contestó	1	0,3%
	355	100,0%

Tabla IV

Distribución de frecuencias del número de exposiciones a las que ha asistido en los últimos tres años

	Frec. Abs.	Frec. Rel.
No se acuerda de ninguna	135	38,1%
Se acuerda de algunas	184	51,8%
Se acuerda de todas	36	10,1%
	355	100,0%

Tabla V. Distribución de los entrevistados en relación a preferencias por determinado estilo pictórico dentro de la exposición Hammer en números absolutos y relativos

Estilo pictórico	Frec. abs.	Frec. rel.
Impresionista	95	26,7%
Barroco (Rembrandt-Rubens)	49	13,7%
Retrato (Sargeant)	46	12,9%
Impresionismo y otro	33	9,3%
Simbolismo (Moreau, Van Gogh, Gauguin)	31	8,9%
Rococó (Goya, Tiépolo, Fragonard)	21	5,9%
Otro	18	5,1%
Barroco e Impresionismo	18	5,1%
No contestó	16	4,4%
Paisaje (Corot)	13	3,75%
	355	100,0%

Tabla VI. Distribución de los entrevistados en relación a su gusto artístico fuera de la exposición Hammer

Estilo que más gustó fuera de la exposición Hammer	Frec. abs.	Frec. rel.
Maestros del Renacimiento	69	19,4%
Impresionismo	64	17,9%
No contestó	52	14,6%
Otro	35	9,9%
Barroco (Rembrandt-Rubens)	32	9,1%
Picasso	25	7,5%
Maestros del Renacimiento-Barroco e Impresionismo	24	7,2%
Pintura mexicana, muralismo	18	5,1%
Pintura mexicana contemporánea	10	2,8%
José María Velasco	7	2,1%
Barroco e Impresionismo	13	3,7%
Rococó	6	1,8%
	355	100,0%

dad de personas a la exposición Hammer ha sido el de los medios masivos de comunicación y no el hábito de concurrir a estos eventos. La segunda inferencia posible a partir de las tablas II, III y IV consiste en que, confrontados los entrevistados con la idea de la función del arte con mayúscula en su vida cotidiana, muchos se ven presionados, sobre todo tratándose de una mayoría de estudiantes y profesionales con alto nivel de escolaridad, a presentar determinada imagen de sí mismos. Como afirma Irving Goffman, en *La presentación del yo en la vida cotidiana*, hay una necesidad de definirse frente a los otros a través del juego de los papeles que la misma sociedad o cultura dominante demanda de los individuos, por medio de la imposición de determinados valores.

3 y 4) El público (tabla V) prefirió en su mayoría los cuadros impresionistas (26,7%), en

segundo y tercer término, con una casi igualdad de porcentajes, hubo preferencia por las obras de Rembrandt, Rubens y Sargeant, que en conjunto suman casi un 30%. Prácticamente es posible alinear a estas tendencias, puesto que el contacto con el público permitió afirmar que tales obras han gustado no tanto por razones concientes de estilo (por ejemplo, el claroscuro de Rembrandt a diferencia del naturalismo de Sargeant), sino porque se trata de retratos sumamente expresivos, género que por otra parte ha sido la típica expresión de las naciones en formación y ligado al nacimiento de la burguesía (los ejemplos sobran, el retrato individual y de grupo en los países bajos durante el siglo XVII, el retrato inglés durante el siglo XVIII, al igual que en los Estados Unidos durante esta época). Cuando el público se refería a la *Juno* de Rembrandt no veía la personificación mitológica sino el de "una señora a la cual sólo le falta hablar para ser un personaje vivo". Similares comentarios se hicieron acerca de los cuadros de Sargeant. Pintores más cercanos a la época contemporánea, como Moreau, Van Gogh, Gauguin, Chagall y Modigliani sólo gustaron al 10% del público. El caso de Moreau es interesante puesto que es desconocido para el gran público. Aquí pudo haber influido el hecho de ser la primera pintura con la cual el público se enfrentaba y, en segundo término, el aspecto, podría decirse, un tanto de cuento ilustrado que caracteriza algunos cuadros de Moreau. Recordamos el caso particular de una entrevista a una señora que venía de provincia y que sólo había llevado medio curso del primer año de la escuela primaria; ante la pregunta de cuál obra le había gustado más respondió literalmente: "un cuadro pequeño donde se ve un señor sembrando, está al lado de un cuadro que se llama el hospital, y me parece que dijeron que el señor que lo pintó se llama Vicente, yo también siembro, me gustó por los colores, se antoja bordarlos".

El bajo porcentaje de interés en el arte de nuestro tiempo, menos conocido que el impresionismo (salvo el caso de Van Gogh), pareciera contradecir la tesis de Escarpit, posiblemente válida para la sociedad francesa. En México no se da necesariamente la relación entre mayor escolaridad e inclinación por las expresiones culturales más cercanas a nuestro tiempo.

Si bien el público era fundamentalmente universitario, las observaciones de campo denotaron una precaria comprensión y conocimiento de la pintura. Ello puede deberse a varias e licaciones que tienen que ver con la discutible relación, en la sociedad mexicana, entre el acceso a la universidad y el acceso a la cultura oficial o establecida. Esta aseveración es difícil de cuantificar, pero se podría arriesgar la observación de que en México se ha producido un rápido proceso de movilidad social vertical, que ha posibilitado el acceso a ciertos bienes y privilegios que ofre-

TABLA VII. DISTRIBUCION DE FRECUENCIAS DE ESCOLARIDAD EN RELACION A PREFERENCIAS ESTILISTICAS (DATOS PARCIALES)

Número de casos % por renglón % por columna % total

Escolaridad	Impresionismo	Barroco (Rembrandt y Rubens)	Retrato (Sargeant)	Simbolismo (Moreau)
Primaria no terminada	0,0 0,0 0,0 0,0	0,0 0,0 0,0 0,0	4 50,0 8,3 1,1	1 12,5 5,6 0,3
Primaria completa	4 36,4 4,1 1,1	1 9,1 1,9 0,3	1 9,1 2,1 0,3	1 9,1 5,6 0,3
Secundaria no terminada	7 25,9 7,2 2,0	3 11,1 5,8 0,8	6 22,2 12,5 1,7	5 18,5 27,8 1,4
Secundaria completa	9 19,6 9,3 2,5	9 19,6 17,3 2,5	9 19,6 18,8 2,5	0,0 0,0 0,0 0,0
Preparatoria no terminada	14 26,4 14,4 3,9	9 17 17,3 2,5	10 18,9 20,8 2,8	4 7,5 22,1 1,1
Preparatoria completa	8 9,5 8,2 2,3	8 19,5 17,3 2,5	4 9,8 8,3 1,1	1 2,4 5,6 0,3
Universidad no terminada	23 28,0 23,7 6,5	13 15,9 26,0 3,7	7 8,5 14,6 2,0	6 7,3 33,3 1,7
Universidad completa	30 37,0 30,9 8,5	6 7,4 11,5 1,7	5 6,2 10,4 1,4	0,0 0,0 0,0 0,0
Total	95 26,7%	49 13,7%	46 12,9%	18 5,1%

Tabla VIII. Distribución de los entrevistados en relación a la obra que menos gustó de la colección Hammer, en números absolutos y relativos

Obra que menos gustó	Frec. abs.	Frec. rel.
Todo le gusta	80	22,5%
Otro	70	19,7%
Bosquejos de Gauguin	60	16,9%
No sabe	49	13,8%
Impresionismo	41	11,6%
Corrientes independientes (Chagall, Modigliani)	39	11,0%
No contestó	16	4,5%
	355	100,0%

ce la sociedad, tales como la educación universitaria, a sectores de población que tradicionalmente estaban marginados de esta posibilidad. Sin embargo, no olvidemos que la política educacional en México se ha caracterizado por la resolución de problemas de las masas desprovistas de educación, pasando a segundo término la calidad de la misma. Además, es necesario tomar en cuenta que la familiarización con las expresiones artísticas cultas, por su mismo carácter poco abierto, reforzado por la particular manera de su distribución, es un proceso que no sólo depende de la escolaridad formal sino de una cierta tradición que se transmite vía familia y medio social; condiciones que estarían ausentes en un proceso de movilidad ascendente más o menos intensa. Esta afirmación acerca del escaso conocimiento del arte contemporáneo se verá reforzada por la tabla VI, puesto que la pregunta acerca de los estilos preferidos, independientemente de los presentes en la colección Hammer, arrojó un 19,4% a favor de los maestros del Renacimiento y, nuevamente, una preferencia por los impresionistas (17,9%). En cuanto a manifestaciones contemporáneas, el 7,5% se inclinó por Picasso y el 2,8% por la pintura mexicana contemporánea.

4) Al realizar el cruce de variables entre escolaridad y preferencias estilísticas, el 53% de universitarios se inclinó por el impresionismo. Se podría pensar que la exposición contenía pocas manifestaciones más contemporáneas, pero al realizar un segundo cruce de variables entre preferencias, independientemente de la exposición y escolaridad, los maestros del Renacimiento y el impresionismo constituyeron la mayoría, el porcentaje de preferencia por el impresionismo lo dieron quienes habían realizado estudios universitarios, mientras que el de maestros del renacimiento procedió del público, cuya escolaridad no fue más allá de la preparatoria. El conocimiento de la contemporaneidad se objetiva en Picasso, preferido por aquéllos cuyo nivel era de secundaria y preparatoria, lo cual sugiere que Picasso ha pasado a formar parte de la cultura digerida.

5) La acción del arte culto sobre las mayorías, en la medida en que éstas carecen de preparación, actúa en forma vertical, lo cual, entre otros efectos, es visible en la aceptación no crítica de la cultura establecida. Tal afirmación puede corroborarse en la tabla VIII. En ella aparece un grupo que conforma el 22,5%, que afirmó que todo lo que vio en la exposición Hammer le gusta; si a ello añadimos un 4,5% que no contestó y un 13,8% que no sabía, cabría la interpretación de que un 40% del público aceptó pasivamente la exposición y, por otro lado, estas cifras podrían indicar un desconcierto frente al prestigio que acompaña a las grandes obras, que les inhibe en la respuesta. Las dos posibilidades apuntan a un mismo problema que está relacionado con el no cuestionamiento de la cultura oficial. Este punto de vista se complementó con los datos que aparecen en la tabla IX; la mitad del público habló de una sensación de transformación de sí mismos por haber estado en contacto con una actividad "superior". Se habló de "iluminación interna", de tener "mayor fortaleza para soportar la fealdad de la vida". Todo ello no puede dejar de provocar una asociación con el papel sustitutivo que el arte asumió con respecto a la religión en el siglo XIX. Sólo un escaso 15% se animó a realizar algún tipo de crítica a la exposición, del cual un 7,7% (casi todos los interesados de aspecto modesto) tuvo la necesidad de confiar a las encuestadoras que se daban cuenta de que todo esto era muy importante pero no entendían nada y hubiesen deseado una visita guiada con un vocabulario que pudiesen entender.

6) La idea de que los movimientos de vanguardia podrían

Un medio que reúne y sintetiza la reflexión y las actividades sobre la producción cultural y la literatura dedicada a los niños.

Será registro y sistematización de información para padres, educadores, psicólogos, artistas y escritores.

EL LORO PELADO, revista trimestral con secciones fijas sobre literatura, música, teatro, títeres y libros para niños

Suscríbase 4 números,
en Argentina: 12.000 $
en América: u$s 12 y u$s 18 por correo aéreo
en Europa: u$s 14 y u$s 20 por correo aéreo

Cheques o giros a Pablo L. Medina, Venezuela 3029, 1211 Buenos Aires

despertar el mismo interés que la exposición Hammer si los espectadores tuviesen conocimiento de ellos, y de una posible relación horizontal con el arte (implícita, por ejemplo, en el concepto de arte de participación), integra parte de los resultados de la encuesta. Una actitud más abierta, donde mejores relaciones se establecieron con el espectador, empezó a partir de las cinco preguntas dirigidas a ponderar los conocimientos del arte contemporáneo, proceso ya descrito cuando se habló del sentido y formato de la encuesta. La explicación del significado de cada movimiento a los 355 casos despertó, por lo menos en el 90% de los mismos, una atención seria. Deseaban prolongar la entrevista y hacer preguntas con respecto a la exposición. La razón de ello es comprensible: el *arte culto*, pero sobre todo la pintura, es estructuralmente complicado, necesita de una serie de conocimientos para ser descodificado. Tal como el arte y la cultura son distribuidos, ya sea en forma privada o a través del Estado, pasan al conjunto de la sociedad como una experiencia inasible. El corto tiempo que permanecimos con la mayoría de los espectadores les proporcionó, momentáneamente y, si se quiere, superficialmente, algunos instrumentos de comprensión.

Si bien después se les interrogó sobre qué tipo de exposición desearían ver en un futuro cercano, el 32,1% se pronunció por el impresionismo, el segundo porcentaje fue a favor de un arte de participación, concepto que implica la integración activa del espectador.

TABLA IX. DISTRIBUCION DE LAS PERSONAS ENTREVISTADAS EN RELACION A SU IMPRESION DESPUES DE HABER VISTO LA EXPOSICION

Impresión después de haber visto la exposición	Frecuencia absoluta	Frecuencia relativa
Arte como actividad superior	177	49,9%
Arte como actividad superior y motivadora	37	10,5%
Arte como actividad superior y motivadora de inquietudes y otro	48	13,5%
Decepción por la organización de la exposición	27	7,7%
Decepción por la falta de orientación	24	6,8%
Valoración de la asistencia de las capas populares	18	5,0%
La exposición como muestra de inquietudes artísticas	13	3,5%
Arte como actividad superior y valoración de la existencia de las capas populares	11	3,1%
	355	100,0%

TABLA X. DISTRIBUCION DE LAS PERSONAS ENTREVISTADAS EN RELACION CON EXPOSICIONES DE ARTE CONTEMPORANEO U OTRAS A LAS CUALES LES GUSTARIA ASISTIR

Exposición a la que le gustaría asistir	Frecuencia absoluta	Frecuencia relativa
Impresionismo	114	32,1%
Arte de participación	47	13,3%
Arte abstracto	30	8,3%
Arte abstracto e impresionismo	19	5,4%
Arte de participación y otro	19	5,4%
Los grandes maestros (Rembrandt, Leonardo, etc.)	16	4,5%
No contestó	13	3,7%
Arte pop	10	2,8%
Arte conceptual	10	2,8%
Arte pop y otro	8	2,3%
Arte conceptual y otro	6	1,7%
	355	100,0%

Observación final

El análisis de los datos parciales de esta investigación representa un intento por conocer al público de arte en México, sus actitudes y opiniones en relación a distintos movimientos artísticos, su conceptualización del arte y su posible receptividad frente a movimientos de vanguardia que proponen un cambio en la experiencia estética.

Para conocer al espectador, ser que finalmente ha recobrado importancia, no sólo desde el punto de vista social sino como parte integral del proceso artístico, este trabajo intenta desarrollar metodologías de investigación que no son de uso común en la historia del arte. Sin embargo, estos procedimientos resultan indispensables para el estudio empírico del público, del cual tanto se ha hablado, a nivel teórico, en los últimos tiempos.

El interés en el público, por parte de algunos artistas, proviene de una redefinición de la función del arte y la cultura, que por principio rechaza la relación puramente contemplativa entre espectador y obra. Se trata en este caso de un proyecto más ambicioso que intenta franquear la separación entre objeto y retina para dar lugar a una participación activa y liberadora.

Las necesidades de investigación que siguen a este primer intento, es la realización de estudios comparativos que permitan conocer en forma global al público de arte en México, para concebir en forma realista proyectos colectivos respecto a las distintas manifestaciones culturales.

Un público que pueda hacer de su enfrentamiento con el arte una experiencia crítica es factor fundamental en la integración del viejo proyecto del Nuevo Hombre, idea que históricamente pertenece al nuevo mundo y objetiva la conflictiva relación de América con Occidente.

Andrés Rivera

La suerte de un hombre viejo

Andrés Rivera, nacido en Buenos Aires en 1928, es uno de los narradores más importantes de su generación. Publicó dos novelas (El precio; Los que no mueren) **y cuatro volúmenes de cuentos entre los que se destaca** Ajuste de cuentas (1974). **Ha terminado una novela,** El verdugo está en el umbral, **y un libro de cuentos al que pertenece el relato, inédito, que aquí presentamos.**

El hombre viejo seguía despierto, como tantas otras noches. Despierto y más cansado de lo que estaba dispuesto a admitir. Prendió la luz del velador, miró el reloj, se puso una bata y buscó, con la vista, un libro en la biblioteca. Al demonio, se dijo, los leí todos.

Comenzó a vestirse. Saldría a dar una vuelta. Unas cuantas cuadras, a buen paso, quizá le ayudaran a dormir un par de horas.

Caminó por el pasillo iluminado rumbo a los ascensores. La puerta de uno de ellos se abrió y una mujer joven y alta lo observó sorprendida.

—Buenas noches —dijo ella.

—Buenas noches, señorita —respondió el hombre viejo, deteniéndose.

—Perdón, señor: ¿va a salir?

El sonrió cortésmente:

—Sí . . . Espero no molestar a nadie con eso.

—Oh, no —la mujer no advirtió la mordacidad de la observación. O prefirió no reparar en ella—. Creo que no. Pero está lloviendo muy fuerte.

—¿Lloviendo?

La muchacha —porque la mujer joven y alta era, para el hombre viejo, una muchacha— se contempló y largó una risita.

—Claro, yo no me mojé: me trajeron en auto. ¿No oyó los truenos?

—No.

—Feliz de usted, señor: debe tener buen sueño.

El hombre viejo sonrió débilmente:

—Ojalá lo tuviera. No . . . —Se detuvo: no convertiría su insomnio en tema de debate público—. Eso sí: no oí los truenos. Adios. Y gracias.

El hombre viejo entró al ascensor y cuando se disponía a cerrar la puerta, la muchacha lo llamó.

—Sí —dijo él.

—Lleve un impermeable. O un paraguas.

—Es cierto —dijo él—. Me olvidé. Buenas noches, señorita. Y gracias, una vez más.

El hombre viejo se dirigió hacia la puerta de su departamento, pensativo. Oyó que la muchacha cerraba la puerta del ascensor y, luego, sus pasos en el pasillo. Usa tacos altos, se dijo.

—¿Me aceptaría una taza de café? —preguntó la muchacha.

El hombre viejo se volvió, la cara sin expresión, y la miró. Es bonita pensó.

—Té, si no es demasiado pedir.

El desandó sus pasos e imaginó velozmente el departamento de la muchacha. Cortinas, sillones de color claro, cosas tiradas aquí y allá, el televisor, platos sucios en la pileta de la cocina, nada de libros, nada de cuadros. La muchacha prendió la luz y el hombre viejo comprobó, con cierto asombro, que se había equivocado a medias. El conjunto parecía limpio y cálido. Estaban los sillones de color claro y las cortinas, y el televisor, pero también un jarrón con flores, sillas sólidas y nuevas y algunos posters inquietantes, y un tocadiscos y unos libros —después se enteró que eran manuales de gimnasia yoga— sobre una mesa baja.

—Póngase cómodo, señor —dijo la muchacha—. Me cambio en un minuto y estoy con usted.

El hombre viejo se quitó el sobretodo, lo colgó en un perchero, leyó el título de uno de los libros y pasó un dedo por la mesa. No encontró una gota de polvo. Entonces, confiado, se reclinó en el diván.

La muchacha reapareció con una bandeja, dos vasos y una botella. Vestía un pantalón vaquero, que le marcaba la curva de los muslos, y una blusa celeste y calada, de mangas cortas. Llevaba el pelo —rubio, lacio y fino— partido en dos bandas y atada, cada una de ellas, con una cinta roja. En la nuca le brillaba un vello dorado. No usaba corpiño y los pechos, firmes y elásticos, oscilaban bajo la tela delgada y transparente. El hombre viejo no se inmutó: ella estaba en su casa y no sería él quien le fijara normas de buen gusto.

—¿Un whisky? —le preguntó la muchacha.

—Por favor —exclamó el hombre viejo—. Sólo tomo una copa los viernes, cuando abandono la oficina.

La muchacha depositó la bandeja en la mesa baja, se sentó frente a él, y sus ojos, de un azul pálido, lo examinaron.

—¿Usted es banquero?

—¿Banquero? —repitió él, dándose tiempo para responderle.

Deseaba ser preciso. Banquero, pero también dueño de tierras, empresas inmobiliarias, ganado de raza, una fábrica de fertilizantes, y un título de abogado —el primero de su promoción— que le servía para organizar, con prudencia y exquisitez, la liquidación de sus impuestos. La lista, que incluía una profusa cantidad de sociedades que se ocupaban de la salud y la moral de los desvalidos, era demasiado extensa como para ser preciso, como para no incurrir en una laboriosa enumeración que terminaría asemejándose a una obscena complacencia.

—Digamos que sí —aceptó el hombre viejo, resignado—. Digamos que soy banquero.

—No da esa impresión.

—Caramba. ¿Por qué?

—El aspecto.

Dios, se anticipó él, ella cree que los banqueros son unos individuos gordos con un habano atornillado a los labios. La muchacha le pareció algo tonta. No, tonta no. Simple. El hombre viejo tendía a opinar de los demás, por principio, en términos condescendientes. Era rápido para juzgar. Se vanagloriaba íntimamente de ello: sin esa virtud no sería, hoy, un hombre rico, ni podría imponer su voluntad a quienes lo rodeaban. Le producía un agrado sensual desconcertar a sus colaboradores con sus fulminantes aciertos. Y se deshacía con un gesto de fastidio de las alabanzas que le prodigaban. Ninguno de ellos era capaz de sobrellevar, decorosamente, una conversación que durara más de diez minutos. Por eso, iba solo al cine o al teatro, de pesca o de caza, o detestaba a Joyce en silencio.

—Y usted, señorita, y perdone mi indiscreción, ¿de qué se ocupa? —preguntó el hombre viejo.

—Hago striptis.

El hombre viejo alzó la cabeza y chocó con la mirada azul pálido, orgullosa y tal vez burlona. Decidió que la muchacha no era del tipo que un rufián, embutido en ropas demasiado estrechas, pudiera manejar. O quizá —se dijo— los rufianes estaban fuera de circulación o no se vestían de la manera que él imaginaba. Quizá debería revisar sus datos. Quizá fueran penosamente anticuados. Suspiró levemente: le quedaba poco tiempo para averiguarlo. Para averiguar nada.

La muchacha terminó su whisky y le pidió que la ayudara a poner la mesa.

—¿Va a cenar? —preguntó el hombre viejo.

—Siempre ceno a esta hora —dijo la muchacha—. Pero tengo suerte: como de todo y mantengo la silueta.

Entre un viaje y otro a la cocina, la muchacha trajo unos individuales de plástico, platos, cubiertos, una fuente de carne fría, una ensalada de apio y nueces, una botella de vino.

—Me va a acompañar, —afirmó la muchacha.

—Lo siento . . .

—Puse a calentar ravioles: son de primera, se lo aseguro.

—No lo dudo, pero yo cené a las ocho de la noche.

—Pruebe unos ravioles: el tuco es de la casa —insistió la muchacha, pasándole un plato.

—Usted es irresistible.

Ella se rio.

—No es el primero que lo dice.

—¿Sí?

La muchacha sirvió vino en los vasos, y le contó que su trabajo comenzaba cerca de medianoche. Se apagan las luces del local, dijo, salvo un foco que la sigue por el escenario, encerrándola en una cápsula blanca y fría. Una batería oculta lleva el ritmo y el sonido metálico de los platillos marca la caída de las gasas, el contoneo del cuerpo, la morosidad minuciosamente calculada de los movimientos. Eso era todo, pero la dejaba exhausta. Y con hambre. Menos mal, agregó, que le daban franco los lunes. Dormía el día entero, como una santa. Cuando concluía el espectáculo, alguno de los asistentes —señores muy serios: jueces, funcionarios, ejecutivos— la llevaba en auto hasta el departamento. A veces, ella lo invitaba a compartir su mesa.

—Brindemos —propuso la muchacha.

El hombre viejo, que la escuchó con una ávida pero, a la vez, recatada atención, levantó su vaso.

—Por la lluvia —dijo ella.

—Y por los ravioles —completó él— que son excelentes.

—Por la lluvia y los ravioles.

—¿Tiene familia? —preguntó la muchacha.

El hombre viejo contempló cuidadosamente su vaso y dijo con voz queda:

—Soy viudo hace quince años.

—¿Y sus hijos?

A algunas personas se les puede formular esa pregunta. Es lo que hizo la muchacha con el hombre viejo.

—A uno, el mayor, lo mataron —respondió secamente el hombre viejo.

La muchacha escrutó la cara flaca del hombre viejo, y esperó. No era uno de esos sujetos que gustan darle a la lengua por el solo placer de juntar saliva en la boca. Ni tampoco uno de esos aficionados a susurrar historias macabras, cuyas referencias se perdían en una vaga maraña de alusiones a informantes borrosos y a circunstancias dudosas. Entonces, ella esperó.

—Y el menor —continuó él—, que es doctor en filosofía, vive en Francia—. Trabaja en la Renault.

La muchacha volvió a llenar los vasos y el hombre viejo vació el suyo de un trago, preguntándose si no había ido demasiado lejos con esa desconocida. Frecuentaba la iglesia, desde hacía dos años. Iba a la primera misa de la mañana, antes de iniciar su labor en la oficina (el hijo menor llamaba *bunker* a la oficina en sus lentas cartas. Las dispersas excentricidades que las recorrían —"no me interesa sucederte en el trono", para citar la más atroz— le provocaban, al padre, una ira helada y opaca). Y se confesaba una vez al mes. Declaraba aquello que consideraba imprescindible: podía ahorrarle a Dios la fatigosa tarea de ocuparse de la basura hedionda que segrega un hombre a lo largo de su existencia. Por lo demás, estaba convencido que su vida era tan recta como una línea trazada con

regla T. Y que El amaba la geometría.

Pero sabía (o intuía) algo: lo heredarían un montón de inútiles —primos, cuñados, sobrinos— cuya mayor ambición era jugar al polo con el ministro del Interior.

La muchacha le sonrió.

—Brindo por usted —dijo—. Usted es un hombre fuerte.

—Oh, muchas gracias —el hombre viejo también sonrió.

Sonreía feliz y despreocupadamente, como no lo había hecho en años. El mundo que habitaba parecía tan distinto del mundo armonioso y estable que lo vio nacer como un perro rabioso de una gallina de corral. No se ríe —o se ríe en escasas oportunidades— en un universo de perros rabiosos. Podía probarlo. Lo que no podía probar, en ese momento, con la misma firmeza, era que solamente el vino le proporcionara esa alegría petulante e indescifrable.

—Le caliento el té —dijo la muchacha.

—No —no —no.

—Sí —sí —sí.

El intentó levantarse y, para su sorpresa, las rodillas se le deshicieron y unos círculos luminosos le estallaron en los ojos, y se desplomó, nuevamente, en el diván.

—Qué vergüenza —musitó gravemente el hombre viejo—. El alcohol y el tabaco son vicios despreciables. Discúlpeme.

La muchacha se tapó la boca con las manos y ahogó una carcajada. El esfuerzo le hizo subir una oleada de sangre a la cara.

El hombre viejo agitó un dedo:

—Se lo digo yo: usted es bonita.

La muchacha, delicadamente, pasó un brazo de él por sus hombres y lo tomó de la cintura, murmurándole palabras consoladoras al oído, cuyo sentido él no logró captar. Era, se le antojó, el lejano rumor de un riacho serrano. La lengua le pesaba y una niebla blanda crecía en su cabeza. La muchacha lo condujo al dormitorio, lo sentó en la cama y lo desvistió. Las sábanas eran frescas y olían a sol. Ella lo tapó con una frazada. El hombre viejo pensó: esta chica, sea lo que fuere, es lo más divertido que conocí nunca. Después de un rato, ella se acostó a su lado. El sintió que el brazo redondo y perfumado de la muchacha le rodeaba el pecho y sospechó que había encontrado el remedio ideal para sus noches sin sueño. Cerró los ojos y se durmió.

Cuando despertó, avanzada la mañana, su mente comenzó a funcionar con la lucidez implacable de siempre. Se deslizó de la cama y observó a la muchacha. Tenía las piernas encogidas y emitía un suave ronquido al respirar.

Supuso que en la oficina estarían alarmados por su ausencia. El llamaría por teléfono, para tranquilizarlos, y soltaría, negligentemente, dos o tres frases ambiguas. Se persuadirían de inmediato, que acababa de poner fin a una transacción altamente provechosa. El hombre viejo odiaba mentir.

Se terminó de vestir. De su cartera extrajo dos billetes de un millón de pesos y los colocó a la vista, desplegados, en la mesa de luz, sujetos por el pie del velador. Se cercioró que no dejaba nada suyo en el cuarto y abandonó el departamento en puntas de pie.

CATALOGOS SRL

Distribuidora de libros

Importación/

Exportación

Libros de España y América Latina

Solicite por correo Listas de nuestro fondo en distribución a:

CATALOGOS S.R.L.
Avenida Independencia 1860 - Tel: 38-5708
(1225) Buenos Aires, Argentina.

CATALOGOS SRL

Raúl Vera Ocampo

**Raul Vera Ocampo nació en La Rioja, en 1935.
Publicó Sísifo (cuentos) en 1963;** El misterio y las formas **(poesía) en 1968;** Santuarios y otras conversiones **(poesía) en 1975.
"Mis anteriores poemas
eran más cerebrales y elaborados que los actuales.
Aquel mayor rigor en la forma dejó paso
a un lenguaje más directo y coloquial,
—dijo a** Punto de Vista **Vera Ocampo, definiendo su poesía—
que trata de aprovechar la infraestructura anterior,
el constructivismo de mis primeros tiempos.
Por otra parte, creo que actualmente en la Argentina
existe una continuación de la línea surrealista,
otra vertiente neorromántica y por último, una poesía vanguardista
con buceo en lo popular y un lenguaje que apela a la recuperación urbana
o suburbial, según los casos".
En el curso de 1979,
las editoriales Sudamericana y Monte Avila respectivamente
editarán dos libros de poemas de Vera Ocampo:**
Canción natural y Profesión antigua.

Radiografía de la pampa

Las penas son de nosotros
las vaquitas son ajenas

popular

Qué suerte mistificadora
poder endilgar cualidades anímicas
al retazo llano que añoran
literaturas, figuras salvajes,
animales casi domésticos
de maravillosos reflejos en un mundo
colorido y rojo, teñido de rojo
por insignificantes pérdidas
de hombres torpes, aferrados
a sus chozas, animales torpes
ligados a manadas de dos a cuatro
patas que fueron carne, cuero,
leche, corrales, saladeros, tambos,
fábricas, estancias, tiendas,
emporios del hambre, del consumo
monopolios, extático el color
primario del verde al rojo
en el pájaro exótico que dio
su primer grito llano
en eso plano que crearon pampa
que sonó lodo, que crió oro
que vistió carne, que hurgó
del plano al metafísico cielo
del mal que no hace mal
a nadie, sólo a pocos
muchos que insisten traer, ser
obstinaciones, creencias raras
que no están calculadas
técnicamente probadas en el plano
llano del negocio hecho y qué torpes
salvajes tratar de volver
a insistir sin saber que ya
la conquista pasó y el orden
no altera las muertes, los vientres,
las cosechas obsequiadas por esas
manos
torpes a sabios técnicos
que siguen – adoran– llamar al plano
llano pampa.

Convierte esta factoría
metales, piedras, huesos
en cristales, joyas, pieles,
parajes útiles de temperancia
descansada para huir
de la barbarie, lucha cruenta
de la mala vida habida
por ignotos seres que pretenden
asir, beber, sentir, gozar
idénticos placeres técnicos
creados por doctores, maquinistas,
científicos, ecónomos
de la profesión difícil de producir
piramidal, desequilibradamente
el fruto único de pocos
la miseria plana de muchos
que en el llano persisten
vuelven a llamarse pampa.

No queda remedio después
de creer consejos hondos vertir
en vacías odres que torpes
consigan llegar a saber
donde caer, dormir, morir
que es útil estar donde Dios
resignarse manda apilar
salvación, oración, consejo,
destino febril que en el plano
llano del desconsuelo vela
la placa radiográfica, vuela
la tapa cruenta que cierra
esa mano ajena de pocos
y escala en vértigo miserias
raídas de muy hondo para abrir
el llano plano, la desgracia
intensa, la despensa indigna
que subleva los vientres
hasta explotar la pampa.

La neurastenia de Franny y el budismo Zen de Zooey

Jaime Rest

J.D. Salinger, *Franny y Zooey*. Traducción de Pilar Giralt. Barcelona, Editorial Bruguera, 1978. 174 páginas.

J.D. Salinger nació en Nueva York en 1919. Se inició en la narrativa escribiendo algunos cuentos en la década de 1940. En 1951 alcanzó la fama con su única novela, *The Catcher in the Rye*, que suscitó amplio interés de la crítica y muy favorable recepción de los lectores, convertida en uno de los *best sellers* más vastamente elogiados y de mayor aceptación en los Estados Unidos. La anécdota versaba sobre la experiencia de un muchachito que se fuga para descubrir la vida marginal de una gran ciudad y finalmente regresa a su existencia cotidiana. El impacto producido por este relato, que en virtud de su organización admite ser considerado "picaresco" (es decir, itinerante, episódico), creó inmensas expectativas acerca de la futura trayectoria del autor. A la larga, inclusive sus admiradores se han sentido un tanto decepcionados: Salinger no escribió una segunda novela —lo cual no constituye en modo alguno una limitación artística— y gradualmente, lo que sí es significativo, se ha ido internando en una suerte de penumbra, cuyos alcances manifiestos se acentuaron desde la segunda mitad de la década de 1960 en razón de la escasa o nula difusión de nuevos textos. En los medios académicos norteamericanos, especialmente entre los egresados jóvenes que buscan un tema novedoso de tesis doctoral o intentan escribir un *paper* para alguna revista universitaria, se ha percibido un creciente desencanto entre sus lectores más incondicionales y la conclusión inevitable de los trabajos aparecidos sobre la obra de Salinger casi siempre consiste en que todavía es necesario esperar para formarse una opinión definitiva. A todo esto, Salinger ha llegado a los sesenta años, edad en que Faulkner y Hemingway ya habían publicado toda su producción memorable y en que F. Scott Fitzgerald hacía más de quince años que estaba muerto.

Por cierto, durante unos diez años, a partir aproximadamente de 1950, Salinger desarrolló una intensa labor como cuentista. En este aspecto, su actividad más sostenida y de mayor continuidad ha sido la llamada "Saga de los Glass", una serie de piezas autónomas pero que se relacionan entre sí a través de personajes y episodios y que refiere las peripecias de un grupo familiar radicado en Nueva York, constituido por los padres y siete hijos, entre los cuales dos de estos últimos han muerto, uno al cabo de la guerra con Japón y otro que se ha suicidado. La primera contribución a este ciclo apareció en 1948 con el título de *A Perfect Day for Bananafish*; a ésta siguió un abundante conjunto de narraciones protagonizado por los mismos personajes, en el que cabe mencionar principalmente dos piezas aparecidas en 1955 (*Franny* y *Raise High the Roof Beam, Carpenters*), una en 1957 (*Zooey*), otra en 1959 (*Seymour: An Introduction*) y una más en 1965 (*Hapworth 16,1924*). En su mayoría, estas composiciones se difundieron originalmente en la revista *New Yorker* y luego han sido coleccionadas en sucesivos volúmenes. Por la unidad que existe entre las dos narraciones que lo integran, se justificaría considerar que el volumen formado por *Franny* y *Zooey* es una segunda novela, de extensión tal vez análoga a *The Catcher in the Rye*.

En general, Salinger ha sido considerado un típico representante de la literatura de imaginación que se vincula al *New Yorker*, revista que no apunta a un sector minoritario intelectual (como los *little magazines*) sino que se dirige a un público de alta clase media, vasto, con elevada capacidad consumidora y manifiesta rivalidad entre sus miembros en el afán de estar *à la page*. El *New Yorker* ha tenido destacados colaboradores y su sección de crítica literaria estuvo por mucho tiempo a cargo de Edmund Wilson, uno de los más lúcidos comentaristas de nuestro siglo; pero la condición indispensable que tienen los materiales incorporados a esta publicación es la inmaculada perfección formal. Esto es evidente en la obra de Salinger, en la que ninguna palabra se halla fuera de lugar, así como tampoco lo está ninguno de los atuendos que exhiben los modelos en los anuncios comerciales de la revista. Por supuesto,

el público que lee el *New Yorker* es muy variado, pero prevalece esa especie —que también padecemos nosotros— que se angustia por la "autenticidad" y que sólo considera "espirituales" ciertas religiones de Oriente (muy serias y respetables en sí mismas, pero convertidas por los occidentales en meros aspectos de la moda, como las minifaldas, las maxifaldas y las comidas de restaurant chino que se consumen entre una y otra sesión de yoga o psicoanálisis, entre uno y otro vaso de whisky). La familia Glass responde a las espectativas de quienes se inscriben en la categoría mencionada: los hijos tratan de rehuir cuanto denominan *phoney* ("falso", "artificial") y tienen una notoria proclividad por el exotismo y la "versión exportable" del budismo zen o por tratados religiosos tan exquisitos como el *Relato de un peregrino ruso* (tal vez porque resultan más pintorescos que la *Filocalia, The Cloud of Unknowing* o el Pseudo Dionisio en persona). Además, sufren neurosis y entran en crisis mientras sus parejas comen caracoles en lugares elegantes de una localidad universitaria de la *Ivy League* ("Liga de la hiedra"; es decir, las universidades vistosas y tradicionales cuyos muros la hiedra ha cubierto con el transcurso del tiempo).

Los admiradores de Salinger suelen exagerar estrepitosamente sus méritos comparándolo al excepcional e incomparable Mark Twain y al más modesto pero sin duda notable F. Scott Fitzgerald.

"La inconmensurable tristeza urbana que cabe en un pocillo"

Jorge B. Rivera

Mishiadura, de Eduardo Romano, Bs. As., Colihue-Hachette, Colección Letras de Hoy, 1978, 137 pp.

En aquellos años iniciales de la década del 60 la poesía tenía para muchos de nosotros un enorme prestigio "estético", y considerábamos —con cierta unanimidad— que sus líneas más vitales pasaban por Neruda, Pound, Eluard, Huidobro, Char, Vallejo, Dylan Thomas, Pavese, Eliot, los surrealistas, algunos *beatniks* norteamericanos y unos pocos escritores argentinos como Girondo, Olivari, Juan L. Ortiz, etc., a quienes sumábamos, con cierta cautela, al Borges de la primera época. Creo que los muchachos del 60 nos proponíamos, esencialmente, como una gran "generación de poetas", y que nos ligaban ciertas vagas admiraciones no demasiado sistemáticas, que habíamos espigado en dos o tres revistas manoseadas, en las ediciones de lance y en las mesas más o menos ardorosas y delirantes de ciertos cafés de la calle Corrientes, en las que se alacraneó beatíficamente contra los fáciles sonetistas de *La Nación* y se discutieron (e impugnaron) los pocos números de media docena de revistas literarias, agobiadas con poemas que se parecían —también vagamente— a los modelos reverenciados.

Eran los años de las ediciones de autor (aquellas delgadas *plaquettes* de tiraje reducido), de las presentaciones de libros, de las mesas redondas y de las frustradas asociaciones de jóvenes intelectuales, que nunca pasaban del manifiesto inicial y de un par de discusiones eruditas sobre la responsabilidad del escritor y la especificidad (o no) del hecho literario.

Había también, y muy perceptible, una tradición popular velada y "non sancta" (por lo menos para los cenáculos) que a muchos nos venía de la poesía del tango, a través de Celedonio Flores, de Discépolo y de Homero Manzi, con un trasfondo sentimental, una visión y una problemática de la realidad que —un poco confusamente, quizá— nos hacía meditar sobre el sentido y la forma de la poesía que pretendíamos escribir; aunque tal vez esta revaloración vicaria de un campo cultural marginado y subestimado (inclusive por muchos de nuestros compañeros) escondiese en el fondo las claves de una búsqueda más compleja en la entraña misma de la realidad, en una etapa que para muchos de nosotros fue de profunda crisis y de replanteo acuciante de no pocas categorías esenciales.

Romano conoció y cultivó estas dos tradiciones, que se revelan con nitidez en su libro *18 poemas* (1961), en el que todavía la imagen "vanguardista" opera como decisiva apoyatura

prosódica, si bien prestó más atención a la segunda, una atención más conmovida, desprejuiciada y creadora, que le permitió reubicarse ante las cosas, las palabras y la vida y renovar su *actitud* poética, al mismo tiempo que su visión de la literatura y del conjunto de los hechos culturales.

La temprana recuperación de cierto lenguaje y de cierta línea temática que se verifica en poemas como "Marina", significará —en esos años liminares del 60— una ruptura simultánea con la lección "vanguardista", con cierta turbia subjetividad neo-romántica y con la idea de la poesía como "clave" e "iluminación" esotérica (heredada de los momentos anteriores), y propondrá, en cambio, una *versión* humanista y cargada de "mundo" en la que el poeta no será un simple mediador "hablado", sino una imaginación estructurante que *trabaja* con los materiales vivenciales y lingüísticos de su contorno; *versión* en la que la expresión poética no será subterfugio simbólico, *"alcahueta palabrera"* enredada en el mero éxtasis verbal, sino herramienta gnoseológica y semántica capaz de contaminarse de "mundo" y de actuar sobre él.

Esta ruptura será profundizada, con todas sus complejas mediaciones, en *Entrada prohibida* (1963); de manera especial en los poemas que articulan "Olor a tango", en la misma medida en que los textos que integran las series "La muerte, el solo y los antepasados", "Cartas" y "Las buenas mujeres", nos revelan, parcialmente, el ahondamiento de la novedosa línea "narrativa", abierta y evocadora, que culminará en *Algunas vidas, ciertos amores* (1968) con "El vino amargo", "Mendigos del sur" y "Amores difíciles".

Mishiadura (1978) nos entrega una oportuna selección *"personal y corregida"* de *18 poemas*, *Entrada prohibida* y *Algunas vidas, ciertos amores* —libros prácticamente inencontrables—, a la que se agregan ahora la treintena de poemas que forman específicamente la sección que brinda título al volumen y los textos de "Radiopoemas 77", una peculiar experiencia en la que el trabajo poético de Romano ensambla con la añeja, entrañable y no muy reivindicada tradición de la glosa tanguera, a la que replantea desde una perspectiva cargada de posibilidades inéditas, sin apartarse, sin embargo, de ciertas normas canónicas y de cierta específica adecuación a los "tiempos" propios del medio y de la audiencia.

Este nuevo libro ejemplifica y compendia con bastante claridad el proceso de afirmación y las operaciones graduales de esta imaginación estructurante y de este discurso poético construido a partir del monólogo o de las oscuras y ambiguas introspecciones de unos personajes asediados por su precariedad existencial.

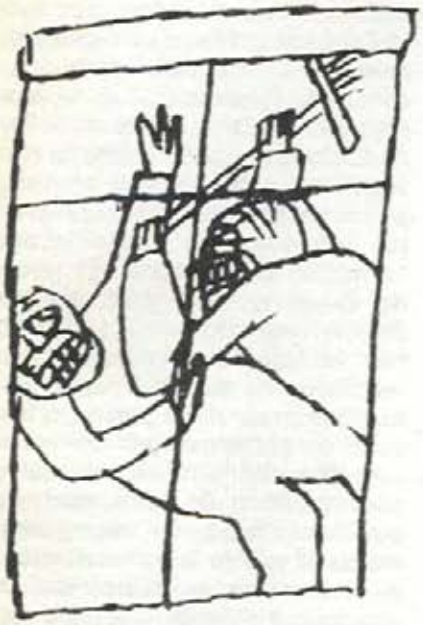
PUNTO DE VISTA

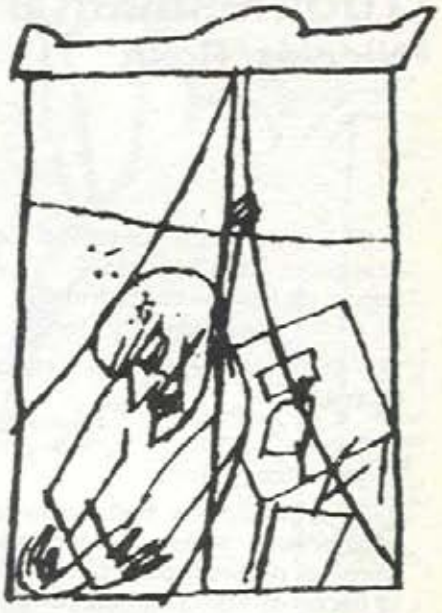
SUSCRIBASE A PUNTO DE VISTA

Seis números en Argentina: 12.000 $
América Latina: u$s 25 (correo aéreo)
Estados Unidos y Europa: u$s 30 (correo aéreo)

Hay números atrasados. Indique si su suscripción debe incluirlos.

Cheques y giros a Casilla de Correo 5628, Correo Central, 1000 Buenos Aires, Argentina





Romano mostrará fundamentalmente en estos poemas el descarte de los seres que confunden *"un andén con tierra firme"*: seres acongojados por su ínfimo destino, o asediados por el desbande trivial de las ilusiones, o quemados por sus contradicciones, o como empañados y deslucidos, en fin, por esa dura faena que los lleva a recomponer tantálicamente los contornos de un mundo signado por el escepticismo, la ternura sin esperanzas y el fracaso sin reivindicación posible. Y acaso las notas más típicas de este mundo sean, precisamente, el sentimiento de humillación de los personajes ante la traición amorosa y la hipocresía, la actitud mutilada y nostálgica frente a lo perdido o la imposibilidad de fundar la intimidad sobre elementos corroídos por la duplicidad y los demonios de la rutina.

En *Mishiadura* no se "narra", por cierto, epopeyas ontológicas ni metafísicas cargadas de trascendencia. En estos poemas, por el contrario, se habla apenas de la inestabilidad y de la quiebra de proyectos vitales muy simples, de esas rutinas cenicientas y de ese cansancio acongojado y antiheroico de las vidas marginadas o acosadas por la fragilidad temporal, y si ese "mundo" adquiere en algún momento una gran densidad dramática lo hará solo en la medida en que los fragmentos que lo componen son apenas los restos de pequeños naufragios personales: apenas la inconmensurable tristeza urbana que cabe en un pocillo.

Por estos senderos y a partir de la construcción poco usual de instancias y secuencias narrativas típicas, del examen poético, asimilador y no imitativo del lenguaje coloquial (que es su materia), de un trabajo de ahondamiento circular que construye al personaje y a la situación a través de una exploración semántica trastornadora y reveladora de profundas fisuras (no a través de la mera asimilación mimética), este poeta nos propone en su obra una indagación de las "enfermedades" de lo cotidiano. Su actividad poético-lingüística no *reproduce* un discurso "sagrado y desasido", sino que crea una nueva instancia significante que nos permite leer, por encima de la malla verbal e imaginaria, las "infracciones" de lo cotidiano, y que revierte sobre ello en un movimiento que se propone como eminentemente crítico y por lo tanto transformador.

Nos deja, también, una entrañable poética de la *mishiadura*, refinadísima y compleja, quizá la más paradojalmente refinada y compleja que se haya escrito entre nosotros en los últimos años.

Traducir a Freud: ¿domesticar a Freud?

Nicolás Rosa

"¿Cómo se dice: "la capital de Francia es París" en español? La capital de España es Madrid".

La Lección, E. Ionesco

"El inconsciente es una lengua muerta".

Hipótesis

Es sabido: toda traducción es salvajemente reductora con respecto al original, pero por el solo hecho de establecer un contacto entre dos textos pone de manifiesto una serie de operaciones que es forzoso incluir dentro del trabajo de la escritura: traducir es escribir, en el sentido ejemplar del término. Cuando el texto a traducir es la obra de Freud es entonces cuando se corre el telón sobre un voluptuoso escenario donde se traman todas las constataciones y equívocos posibles. Equívocos, decimos, en el sentido que le otorga la comedia clásica. Las traducciones de Freud forman parte del *efecto-Freud*, es decir se instalan por su sola presencia dentro de la historia del psicoanálisis junto al trabajo de los exégetas, comentaristas o continuadores, no como elementos reflejos sino como verdaderos generadores de la teoría y de la doctrina y sus extensiones. A partir de esta premisa es imposible apoyarse en la mera ecuación erróneo/verdadero para determinar la legitimidad de este tipo de trabajos. ¿Cómo determinar ahora la influencia que durante años ha ejercido la traducción de López-Ballesteros en los ambientes psicoanalíticos latinoamericanos? ¿O la ejercida por la *Standard Edition* en nuestro país? ¿Cómo recuperar la red de conceptos y nociones generadas por estas traducciones en los desarrollos de la teoría y de la práctica psicoanalíticas?

La aparición de una nueva versión española realizada por José Luis Etcheverry y la colaboración de Santiago Dubcovsky, Fernando Ulloa y Jorge Colapinto reactualiza el permanente problema de la lectura de Freud, en todos los sentidos que quieran otorgársele a esta operación: lectura del original, lectura "fenomenológica", "estructuralista", o una lectura "francesa" de Freud, o una "americana"; lectura de un texto inasible, verdaderamente criptográfica (¿traducción-desciframiento?). Todo lector de Freud es también su traductor, todo "practicante" de Freud y en suma todo "freudiano" (y aquí caben tanto las ortodoxias como las disidencias) es un traductor de la teoría y del texto de Freud: generalización de una *vulgata* que ha originado, y esto lo saben bien estos "practicantes", no pocos conflictos. Una nueva versión de Freud es un "acto de libertad" que no puede dejar de medirse y cuyas consecuencias en este momento de la historia del movimiento psicoanalítico - por lo menos en América— son imprevisibles.

Traducir a Freud es escribirlo, reescribirlo, inscribirlo, en una constante "alteración" de la teoría y por ende de la doctrina. Pero la doctrina, admitamos, a través de sus mistagogos y adeptos, puede sostenerse sin textos escritos (¿o no?). No puede decirse lo mismo de la teoría. El texto de Freud es de alguna manera ilegible: vocacionando a demostrar lo inaudible, lo inescribible —el inconsciente— no puede menos que proponerse como un fracaso (*una frustración*) de escritura que por lo mismo se vuelve paradigmático de toda escritura posible: efecto de reposición, realizada contra la comunicación, incluso contra la significación, en una lengua muerta (la lengua materna), minada por la pulsión de muerte en figura de castración, producto del inconsciente, la escritura aparece como la "ficción" ejemplar que modela todas las ficciones previas: el sueño, el lapsus, el *Witz*, la "ficción" literaria.

El texto de Freud es una "ficción de escritura" donde se figura, por momentos francamente, por momentos tangencialmente, la complejidad de una discursividad científica *radicalmente* (y queremos insistir en este término) arbitraria, incomparable, abiertamente desmedida y extraña a los modelos de la ciencia clásica. Que sus *efectos* -y más allá de las barreras lingüísticas— no hayan sido "oídos" es lo que permite a W. Granoff decir que el texto de Freud es un texto que nunca ha sido leído.

Texto que incluye, y sólo adelantamos algunos elementos,: el discurso explicativo de Freud donde se manejan categorías descriptivas y causativas; reflexiones

sobre la propia escritura, operación aparentemente meta-discursiva que conforma un estrato del proceso de producción teórica, generalizaciones teóricas y extensión de los conceptos y de los términos-claves creando categorías epistémicas que conforman una verdadera pero inacabada operación de intracategorización, posibilitando —en otro lugar del texto— la construcción de nociones de valor epistemológico en diversos niveles de generalidad (por ejemplo, la noción de "ficción teórica" o de "representación auxiliar"). A este conjunto de operaciones, que no queremos designar como "estructura", hay que agregar un nivel insólito que constituye la especificidad del texto freudiano: el "relato de los sueños". Podrá el traductor —los traductores, las traducciones— empecinarse en dar cuenta de todos los niveles, pero cómo determinar a priori la lengua —las lenguas— que habrían de emplearse para "traducir" los sueños: si bien es cierto que cada uno sueña en su propio "idioma" (o mejor que cada lengua tiene su propio idioma onírico como lo observaba Freud citando a Ferenczi y acompañando una luminosa duda respecto a la posible traducción de la *Traumdeutung*), ¿cuál es la "lengua" (¿código?) universal de los sueños? o mejor aún, ¿cuáles son los "universales oníricos"? El traductor podrá luchar contra las determinaciones de la lengua (en este caso el alemán), pero ¿cómo luchar contra las articulaciones de la lengua onírica? De aquí proviene lo esencial del discurso freudiano, su enigmático sesgo: propone un "referente" (un simulacro de referente) inasible, inestable, en continuo descentramiento, emergencia de una emergencia, ocasional e imprevisible —el inconsciente— en las instancias de la lengua lingüística: una emergencia sorpresiva sobre la trama de una contingencia codificada, o al menos sitemática. El inconsciente *no* es lingüístico pues no es topicalizable. ¿Cómo traducir entonces el inconsciente? Podríamos recurrir a Freud mismo: a la tópica, a las instancias psíquicas, pero ¿es seguro que las instancias son determinables? ¿que el registro pre-conciente y el conciente son localizables en función del inconsciente, o son entidades autónomas, de naturaleza distinta y por lo tanto sin conciliación posible? Hay textos de Freud que parecen decir que el *aparato psíquico* no es más que una "ficción teórica" y como tal inabordable desde un punto de vista cuantitativo-tópico. Podríamos sugerir una analogía (procedimiento preferido por Freud) entre la traducción y la *doble inscripción* en tanto plantea el problema de la "correspondencia" entre términos provenientes de regiones ("provincias" dice Freud) o de instancias diferentes, pero la operación de traducción intrapsíquica es la que precisamente puntúa el conflicto de las instancias: el pre-conciente, la *representación-palabra* (un acierto de Etcheverry) no *equivale* sino que es otra cosa, otro signo, otro lenguaje y por lo tanto irreductible. Lingüísticamente diríamos que no hay términos correspondientes pues no existe biunivocidad entre ambos registros. Pero aclaremos, no se trata de un problema de polisemia, de ambigüedad semántica, como afirman la mayoría de los traductores y en la ocurrencia Etcheverry: no existe correspondencia pues los términos son *incomparables*, no existe polisemia pues no existe un centro axial difusor del senti-

do: las opciones no son posibles pues no se trata de decidir por uno u otro término sino de mantenerlos en suspenso, en una *indecibilidad absoluta* que escandaliza a cualquier semántica lingüística. El modelo probable es lo *Unheimliche*: lo familiar y lo desconocido, lo cotidiano y lo terrorífico, lo cercano y lo extraño. Optar por lo siniestro (Rosenthal) o por lo ominoso (Etcheverry) es deshacer la ambivalencia, es clausurar la infinitud de la serie: es el pecado de traducción necesario para acceder . . . ¿a qué? ¿al texto de Freud? Siniestro y ominoso ponen en juego una alternancia: por el sentimiento o por el efecto, por el objeto o por el sujeto, ¿quién podrá decidirse a detener la balanza, la movilidad, la fuga del sentido, para congelarlo y frustrarlo? Pero la *frustración* no niega el sentido, crea uno nuevo, lo focaliza, deteniendo los efectos proliferantes de la significación y como tales incontrolables.

El traductor ha optado por dos procedimientos metodológicos que sostienen lo que ha dado en llamar una *literalidad problemática*: 1) una encuesta terminológica para proceder a la elaboración de un diccionario intratextual tratando de aprehender las modificaciones que sufren los términos-claves en el proceso de producción teórica de Freud; 2) una ubicación del texto en el contexto cultural que alimentó esta producción. El primer procedimiento implica el reconocimiento del concepto de *valor* (lingüístico) aplicado al discurso. Una opción legítima que otorga validez a la propuesta aunque el discernimiento de los *núcleos de sentido* de los términos pareciera no adherir a una tesis económica de la producción de nociones: ¿existe un núcleo de sentido del que se irradiarían significaciones segundas o debemos aceptar la necesaria ubicuidad de los términos, su permanente alternancia? El segundo procedimiento —la contextualización cultural— es de mayor peso por sus imprevistas consecuencias ideológicas. Para Etcheverry *contextualizar* significa ubicar el medio, la atmósfera cultural en la que Freud elaboró su obra. No es un mero rastreo de fuentes, poco importa si Freud leyó o no a Fichte o a Schelling, lo que importa es el magma cultural que impregna el discurso: Freud no operó en el vacío. Curiosamente esta norma aparece taxativamente regionalizada: sólo el espectro filosófico (Kant y la filosofía post-kantiana y la filosofía de la naturaleza) es claramente especificado como posible antecedente. ¿Por qué no hacer lo mismo con la antropología, por ejemplo vincular el *Moisés* con Bachofen, o las numerosas especificaciones de Freud respecto del lenguaje con las elaboraciones de la filología del siglo XIX (aparte de la consabida remitencia a Karl Abel), o con la neurología, o con la física (mecánica) de la época, etc.? La operación es legítima pero riesgosa: no podemos menos que leer el intento de convertir a Freud en un "filósofo" continuador y renovador de la filosofía clásica alemana y más allá, o más acá, la necesidad de construir una genealogía, una ascendencia, una paternidad, en la que se inscriba la teoría de Freud. una búsqueda del origen, de la causación, para una teoría sin padre reconocible, que genera su propia progenitura. Opción de lectura: o Freud acaba por "revolucionar" la ciencia de su época a través de sus propios fundamentos, o Freud ha generado una nueva *práctica* de la ciencia todavía irrealizable y como tal ilegible e inabarcable en sus consecuencias. La opción es clara y como decimos ideológica: la edición de los textos, óptimos a tantos otros niveles, recién ha comenzado, pero es previsible que todo un gran sector del pensamiento más radicalizado de Freud, la creación de una lógica de las negatividades, de una lógica del no-sentido, de una lógica no-causal, cuya filiación, como el mismo Freud nos enseña reiteradamente, hay que buscarla en la "ficción" literaria, pueda aparecer oscurecida en esta reescritura.

La cuestión de la crisis

Fernando Mateo

Comunicaciones N° 25: *La noción de crisis*, Ediciones Megápolis, Buenos Aires, 1979.

Con la edición del número 25, que tiene como tema la devastada noción de crisis dentro del campo de las ciencias sociales, reaparecerá en castellano la revista francesa *Comunicaciones*, algunos de cuyos números anteriores fueron publicados por la Editorial Tiempo Contemporáneo bajo los títulos de: *Lo verosímil*, *La semiologia*, *Análisis estructural del relato*, *Los objetos*, *Análi-*

sis de las imágenes, Investigaciones retóricas I y II, siempre en forma de libro. Lo que quiero decir, y vale también para esta iniciativa de publicar el número 25, es que la publicación no tiene aquí ni la misma periodicidad ni, por lo tanto, el mismo sentido, en lo que concierne a la discusión de ciertos problemas de las ciencias sociales contemporáneas, que en el lugar donde originalmente fue producida. La observación apunta a destacar un hecho más dentro de un conjunto de problemas —aún no discutidos en la Argentina— relativos a la organicidad y actualidad de las fuentes para el trabajo de elaboración teórica y metodológica de que disponemos en el país. A mi juicio, por una simple comparación con otros campos de la actividad científica puede deducirse que en el terreno de las ciencias sociales nuestro nivel de organicidad y actualidad es decididamente bajo.

¿Qué es una crisis? ¿Qué son las crisis? ¿Qué procesos y relaciones constituyen el referente empírico de esta ambigua, discutida, polémica y discutible noción a lo largo de la extensa historia de las ciencias sociales y la filosofía? En términos generales, este es el núcleo de la cuestión que se ha planteado a los autores de los artículos de este volumen, núcleo que ellos han desarrollado a partir de la inmersión en cada uno de sus campos y disciplinas específicos.

Aquí tenemos, pues, uno de los elementos que confiere interés al libro: la diversidad. Esta calificación debe entenderse en dos direcciones: diversidad de significaciones del concepto de crisis en el ámbito de distintas disciplinas —historia, sociología, economía, epistemología, polemología— y variedad de enfoques teóricos y metodológicos —desde las bellas conciencias weberianas, pasando por el marxismo, hasta desembocar en los partidarios de la aplicación de las leyes de la termodinámica a la comprensión de los procesos sociales—, pero todo ello, hay que hacer la salvedad, con una escrupulosa y tranquilizadora omisión de estadísticas y otras deformaciones de lo que Gurvitch de buena gana llamaría hiper-empirismo (no dialéctico).

Otra razón para indicar a este libro como algo mas que un saludable espejismo está en un hecho que los compiladores (André Bejin y Edgar Morin) han señalado como de gran relevancia en el momento actual de la historia de los conceptos en ciencias sociales y que, a nuestro modo de ver, resulta doblemente significativo en nuestro país. Se trata del uso y abuso que la noción de crisis ha sufrido a través de su manipulación indiscriminada en el periodismo y los medios masivos de comunicación en general. Como consecuencia de ello, la noción de crisis (que es preciso reconocerlo tampoco fue completamente unívoca en sus mismos orígenes) se ha vaciado de sentido, al menos de un sentido que pueda ser recuperado en una perspectiva científica de la comprensión de la sociedad.

La historia del concepto, de sus significados, está esbozada en la introducción, en la que los compiladores después de hacer una revisión de las distintas acepciones del término en la lengua religiosa, en el vocabulario jurídico y la jerga filosófica griegas, proponen la tesis de que la actual ambigüedad del concepto obedece al traslado de la noción médica hipocrática de crisis a los análisis de la sociedad, traslado que tiene lugar en el siglo XVIII y marca todo el desarrollo de las ciencias sociales contemporáneas. Indudablemente, también, como lo señalan algunos de los artículos reunidos en este libro, por la generalización de su aplicación al estudio de los procesos económicos durante el siglo XIX, y su sistematización en la obra de Marx y sus discípulos.

Los compiladores señalan que

la idea que subyace a la discusión del tema, a partir de enfoques tan diversos como los reunidos, es la de producir un aporte transdisciplinario. Veamos qué sucede con los artículos escritos por ellos. "Para una crisiología", el trabajo de Edgar Morin, trata de iluminar el concepto analizando todos los componentes que suelen constituirlo en los distintos esquemas explicativos de las ciencias sociales, construyendo una visión original de las crisis al introducir los modernos conceptos de la cibernética y de las teorías de la información para explicar los modos de funcionamiento y organización de la sociedad, entendida como sistema capaz de autorregularse: entiéndase bien que la relevancia del aporte de Morin reside en su capacidad de conceptualizar la totalidad de los procesos sociales en el nivel de sus rendimientos homogéneos, de ahí que la noción de crisis y la sistematización de una teoría para su comprensión sean imprescindibles para estudiar lo que podríamos llamar la dimensión dinámica de la homogeneidad.

El trabajo de André Bejin, "Crisis de valores y crisis de medidas", es el más extenso del volumen, pero no el más clarificador. Bejin propone un esquema para la clasificación de los campos de actividad social, a saber: económico, político, religioso, científico y sexual. En el interior de cada uno de estos campos se erige un valor fundamental —por ejemplo, el poder en el campo político—, que a su vez cuenta con signos, fundamentos fiduciarios, respaldos y garantes que, al desencadenarse la crisis, pierden su capacidad para medir aquellos valores.

La retórica de Bejin parece por momentos deliberadamente oscura, pero no heracliteana. Por lo demás, salpica innumerables críticas no fundadas en argumentación alguna, y finalmente busca la perfección de una taxonomía que podríamos considerar un valioso aporte en Linneo o en Blumenbach. Hoy, esa taxonomía no representa más que coletazos de un post o trans-estructuralismo superado por concepciones basadas en una metodología que reconoce el papel preponderante de los procesos históricos sobre estructuras que dan cuenta acabadamente de realidades parciales pero yerran al pretender una universalidad más anclada en la conciencia del investigador que en la objetividad de los procesos estudiados.

Analizando más en detalle los trabajos, quiero hacer en principio una observación general. Considerando el material en su conjunto hay que destacar (y esto le otorga mucha vivacidad al libro) que los autores que abordan un mismo tema frecuentemente no coinciden en su perspectiva. En detrimento de ello, también es cierto que no todos los artículos tienen el mismo nivel de profundidad teórica ni la misma capacidad de sintetizar una línea de trabajo coherente. Así, la obra proporciona un panorama muy amplio: en el aspecto transdisciplinario, y también en lo concerniente a las posturas y puntos de vista que se oponen dentro de cada área. Están, por un lado, los ensayos netamente sociológicos que ya mencioné, pertenecientes a los dos compiladores del volumen. Luego, y fuera de todo agrupamiento, el enfoque de René Thom, una perspectiva general que abarca desde la geología hasta la biología, y plantea una discriminación no cuestionada —al menos seriamente— por los otros artículos: la crisis se manifiesta siempre a través de un sujeto.

Por otro lado tenemos los siguientes ensayos:

(a) en la dimensión histórica: En "Metamorfosis de una noción. Los historiadores y la crisis", Randolph Starn, partiendo de la obra de Tucídides examina los distintos usos que tuvo la noción en la historiografía. Emmanuel Le Roy Ladurie, en "La crisis y el historiador", restringiendo su alcance a los campos económico y demográfico, estudia las crisis anteriores al siglo XVIII, determinando la amplitud de su duración (pluriseculares, seculares, intraseculares) y luego las del período 1720-1973, destacando los factores más importantes de cada una de ellas. Este es uno de los ensayos más valiosos desde el punto de vista conceptual, y, curiosamente, se trata de apuntes tomados por André Bejin, luego corregidos, completados y refundidos por Le Roy Ladurie.

(b) En la dimensión económica: Dos artículos se dedican a este campo. Un meduloso trabajo de Hubert Brochier, "Realidades e ilusiones en la regulación estatal de la actividad económica. La crisis como necesidad y como política", y otro de Jacques Attali: "El orden por el ruido. El concepto de crisis en teoría económica". El primero afirma que, cuando la noción de crisis estaba ya desacreditada en la teoría económica, la crisis irrumpe de hecho y obliga a replantear todos los esquemas: así, el uso del concepto de crisis ha pasado ser eminentemente político antes que teórico, y la crisis se ha convertido en una de las estrategias subordinadas que los grupos de poder utilizan a su favor. El segundo presenta una historia sumaria de las crisis en los últimos dos siglos y propone introducir en el análisis de las crisis los

conceptos de la teoría de la información.

(c) En la dimensión política: La pregunta que plantea Julien Freund ("Observaciones sobre dos categorías de la dinámica polemógena. De la crisis al conflicto") es fundamental para esta dimensión: "¿Por qué ciertas crisis dan lugar a un conflicto y no otras?" En principio, responde, la clave está en la intervención voluntaria y la intención hostil, y luego, en el lugar que asuma el tercero. "El poder hecho añicos", de Yves Stourdzé es un ensayo de difícil lectura. Bajo su complejidad y oscuridad expresiva se esconde una aguda visión del "poder electrónico" del siglo XX y su crisis.

(d) En la dimensión epistemológica: Los tres ensayos restantes se centran en el análisis de la posibilidad de insertar la crisis en las reflexiones sistemáticas acerca de las ciencias. Pierre Gaudibert, en "Crisis y dialéctica", se pregunta si es posible una teoría de la crisis, en tanto que Henri Desroche aborda con conocimiento riguroso del tema la comparación entre dos modos de pensar las crisis en las utopías de Saint Simon y Fourier precursoras de la sociología de nuestro siglo, en el artículo "Notas sobre algunos fragmentos de utopías". Por fin, Judith Schlanger, en "¿Mutaciones o revoluciones?" un artículo que más que otra cosa parece una apología de la concepción de T. S. Kuhn, trata de aclarar cómo se usa el concepto de crisis en la historiografía del pensamiento científico. A mi juicio, se trata de un esfuerzo poco exitoso.

Kafka y Felice Bauer: el vampiro y el tribunal

V. Díaz Arciniega

Franz Kafka: *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo.* Edición de Erich Heller y Jürgen Born. Introducción de Erich Heller. Trad. del alemán de Pablo Sorozábal. Ed. Alianza III, España, Vols. 31, 33 y 36. 792 pp.

"Me comprometí dos veces (si quiere, tres: es decir, dos con la misma joven), y las tres veces rompí el compromiso pocos días antes del casamiento." En esta forma tan escueta refiere Franz Kafka a Milena Jasenská algo que indudablemente pretende ocultar: sus cinco años de noviazgo con Felice Bauer (el otro compromiso, con Julie Wohryzek, no tuvo mayor relevancia). El ocultamiento tiene su razón de ser: los cinco años transcurridos entre 1912 y 1917 fueron tortuosos para Kafka.

A lo largo de estos años Kafka experimentó dos periodos de fecunda creación literaria en los que surgieron obras como *América, La metamorfosis, El proceso* y grandes narraciones como "En la Colonia Penitenciaria"; hizo sus dos únicas lecturas públicas: leyó este último relato y *Contemplación*, conoció en Riva, Italia, a una muchacha suiza que lo impresionó profundamente y que tan sólo llama G.W.; a instancias de Felice, cuando su relación entró en crisis, entabló amistad con Grete Bloch. Estalla la Primera Guerra Mundial, sus dos cuñados acuden a filas y él, que no es llamado a causa de su debilidad, se hace cargo de la fábrica de uno de sus cuñados; renta un departamento para él solo y luego va con su hermana Ottla a Züray. Se casan sus amigos Felix Weltch y Max Brod, quien después sería su albacea; tiene una hemorragia que luego se le diagnostica como tuberculosis pulmonar.

Todo esto sucede en la época de su relación con Felice Bauer. La conoció el 13 de agosto de 1912 en una cena en casa de la familia Brod. El 20 de setiembre le envía la primera carta, que ella contesta tres semanas después; a partir de ese momento se inicia una larga y frecuente correspondencia que, salvo algunos "silencios", continúa hasta octubre de 1917. La relación termina con el segundo y definitivo rompimiento del compromiso matrimonial, en diciembre de 1917. Curiosamente, durante estos cinco años los encuentros entre Franz Kafka y Felice Bauer suman poco más de una quincena; ella vivía en Berlín, él en Praga.

Este período permaneció apenas delineado por las anotaciones que hizo el escritor en sus *Diarios*; el subjetivo retrato que ha-

ce Max Brod en su biografía de Kafka no aporta mayores detalles. El acercamiento de Klaus Wagenbach es más preciso aunque está un poco incompleto porque en 1964, año de publicación de su *Kafka*, aún permanecían inéditas las *Cartas a Felice*. En 1958, Felice entregó a Schocken Books de Nueva York toda la correspondencia del noviazgo que permanecía en su poder (sus cartas a Kafka están extraviadas) y diez años más tarde aparece la primera edición alemana e inglesa de este epistolario; casi diez años después, en 1977, aparece en español dentro de tres apretados volúmenes, *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo.*

1. La sangre y el crucifijo

Esta publicación descubre cinco años de la vida de Kafka que habían permanecido en penumbra. También revela su necesidad de mantener correspondencia y de rechazarla (con todo lo que esto implica). Lo primero se observa en la exigencia de que Felice responda con la misma frecuencia con que Kafka le escribe —una, dos y hasta tres cartas diarias al principio de la relación— y en la solicitud de minuciosas descripciones: "quiero saciarme en los detalles". No se conforma con cartas breves ni esporádicas, quiere cartas diarias ("podría explicarse como tiranía de mi parte el que demande de ti una carta cada día, pero no hay tal tiranía"), quiere contenido, pormenores de trabajo, amistades y compañeros, su casa y su recámara, sus comidas y su salud, su familia y la relación con ella, etc., etc. Desde luego, Felice no lo satisface con el rigor, la constancia y minuciosidad que él anhela.

La correspondencia-relación se vuelve tiránica, tortuosa, dependiente, posesiva: "Yo no quiero atormentarte; sin duda eres mi propio yo, y a este lo atormento de cuando en cuando, eso le sienta bien". Esta *benevolencia* hace que ella tiemble ante cada carta y que Kafka se vuelva dependiente por sus mismas exigencias: "Me asusta, querida, el ver de qué modo dependo de ti, continuamente me digo que eso es un pecado por mi parte (. . .) y sin embargo no puedo sustraerme a ello". Además requiere una dependencia recíproca: "quiero saberte volcada hacia mí en todo, nada, ni la mayor nimiedad debe ser dicha en un aparte". Este deseo se traduce también en la imperiosidad de que Felice gire totalmente en torno a él: Kafka es el celador que vigila cada uno de sus actos y sus pensamientos al grado, incluso, de que quisiera existir sólo él y nadie más: "Estoy celoso, pues, de todo lo que aparece en tu carta, de los que nombras y de los que no nombras, de los hombres y de las mujeres, de los negociantes y de los escritores (por supuesto que en particular de estos últimos)".

El juego de torturas comienza con el noviazgo. En noviembre de 1912, Kafka escribe una serie de cartas donde anuncia lo que vislumbra perfectamente: la imposibilidad de la relación. "No debe volver a escribirme, yo tampoco le escribiré nunca más. Mis cartas la harán irremediablemente desgraciada, y en cuanto a mí, nada puede ayudarme". Sin embargo, el itinerario continúa, aún cuando Kafka piense que "esto no puede continuar así, nos estamos fustigando mutuamente con estas frecuentes cartas" y que se alimente sobrellevando el conocimiento de esa relación desastrosa y vital a un mismo tiempo: "Es terrible esto de que nuestra correspondencia vaya desenvolviéndose de catástrofe en catástrofe". Para entonces, Felice tiembla ante cada carta y Kafka la requiere para que lo destruya metafóricamente, si desea seguir viviendo: "Felice, te lo advierto, he aquí una de esas cartas que, te lo dije el otro día, tendrás que romper a la segunda o tercera frase. Este es el momento, Felice, rómpela". Y sólo era el principio. Las advertencias o solicitudes no suspendieron el epistolario: antes que definitivo, el rechazo fue parte necesaria y característica de la relación.

2. El ángel exterminador

El aparente monólogo se hacía repetitivo: ". . . no hago otra cosa que hablar de mí mismo, sin parar, y a fin de cuentas siempre digo las mismas cosas". Pero esa repetición era ante todo *intensificación*. Kafka reitera hechos, dudas, quejas que retoma en cartas subsiguientes para reafirmar o retractarse, ahondar o corregir su inevitable y "eterna letanía": "Se ha desarrollado en mí, no lo niego (. . .) una práctica de la lamentación, de manera que el tono quejumbroso está siempre a mi disposición". Se percata de todo y lo dice, su capacidad de análisis sobre sí mismo es asombrosa, inagotable, una búsqueda fría y despiadada de cada elemento que lo constituye. Por eso se repite o cae en esa "letanía", tratando de alejar a Felice con advertencias: "la experiencia te

ha enseñado ya que en lo que a mí respecta las cosas giran en círculo. En un lugar preciso y que siempre retorna, tropiezo y doy un grito. No saltes al interior del círculo (. . .) no te introduzcas en la confusión".

Todo el proceso está subordinado a una dualidad, a una confrontación de fuerzas: "yo para ti quiero ser tu ángel bueno, no tu demonio torturador". Pero es el "torturador" quien finalmente vence. Kafka no logra integrar el conjunto, ni determinar la magnitud del proceso puesto en marcha: la condena, al igual que "En la Colonia Penitenciaria", se marca sobre la espalda del procesado y del procesante. Tanto Felice como Franz cumplen aquí esa doble función. El se muestra condolente y a la vez impotente para comprender y terminar lo que sucede con Felice: desesperación e incertidumbre. "Mi deber consistiría en salir de mí mismo y defenderte contra mí sin contemplaciones." El enfrentamiento no es sólo con ella sino también consigo mismo; aliarse a ella contra él mismo significa autodestrucción, pero también luchar por su propia persona, a costa de ella misma. Este cambio constante perduró durante cinco años.

3. El interior del círculo

La necesidad de rechazarla se fundaba en la concepción que Kafka tenía del trabajo de escritor: sospechaba que era un impedimento y ese miedo se incrementaba notablemente ante la expectativa del matrimonio o de un simple encuentro. Mientras la relación mantuvo una distancia defensiva, el largo monólogo de la correspondencia hacía disminuir el temor: cada carta implicaba en sí misma un momento de "escritura" (sólo al final de la relación, después del segundo gran período de fecundidad literaria, él se queja de que las cartas le quitan mucho tiempo). Kafka entendía su vida, "en el fondo", como una sucesión de intentos literarios, "en su mayoría fracasados. Pero el no escribir me hacía estar por los suelos, para ser barrido". Esta idea vuelve una y otra vez; incluso en una carta se la hace saber a Carl Bauer,padre de Felice, como una de las razones que obstaculizan la relación: "La totalidad de mi ser se orienta hacia el hecho literario, hasta cumplir 30 años he venido manteniendo rigurosamente dicha orientación; si la abandonara dejaría de vivir. Todo cuanto soy y no soy se deriva de este hecho". En eso radica su razón de ser: "Yo no tengo interés alguno por la literatura, lo que ocurre es que yo consisto en literatura, no soy otra cosa ni puedo serlo". Cuando su producción es poca o mala, su existencia carece de sentido: "siento que una mano inflexible me arrojara de la vida a empujones".

Kafka vive y sobrevive a partir de dos impulsos decisivos: uno, la seguridad que su trabajo como escritor le proporciona; otro, la absoluta inseguridad que lo bloquea, en el sentido amplio de la palabra, para enfrentar el "mundo", y la total ausencia de confianza: "Sólo la tengo en los momentos felices de mi trabajo literario, por lo demás el mundo dirige absolutamente contra mí sus pasos monstruosos". Esta vía de salvación es también el camino del aniquilamiento. En Kafka, la literatura implica una mística de la muerte como salvación; lo otro, lo que no se relaciona con el quehacer literario, implica la muerte como perdición. Describe y subraya su mística a Felice: "Pasarme las noches escribiendo como loco, es lo único que quiero. Y que ello me haga derrumbarme aniquilado, o volverme loco, eso lo quiero también, porque es la consecuencia necesaria y por largo tiempo presentida". Escribir le suponía "abrirse desmesuradamente; la más extrema franqueza y la más extrema entrega, en la que todo ser ya de por sí cree perderse, en su trato con los demás". Concepción que remite al cuento "El Artista del Hambre", donde el personaje muere porque "el honor de su profesión", le prohibe comer alimento alguno; en el caso de su autor, parece que el único y verdadero alimento es la literatura y el claustro: "Me encerraré dentro de mí mismo, sin la más mínima consideración hacia nadie. Enemistarme con todos, hablar con nadie" *(Diarios)*.

4. Los polos del aniquilamiento

La vocación literaria de Franz Kafka tuvo otro gran obstáculo: nueve años de trabajo en la oficina de una Compañía de Seguros. De esa actividad, dice a Felice: "la irritación contra la oficina no es en modo alguna excesiva. Su justificación, reconócelo, radica en que dicha irritación dura ya cinco años de vida oficinística, de los cuales, el primero fue, por cierto, particularmente espantoso, en una compañía privada de seguros (Assicurazioni Generali), con un horario de 8 de la mañana a 7 o incluso 8 u 8:30 de la tarde ¡Vade retro Satanás!" Lo cual,

como anota Brod en la mencionada carta a Felice, conforma "las condiciones externas de su existencia (que) no son las más favorables".

La lucha constante, el antagonismo entre el trabajo literario y el burocrático, que nunca alcanza un equilibrio, provoca otra escisión: "Entre el escribir y la oficina me están triturando, a veces casi creo oir el ruido de mi trituración". Una carta posterior lo reafirma: "donde peor me encuentro es quizá en la oficina, esa en sí y de por sí fantasmal actividad en la mesa-escritorio me sobrepasa, no consigo terminar nada, a veces me entran ganas de arrojarme a los pies del director y suplicarle que me eche, por humanidad. Como es natural, apenas nadie se da cuenta de todo esto". Esto lo hizo recluirse y sentir la carencia de cualquier mínima satisfacción a sus necesidades vitales. Si en *La metamorfosis* Gregorio Samsa abandona su trabajo un buen día, Kafka, en la vida real, nunca se atrevió a hacerlo y permaneció recluido en su propio encierro: "Si no existiera la oficina desde luego todo sería distinto".

La queja se desdobla: los meses de improductividad literaria y la oficina de la Compañía de Seguros. No hay forma de conciliarla ni de tener calma: "¡Si pudiera disponer de tiempo! Ganaría calma y una mirada justa para todo". Durante la época en que escribe *La metamorfosis*, se queja con Felice de este modo: "un sinnúmero de personas que con la serena expresión de su rostro me atormentan (. . .) Dios mío, ni un momento de sosiego en la oficina, incluso hoy, día festivo ocupado en servicio de libro contable, las visitas no paran, se suceden una tras otra como un pequeño infierno desatado". Sólo al final de su vida, después de diagnosticada la tuberculosis pulmonar, se le concedió licencia para ausentarse de su trabajo.

El rito de su "vida monacal" era riguroso: la siesta después de la comida, el ejercicio, el paseo solitario, la ventana abierta, la cena ligera, las horas de escribir que se prolongaban de las 11 de la noche a la 1 ó 2 de la mañana del día siguiente. En la noche del 22 y 23 de septiembre de 1912, escribió íntegramente *La condena*. Kafka necesitaba de estas condiciones para encontrarse con los "fantasmas"; si alguna de ellas no era propicia o se entorpecía, los "fantasmas" se volvían verdaderos "demonios".

5. El vampiro sale del castillo a mediodía

El 10 de junio de 1913, en una

carta extensa y turbulenta, Franz Kafka propone matrimonio a Felice Bauer. Casi en seguida de la solicitud anota lo siguiente: "en el fondo la cuestión que te planteo es ni más ni menos que criminal". Le menciona las implicaciones, pérdidas y ganancias que conlleva el matrimonio:

"Yo perdería mi soledad, que en su mayor parte es horrible, y te ganaría a ti, a quien amo más que a ningún otro ser. En cambio tú perderías tu vida tal como la has llevado hasta el momento, vida en la que te sientes satisfecha casi por completo. Perderías a Berlín, la oficina —que te agrada—, las amigas, los pequeños placeres, las perspectivas de casarte con un hombre sano, alegre y bueno, y de tener hijos guapos y sanos, por lo que, si lo pienzas bien, estás sencillamente suspirando. En lugar de esta nada despreciable pérdida ganarías un hombre enfermo, débil, insociable, taciturno, triste, rígido, casi desprovisto de toda esperanza, cuya tal vez única virtud consiste en que te quiere. En vez de sacrificarte por unos hijos reales —lo que encajaría con la naturaleza de una muchacha sana como tú— te verías obligada a sacrificarte por este hombre infantil, pero infantil en el peor de los sentidos, este hombre que, en el mejor de los casos, tal vez aprendería de ti a deletrear el lenguaje humano. Y en todas las cosas sin importancia saldrías perdiendo, en todas."

Pero estas no son las razones principales. Kafka no consigna sus verdaderas pérdidas y dudas: la insatisfacción, la falta de entendimiento y comprensión que siente por parte de ella, la incertidumbre ante el trabajo oficinístico, la perspectiva de un matrimonio con sus exigencias sociales y económicas. Y sobre todo, los mundos inconciliables: con los "fantasmas" y con los hombres. "Las preocupaciones concernientes a tu persona y a la mía son preocupaciones de la vida, son parte integrante del reino de la vida, y, como tales, podrían ser compatibles, al fin y al cabo, con el trabajo en la oficina, pero la literatura y la oficina se excluyen mutuamente, pues escribir es algo que gravita en las profundidades, mientras que la oficina está allá arriba, en la vida. De modo que no hace uno más que ir de arriba a abajo, y el resultado no puede ser otro que el desgarramiento."

Felice nunca comprendió esta dualidad; para ella, la actividad literaria era un obstáculo peligroso y por ello sugiere "mesura y un fin". Kafka responde que no puede haber mesura ni fin, porque cualquier reserva en este terreno sería un suicidio. Ella insiste pensando que la literatura es un simple hecho pasajero, una "inclinación" temporal: él responde que es más que una necesidad. Ese era el verdadero impedimento y la causa de los reproches: "Creo que no has comprendido suficientemente que la creación literaria constituye la única posibilidad de existencia interior que tengo". Y acusa en un tono más agresivo: "Tú no estás satisfecha conmigo, tienes una serie de cosas que echarme en cara, quieres que sea distinto a como soy".

La compañía de Seguros como recurso necesario para sobrevivir económicamente en el matrimonio, es otro imperativo que se contrapone a la vida de soltero y de escritor: "Solo, quizá pudiera algún día renunciar realmente a mi empleo. Casado, ya me sería absolutamente imposible" *(Diarios)*. El "derrumbamiento" era inminente si cumplía con el enlace. "Yo tenía el deber de velar por mi trabajo, el cual es lo único que me da derecho a la vida, y tu miedo me mostraba, o me hacía temer (lo que me provocaba una angustia aún mucho más insoportable) que ahí era donde se hallaba el mayor peligro para mi trabajo". Ese "derrumbamiento" no lo afectaría sólo a él, sino también a Felice: "tu deber era haberte dado cuenta de que la oficina y Praga significan cada vez más, mi perdición, y por ende la nuestra". Los puntos de coincidencia fueron más escasos cada vez. El rompimiento fue inevitable.

Kafka vive escindido, sin encontrar calma en mundos antagónicos; si la encuentra o la vislumbra es para evitarla, destruirla o alejarse de ella. Sus cinco años con Felice Bauer le fueron necesarios porque esa tortuosidad implicaba el "desgarramiento" de su ser: lo hacía peligrar y asomarse a su propio "derrumbamiento". De algún modo, su condición vital se apoyaba precisamente en el sufrimiento, en la tortura que amorosamente obtenía para sí mismo a través de Felice. Para encontrar sus "fantasmas", Kafka requería de la "desdicha" y el dolor. Sin esos elementos, su producción literaria disminuía considerablemente. "Tú eres dichoso en tu desdicha", afirmó Max Brod. El mismo Kafka lo señala en sus *Diarios*: "En épocas de paz no adelantas nada, en épocas de guerra te desangras."

Publicado en *Nexos*, año 1, número 12, México.

Jornadas Internacionales de la crítica 1978 (Reseña crítica)

A mediados de noviembre de 1978, las Jornadas Internacionales de la crítica que organizó la Asociación Argentina de Críticos de Arte, provocaron un verdadero sacudón en el medio plástico de Buenos Aires, después de un año que se podría calificar como achatado, fuera de las notas salientes que marcaron algunas muestras individuales, el Premio Benson y el discutido Salón Nacional.

Es posible que estas Jornadas sean un ejemplo adecuado para hacer manifiesto el salto de lo cuantitativo a lo cualitativo que algunos fenómenos comportan: una verdadera "batería" de actividades, acompañada por una poco usual cobertura periodística, no dejó resquicios para que los artistas y críticos porteños consiguieran sustraerse a un acontecimiento cuyas características, aún no totalmente visibles, se pueden empezar a delinear analizando los datos disponibles y las reacciones de los involucrados, hayan sido o no participantes directos.

En las Jornadas propiamente dichas, a las que asistieron críticos argentinos y extranjeros, se presentaron y debatieron ponencias agrupadas en cuatro temas: Teorías actuales de las artes visuales.— Situación y perspectivas del arte en Latinoamérica.— Posibilidades para una mejor educación artística.— Función de la teoría y de la crítica de arte. Esta labor fue complementada con visitas a los talleres de algunos pintores, reuniones con coleccionistas y diversos agasajos a los participantes, como el que ofreció el diario *La Nación*. El corolario específico del encuentro de los estudiosos y especialistas en artes plásticas fue la adjudicación de premios a los que se estimaron los mejores trabajos críticos del año 78, en las categorías de libro, artículo periodístico y prólogo. Pero el punto más alto lo constituyeron, sin duda, las muestras colectivas que se hicieron paralelamente, con más de sesenta artistas invitados: "Arte Argentino 78", en el Museo Nacional de Bellas Artes, "La joven generación" (para los pintores menores de 35 años) en las salas del CAYC, y una tercera muestra en Galería Bonino, cuyo tema, con un trasfondo irónico que no llegó a cuajar, era la misma crítica y los críticos, vistos por los pintores. De entre los artistas invitados a participar en las dos primeras muestras, un jurado internacional seleccionó a los ganadores de los premios. El Primero y Segundo Premio de "Arte argentino 78" recayeron en Liliana Porter y Vicente Marotta (4.000 y 2.000 dólares, respectivamente). Jacques Bedel y David Lamelas (2.500 y 1.000) fueron los premiados en el salón de los jóvenes. Recibieron menciones Luis F. Benedit, Leopoldo Maler y Miguel Angel Bengochea.

No es necesario insistir más con datos que han sido suficientemente difundidos. Conviene, en cambio, decir cómo funcionaron algunas de estas actividades por sí mismas para tratar de ver qué tendencias se dibujan cuando se las vincula entre sí.

Si bien los resultados de jornadas, simposios y reuniones similares, salvo algunos estallidos espectaculares, no son nunca inmediatos, a largo plazo, la circulación y el retrabajo del material suelen provocar avances en los correspondientes campos disciplinarios, sobre todo si se difunden adecuadamente las ponencias, debates y conclusiones. Aunque las luchas por el prestigio y el afán de poder no están nunca ausentes, algunos memorables encuentros europeos —los de crítica literaria, por ejemplo— significaron verdaderas confrontaciones polémicas sobre concepciones teóricas y metodológicas que influyeron en el desarrollo de las investigaciones posteriores. Por el momento, y ateniéndose al material existente, parecería que aquí nada de eso ha ocurrido: tras el febril despliegue de actividades de este encuentro internacional, resulta difícil encontrar un trabajo riguroso y detectar cuáles son las líneas de investigación abiertas. Cabe, sin embargo, reseñar algunos planteos e intentar un balance provisorio.

La mayoría de las ponencias presentadas en las jornadas se repartieron entre tres de los cuatro temas propuestos, y se conoció un solo trabajo específicamente dedicado a Educación artística, el presentado por María Elena Blanco, secretaria del museo Carrillo Gil de la ciudad de México. Aunque con excesiva brevedad y escaso sustento teórico, Blanco no dejó de mencionar los límites dentro de los cuales debe pensarse cualquier proyecto de educación artística en América Latina: las elevadas tasas de analfabetismo, la inutilidad de la difusión publicitaria de acontecimientos artísticos que no es complementada con una correcta información que tienda a lograr el mejoramiento del nivel cultural de la población, y, fundamentalmente, las estructuras que impiden que

los programas y proyectos elaborados por los especialistas alcancen a todos los grupos sociales. "Así", se pregunta, "¿cuál es la posibilidad que existe para mejorar la educación artística, si los medios para ello están en manos de los grupos de poder?"

Más nutridas, las ponencias sobre los otros temas abarcan una amplia gama de subtemas y enfoques: descripciones de situaciones particulares de las artes plásticas en ciudades y/o países (Brasil, Paraguay); búsqueda de puntos de partida para definir las identidades culturales; aspectos teóricos y metodológicos de los procedimientos críticos y artísticos. A su vez, también son varias las perspectivas de los trabajos presentados sobre el tema "Función de la teoría y de la crítica". Mientras algunos participantes proponen tareas concretas de investigación de nuestro pasado artístico como modo de contribuir a estructurar "un espíritu estético con raíces locales" (Haedo), otros ponen el acento en la distinción entre ambas funciones, y, ya en un plano más filosófico, en los problemas de la esencia del arte, de la naturaleza del proceso creativo y del juicio de valor. Algún denominador común se insinúa en el reconocimiento de las dificultades con que se enfrenta la crítica a partir de la diversidad de las tendencias plásticas contemporáneas, y, más precisamente, de la irrupción del arte conceptual. En esta dirección, la ponencia de Carmen Balzer señala la crisis (que parafraseando un conocido texto se podría denominar "crisis crítica de una estética") y realiza una propuesta de trabajo crítico basada en la necesidad de reconstruir la imagen generadora de la obra por medio de la penetración simpática. La eficacia de tal propuesta se diluye cuando cae en la clásica encrucijada de la crítica idealista, que termina sumiendo en la mera "sugestión" tanto el trabajo del crítico como el del artista.

Por su parte, Abraham Haber plantea la crisis a partir de la contaminación entre arte y teoría que provocan las obras conceptuales. Si bien es cierto que, como afirma, "las transformaciones de la teoría están ligadas a las transformaciones del mismo arte", le resulta difícil romper la red de perplejidades que plantea con sus acertadas preguntas, debido a una concepción demasiado estrecha de la teoría: según sus palabras, "se supone que una teoría reproduce conceptualmente la realidad". Este mecanicismo, o al menos mimetismo de la teoría con las cosas, la convierte en una mera traducción a conceptos, negándole la posibilidad de, por lo menos, operar reordenamientos, modificaciones y descubrimientos. Quizá sea esa afirmación inicial lo que vicia el conjunto y no le permite una correcta distinción entre la "teoría" implícita en la obra, con su correspondiente lenguaje jugado como material racional–sensible y la "teoría del teórico", construcción articulada de conceptos que engloba a la obra y da cuenta de ella.

En el tema "Teorías actuales de las artes visuales", María Rosa Ravera desarrolló, con buena utilización del instrumental semiológico y estético, el problema de la relación entre los objetos pictóricos y los conceptuales, para determinar "qué es lo que autoriza a otorgarles carácter artístico". Ya que la tónica general de los trabajos no se caracterizó, evidentemente, por la solidez y coherencia de los principios teóricos, y menos aún por el desarrollo acabado de las tesis esbozadas, hubiera convenido que mayor número de críticos trabajaran, como Ravera, sobre temas perfectamente recortados y con un estricto aparato conceptual: de este modo es posible realizar aportes positivos y esclarecedores en aspectos parciales, sin divagar en las grandes líneas de la problemática del trabajo artístico y teórico.

Es otra la perspectiva en que se sitúa la propuesta totalizadora del peruano Juan Acha, titulada "Hacia las valoraciones objetivas de la estructura artística", cuyo texto casi íntegro fue publicado en el suplemento cultural del diario *La Opinión* del 7 de enero de 1979. Acha enuncia un conjunto de premisas que apuntan a la búsqueda de un procedimiento de creación o elaboración de esas valoraciones. La primera de ellas sirve para señalar de modo genérico la línea en que se inscribe su investigación: "El arte es un fenómeno socio–cultural". A partir de allí, define su concepto de valoraciones objetivas: son aquellas que "en forma directa conciernen a la estructura artística del objeto y a la objetividad de las condiciones sociales y culturales en que dicho objeto circula y es consumido". Una serie de tríadas le sirve para dar cuenta de las actividades básicas (producción–distribución–consumo), de sus agentes (sociedad–individuo–cultura) y sus productos culturales (ciencias–artes–tecnología), con sus correspondientes objetivaciones (teorías–conocimientos sensitivos–procedimientos tecnológicos). De su sistema explicativo es posible extraer la siguiente ecuación: la subjetividad estética colectiva sería al arte lo que las teorías e ideologías son a la ciencia y los procedimientos a la tecnología. En suma, Acha ensaya una aplicación de los conocimientos sociológicos para resolver un conjunto de cuestiones que considera fundamentales para la crítica, especialmente la relación de la obra con la estructura social, ideológica y artística, la necesidad de proveer de soportes teóricos propios a la crítica latinoamericana, las relaciones entre arte popular y arte culto, los sistemas de producción plástica. Es correcta la orientación de su búsqueda y legítimo el campo problemático que ella abarca, pero se le debe reprochar el no ser totalmente consecuente en la aplicación de las perspectivas cuya pertinencia reivindica, y el justificar su apelación a procedimientos racionales por la necesidad de contrarrestar la primacía, en el ámbito latinoamericano y aún occidental, de la crítica "idealista", "literaria" y "sensitiva", sin someter esos procedimientos a un riguroso examen que determine su validez.

Cuando en un encuentro de esta naturaleza hay latinoamericanos, es imposible que no se planteen los problemas de identidad, dependencia y raíces culturales, que suelen resultar ajenos y va-

gamente incomprensibles a los críticos estadounidenses y europeos. Con este tema se vincula la ponencia de Margarita Paksa, que propone a nuestras vanguardias el abandono de los modelos extranjeros y la adopción de uno propio en la figura de un "madrepadre", Macedonio Fernández, "por su carácter casi mítico, porque deja de ser hombre de la literatura para ser verdadera leyenda, arquetipo de Buenos Aires". Paksa abre dos líneas de discusión: a) las artes visuales, desde hace cincuenta años, se plantean los mismos problemas que M.F. se planteó en su obra literaria: "el objeto, realidad de objeto, mimetismo de objeto, análisis de objeto". b) M.F., olvidado, "inexistente", representa y sintetiza todos los olvidos en que nos sume "nuestra modalidad argentina, fagocitadora, indecisa, (...) que no guarda sus arquetipos, los pierde, los cambia, los toma de afuera y no se sabe por qué". De ahí el rescate requerido como forma de recuperar raíces y superar olvidos. En ambos casos, Paksa omite y recorta: por un lado, M.F. puso el acento en el problema de la ficción, no en el objeto. Y por el otro, en esa negación, en ese "no saber", reside el error que conduce a confundir el tierno uso de diminutivos y la presencia de la pavita y el mate con un arquetipo de Buenos Aires y una raíz nacional.

Muy diversa es la perspectiva que adopta Bengt Oldenburg, también dentro del tema "Situación y perspectivas de las artes en la Argentina", para su descripción de las instituciones o "estructuras sociales que condicionan y —en gran medida— determinan la actividad artística". Oldenburg enumera y caracteriza brevemente el conjunto de aparatos que controlan y regulan las artes plásticas y apunta su modo de funcionar. Entre ellos incluye a la misma crítica: "La crítica no comprometida directamente por las galerías, sufre las imposiciones propias de los medios. Estos, en su casi totalidad, defienden o atacan al estado, o su eventual política cultural... Al mismo tiempo, los medios dependen casi exclusivamente del apoyo comercial y a veces oficial para su subsistencia. Esto implica límites muy precisos en cuanto a su capacidad de opinión". Agrega luego, al referirse a los sistemas de control: "Si además una de las tendencias artísticas actuales es de ahondar cualquier crisis política, económica, generacional o lo que fuere como posibilidad de cuestionar o lesionar a la sociedad caracterizada como 'explotadora', es normal que los sistemas de control tengan una tendencia a adquirir mayor rigidez. Hemos visto que entre estos sistemas se pueden incluir la mayoría de los jurados, fundaciones, museos, galerías y medios vinculados a la actividad cultural". Así, desde el marco más amplio de la política cultural hasta el restringido círculo de los mecenas y galeristas, las variadas formas de control social sobre el arte son catalogadas sin abandonar la actividad descriptiva ya señalada y sin intentar tampoco juicios de valor. A lo sumo, Oldenburg se permite una pequeña ironía en sus conclusiones finales: "El futuro de la relación —instituciones mediante— entre estado y artista en Argentina y en el resto de América Latina depende por supuesto del desarrollo global, ante todo en el campo político. Pero todo indica que la idea del creador enclaustrado en una torre de marfil tendrá cada vez menos vigencia. Al menos —naturalmente— que aquél no quiera darse cuenta de que su torrecita personal se encuentra erigida en un terreno municipal".

Imposible hacer aquí el comentario de todo el material presentado. Es lícito, sin embargo, afirmar que la gran heterogeneidad de niveles y la hibridez de enfoques contribuye, curiosamente, a la pobreza del conjunto. Ni la semiótica, ni la psicología, ni las concepciones gestálticas, ni la sociología, que se erigen —en los mejores casos— en apoyaturas teóricas, están trabajadas con el suficiente rigor o reciben el desarrollo necesario como para convertirse en líneas directrices que hagan avanzar el pensamiento crítico. Y si resulta difícil calificar de óptimo este encuentro a partir de la producción escrita que lo sustenta como "materia prima", más difícil aún resulta hacerlo cuando se observan los trabajos que merecieron los premios: sin entrar a discutir los méritos o la utilidad de cada uno de ellos, es lamentable tener que admitir que pese a los interrogantes que los críticos se plantearon acerca de la legitimidad y la función de su labor, los premios que otorgaron en su especialidad avalan una crítica ligada al *establishment*, crítica prolija y sin tensiones, de escaso o nulo riesgo teórico.

Lo que debió hacer sido un apacible encuentro de estudiosos del arte se transformó así en una especie de "feria de la pintura", donde las muestras ya mencionadas fueron mucho más que el complemento de fondo, ya que en ellas los pintores aventajaron en audacia y creatividad a los dadores de los premios. "Arte argentino 78" fue un conjunto representativo del buen nivel alcanzado por nuestra plástica, y su peso contribuyó a subrayar la parvedad del trabajo crítico frente a los objetos inmediatos sobre los que ese trabajo se ejerce. Este desnivel abre un interrogante a resolver, y se conecta a su vez con la chatura de la muestra de la joven generación, donde la investigación y el riesgo se ven totalmente paralizados por una actitud contenida y conformista. Pareciera que en los críticos y en los "jóvenes" es donde se concentran los signos más evidentes de un equívoco que, pretendiendo colocar nuestra producción artística en la vidriera internacional, rebaja el trabajo teórico y artístico a una actividad insustancial y habilidosa, mientras calla las condiciones reales que provocan su degradación.

Frente a las muestras, la crítica abandonó su actitud subordinada, problematizada y ancilar, soslayó las crisis reconocidas y desnudó el sentido último de su actividad, aplicando, ya sin vacilaciones, criterios de valoración basados en juicios apriorísticos, que corroboran la aceptación y promoción de aquellas tendencias derivadas del arte conceptual de la década del 60 que garantizan el acceso a los centros inter-

nacionales. La calidad de las obras premiadas está fuera de discusión. Lo que se discute es si este ejercicio del juicio valorativo debe ser, como lo fue aquí, el punto culminante de la actividad crítica.

Todo este acontecimiento, que en definitiva consistió en que los críticos, como miembros de las Asociaciones nacional e internacional que los agrupan, otorgaran premios donados por empresas en muestras realizadas en el Museo de Bellas Artes y en el CAYC, configura un modelo del funcionamiento de la crítica de arte en la actualidad. Es evidente que este funcionamiento acentúa la tendencia a convertirla en un eslabón más en la cadena de las instituciones de control que cerca al arte, asegurando la soldadura, el cierre perfecto. Verdaderas canonizaciones, los resultados más rotundos del encuentro de los críticos apuntan sobre todo a ese refuerzo, a esa circularidad entre los términos del sistema: artistas y críticos, medios de difusión, museos y centros, bienales, premios y encuentros, llegan a constituir así el círculo vicioso del prestigio que confiere poder y del poder que otorga prestigio.

Teniendo en cuenta estas caracterizaciones, no es entonces casual ni contradictorio que mientras Bedel proclama ser "totalmente competitivo" y encontrar estímulo en los premios, Porter declare sentir que los artistas fueron "usados": ambas reacciones son como caras de la misma moneda, que en un caso marcan la aceptación de las reglas del juego y en el otro ponen de manifiesto un malestar no precisado, pero cuyos orígenes sí son precisos.

Si además de señalar la exhibición de poder y la capacidad de manipulación inherentes al modo de accionar de este tipo de encuentros, se traza la línea geográfica de las reuniones que se han venido sucediendo y de las programadas por lo menos para el presente año, se vislumbra una posibilidad alarmante: la de la consolidación de una verdadera "burocracia internacional" de la crítica, con apoyaturas visibles en museos y otros centros de difusión de las artes plásticas, cuyo resultado sería la triste paradoja de la promoción de una vanguardia "de facto", domesticada por su misma necesidad de reconocimiento, con lo que la investigación artística y teórica —que, como es sabido, producen sus mejores frutos fuera de la ortodoxia de esos organismos— se convertiría en una simple postura proclamada y automatizada.

Es probable que estas interpretaciones parezcan agoreras o viciadas por un exceso de suspicacias. Sin embargo, hay que convenir en que algunas declaraciones explícitas contribuyen a corroborarlas. Un comentario periodístico sobre "Arte argentino 78" señala: "El hecho de que esta muestra haya sido acogida en los recintos del Museo Nacional de Bellas Artes es más que un síntoma ocasional de tolerancia paternalista. Significa, al margen del mérito de los expositores, el reconocimiento oficial de la validez del camino experimental con que medio centenar de artistas argentinos se han empeñado en la búsqueda y la exploración dentro de las más diversas tendencias contemporáneas". En su apresuramiento, el lenguaje periodístico puede dar lugar a confusiones. Conviene por lo tanto puntualizar que en muchas ocasiones el MNBA acogió muestras de vanguardia, y que además, en el mundo entero la creación de los museos de arte moderno ha asegurado a los sucesivos movimientos renovadores el ingreso al circuito de conservación, hecho que, por otra parte, desencadenó apasionadas polémicas y numerosos desarrollos teóricos acerca de la absorción y el congelamiento de las vanguardias.

Es una característica de los medios de comunicación el banalizar la información homologando los objetos de que se ocupan y despojándolos del sentido específico que poseen para subordinarlos sin sobresaltos a los objetivos generales de su estrategia. La instrumentación que de allí se deriva estuvo en este caso explicitada y adelantada en las declaraciones del crítico paraguayo González Real: "Este año, precisamente, se me ocurre que ha sido importantísimo para todos los argentinos. Ya con el Mundial de Fútbol ocuparon la primera plana de la atención mundial en el mejor estilo de las buenas noticias. Con este encuentro, y en otro nivel, la cosa vuelve ahora a repetirse. Como si, en buena hora, el letargo haya arribado a su fin".

Sumando a todo esto el proyecto, en sí mismo aceptable, de formar una Escuela Latinoamericana de Crítica de Arte y Arquitectura, se ve cómo la manipulación por medio del refuerzo institucional podría alcanzar niveles asfixiantes, utilizando la creación de espacios de contacto y reconocimiento que funcionarían como mediadores indiscutibles entre los artistas y el público, con sus correspondientes efectos en el mercado. Sería cada vez más difícil entonces que, ante el riesgo de verse excluido, ignorado por la omnipresente maquinaria, alguien se atreviera a cuestionar los principios interdisciplinarios y totalmente subordinados a una hipertrofia de la comunicación con que se pretende definir al arte latinoamericano. Y aquí se vuelve a la afirmación inicial: más allá de la calidad de los artistas y de la verdadera creatividad de sus realizaciones, este tipo de hechos, multiplicándose y potenciándose entre sí, pueden llegar a cambiar su carácter positivo, estimulante y revitalizador, para convertirse nada más que en nuevas formas de dominación sobre el trabajo creativo, bajo la cobertura de una producción intelectual inexistente.

La forma de evitarlo, de romper el círculo, no depende exclusivamente de los protagonistas, sino también de la marcha de la sociedad en que sus actividades se inscriban. No obstante, una conciencia crítica permanente de la pertenencia al sistema y una concepción más exigente de lo que debe ser el trabajo intelectual permitirían, al menos, evitar el amargo descubrimiento a que alude Oldenburg: es de desear que la torre —en este caso no de marfil, precisamente— no crezca en "terreno municipal".

M.T.R.

INFORMES

Primer Congreso de la Asociación Brasileña de Semiótica

Río de Janeiro, 6 de noviembre de 1978

En Río de Janeiro, en la Facultad de Letras de la Universidad Católica, con el auspicio del Ministerio de la Educación y la Cultura se reunió el Primer Congreso de la Asociación Brasileña de Semiótica. En el ámbito del congreso se pusieron de manifiesto tres aspectos diferentes de la problemática actual de la investigación semiótica: semiótica y sociedad, política y lenguaje, y procesos verbales y no verbales en la semiótica de la cultura. Entre todas las comunicaciones presentadas, que dieron un panorama, si bien parcial, considerablemente polémico al menos en lo que se refiere al desarrollo de la semiótica en el área latinoamericana, parece particularmente interesante la de Cidmar T. Pais, presidente de la Asociación de Lingüística Brasileña y director de la primera revista de semiótica en lengua portuguesa, Acta Semiotica et Linguistica, *sobre los elementos para una formalización de las relaciones entre sistemas, discursos, sociedad y cultura. Los sistemas semióticos que integran el complejo socio - lingüístico - cultural funcionan en un estado permanente de "tensión/conservación/cambio" que posibilita los procesos de traducción —equivalencia entre discursos de códigos diferentes— y el proceso de mutación de la visión del mundo, resultantes de operaciones llevadas a cabo sobre códigos diferentes de una misma comunidad.*

Juan Carlos Indart, presidente de la Asociación Argentina de Semiótica, discutió el punto de vista de los mass media como un discurso "límite". El discurso teórico de la comunicación conservaría, todavía en América Latina, la distinción enunciada por Eco entre apocalípticos e integrados. Se discute sobre el poder de los media, su control, sus efectos terroríficos, pero no se ha avanzado en una descripción sistemática de los efectos de la comunicación.

En una perspectiva de problemas específicamente brasileños, Muñiz Sodré, estudioso de medios de comunicación, intentó resaltar la influencia del empirismo y del sociologismo americano en la investigación sobre medios como la única —hasta ahora— perspectiva teórica posible en Brasil, destinada a la exaltación de los objetos-símbolos neocapitalistas sin tomar en cuenta las particularidades regionales y la riqueza de las diferentes culturas populares.

Eliseo Verón, profesor desde hace varios años en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de París, afirmó en su comunicación dedicada a "Discurso, poder, poder del discurso" que todo funcionamiento social tiene una dimensión semiótica: "La producción significante es una condición del funcionamiento social y en consecuencia existen una semiosis de lo tecnológico, de lo económico, de lo político". En este sentido, la situación "natural" del discurso es siempre la resultante de una posición en la red interdiscursiva: los discursos circulan entre sus condiciones de producción y los efectos significantes de sus lecturas. El concepto de "poder del discurso" puede ser visto entonces como una dimensión, no como una propiedad. Verón subrayó dos grandes problemas: las relaciones entre discursos y el lugar de estructuración de las instituciones como manifestación social del poder —dimensión descriptiva— y una dimensión analítica donde sería necesario distinguir entre poder, el discurso emitido desde el poder y el poder del discurso. La intersección de estos tres órdenes diferentes podría ser el punto de partida para una posible tipología de los discursos sociales.

De este modo la comunicación de Verón planteó una discusión sobre la pragmática, donde Theresa Calvet, profesora brasileña, definió, partiendo de la distinción entre las diferentes definiciones de pragmática elaboradas por Morris y Carnap y del concepto de semiosis e interpretante peirciano, el carácter necesariamente descriptivo y empírico de una pragmática como base una investigación lingüística.

Finalmente Alicia Páez, argentina, presentó un interesante trabajo sobre la ambivalente posición de Austin en lo tocante al problema de la verdad en el discurso: la verdad pertenece al acto de enunciar, "verdadero" y "falso" serían determinaciones relativas a una fuerza ilocutoria específica o bien la verdad se situaría en el plano locutorio. Proponiendo una aproximación más radical al preguntarse si no será lo propio del acto ilocutorio de enunciar (la verdad) "la ocultación de su carácter de acto" presentándose entonces como un mero contenido del acto de "decir", Páez pareciera no considerar la afirmación de Austin "aquello que encontramos etiquetado como verdadero (es) más bien toda una dimensión de la crítica", si bien las dificultades presentadas por el autor inglés podrían indicar que el concepto proposicional de la verdad sea una teoría a integrar, como claramente lo subraya Páez, y no necesariamente a oponer, a una teoría amplificada de la verdad en el ámbito de los actos lingüísticos. Las ponencias de Alain Forcade ("Analise semiotique du discours publicitaire"), de Oscar Steimberg ("Producción del sentido en la comunicación de masas: las transposiciones del Quijote") y de Oscar Traversa ("Popeye: el cine de animación como relato límite") dedicadas a análisis de material de los media, así como la de Thomas A. Sebeok, interesado desde hace muchos años en el estudio de la comunicación entre animales en su laboratorio de investigaciones zoosemióticas en la Universidad de Indiana, marcaron otro momento de interés, si bien por razones de espacio no pueden ser comentadas ampliamente.

Lucrecia Escudero Castagnino