

facsimilar: rifa de  
las fiestas de mayo (1826)

# crisis

buenos aires, mayo-junio 1976

siderurgia: la carrera del acero en  
américa latina y el pensamiento del  
general savio cartas de macedonio  
ruca choroy: "teniendo caballo no  
hay miedo" borges y xul solar en el  
suplemento de crítica "andaremos  
desnudos o vestidos de pellejos"  
consumo: virilidad en frasco chico  
ernesto palacio, un historiador  
nacional reportajes a epstein y  
pugliese después del terremoto  
coplas de catamarca textos de max  
ernst, henry miller, batlle planas  
y romero brest teatro obras de  
corotto, gorriarena, mara y sábat



# PREMIO crisis

## BASES

Al Premio Crisis podrán ser presentados: 1. Dibujos; 2. Cuentos; 3. Testimonios; 4. Ensayos y trabajos de investigación histórica.

### 1. Dibujo

- Cada participante deberá presentar como mínimo tres (3) dibujos.
- El plazo para la entrega de trabajos vence el 30 de junio de 1976.
- El jurado estará constituido por Federico Vogelius, Vicente Zito Lema, Leopoldo Presas y Luis Felipe Noé.
- Se otorgará un Premio Adquisición de m\$N. 1.500.000. Los dibujos premiados ilustrarán uno o más números de la revista **crisis**. Se concederán, también, menciones a otros trabajos que acrediten méritos destacables. El conjunto de obras seleccionadas ("Premio Crisis" y "Menciones") serán oportunamente expuestos en una Galería de Arte de la Capital Federal (República Argentina).
- Los resultados se darán a conocer en el número de **crisis** que aparecerá a mediados de setiembre próximo.

### 2. Cuentos

- La extensión de cada cuento no deberá exceder las veinte páginas de tamaño carta mecanografiadas a doble espacio.
- El plazo para la entrega de originales vence el 31 de julio de 1976.
- El jurado estará constituido por Eduardo Galeano, Augusto Roa Bastos, Haroldo Conti y Jorge Lafforgue.
- El premio consiste en m\$N. 1.000.000 y la publicación en **crisis**. Se establecerán tantas menciones como lo estime conveniente el jurado. **crisis** se reserva el derecho de publicar los trabajos distinguidos con "mención" o de articular con ellos otros proyectos editoriales, previo acuerdo con sus autores.
- Los resultados se darán a conocer en el número de **crisis** que aparecerá a mediados de octubre próximo.

### 3. Testimonios

- Los testimonios documentarán, de fuente directa, aspectos de la realidad argentina, tal cual se realizó, de diferentes maneras (reportajes, historias de vida, autobiografías, etc.) en la revista **crisis**. Dado que los textos seleccionados en este rubro deberán acreditar el origen y la legitimidad de la información utilizada, se recomienda trabajar con grabador.
- Los testimonios deberán tener no menos de cinco páginas ni más de cincuenta, de tamaño carta, mecanografiadas a doble espacio.
- El plazo para la entrega de originales vence el 31 de agosto de 1976.

- El jurado estará constituido por Anibal Ford, María Esther Gilio, Guillermo Gutiérrez y Jorge B. Rivera.
- El premio consiste en m\$N. 1.000.000 y la publicación en **crisis**. Habrá también menciones para los trabajos que acrediten méritos destacables. **crisis** se reserva el derecho de publicar las menciones pagándolas como colaboraciones o de estructurar con ellas, previo acuerdo con los autores, otros proyectos editoriales.
- Los resultados se darán a conocer en el número de **crisis** que aparecerá a mediados de noviembre próximo.

### 4. Ensayos y trabajo de investigación histórica

- Tema: las relaciones argentino-brasileñas 1930-1975
- Este rubro del Premio Crisis es organizado en colaboración con el Instituto de Estudios Historiográficos.
- La extensión de cada trabajo no deberá exceder las ciento veinte páginas de tamaño carta mecanografiadas a doble espacio.
- El plazo para la entrega de originales vence el 30 de setiembre de 1976.
- Las academias Nacional de la Historia y Argentina de la Historia serán invitadas a designar, cada una de ellas, un miembro del jurado, que se integrará con Fermín Chávez por **crisis** y otro jurado por el Instituto de Estudios Historiográficos.
- El premio consiste en m\$N. 1.000.000 y la publicación en **crisis** o en una revista de historia. Se establecen también menciones para los trabajos que el jurado estime destacables.
- Los resultados se darán a conocer en el número de **crisis** que aparecerá a mediados de diciembre próximo.

### INDICACIONES GENERALES

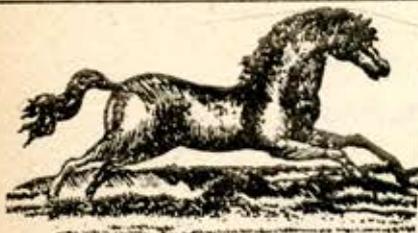
- En todos los casos los trabajos deberán ser totalmente inéditos.
- Los autores pueden ser de cualquier nacionalidad —éditos o inéditos— y presentar más de un trabajo.
- Los originales, escritos en idioma castellano, deberán ser firmados con seudónimo. En sobre aparte, cerrado y lacrado, se consignarán el nombre, el número de documento de identidad y el domicilio y lugar de residencia del (o los) autor(es). En la parte exterior del sobre que contenga esos datos se escribirá sólo el seudónimo.
- Las obras deben ser enviadas o entregadas, en cuatro copias, a: Premio Crisis, Av. Pueyrredón 860, 8º piso, Buenos Aires, República Argentina.
- Los trabajos que no fueran premiados y sus respectivos sobres de identificación podrán ser retirados por los autores en la citada dirección, a partir de la semana siguiente de publicado el fallo del jurado y durante los sesenta días siguientes; una vez vencido dicho plazo no se admitirán reclamaciones.
- El fallo será inapelable. Cualquier situación no prevista en estas bases deberá ser resuelta por el jurado calificador.
- Los autores de los trabajos premiados en los rubros "Testimonio", "Cuentos" e "Investigación Histórica" recuperarán los derechos sobre los mismos una vez que estos hayan sido publicados.



# crisis

redacción y administración  
av. pueyrredón 860, 8º piso  
tel. 87-8913 / 87-7363

mayo - junio 1976  
república argentina



año **4** n° **38**

director ejecutivo  
**federico vogelius**

director asesor  
**eduardo galeano**

director editorial  
**vicente zito lema**

jefe de redacción  
**aníbal ford**

diagramador  
**eduardo ruccio sarlanga**

colaboradores permanentes

**hermenegildo sábat**  
(dibujante)

**herman mario cueva**  
(redactor)

**velia capriata**  
(corrección)

**corresponsales**

• ecuador  
**darío carmona**

• francia  
**ernesto gonzález bermejo**

• italia  
**juan gelman**

• méxico  
**máximo simpson**

• Perú  
**abejardo oquendo**  
**mirko lauer**

• venezuela  
**ugo ulive**

Es una publicación de  
**EDITORIAL DEL NOROESTE S.A.I.C.I.**  
Registro Nacional de Propiedad Intelectual:  
Nº 1.193.423

CORREO ARGENTINO CENTRAL (B)	Franqueo pagado Concesión Nº 4486
	Tarifa reducida Concesión Nº 1165

Distribuidor en Capital  
**TROISI Y VACCARO**

Distribuidor en el Interior  
**CIELOSUR EDITORA S.A.C.I.**  
Av. de Mayo 1324, Piso 1º, Of. 20/21  
Tel. 37-3265/3769 - Cap. Fed., República Argentina  
Franqueo Pagado - Concesión Nº 4052  
**CAPITAL FEDERAL**

Distribuidor en el Exterior  
Distribuidora América S. A. (Diasa)  
Suipacha 323 - 2º piso - Buenos Aires

Impreso en  
**TALLERES GRAFICOS IPESA**  
Olavarría 1161 - Buenos Aires

## autores

**hugo scarone (1943)**

Uruguayo, nacido en Montevideo. Profesor de matemáticas, ciencias aplicadas y tecnologías en institutos normales, escuelas secundarias y en la Universidad del Trabajo del Uruguay. Periodista especializado: publica en *La Opinión* (Buenos Aires), *El Nacional* (Caracas), *Excelsior* (México), *O Estado* (San Pablo) y *O Globo* (Río de Janeiro).

**fermín chávez**

(Ver crisis Nº 27.)

**alberto szpunberg (1940)**

Argentino, nacido en Buenos Aires. Poeta y periodista, es, también, profesor de literatura argentina y lenguas clásicas. Ha colaborado en diversas publicaciones y antologías del país y del extranjero. Ha publicado *Poemas de la mano mayor*, *Juego limpio*. Ejerce el periodismo.

**macedonio fernández (1874/1952)**

Argentino, nacido en Buenos Aires. Poeta, narrador, humorista y cuestionador metafísico de la realidad. Muy joven, se graduó de abogado y de doctor en jurisprudencia: por ese tiempo, junto con Lugones, Ingenieros y Julio Molina y Vedia se trasladó a las islas del Paraguay para fundar allí una colonia socialista, proyecto que quedó abandonado antes de concluir el viaje. Después de ejercer la abogacía durante veinticinco años, abandonó esa actividad y se concentró en el ejercicio de la literatura o, mejor dicho, en una vida apartada marcada por un filosofar atípico y desmitificador. Bibliografía: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), *Papeles de Recienvenido* (1929), *Una novela que comienza* (1941), *Poemas* (1953). Gran parte de sus trabajos inéditos han sido reunidos en *Papeles de Macedonio Fernández*, *Museo de la novela de la Eterna* (1968), *Misceláneas* (1966).

**heber cardozo (1946)**

Uruguayo, nacido en Rocha. Periodista y crítico literario. Es egresado del Instituto de Profesores "Artigas" (Montevideo). Ha colaborado en diversas publicaciones y prepara un libro de reportajes.

**jorge b. rivera (1935)**

(Ver crisis Nº 35.)

**amílcar romero (1943)**

Argentino, nacido en Quilmes. Licenciado en Letras. Su libro *Relatos* (1968) mereció ese año la única mención del Fondo Nacional de las Artes. Ha publicado también una novela, *Las fiestas*. Integra el comité de redacción de "El escarabajo de oro".

**guillermo gutiérrez**

(Ver crisis Nº 37.)

**matilde herrera (1931)**

Argentina. Nacida en Capital Federal. Poeta y narradora, ha publicado poemas en revistas literarias. Su poemario *Con la esperanza en orden* (1963/68) está aún sin editar. Prepara una novela. Ejerce el periodismo desde 1963.

**javier font (1942)**

Argentino, nacido en Buenos Aires. Interrumpió los estudios de Medicina para dedicarse al periodismo; su labor más permanente la cumplió en el semanario uruguayo *Marcha*.

**víctor perera (1934)**

Guatemalteco. Desde los doce años vivió en Brooklyn (N. Y., EE. UU.). Narrador, periodista y profesor. Colabora en *The New York Times*. Ha publicado una novela: *The Conversion* (1971).

**ricardo monti (1944)**

Argentino, nacido en Buenos Aires. Autor y director teatral. Ha estrenado y publicado dos obras: *Una noche con el Sr. Magnus & Hijos*, premios "Sixto Pondal Ríos" y "Pilar de Lusarreta" (Argentores), e *Historia tendenciosa...* Puso en escena *El contratiempo*, de Diana Raznovich, y *Los días de la Comuna*, de Bertold Brecht. Es autor, junto con Ricardo Wulicher, del guión de *Copsi*, sobre la novela de Pachó O'Donnel. El Teatro Payró estrenará este año su tercer obra, *Visita a los padres*.

hugo scarone

---

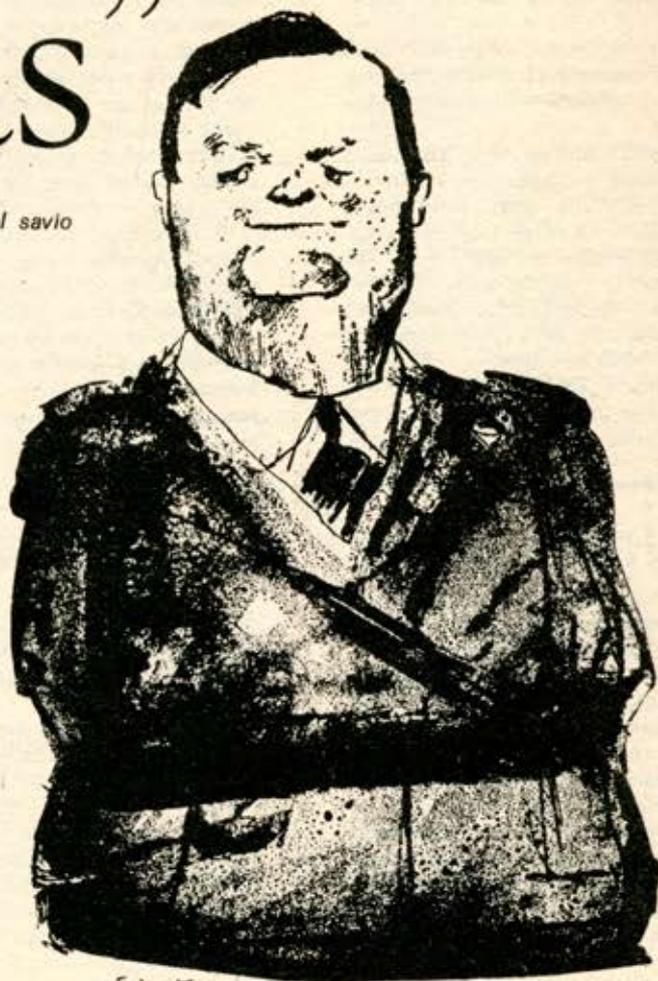
hacia una siderurgia nacional

---

# “pretendemos liberarnos de tutorías”

La siderurgia, “industria de industrias”, es un factor fundamental para el desarrollo de un país y para el logro de su independencia económica. Vale, entonces, retomar los datos básicos que permitan realizar un diagnóstico de la situación actual en nuestro país. De ello se encarga Hugo Scarone en este artículo de crisis donde se exploran no sólo los entretelones de la actividad siderúrgica sino también, a través de la pluma de Fermín Chávez, el aporte de la figura mayor del acero en la Argentina: el general Manuel Savio.

general manuel savio



sábat

“La industria siderúrgica es fundamental, es primordial. La necesitamos como hemos necesitado nuestra libertad política, como necesitamos en su oportunidad nuestra independencia”.

general manuel savio

# "un millón de dólares diarios"

La siderurgia es un factor fundamental para el desarrollo de un país y su independencia económica. En la Argentina, un ambicioso plan siderúrgico iniciado con la Ley Savio de 1947, echó las bases de una pujante industria que actualmente se encuentra en crisis de producción.

Al igual que lo que sucede con la energía atómica en el país, y en otras ramas de la industria donde la tecnología juega un papel importante, el deterioro de la siderurgia a nivel industrial y económico es acompañado, paradójicamente, por un elevado desarrollo científico y tecnológico nacional: los profesionales y técnicos argentinos evidencian un alto nivel de formación y una inspirada inventiva para desarrollar un "know-how" nacional.

La Argentina tiene 13 plantas siderúrgicas instaladas, dos de ellas integradas y 10 semiintegradas. Existe además un considerable potencial ferrífero en el territorio nacional. Sin embargo, más del 60 % de la producción de acero se obtiene a través de procedimientos que utilizan chatarra. **"El día que no haya más accidentes, se terminó la siderurgia en la Argentina"**, afirmó irónicamente un profesional.

El país se encuentra entre los doce primeros del mundo en cuanto a consumo de acero por habitante y el índice tiende a aumentar.

En 1974 el consumo de acero en el país era de 4.500.000 toneladas con un índice per cápita de 175 kilogramos, cifra mayor que el promedio mundial. Las estimaciones para 1980 sitúan la cifra en 9 ó 10 millones y en 15 millones para 1985.

Actualmente la producción local está en los 2.500.000 toneladas anuales de acero crudo. El resto se cubre con importación de laminados terminados o semielaborados que son transformados en plantas locales. El hecho de que sólo se cubra

el 50 % de las necesidades nacionales se debe a los altibajos experimentados en la industria siderúrgica en materia de objetivos, programas y líneas de acción.

Un país que dispone de materia prima, con notables conocimientos tecnológicos desarrollados localmente y una infraestructura científico-profesional fuerte, necesita de una política nacional como la esbozada ya por el general Savio; una política continua y sólida que desarrolle la **"Industria de Industrias"** que permita el logro definitivo de la independencia económica y la satisfacción de las necesidades locales.

Los industriales del acero atribuyen la crisis en la siderurgia a los problemas del país: contracción, pérdida de productividad en el trabajo, frecuentes variaciones en la política económica, inseguridad. Durante 1974 y 1975 las condiciones de precios y salarios, de cambios para exportación e importación y de crédito obligaron a una atención reiterada para superar los problemas provocados por la inflación. Desde marzo a diciembre de 1975 se registró un aumento del 540 % en el costo FOB y del 688 % en el precio de los fletes. Hubo cuatro regímenes de precios diferentes que aumentaron el desconcierto y los problemas de planificación empresarial.

Por otra parte el atraso en los planes de producción siderúrgica deriva en mayores necesidades de importación, con el consiguiente gasto en divisas e insumos fundamentales para el sector: arrabio, chatarra y semiproductos.

El Centro de Industriales Siderúrgicos publicó recientemente la memoria de la actividad del sector (**La siderurgia argentina 1974-75**). En la publicación se dice que **"como en un juego de luces y sombras se produjo una situación contradictoria entre formulaciones ambiciosas de nuevos e importantes programas destinados a lograr el autoabastecimiento y duras realidades**

**de mercados contraídos y precios políticos; entre la previsión de cuantiosas inversiones (500 millones de dólares anuales) y una capacidad de reinversión prácticamente anulada"**.

La Argentina gasta actualmente un millón de dólares diarios en importación de acero e insumos siderúrgicos y, lo que es peor, depende de un número muy reducido de proveedores, de manera tal que la Argentina se ve ante la posibilidad de sufrir un severo estrangulamiento industrial en el caso de que se produzcan problemas en o con el Japón. Bastaría que este país redujera sus envíos para que la industria argentina se viera envuelta en una crisis de proporciones.

Japón provee aproximadamente el 60 % de los semielaborados de acero que importa la Argentina y un bloqueo de materias primas, o de petróleo, una huelga siderúrgica, un terremoto o un conflicto bélico directo o indirecto tendrían efectos que inevitablemente se trasladarían a la Argentina.

A fines del año pasado el ingeniero Salvador San Martín, vicepresidente de Propulsora Siderúrgica publicó un trabajo en colaboración con el ingeniero militar Ricardo Lindstroem para el Centro Argentino de Ingenieros.

El informe fue presentado y discutido en mesa redonda de especialistas de industrias siderúrgicas, industrias militares, Instituto Argentino de Siderurgia y Centro de Industriales Siderúrgicos, donde todos coincidieron en la situación de emergencia que atraviesa la Argentina.

Ante la situación respecto al Japón y otros proveedores se llegó a la conclusión de que la Argentina ya no puede confiar su abastecimiento a fuentes exteriores en la forma casi total en que lo hace y que es preciso **"contar inexorablemente con**

# "ciencia informática y siderurgia"

En la Argentina el desarrollo de la ciencia aplicada a la siderurgia ha sido posible gracias al elevado nivel de los científicos y técnicos del país. Una situación paradójica pues el avance tecnológico se da en un marco de estancamiento o retroceso industrial y económico. Numerosas innovaciones, descubrimientos y nuevos métodos experimentados en el país tienden a lograr una independencia tecnológica a la vez que, en un ciclo de "realimentación" contribuyen a elevar el nivel de los profesionales que trabajan en la industria del acero.

Desde los trabajos científicos y técnicos de cada empresa hasta los organismos estatales como la Comisión Nacional de Energía Atómica, CITEFA, Fabricaciones Militares, departamentos de Física, Química y Geología de universidades, además de la OEA en su Proyecto Multinacional de Metalurgia, han efectuado valiosas colaboraciones teóricas y prácticas a la siderurgia.

Entre los proyectos e investigaciones realizados con la mira puesta en el desarrollo de una tecnología nacional, cabe destacar:

- Trabajos sobre solidificación y fundición de metales y aleaciones dirigidos por el ingeniero Heraldo Bilioni, de la Comisión Nacional de Energía Atómica (CNEA), en el marco del proyecto de la OEA. Estos tienden a ampliar el conocimiento de los mecanismos de solidificación y aplicarlos a la obtención de estructuras con mejores características operatorias en procesos en los que la solidificación es protagónica.

- En el mismo marco y con la dirección de los ingenieros Jorge Kittl y Amado Cabo, se estudia la físico-química de los metales y sus transformaciones en estado sólido y tratamiento térmico, de gran interés para los procesos trabajados en caliente.

- La corrosión en metales y aleaciones, problema clave en lo que respecta al nivel

de calidad de los productos, tiene una relación directa con el grado de tecnología de cada país. A medida que ésta avanza se tornan más complejos y es por eso que el proyecto CNEA-OEA dedica atención al tema en las investigaciones dirigidas por el doctor José R. Galvele.

Otros trabajos de investigación cuyos resultados se están aplicando con éxito —con el mérito además de ser completamente nacionales— están relacionados con la transferencia calórica del sistema metal-molde, con la importancia del costo del revestimiento refractario del distribuidor sobre el de transformación del acero en el procedimiento de colada continua utilizado en la industria y con las aplicaciones a la metalurgia de los ultrasonidos, especialmente en la zona de deformación elastoplástica de tubos trefilados.

En el proceso de transformación del acero mediante la electricidad, un electrodo de calidad insuficiente causa no sola-

# sierra grande

una siderurgia desarrollada al nivel de sus necesidades al más corto plazo".

A ese respecto —señaló el ingeniero San Martín— la situación distará mucho de quedar solucionada con la explotación de los yacimientos de Sierra Grande en la provincia de Río Negro. En caso de cumplirse los objetivos del Plan Nacional de Siderurgia —9 millones de toneladas de acero para 1981— se necesitarán a principios de la próxima década 9 millones de toneladas de mineral de hierro. Y Sierra Grande sólo podrá suministrar unos 2 millones de toneladas anuales. El recto —un 80 % de las necesidades— deberá importarse.

Habrà que buscar con urgencia nuevos yacimientos de mineral de hierro en territorio nacional y utilizar además yacimientos de mineral de baja ley.

Una de las dificultades observadas durante 1973 y 1974 para el estudio y la búsqueda de soluciones a los problemas siderúrgicos —estiman los expertos— fue la dispersión de la responsabilidad en la conducción de la política del sector. Para subsanar ese problema el año pasado se llegó a una definición entre la Secretaría de Estado de Desarrollo Industrial y el Ministerio de Defensa poniendo la responsabilidad de concretar el Plan Siderúrgico en manos de la Dirección General de Fabricaciones Militares.

Vuelve así la siderurgia al ámbito que la vio nacer en 1947. El general Manuel Savio, considerado el padre de la siderurgia argentina, fue el fundador y primer director de Fabricaciones Militares. Los años que sigan verán el desarrollo pujante de una industria argentina del acero, la autosuficiencia, o la continuación de una crisis basada en políticas erróneas y en la dependencia. Para una industria básica en el concepto de desarrollo, no pueden haber términos medios.

En la provincia de Río Negro, a unos 1.200 kilómetros al sur de la ciudad de Buenos Aires y sobre el Golfo de San Matías, se encuentran los yacimientos

ferríferos de Sierra Grande con reservas del orden de los 63.000.000 toneladas de mineral de hierro (probadas) y reservas geológicas estimadas en unos 200 millones de toneladas con una ley de hierro de 58 %.

La cuenca ferrífera sedimentaria está integrada por tres mantos aflorantes en superficie en una estructura geológica de anticlinal hacia el este. Los depósitos están constituidos fundamentalmente por magnetita, mineral de hierro conocido por los antiguos como piedra-lmàn.

A unos 30 kilómetros de la costa atlántica y adyacentes a la Ruta Nacional 3 que pasa por San Antonio Oeste y Puerto Madryn, la altura de los yacimientos llega a unos 300 metros sobre el nivel del mar en la zona cercana a la ruta y llega a 500 metros en las lomas y terrazas más altas del sector sur.

El tranquilo paisaje patagónico se define en términos geológicos como una extensa penillanura con sedimentos antiguos, apenas ondulada y con pequeñas escarpas producidas por plegamientos y fracturas que hacen aflorar los mantos ferríferos cuyas rocas son sedimentos clásicos y magmatitas. Entre los primeros se hallan areniscas, cuarzos y arcillitas con intrusiones de cuarzo. Entre las magmáticas hay efusivas básicas y filones de cuarzodiorita.

El espesor de la formación ferrífera oscila entre los 900 y 1.100 metros, observándose una disminución hacia el sur.

El método de explotación subterránea del yacimiento es el conocido como "so-cavación de subnivel". Más de 500 hombres trabajan en tres turnos diarios en las tareas de extracción y administración. Los mineros se internan en las entrañas de la tierra por un laberinto de túneles.



mente un aumento en el consumo de este material sino también de la energía eléctrica, e incide en la productividad de los altos hornos. En la Argentina se han desarrollado métodos de control de calidad en la recepción de electrodos de grafito consistentes en el empleo de un instrumento portátil para medir la resistividad de los electrodos de un determinado embarque comparándolos con otros de una marca de buen rendimiento.

La mayor parte del acero elaborado en el país se obtiene utilizando chatarra como materia prima. Eso justificó el desarrollo de métodos de precalentamiento de chatarra en acería eléctrica con el fin de lograr en un futuro mediato la instalación en la Argentina de una planta siderúrgica que emplee este sistema.

Toda esta logística de apoyo a la "industria de industrias" como la definiera el general Savio, su fundador, es signo evidente de la importancia múltiple —económica, política, científica y estratégica— que se adjudica al arte de combinar el hierro y el carbono.

## banco de información

En una contribución al desarrollo logístico de la infraestructura de la industria siderúrgica argentina, el Instituto Argentino de Siderurgia creó su Centro de Información.

El centro, que tiene como objetivos satisfacer las necesidades de información rápida y actual que se plantean en los diferentes ámbitos de la actividad del sector, cuenta con dos servicios fundamentales: uso de computadora para almacenamiento y búsqueda de la información y microfilmación en sustitución de la hemeroteca clásica.

El banco de información computarizado consiste en el empleo de un tesoro o mapa de ruta que permite rastrear una palabra a través del vocabulario de Ingeniería. En el Tesoro de Términos Metalúrgicos, empleado en el centro, las relaciones que se establecen para ubicar una palabra son de cuatro clases: sinónimos, términos generales, términos limitados

(específicos) y términos relacionados que no son ni sinónimos ni miembros de una familia, pero que están estrechamente ligados con el concepto. Por razones técnicas y de costos el vocabulario se mantiene en inglés.

El proceso de integración a la memoria de la máquina se basa en el elemento a almacenar (artículo, informe, folleto) que luego de leído se identifica con un promedio de seis a ocho conceptos básicos conocidos como "descriptores". La información se almacena por medio de programas de computadora que permiten "llamar" al tema requerido, el cual es identificado por un sistema de códigos de dirección.

El sistema de archivo y lectura emplea la microfilmación y su reproducción en aparatos especiales. Los materiales se filman en 16 mm y se ubican en "jackets" identificados con un código numérico que permite su rápida ubicación. Este banco de información está abierto a las necesidades de la investigación, la docencia y también de empresas e industrias.

## brasil 1980:

## ¿20 millones de toneladas?

La industria siderúrgica brasileña ocupa la tercera posición en cuanto al índice de expansión en 1975 entre los 27 países estudiados por el International Iron and Steel Institute (IISI).

En lo que respecta a la cantidad de acero producido el año pasado la industria brasileña ocupó el décimo lugar, contribuyendo con México y Argentina al 86,8 por ciento de la producción siderúrgica total en América latina.

Con un promedio mensual de 7.630.000 toneladas de acero, Brasil ocupó el primer lugar en el continente latinoamericano seguido por México con 4.912.000 y Argentina con 2.032.000 toneladas.

Las rigurosas restricciones que el gobierno de Brasilia impuso a las importaciones innecesarias, obligaron a las empresas nacionales a expandir y diversificar su producción para atender a la demanda creciente, paliándose así la crisis de la industria del acero experimentada en 1974 debido a un profundo desequilibrio entre importaciones, producción y consumo frente a la disminución de las exportaciones.

En 1975 las importaciones fueron de sólo 2,8 millones de toneladas, es decir, 1,4 millones menos que las del año anterior.

Las exportaciones por su parte alcanzaron los 149.800 toneladas en 1975, significando una sensible disminución frente a las 235.700 toneladas exportadas en 1974.

El segundo Plan Nacional de Desarrollo del gobierno brasileño coloca a la siderurgia como punto de partida para el proceso de industrialización.

La escasez de productos siderúrgicos motivada por el gran aumento de los precios en el exterior, que limita las importaciones, sólo podrá ser superada por la expansión de la industria local, según autoridades brasileñas, lo que permitirá sustituir las importaciones y más tarde exportar lo más posible.

Brasil posee 36 empresas siderúrgicas, operando con una gran mayoría de carácter nacional. Tres de ellas, Compañía Siderúrgica Nacional (CSN), Compañía Siderúrgica Paulista y Usinas Siderúrgicas de Minas Gerais, son responsables de cerca del 80 por ciento de la producción total del país.

La principal de ellas es la primera, de economía mixta, cuyo mayor accionista es Siderbras (Siderúrgicas Brasileñas), empresa holding de las siderúrgicas estatales.

La CSN opera desde la extracción de minerales y el transporte a la usina de Volta Redonda hasta el enriquecimiento de las materias primas para la producción de distintos tipos de acero para consumo interno y exportación.

La CSN también mantiene un centro de investigaciones y desarrollo con el objetivo de crear, adquirir, desarrollar, adaptar y promover "know-how", tecnológico interna y externamente, reduciendo asimismo la participación del "know-how" importado.

La industria siderúrgica brasileña podrá alcanzar los 20 millones de toneladas de acero en lingotes para 1980 si se cumplen los objetivos de expansión y modernización de las estructuras y plantas actuales.

## objetivos del plan siderúrgico brasileño

- Estimular la participación de la empresa privada en el sector siderúrgico.
- Crear condiciones para que este sector genere parte significativa de los recursos necesarios para su expansión.
- Promoción de la obtención de recursos complementarios necesarios para el sector a través de la participación en el capital social, financiación en condiciones adecuadas de nuevas inversiones o del capital de giro de las empresas y garantías para préstamos externos.
- Promover la reorganización del sector siderúrgico e incentivar el desarrollo de las empresas productoras de materias primas para la siderurgia.
- Incentivar el desarrollo de las empresas distribuidoras de productos siderúrgicos y de las empresas que organicen la preparación y comercialización de arrabio y acero.
- Estimular la investigación tecnológica aplicada al sector siderúrgico, incentivar el perfeccionamiento de mano de obra especializada y estimular la implantación y operación de un centro de documentación e informaciones técnicas para la siderurgia.

En Bolivia, departamento de Santa Cruz, se encuentra una de las minas de hierro más grandes del mundo: **El Mutún**. Allí se han ubicado más de 40.000 millones de toneladas. Argentina tiene en Sierra Grande una reserva de sólo 200 millones de toneladas y cantidades menores en Palpalá, Jujuy.

El mineral del Mutún es obviamente codiciado por Brasil y Argentina.

Brasil lanzó una ofensiva sobre el altiplano que ha colocado a Bolivia en su esfera de influencia. Tratados binacionales, construcción de plantas industriales, carreteras y líneas férreas en una vasta red vial que corre de este a oeste (la línea natural Bolivia-Argentina es en dirección norte-sur) son los instrumentos de penetración brasileños en el altiplano que permitieron al Brasil el acceso al mineral de Mutún.

Sin embargo, Brasil posee en Corumbá, un yacimiento similar al de Mutún, llamado Urucún, perteneciente a la misma veta geológica, cuyo mineral es vendido a la Argentina. Lo paradójico del caso es que el yacimiento de Urucún alguna vez fue boliviano.

A fines del siglo pasado llegaron a las selvas del corazón de América del Sur unos naturistas y botánicos alemanes que ingresaron por el lado boliviano. Ellos descubrieron Urucún y elaboraron un informe que fue presentado al Emperador de Brasil. Ni corto ni perezoso, el gobierno de Río propuso a Bolivia una corrección de fronteras canjeando la zona de Urucún por una equivalente al norte. La frontera natural, fluvial, en la región del sur se transforma, contra la tendencia tradicional, en frontera seca —la negociada por Brasil—. Bolivia presenta así en su geografía actual una extraña entrada brasileña en sus entrañas.

Algo similar habría sucedido casi 100 años después. Según **O Estado de São Paulo**, en setiembre entró en vigor un acuerdo fronterizo entre Bolivia y Brasil por el cual el país altiplánico entregó 12.000 kilómetros cuadrados de su territorio en Santa Cruz de la Sierra a su contraparte. El acuerdo habría sido concretado en abril de 1974 y significaría, además, el traspaso de 3.500 habitantes y de las poblaciones de San Ignacio y Palmarito. Una muestra más de la teoría geopolítica brasileña de las "fronteras en marcha" practicada por Brasil con fines netamente expansionistas.

Al trascender la noticia, el matutino **Hoy de La Paz** editorializó: "aunque se hubiese establecido que los derechos de Brasil sobre esa franja de tierra sean claros histórica y jurídicamente, era obligatorio que el pueblo boliviano conociera los detalles de la negociación diplomática".

Santa Cruz de la Sierra es un departamento donde surgieron, en diversas épocas, tendencias separatistas con respecto al conjunto del territorio boliviano. Algu-

## américa latina

nos cruceños utilizan como argumento las diferencias étnicas y de riqueza con respecto a la zona altiplánica y han planteado alternativamente gobernarse a sí mismos, o unirse a la Argentina o al Brasil.

Pero no sólo la historia y la geografía pueden interesar a los brasileños. Santa Cruz alberga a El Mutún. Tradicionalmente la Argentina consideró posible alimentar su industria siderúrgica con hierro de esa procedencia. Sin embargo la diplomacia brasileña frustró los esfuerzos indirectos de Buenos Aires en la materia.

Si se confirma la cesión territorial, aparecería un avance del territorio brasileño en un lugar crucial para la geopolítica del Cono Sur, máxime si esta cuña de Brasil en Bolivia tuerce hacia el sur y engloba a los yacimientos de El Mutún.

Brasil se habría asegurado así el acercamiento con Bolivia, pero vendiendo mineral de hierro de sus propios yacimientos a la Argentina.

La situación de la Argentina con respecto al Brasil en relación a la materia prima queda en evidencia con las cifras de importación correspondientes a 1974. El país importó 1.282.947 toneladas: 369.226 de minerales de hierro y 913.171 de pelets (concentrados). Del mineral consumido 60.000 toneladas fueron de origen chileno, 11.000 de origen boliviano y el resto brasileño. Los pelets provinieron en su totalidad de Brasil.

Todavía está fresco un tratado, del que nunca más volvió a hablarse, firmado en setiembre de 1974 entre Argentina y Brasil que aseguraría al primero el abastecimiento de mineral de hierro y manganeso de yacimientos brasileños por un plazo que se extendería hasta 50 años. El contrato establecía textualmente: **"la Argentina, a fin de incrementar su plan siderúrgico, recibirá de Brasil 100 millones de toneladas de mineral de hierro y dos millones de toneladas de manganeso. Estas cantidades podrán incrementarse hasta 1.000 millones de toneladas de mineral de hierro y 20 millones de toneladas de manganeso"**. El acuerdo fue elaborado durante la gestión del señor José Gelbard como ministro de Economía y habrían tenido participación en su génesis el ex ministro de Bienestar Social José López Rega y el ex secretario de Prensa y Difusión de la Presidencia José María Villone. Con motivo de la firma del acuerdo una delegación de directivos de la empresa brasileña Mineración Curumbaense Reunida S.A. se reunieron con el ex ministro de Bienestar Social en la Casa de Gobierno donde, con la presencia del ex secretario de Programación y Coordinación Económica ingeniero Orlando D'Adamo, se refrendó el decreto que aprobó el convenio.

Brasil logró que Bolivia se apartara de la esfera de influencia argentina y se aseguró que el hierro del Mutún alimentara los hornos de este país sólo en forma limitada. Al mismo tiempo se impuso como firme exportador para el mercado argentino especialmente en pelets.

# fermín Chávez el general del acero

"Lo económico es tener hierro, tener cobre, tener zinc, etc., independientemente de su mayor o menor valor en pesos o en oro", dijo en una conferencia pronunciada en setiembre de 1942; y en otra oportunidad: "O sacamos hierros de nuestros yacimientos, o renunciamos a salir de nuestra situación exclusiva de país agrícola ganadero, renunciando al alcanzar una mínima ponderación industrial, con todas las consecuencias que ello implicará en el futuro de la nación".

Algunos lo juzgaron un obsesivo, pero sería bueno señalar que en los países dependientes suelen ser personalidades como las del general Manuel Nicolás Aristóbulo Savio (1892-1948), con sus incansables y tercas predicaciones, quienes posibilitan la toma de conciencia sobre problemas básicos, como condición indispensable para pasar de la potencia al acto.

Savio murió el 31 de julio de 1948, hace algo más de un cuarto de siglo, y su programa nacional revive siempre, porque su filosofía sobre un capítulo clave de nuestra economía es permanente. Necesitamos su aguijón, más de lo que comúnmente se cree: en resumidas cuentas, él es como el famoso bichito del filósofo, inventado para picarnos, cerca del agua, y tenernos despiertos. Nuestra permanente confrontación con los poderes coloniales, cada vez más sofisticados, halla un alivio en la memoria del "hombre del acero", uno de los argentinos precursores y, en cierta medida, heterodoxos.

Habló de industrializar el país cuando ese programa era poco menos que una utopía, guarecida en la cabeza de contados estrategas militares y civiles, llamados, por ejemplo, Alonso Baldrich, Enrique Mosconi, los marinos Manuel J. Lagos y José A. Oca Balda, el economista Alejandro Bunge y el Lugones de **La Grande Argentina**. Más lejos, hacia 1900, habían muerto los sueños industrialistas de Rafael Hernández, el hermano menor de Martín Fierro.

En la década del 20, durante la presidencia de Alvear, tuvo la fortuna —y con él, la tuvo el país— de vivir una experiencia europea de tres años, como miembro de la comisión de adquisición de materiales que presidía el coronel Juan Pistarini. Aprendió y asimiló en los centros imperiales lo suficiente para darle a su patria la lección de inteligencia práctica indispensable, en plena "belle époque" de los argentinos que todavía tiraban manta al techo. A partir de su regreso, la juventud militar empezaría a tener conciencia de los valores estratégicos difundidos tenazmente por el profesor de metalurgia y explosivos del Colegio Militar argentino, y de servicio de ingenieros y organización industrial y militar.

El entonces mayor Savio propuso, en 1930, al Presidente provisional José F. Uriburu la creación de la Escuela Superior Técnica del Ejército, como un medio orgánico para reemplazar a los cursos avanzados del Colegio Militar en el arma de ingenieros. Tuvo éxito: el 6 de noviembre de dicho año, Uriburu y su ministro de Guerra, Francisco Medina, firmaron el decreto 751 por el que se concretaba dicha estructura de docencia castrense superior.

En 1933, Savio publicó su obra **Movilización industrial**, en la que expone el contenido de sus clases en nuestro West Point. En esta etapa presidió la comisión de estudio para la instalación de la fábrica militar de pólvora y explosivos, y la de racionalización de equipos radioeléctricos. El 11 de mayo de 1938 elevó a la dirección general de Material de Ejército su primer proyecto de ley para la creación de Fabricaciones Militares, preocupado por "dotar al Ejército de fábricas nacionales, capaces de producir acero para balas". Su prédica sostenida y sus reclamos oficiales fueron coronados por el éxito el 9 de octubre de 1941, cuando tuvo lugar la promulgación de la ley 12.709, mediante la cual se establecía la Dirección General de Fabricaciones Militares, que le tocó presidir.

Durante sus trabajos contó Savio con la colaboración de excelentes profesionales, ya autoconscientes sobre el sentido de su programa, entre ellos el doctor Luciano R. Catalano, quien aconsejó el lugar adecuado para ubicar la fundición soñada: el yacimiento de Zapla, con su mineral de buena ley. El 10 de setiembre de 1942, el coronel Savio pronunció en la Unión Industrial Argentina una memorable conferencia sobre el tema **Política de la producción metalúrgica argentina**, que constituye una pieza fundamental en el esclarecimiento del tema que nos ocupa. A principios de 1943 fue autorizado el establecimiento de los altos hornos de Palpalá, y el 11 de octubre de 1945, el pionero tuvo la satisfacción de asistir, en la primera acería del país (Zapla), a la primera fundición de arrabio argentino.

El 26 de julio de 1946, el Presidente Perón y su ministro Sosa Molina hicieron suyo el proyecto de Savio sobre el Plan Siderúrgico Argentino, enviándolo en esa fecha al Senado. "Si no nos decidimos —decían— a crear en la República Argentina la capacidad de elaboración de las materias primas básicas, que sirva de seguro fundamento a las industrias de transformación, seremos responsables ante las generaciones futuras de haber comprometido

el porvenir grandioso que todos queremos para nuestra patria." Este proyecto memorable fue ley de la Nación el 13 de junio de 1947, bajo el número 12.987. Semanas después, el 31 de julio, el gobierno peronista dio otro paso firme en la misma dirección, al dictar el decreto 22.315 por el que creó SOMISA, cuyo primer directorio fue presidido por el propio Savio.

En el partido de Ramallo, en un sitio estratégico para el futuro aprovechamiento del mineral del Mutún, con puerto sobre el Paraná, fue levantada la segunda acería del país, en un momento de difíciles condiciones internacionales porque el gobierno peronista sufría las presiones y el cerco de uno de los centros imperialistas de esa década. El programa siderúrgico argentino experimentó, por eso, un atraso que no siempre es juzgado con la adecuada perspectiva histórica. Y el general Savio debió afrontar estoicamente una campaña en su contra, la que no excluía la insidia de que se trataba de un argentino extravagante y caprichoso, que eligió San Nicolás como lugar de ubicación de la acería por la sola razón de su afecto hacia la ciudad que, alguna vez, lo había contado como jefe de la guarnición. Nos lo decía, 17 años ha, el general José María de Olano, quien observó, además: "El trabajo esfuerzo de San Nicolás coincidió con una sorda lucha de los yanquis contra la industria pesada argentina".

La discusión del proyecto, a mediados de 1947, dio lugar a un debate hoy olvidado. Interesa, sobre todo, recordar la posición asumida por los entonces diputados Luis Dellepiane y Arturo Frondizi, voceros de una tesis posteriormente desvanecida, ya en función de gobierno. Dellepiane alertó sobre la presencia en SOMISA de un grupo privado con probables vinculaciones internacionales (con SOFINA, concretamente), y Frondizi propugnó la propiedad pública de la industria siderúrgica y también advirtió sobre el peligro exterior, "porque varios de los industriales que forman parte de esta sociedad están controlados por intereses extranjeros". Trece años después, siendo ya presidente de la República, el ex diputado propondría al Congreso la reforma de la Ley Savio, con el fin de dar la mayor entrada posible a los intereses privados. Bajo la inspiración del FMI, el proyecto oficial de 1960 pedía abrir "las puertas para permitir a todos"...

En algún momento, y a causa del ardor político, el pensamiento del general Savio fue tironeado para hacerlo decir lo que nunca había dicho: que el Estado debía retirarse de las actividades industriales. Ya en 1942, Savio tenía una idea clara sobre la praxis de sus postulados nacionales: "De lo expuesto se infiere que el plan de producción de los elementos esenciales para la industria no puede quedar librado a la iniciativa privada; él debe ser programado con toda precisión por el Estado, definiendo qué materias primas se elaborarán, en qué magnitud y en qué plazos". En cuanto al papel de los particulares precisó: "Dejar en libertad al capital privado cuando pueda desenvolverse bien dentro de los límites adecuados a los altos intereses de la Nación". Y con este añadido: "La industria manufacturera argentina no necesita del Estado como socio"; lo cual es otro cantar.

El general Savio previó no sólo la explotación del hierro nacional sino también la del cobre, plomo, estaño, tungsteno, aluminio y manganeso. Entre los muchos papeles que dejó figuran los proyectos con sus estudios respectivos. Su visión era de una amplitud que nada tenía que ver con la extravagancia y la obsesión que le achacaban. Con motivo del proyecto de la ley 12.709 escribió: "Toda nuestra estructura económica desarrollada sobre programas o planes de activación industrial no tendrá consistencia y presentará demasiados puntos débiles si no se asienta sobre la primera e indispensable piedra básica constituida por la capacidad de producir acero". Palabras que mantienen formidable actualidad y que definen una estrategia, sin color político, entintada en lo nacional.

## savio: "necesitamos barcos, ferrocarriles, puertos,

"Estos años, estos días de la vida actual, nos han colocado en una encrucijada de nuestro porvenir. Desde luego que no hay que tomarlo a lo trágico, pero sí creo que hay que proceder decidida y francamente. Este mínimo de previsión puede ser el principio positivo que afirme nuestra independencia."

"Necesitamos barcos, ferrocarriles, puertos y máquinas de trabajo y no nos podemos detener a la espera de milagros. Si no hallamos la solución en este primer concurso del mes de noviembre, será en un segundo o en un tercero próximo, y si desfavorablemente no fuese posible aunar nuestro justo propósito con los intereses

momentáneos de los que nos pueden ayudar, lo haremos solos, porque ello es ya un imperativo de nuestro progreso, porque es un mandato de la argentinidad, porque lo requiere nuestra soberanía, dentro de un programa que no persigue ninguna autarquía deformada por exacerbado nacionalismo, sino porque aspira contar con un mínimo de independencia fundado en un equilibrado afianzamiento de las modestas conquistas de nuestros esfuerzos, para el bien de todos los que bajo este ciclo pródigo trabajan con anhelos de paz y de libertad."

"Entendemos que la industrialización del país es imprescindible e impostergable

## de la mina

El proceso que lleva del mineral de hierro —generalmente óxidos con otros elementos e impurezas— al bruñido utensilio doméstico o a la carrocería de un automóvil, es una larga cadena de transformaciones químicas y físicas donde el carbono y el calor juegan importantes papeles.

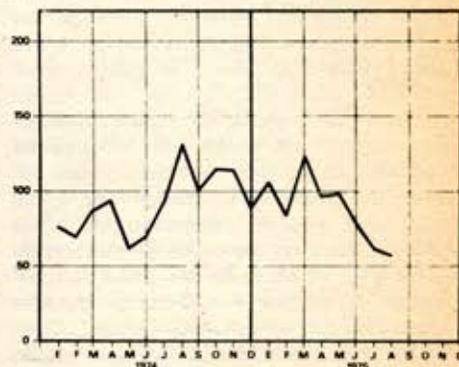
El hierro extraído de las minas en forma de óxido es separado mediante un proceso llamado de reducción con carbono. Esto sucede en un alto horno dentro del cual el carbono, en la combustión, se une al oxígeno dejando libre al hierro. El alto horno se carga con mineral de hierro y carbón de coque además de otras sustancias adecuadas para garantizar el proceso.

El hierro fundido fluido se vierte en moldes obteniéndose después de su solidificación la pieza de hierro fundido de segunda fusión. Para este material es característico el alto contenido de carbono (3 a 3,5 %) que en la mayoría de los casos se segrega en forma de grafito dando el color gris que caracteriza a este metal (fundición gris). El hierro colado antes de la segunda fusión recibe el nombre de arrabio.

En la fundición blanca —en realidad carburo de hierro— el metal y el carbono están ligados químicamente.

Para obtener acero del hierro en bruto es necesario un proceso de afino basado en la oxidación que remueve la mayor parte del carbono, generalmente llevado

PRODUCCION DE ARRABIO



como factor de equilibrio económico social de afianzamiento de nuestro progreso general, en una medida adecuada en relación a nuestras fuentes vitales de riqueza."

"Entendemos también, dentro de este orden de ideas, que la industria comúnmente llamada "pesada" es primordial para desarrollar la de carácter manufacturero que tan prósperamente se ha iniciado entre nosotros y que, por lo tanto, si el país renuncia a contar con ella perderá la oportunidad de ocupar, próximamente, en el concierto universal, el nivel que le corresponde por su potencia moral y material, pues dependerá en forma ex-

# al hogar

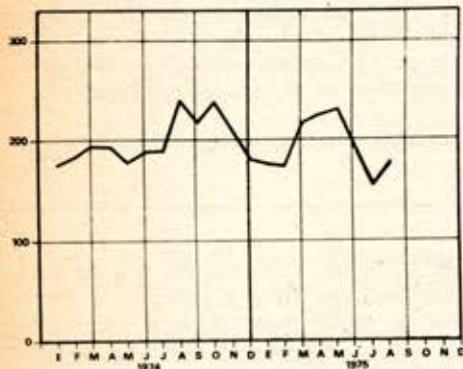
a cabo en un convertidor. El resultado, según la clase de material empleado y el revestimiento del convertidor se llamará acero Bessemer o Thomas. El acero Martín Siemens se obtiene mediante afino en un horno de llama, en el cual se pueden agregar grandes cantidades de chatarra.

Según su composición los aceros se clasifican en aceros al carbono y aceros aleados. Los primeros sólo tienen carbón agregado al hierro con algunas impurezas. Se emplean para chasis de automóviles, maquinarias, tanques, barcos y algunas estructuras de edificios.

Los aceros de baja aleación, empleados para la construcción de puentes, edificios y obras de ingeniería civil en general, contienen de 1 a 5 % de otros metales como níquel, cromo, vanadio, molibdeno y titanio. También se les emplea para partes de maquinarias sometidas a fuertes tensiones, trenes de aterrizaje de aviones y aceros estructurales de mucha fuerza.

Los aceros de alta aleación contienen más del 5 % de otro metal entre los ya nombrados y se emplean donde se necesita una alta resistencia a la corrosión y la oxidación. Su buena apariencia hace que además sean utilizados para instrumental químico y quirúrgico, utensilios de cocina, partes de motores a reacción y herramientas de corte. Los aceros inoxidables son aceros de alta aleación que contienen cantidades variables de cromo, níquel, vanadio y tungsteno en proporción del 10 al 30 %.

## PRODUCCION DE ACERO



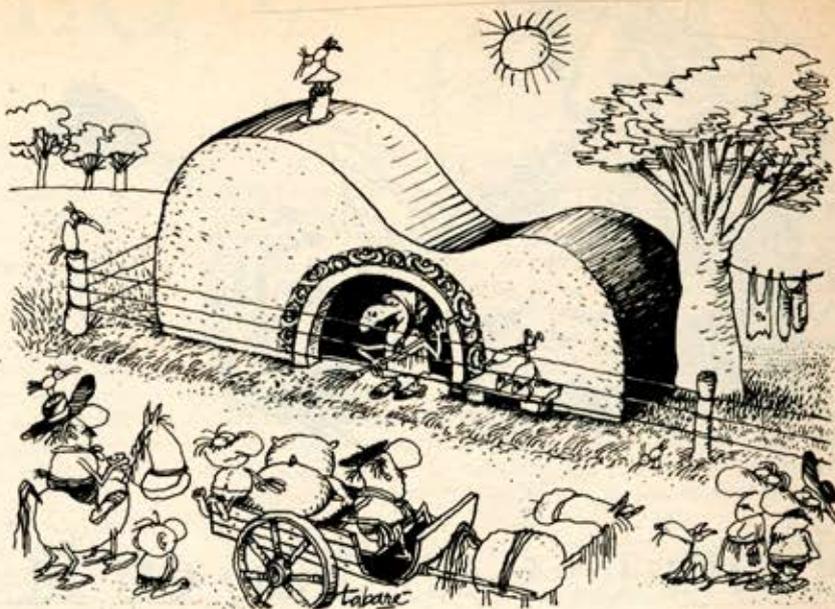
# máquinas"

cesiva de la buena voluntad extraña a sus propios y vitales intereses."

"Nuestro país no podía demorar una hora más su industrialización. La mayoría de los países está hoy en plena lucha por la definición del respectivo futuro y, en el panorama que se les presenta, un punto capital, en casi todos ellos, está constituido por el plan industrial que habrán de llevar a cabo dentro de sus recursos. Tal es también nuestro problema: el grado de industrialización que debemos planificar para cada rama importante de actividades a abordar."

(fundamento al plan siderúrgico argentino.)

# don veridico



## rancho nuevo

Hombre que supo tener flor de rancho, aura que dice, Duplicado Triplete, hijo del viejo Triplete, que siempre tomaba mate entre las seis y las siete.

Duplicado era un crestiano de lo más abandonado, desprolijo pa las cosas de la vida. Había dejau que en el rancho se le ganara el bicherío manudo, y había cada tela de araña que en lugar de moscas cazaba pollos. Cómo serían, que un día Duplicado con una tela se hizo una hamaca paraguaya. ¿Pulgas? Un hervidero. Si estaría feliz el pulguerío que las más chicas saltaban a la cuerda.

Hasta que el hombre conoció a Clotildina Fretacha, mujer más fea que apoyar la mano en un sapo, pero eso sí; muy delicada.

En cuantito se casaron, Duplicado la llevó pa su rancho.

—¿Qué le parece el hogar, mi china?

Clotildina fue ver aquello y pegar un grito que el bicherío asustado se pechaba pa disparar por las rendijas. Hubo hasta desmayo de araña vieja.

Cuando paró de gritar le habló:

—Mirá Duplicado —le dijo—, si empezamo vida nueva, debe ser un rancho nuevo. Pa mí, qué querés que te diga —le dijo—, el rancho tiene que ser un nidito de amor, y te digo más —le dijo—, tiene que ser una cajita de música.

El hombre arancó un pastito tierno, se lo puso entre los dientes, y enderezó pal boliche El Resorte. Tomando unos vinos, estaban la Duvija, el tape Olmedo, Crisalido Corneta, Concubino Pelego, Diosmelibre Frenillo, y Aperlá Chico.

Duplicado pidió una caña doble, y se quedó cavilando. La Duvija se le arrimó a preguntarle qué le andaba pasando, y a la cuarta caña el hombre contó lo de las arañas, lo de la mujer y lo del rancho nuevo. Cuando dijo que a ella se le había antojau vivir en una cajita de música, el tape Olmedo se atoró con el vino y regó todo el boliche. Hasta el barcino se tentó, pero por respeto se corrió pal otro lado del mostrador.

Concubino Pelego opinó que esa no era mujer pa un hombre de trabajo, y menos si antes de casarse el hombre había sido soltero, dijo.

La Duvija lo paró diciendo que no señor, que si Duplicau taba enamorado de la Clotildina, lo menos que podía hacerle era un rancho con forma de guitarra. Todos la miraron un rato.

El rancho lo hizo el Aperlá Chico, que era especialista pa la forma e guitarra. Le quedó de lo más bonito. Venía gente de lejos pa verlo. En lugar de puerta tenía una boca redonda. Junto a la boca le pasaba un alambrado de seis hilos estirados como comida de pobre. Cuando Clotildina lo vio quedó encantada. Era rancho, pero, parecía patente una guitarra. Lo malo, que cuando alguna vaca se rascaba el costillar contra el alambrado, adentro era un escándalo de sonido que no era vida pa nadie. Tanto, que al final Duplicado se lo regaló a un payador que había perdido su guitarra en un truco.

¡Vaya a saber por qué boliches andará ese rancho, acompañando contra-puntos y vidalás!

# macedonio (I)

fantasma que aún recorre todas las tertulias de los escritores argentinos. Como tal, los hombres de letras lo evocarán, lo recordarán con nostalgia, intentarán sobornarlo con parciales concesiones o, simplemente, lo ignorarán.

En 1928, Scalabrini Ortiz, Marechal y el editor Gleizer lo estimulan como novelista y "le" publican su **No toda es Vigilia la de los Ojos Abiertos**. Más tarde, Jorge Luis Borges, desde "Sur" afirma: "En el decurso de una vida ya larga he conversado con personas famosas; ninguna me impresionó como él o siquiera de un modo análogo..."<sup>(1)</sup>. César Fernández Moreno, a su vez, lo exalta de esta manera: "¡Loco Macedonio! Nadie más cuerdo que él: su filosofía, su biografía y su literatura conviven como las raíces, el tronco y las hojas de un extraordinario árbol, pero plantado y crecido en la nada"<sup>(2)</sup>.

Más recientemente, desde una óptica psicoanalista, Germán L. García afirma: "La iniciación de Macedonio es compleja, porque las preguntas que lleva a la literatura son múltiples y lo conducen a borrar las demarcaciones mismas del género. Cuentista, filósofo, poeta, ensayista, músico, humorista, novelista; Macedonio es nada. Le gusta ser un pensador, es en realidad un 'escritor'. Ha escrito"<sup>(3)</sup>.

M.F. continúa siendo un ser inasible cuya cortesía, dulzura y buen humor proverbiales contrastan con la pieza penumbrosa en que se reclusa a tomar mate. En realidad, es más fácil mentarlo o citarlo, que leerlo. Su escritura, encrespada de arcaísmos y neologismos, también se recluye en una sintaxis dura, casi gongorina y en un vocabulario hermético. Las cartas que acá se publican no escapan a estas características —también son su literatura— y, al mismo tiempo, defraudarán a quienes creen, con pasión de best-seller, que todo inédito debe ser por fuerza sorprendente.

En efecto, estos textos ahora rescatados no vienen a "esclarecer" ninguna "zona oscura" de M.F. Y hasta es posible decir que es inútil aguardar una aparición similar. Todo lo de M.F. —inédito o no— es y será confirmatorio de M.F., ese verdadero **mito**, esa estructura cíclica ya con potencial presencia en sus iniciales "interrogaciones", en ese **pero** lanzado desde "La Montaña". Por eso, cuando Germán L. García dice en su ensayo "he preferido no especificar de qué libros se ha extraído cada cita (...) El truco consiste en proponer al lector que lea todos los textos en cualquier orden y de cualquier manera"<sup>(4)</sup> no está proponiendo ningún nuevo modelo de crítica sino que simplemente se ajusta a una realidad: "¿qué remedio se puede hallar para

que no transcurran los días tan estériles? —interroga M.F. en una postal a su tía—. Si yo encontrara un método para sacudir el eje de la Tierra... ¿quién quedaría en el mundo para hacer mi estatua?" Muchos críticos, por lo general proclives a la escultura o la iconoclastia, se empeñan vanamente en erigirla o derribarla. Su fracaso se debe a una simple razón: M.F. no logró sacudir el eje de la tierra pero sí supo demostrar que la tierra donde la cultura de su época, de su país —nuestra época, nuestro país— se asienta, pende sobre el vacío.

En estas cartas se reiteran los conflictos macedonios de siempre: el desgarramiento entre Schopenhauer y W. James; el humor como absurdo disolvente; una visión política que procura inútilmente conciliar al individuo con la sociedad, al liberalismo político con la economía socialista, al Estado con la anarquía, al Dolor con el Placer, a la vida con la nada.

Es probable que algún lector consignista se aferre con entusiasmo a frases como "la patria económica, la patria justa, es la que más se defiende, la única verdaderamente fuerte". Tampoco faltará el lector librecambista que enarbole "ese ejército social neutro de los individualistas dedicado a producir y vigilar la producción". Finalmente, un nihilista metafísico podrá leer con gusto que "¡nadie sabe qué le conviene más a una especie, ni siquiera si le conviene vivir! Así pues, fuera de la Metafísica de una ética o estética de la Conducta Solitaria, el problema no seduce..."

Sin embargo, M.F. es uno solo y ese disloque constituye precisamente su coherencia. Por otra parte, todos esos rostros parciales de Macedonio no pertenecen a él sino a quienes no saben reconocerlo como un espejo global de la sociedad e insisten en reflejarse a sí mismos. Ya en esas viejas tertulias de bohemia finisecular, si Juan B. Justo y Cosme Mariño hubieran mirado en los ojos o el silencio de Macedonio, hubieran descubierto muchos rasgos comunes, casi la peligrosa coincidencia de una misma, pálida fisonomía.

alberto szpunberg

## notas

- (1) **El romanticismo político**, por Dardo Cúneo. Ediciones Transición. Buenos Aires, 1955, p. 88.
- (2) **Macedonio Fernández**, por Jorge L. Borges. En "Sur", n. 209-210. Bs. As. 1952, p. 145.
- (3) **Introducción a M. Fernández**, por César Fernández Moreno, Ed. Tallá. Bs. As. 1960, p. 7.
- (4) **M. Fernández: la escritura en objeto**, por Germán L. García. Ed. Siglo XXI. Bs. As. 1975, p. 12.
- (5) *Idem*, p. 28.

Hay caras que no hacen célebre; dicen "conmigo no cuentas"; por eso escribo mucho y con extremo cuidado y pronto recibirá usted libros míos, de ardiente combatividad en el problema del Arte. Me honraría con un busto mío por usted en que agotara el contenido especulativo o de virtualidades que se suma en esa fotografía tan extraordinariamente, dilectamente adoptiva de la Fantasía y de una fantasía meramente casual —pues todo lo que hay en esa "expresión" y perfil tan logrado! es un hombre que sufría fotofobia crónica y se ve aferrado al tormento de mirar de frente a un "foco" infernal— de "Papeles de Reclenvenido", para el libro de mi "Novela de la Eterna y la Niña de Dolor Dulce Persona de un amor que no fue sabido". Busto, caricatura o simbolismo como usted lo proyecte.

Yo continúo enteramente desorientado en Plástica; en Danza, en cuanto ésta no es plástica, y principalmente en Música y en Prosa de Arte si me oriento y tengo mucho que polemizar.

Soy muy grato su indispensable amigo M. F. - Otamendi 622, dirección permanente. Saludos a la distinguida consorte.



Su primo Ignacio, altamente emancipado en Arte, es el juez entusiasta de los logros suyos en escultura y por sus juicios me atengo a la libre inspiración de usted.

## la política

Dr. Macedonio Fernández  
560 Lavalle 560  
U. T. 2767 Avenida

Buenos Aires, setiembre 20 de 1917.  
Sr. Dr. Marcelo del Mazo.  
Querido Marcelo:

¿Qué se teme, qué hay? Ese llamamiento a los neutralistas en "La Unión", ¿qué presagla?

La guerra finaliza y sólo quedaremos ante la inmensidad de los oscuros planes de Estados Unidos que quiere herir y anular a España para hacer más fácil presa en la América hispana.

Cuatro o cinco derrotas preliminares ha sufrido ya Estados Unidos: el fracaso de dislocar a Austria de Alemania; el fracaso en la innoble proeza de dislocar al pueblo alemán de su gobierno; el fracaso en obtener el propio consorcio internacional, la unanimidad para la guerra; el fracaso en no haber presentado la magnitud de la convulsión rusa y luego en no haber lo-

grado su control. Todo esto la exacerba en un presentimiento de su propia derrota final sea militar, sea política, y no puede sufrirse a ella misma en su comparación con la hermosa e inteligente actitud de Argentina y España. ¿Por eso se echa con furor contra una y otra? Pero nos salvaremos por la sublección del obrerismo yankee, por la insolubilidad del problema Japón para Es. Us., por nuestra unión con España y resolución de no pactar ni capitular. El siglo próximo será el de Hispano-América.

Yo voy muy poco por lo de Palacios Hardy (neutralista también); te avisaré dónde podemos conversar. Tuyo afto.

Macedonio

(Creo que nuestro Presidente es inteligentísimo: no caerá en las redes.)

Dr. Macedonio Fernández  
Abogado - Talcahuano 481  
(2343 Libertad)

Buenos Aires, abril 3-920.

Dr. Marcelo del Mazo  
Estimado Marcelo:

¿Cuándo podríamos conversar? Deseo hablarte de ciertos planes de acción política marginal, diré, cuya textura habrá de interesarte. Al mismo tiempo unos amigos jóvenes, escritores, desean ponerse en inteligencia con Mertens para cierto objeto circunstancial. Con estos jóvenes hemos convenido reunirnos el lunes (pasado mañana) en el bar del "Molino", Rivadavia y Callao, donde yo estaré desde las 3 hasta las 7.

Hállome en conversación y correspondencia con múltiples personas (entre ellas Borges que me escribe de continuo desde Madrid y adhiere a mi proyecto); pero nada está aún decidido ni me siento poseedor de ideas ejecutivas precisas y sí sólo de ideas fuertes y claras en "teoría del Estado" y "economía política individualista". Parece un deber acompañar esta invitación de un sintético diseño de mis orientaciones para que tu espíritu se prepare a rebatirme crudamente o a simpatizar; pero sólo diré en la premura de este momento que el vasto ensueño universal maximalista disuena reciamente con mi fe individualista, anti-estatal; mas como estoy cierto que la mayoría en todos los países es hoy maximalista y como entiendo que la organización maximalista sería nefasta y por otra parte entiendo que las mayorías reales deben acatarse por todo leal demócrata, por todo el que no sea un falso demócrata, defino el feroz dilema así: como demócratas debemos desear que los maximalistas voten; si triunfan acatarlos, pero antes de que voten, como después de que triunfen, debemos esforzarnos porque abandonen el dogma maximalista (que es llanamente la tiranía ilimitada de las mayorías) que asfixiará al Individuo y empobrecerá a todos. En cuanto a la Revolución Maximalista, ¿puede ella ser útil siendo el Régimen Maximalista malo?

Lo pensaremos juntos si te parece; yo no me he formado opinión; ¿puede ser un revulsivo, que desestire el rígido ambiente plutocrático y facilite innovaciones nobles?

Dr. Macedonio Fernández  
Abogado  
Talcahuano 481

Abril 4-920.

Dr. Marcelo del Mazo  
Estimado Marcelo:

Muy amable tu cartita. Mi permanencia en el Estudio es muy irregular y no quisiera que te costearas como no fuera de paso a Tribunales. Voy a mantener una serie de publicaciones de exposición de mi idea, que vos revelas haber comprendido con las pocas palabras de mi carta, a menos que hayas leído mi artículo de este martes 6 en Gaceta del Foro. Pero te expondré no sólo lo que creo es la solución político-social de la inmensa turbación reinante sino un plan ejecutivo de apoderamiento del poder público en nuestro país para la próxima Presidencia de 1922 inclusive (es decir con sólo dos años de campaña), por el voto, y a fin de que oficialmente se imponga aquella Solución.

Careciendo personalmente de aptitudes de mando y ejecución, descartado está que me reduciré a mi papel vocacional que es el estudio y consejo, y que hay que buscar un "genio de ejecución" para aquella candidatura. ¿Qué caracteres has conocido vos que encarnen: benevolencia incansable, rudeza de aprobación y desaprobación, disciplina de puntualidad y labor cotidiana, rigidez para desechar a los advenedizos que invaden en el momento del éxito y desplazan a los mejores operadores (la ruina de Yrigoyen será esta inconsecuencia), disposición para todo riesgo personal una vez adoptada una decisión, y en fin espíritu de consulta y controversia con los amigos para cada cuestión a resolver? Pésimas son todas las resoluciones del pensador solitario; y casi todos los caudillos (excepto Pellegrini) caen en este error. Conozco caracteres que se aproximan a este retrato, entre ellos Jorge L. Morgan, Dr. Isnardi y Dr. Reibel; sólo con Isnardi me he playado y cuento absolutamente con él y sus muchos amigos; pero tiene el gran defecto de la indisciplina del trabajo y se confiesa lejos de este ideal. Reibel aportaría ya un prestigio hecho de benevolencia y liberalidad intelectual y afectiva y el obrerismo rebelde (ideológico) le tiene cariño; y por intermedio de Reibel se puede lograr modificar los estados absurdos de conciencia (sobre todo la inclinación a las tiranías) de ellos y hacerles aceptar la fórmula "maximalismo económico (propiedad común; usufructo y explotación individual) y liberalismo civil-moral absoluto".

Morgan es un gran hombre ejecutivo; no sé cómo abrirme con él sobre este punto. ¿Cuáles son tus hombres ejecutivos? Vengo difundiendo esta idea y apalabrando a muchos amigos para una reunión general próxima. El sábado estaré con Reibel y otros amigos en "El Molino" de 8.30 a 10: si te viene bien serías muy grato a todos y tus amigos igualmente.

¿Esta campaña presidencial relámpago es un sueño? No, Marcelo; debe ser un acto de "inventiva" tan fino como el de un descubrimiento químico o idea musical. La Presidencia 1922 está abierta a un concurso de inventiva: hay 300.000 sufragantes sin compromiso ni orientación que esperan: una idea. Nunca este país,

y casi todos los otros países, ha estado en un compromiso, en una vacancia, en una disponibilidad tan abierta para ser conquistado por una idea como hoy.

Cien amigos tengo ya apalabrados; si fuéramos 300 a fin de este mes y cada uno de ellos se esforzara en obtener 10 adherentes en 2 meses, el 1° de julio nos reuniríamos 3.000 y formaríamos nuestra plataforma y plan de trabajos con gran esperanza. Además tendríamos otra función provisional: nos constituiríamos en ejército social neutro, para el caso de trabarse en el ínterin el duelo entre Plutocracia y Maximalismo en nuestro país, en el sentido de que nos dedicaríamos a "producir" y "vigilar la producción" mientras los combatientes que en realidad no nos interesan (pues son dos tiranos, y nosotros los individualistas la víctima común) dirimen su preponderancia.

He aquí, pues mi extraña idea, Marcelo, que seguramente te sorprenderá. Tuyo aftmo.

Macedonio Fernández

Buenos Aires, junio 6 de 1942.

Ingeniero Gabriel del Mazo(\*)  
Querido Gabriel:

Las Universidades, que ojalá fueran no diplomantes y no estatales, pero que aun siendo estatales, debieran propender en todas sus inspiraciones a dar el ejemplo de la sustitución, que algún día será completa, de la coerción por la persuasión.

Si todos los interesantísimos trabajos que me hace conocer emprendidos por la Universidad de La Plata, han de concluir como concluye todo lo estatal, en una ley coercitiva, en trámites diplomantes y en cuestaciones impositivas coercitivas para proveer los recursos con los cuales se cumplirían todos los requisitos y obras de una bella, sana, justa y cómoda ciudad, yo, aunque me gustaría ver alzada esa bella ciudad que probablemente sería la única ciudad bella que hubo jamás, no contribuiría con gusto a pasos y procesos que han de terminar en una ley. Mientras no sepa que la Universidad salga a la calle a persuadir, sino que va a ir al Estado a pedirle una ley, me anulo y aparto.

Ya estamos experimentando la codicia de ser fuertes de los Estados, no de ser cordiales sino de ser fuertes. Y también parece demostrarse que las democracias, en lugar de contrariar, exacerbaran la tendencia a los Estados fuertes y atendieran muy poco a la consecución de Estados justos. Cada día se cree menos en la Persuasión y se la sustituye por la ley, invadiendo asfixiantemente toda libertad de gustos y conducta del hombre.

Sin ilusiones con la democracia leguleya que se ha desentonado por no haberse estructurado primero la democracia económica y podría volver (a ser buena) después de ésta, todos nosotros los que pensamos y todas las universidades debemos tender dondequiera a debilitar el fanatismo del mandar y legislar, a que haya menos leyes, ¡por favor! Propendamos a que sea de nuevo, o por primera vez, quizá, el hombre libre en las naciones. La libertad, o sea el mínimo de Estado (o sea el ningún Estado fuera del económico; fórmula de Lenin, fórmula de Nitti), o sea el mínimo de coerción y el máximo de persuasión; lo que fue Inglaterra en los tiempos de Spencer; es tan preciosa, estimulante, que el pueblo inglés pudo soportar el desnivel económico

RN Hil 3-920

DR. MACEDONIO FERNANDEZ

ABOGADO

Falcahuano 481-  
(2343 Libertad)

D<sup>e</sup> Marcelo del Mazo

Estimado Marcelo

¿Cuándo podríamos con-  
versar? Deseo hallarte de ciertos pilares de acción política marginal, diré, cuya  
contextura habrá de interesarte. Al mismo tiempo, unos amigos jóvenes, exco-  
litos, desean ponerse en inteligencia con Mertens para cierto objeto circunstancial  
Con ellos, jóvenes hemos convenido reunirnos el lunes (pasado mañana) en el bar del  
"Molino" (Mirador) Callao, donde yo estaré desde las 3 hasta las 7-  
Hallome en conversaciones y correspondencia con múltiples personas (entre ellas, Borges  
q. me escribe de continuo desde Madrid y adhiere a mi proyecto); pero nada está  
aun decidido ni me siento poseedor de ideas ejecutivas precisas y sí solo de ideas fuertes  
y claras genéricas en "teoría del Estado" y "economía política individualista". Parecíame un  
deber acompañar esta invitación de un sintético orden de mis orientaciones para que  
t. espíritu se prepare a relacionarme tendanente, o a simpatizar; pero solo diré en la  
primera de este momento que el vasto ensueño universal maximalista disuena  
radicalmente con mi fe individualista, antiestatal, mas como estoy cierto que la  
mayoría en todos los países, es hoy maximalista y como entiendo que la organización  
maximalista sería nefasta y por otra parte entiendo que la mayoría real debe  
caberse por todo leal democrata, por todo el que no sea un falso democrata,  
defino el ferreo dilema así: como democrata, debemos desear que los maximalistas  
voten; si triunfan acabarlos, pero antes de que voten, como después de que triunfen  
debemos esforzarnos por abandonar el dogma maximalista (q. es llanamente la  
tiranía ilimitada de las mayorías) q. aflicca al Individuo y empobrecera a todos  
En cuanto a la Revolucion Maximalista puede ella ser, siht siendo el Regimen Maximalista mal-  
Lo pensaremos juntos si te parece; yo no me he formado opinión; puede ser un  
revulsivo, que desestire el rigido ambiente plutocrático y faculte unas  
vaciones nobles?

Desalcedo afectuosamente  
Macedonio

# macedonio

mayor que ninguno, con más paciencia que todos los países en que llueven leyes además de carecerse de justicia económica. La patria económica, la patria justa, es la que más se defiende, la única verdaderamente fuerte.

Quizá por vanidad, quizá por ser útil, me acuerdo de un descubrimiento que tengo sobre Urbanismo: la Ciudad-Campo, de un millón de chacras y diez mil fábricas, exenta totalmente del horror de la palabra alquiler, que tendría las ventajas que pongo en la siguiente lista (que como todas las listas de beneficios de los inventores puede resultar larga):

- Inatacabilidad militar.
- Inatacabilidad por sitio o bloqueo.
- Ni bomberos ni policía.
- Escasez desesperante de enfermedades.

—Reducción en más de un 40 % de los trueques comerciales, improductivos, estériles; y aleatorios, de agio.

—Reducción en un 40 % de la numerosidad del proletariado, que no es conveniente a la tranquilidad social y política, aparte de que no debe haberlo sino pasajeramente.

—Y posibilidad de que usted y yo tengamos una chacra en ella, lo más cercanos posibles.

Muy agradecido a su solicitud de mi opinión juzgo muy estimativamente los concienzudos prolegómenos que se detallan en la iniciativa universitaria. También encomio el ingenio y la sensatez con que han construido esa relación y cooperación universitaria para ese plan.

Suyo afectísimo,

Macedonio

Buenos Aires, agosto 22/944.

Coronel D. Roberto Bosch.

Querido y admirado Roberto:

Con saludos a Adalid y reverencia para el moralismo indeclinable y alentado de ambos; esperando verlos libres pronto —pues la sentencia será absoluta— no tardará y será acatada hoy; quizá no lo hubiera sido anteriormente cuando el Poder de facto no tenía preocupaciones por ostentarse liberal, legalista—; formulo mis antiguas reservas y discrepancias parciales en punto a lo económico y a lo político.

Una Economía clara y fecunda es todo el fin del Estado, aunque se necesiten además poderes coercitivos para defender de agresión internacional y de atropello interno individual esa Economía sabia. Pero si no se ha instaurado y hecho cumplir una Economía noble y fértil, es mejor que no haya nadie que nos defienda de que se nos despoje de lo que no tenemos: libertad de trabajo y seguridad de nuestra apropiación de lo que producimos cada uno o intercambiamos por lo que producen otros.

Y vengo a esto: ¿no es llegado el momento de que ustedes dividan su Programa en dos empeños sucesivos?: 1) Neutralizarse en Política y aplazar ésta para luego que lo Económico haya sido difundido, enseñado a saturación en toda la población, planteando netamente dos actitudes: 1º discrepancias y aprobación

parcial, en lo que sea inteligente y justo, con lo que hoy el Poder de facto hace o Intenta en el orden económico; 2º presentar totalmente nuestra Proposición Económica, señalando, marcando lo mucho que desaprobamos y lo poco que creemos aceptable, práctico (sincero no) de lo que se está haciendo de hecho.

Yo no soy un economista ni mucho menos, pero lo fundamental de lo económico lo veo: 1º Mínimum de entrometimientos del Gobierno; 2º Poner fuera del comercio, como no negociable, en general, todo el capital natural, con excepciones especiales; 3º Por supuesto así no hay Herencia del capital natural, pero habría herencia de parte limitada de productos y de instrumentos de trabajo, y libertad de trueque o intercambio de mercaderías.

Habría que tomar consejo en Economía Política de algún profesor serio, maduro, íntegro, como el Dr. Gondra u otros. Yo no tengo ni remotamente preparación. Lo que quisiera es verlos a ustedes actuando libremente en la aclaración, difusión, discusión de lo Económico y de los poderes moderados y útiles del Estado. Hasta ver lo pronto, suyo,

M. F.

Más de 20 años durará, creo, la profunda alteración y discordias internas de esta posguerra, que creo terminará pronto por empaté si cambian los personajes de la máquina gubernística actual de Estados Unidos, y no será difícil que justamente sea en Estados Unidos que estalle el mayor caos y aparezcan las más originales soluciones y transformaciones. Entretanto ya no habrá lugar para legalidades y no se preguntarán las gentes cómo deben darse gobierno, sino cómo se emplea el Poder cualquiera que sea su origen; cómo deben ganarse riquezas individuales, sino cómo emplea su acaparada fortuna el rico. Si el Poder y la Fortuna Individual se emplean bien, los pueblos aguantarán la transición; y mucho después, en la bonanza, reaparecerán las eternas disputas sobre formas de gobierno y riqueza personal aleatoria casual, como es en el 80 % toda fortuna personal, frente al remoto ideal de apropiación sólo por Producción directa, personal, no por Negocio y Finanzismos.

Por eso yo, empezando estas líneas, hablo del moralismo de usted y Adalid: primero hay que hacer Moralismo y Economismo, después Política y sólo un Mínimum de ésta.

La manera cómo las personas del gobierno actual proponen rectificar el desarreglo económico me parece interminable, de una espantable complicación reglamentista que engendrará un burocratismo entrometido, costoso, desalentador, que como todo entrometerse de lo gubernístico, es Empobrecedor y expuestísimo a la Corrupción al final.

Pero quizá es una táctica inicial para ganar tiempo y tener ilusionado. Una transición brusca y total tampoco conviene. Quizá se teme con razón a la avalancha comunista o al caos.

Con Franqueza podría anunciarse un Tratamiento Provisorio y una Meta última: la reducción al mínimo de Función Guber-

nística, que es lo más Empobrecedor que hay —aun peor que el Capitalismo.

¿Se acuerda usted de cuando protestaba porque el intendente Guerrico hacía demoler las grutas de la Recoleta sin consultar primero el gusto de la población para ello? Qué lejos estamos de los ideales fervorosos de usted por la voluntad democrática.

Y hay para 10 ó 20 años.

Por ahora lo más llamativo que vemos es el eterno duelo Proprietarismo contra Gubernística; la vocación de Mando y la vocación Mercantil. ¿Cuál gobernaría mejor?

Yo siempre hice reserva de que me parecía primero la patria económica, y el problema de que fuera cívica o no cívica, democrática o no, era secundario y nadie sabe si hay una forma jurídico-social mejor que otra. Hoy en la angustia universal no interesa cómo se toma, sino cómo se emplea el Poder, cómo se hace la fortuna individual, sino cómo se la emplea. Un terrorismo sistematizado e inteligentísimo será la pasión de todos los pueblos en diez años de la posguerra. El terror a la posguerra es lo que sufren los "valientes" que no se sacrificaron por evitar la más estéril y destructora de las guerras, una "guerra civil" universal.

Roberto: si se puede hacer libremente la crítica económica y moral —no la político-jurídica que por ahora no interesa— la obra de ustedes puede ser proseguida y concurrir a la obra de opinión pública, con todos los otros sectores (de crítica, no de política).

Es todo lo que quiero decirle; no lea más de estas páginas.

Macedonio

## la salud

César (Dabove) (\*):

Siempre quiero escribirte, y más cuando sobrellevo altibajos continuos y un desmoronarse por todos lados: ojos, uréter, hernia, insomnios incesantes, ruidos y fríos y expectoraciones del pecho, hasta a veces una puntada en el lado derecho del pulmón, que parece cesar con sólo eructar.

Yo insisto en que lo único que puede corregir enfermedad es obedecer a todas las apetencias que toda enfermedad muestra; lo mismo que debemos hacer con la salud. Esto como principal; luego hay muchos detalles de recursos benéficos que conoce no la Universidad sino la experiencia médica. Pero volviendo a las apetencias cambiadas por la enfermedad no sé si te mencioné el caso mío durante mi angustiada crisis cardíaca de hace, ¡cinco años y medio! en que conocí la intensidad del "antojo" de enfermedad adicionado con el antojo de los viejos —que es mucho más agudo que el de la edad no vieja—: a las tres de la tarde le pedí a Adolfo que me trajera una o dos empanadas y a medida que pasaban las horas de que volviera Adolfo crecía la

apetencia (me repugnaban todas las comidas excepto la leche agria —y tenía que comer algo por falsa hambre diabética, cada dos, o una, horas—); mi antojo creció hasta desesperar, dolía como una cuchillada no como hambre. Y al fin las comí en dos sesiones; después pasaron meses sin desear empanadas.

Yo creo que un antojo localizado, no imaginativo —sino de boca, o piel, o músculos, u olfato— es la salvación de un enfermo y me parece de mal pronóstico, no haber antojos. Ensayá en vos, en todos los de tu casa; cuando haya inapetencia llévalos a la mesa y que vean y huelan las comidas. Ha de haber muchos detalles...

El otro día he leído en una revista vieja ("Mundo Argentino") cuyos ejemplares valen más que muchos libros (los compro aquí cerca, atrasados, a veinte centavos), una larga confirmación de tu fe en el ambiente de bosque o pastos. Es un estudio muy completo.

Yo salgo ya sólo una o dos veces por mes; en seguida caigo en una semana de depresión, incomodidades corporales. Y si no fuera la falta de tareas y preocupaciones y lo solícito que es Adolfo para atenderme en todo ya habría caído en enfermedad grave, o peor.

De todos modos, este vivir ni vale ni no vale, puede renunciarse sin perder nada; y entre tanto que no nos da nada la vida, nos guarda sufrimientos sorprendentes cualquier día. Pero si hemos de vivir te aseguro que la Biología sería para mí casi un entusiasmo de viejo. Sigo desconcertado de no ver que se plantee el problema de la Sensación Gustosa como dato suficiente, y el de la posibilidad de vivientes eternos, o sea el problema de sí: el uso de la vida gasta la vida, o sólo la gasta el mal-uso, o la contrariación a la vida es lo que la extingue. ¿La vida mata? Yo creo que en el vivir no hay desgaste como vida, sino sólo como vida contrariada.

Creo que nosotros, me parece, tuvimos una existencia de juventud y madurez, hasta casi viejos, más ingrata, mortificada, que la de otros de nuestra generación.

Cualquier sábado o domingo, a la tarde.  
Saludos,

**Macedonio**

(\*) Julio César Dabove fue, durante muchos años, médico personal de Macedonio Fernández.

(Enero 24/1949)

César:

Quisiera haber estado con vos estos días de tu sufrimiento; y los de ahora, aunque tan achacoso estoy, los pasaría en tu dormitorio si fuera posible. O si sales a algún punto de descanso para tu preocupación, te acompañaría. (Por milagro después de 40 años de miseria me sobra el dinero ahora). Si fuéramos a algún hotelillo de la laguna Chascomús; pescar, nadar y el rumor de la noche en los juncales y el vuelo de los grandes pájaros son mágicos en mí y quizá me revivirían; yo creo que influirían mucho en vos. Influencias, influencias es todo lo que hay que exaltar o deprimir, no los poderes o chicanas de la ciencia. No sabemos por



qué creemos y por qué negamos, nada es definitivo. Nada ha sucedido, nada nos ha dicho nada, ni el nacer ni el morir, la totalidad del espectáculo físico universal es nadita. Sólo el dolor y el placer ocurren, pero no su supuesta causa; bajo lo más grave de hechos no adivinamos o no ha sucedido nada.

Te abrazo,

**Macedonio**

Domingo 26

César (Dabove):

Te resulto una preocupación, pero pensaré algo con mis estudios paralelos a esta enfermedad y por otra parte no confío que nadie entenderá mis males como vos; porque aunque tu vocación no era ésta, experto para psiquiatría, no medicina en general, tu facilidad activa mental general compensa tu falta de vocación temática y la caridad te atará a la profesión, más que la vocación, de la que debieras librarte en conjunto reteniendo la Psiquiatría únicamente.

Tomé hoy digital de nuevo después de cuatro días en suspenso y sólo porque las notas de reflejos que me parecían provenir de la digital me aumentaban los miedos.

Hoy comprobé netamente que yo dormiría perfectamente si no fuera por la sequedad de la boca que anoche llegó al máximo. Pero aquí aparece el problema del sopor (falso sueño), que no sé cómo

es en verdad y al que atribuyo, mezclándose al sueño, muchos agravamientos de enfermedades, de dolores. Es decir que el haber dormido fácilmente cuatro días me era esencial, benéfico, pero las fracciones de sopor que habrán reinado por momentos en ese dormir me han vuelto a enfermar. Es raro, importantísimo, difícilísimo de estudiar y enteramente real: el sueño provocado con hipnóticos debe ser *casí todo sopor*. Y el mal del sopor es: que embota la percepción psíquica de las malas sensaciones que habríamos percibido en el verdadero sueño y no percibimos en el sopor: las sensaciones de una mala posición de un brazo durmiendo no las percibimos bajo el sopor y por consiguiente no tomamos medidas fáciles que nos evitarían amanecer con un dolor reumático, o una irritación de garganta seca; en el sueño genuino las percibimos porque el sueño tiene un tenue, constante alerta concienzuda, el sopor no; cualquier pequeña sensación nos despierta del sueño pero no del sopor; seguimos con el brazo levantado, con la garganta seca, y nos levantamos ahogados, helados de frío por privación del respirar, o con un dolor reumático en el brazo.

Tal es lo que puso fin a esos cuatro días buenos que iba yo teniendo, aunque siempre con los sufrimientos menores de esta condición de enfermo, siempre sufrí, me apeno al prepararme a un deseado y dudoso dormir.

Anoche fue el día de más aguda sequedad de la boca y no pude dormir más que una hora. ¿Por qué reapareció aguda esta sequedad? Porque en mi dormir de cuatro días buenos hubo mucho sopor, sin el cual habría tenido que despertarme veinte veces en siete horas y media de sueño para enjuagarme la boca. Esto sí que es Círculo Vicioso.

¿De dónde provendrá esta sequedad y otro síntoma: los eructos?

Cada vez que vos tomas, aunque rara vez, hipnóticos, te dañan en algún órgano por causa del mucho sopor que debe operar en ese casi-sueño. ¿Cómo libramos nosotros de ese (...)?

Estoy intensamente más excitado con la mala noche. Trataré de no pensar más, como aconsejas.

En los cuatro días y hoy no usé valeriana y sin embargo se me agravó la Sequedad de Boca Inexplicable.

La proporción de lo que hay de no mastigar, saborear y ensalivar, en una cena o almuerzo, y lo que hay de sopor en el dormir, son curiosas proporciones. Mastigando, etc., a perfección podemos vivir con sólo un tercio o (...) de sueño de un hombre moderado. Lo mismo en cuanto al sueño verdadero: es quizá un tercio del largo del dormir; con cuatro horas y media de sueño perfecto vive mucha gente que he observado, pero eso es todo sueño.

La sequedad de la boca no me dejó dormir hoy; lo observé bien. Esa sequedad siempre la tuve; menos aguda, no dañaba mucho en el sueño; ¿por qué se hizo tan aguda en esta enfermedad y anoche? Yo creía que provenía de la oclusión nasal, hoy eliminada.

Mi urgencia es suprimir la sequedad de la boca...

**Macedonio**

el cine de jorge prelorán

# "¡teniendo caballo no hay miedo!"

selección de textos y escenas del film

## araucanos de ruca choroy

por heber cãrdozo

Aunque desconocido para el gran público, Jorge Prelorán tiene trascendencia internacional con un cine diferente en su estilo y contenidos. Caracterizado con ligereza como "folklorista" o "documentalista", su obra, sin embargo, trasciende ese simple encasillamiento; es un cine que ha calado hondo en los problemas, los sueños y las angustias de diferentes sectores de la población de nuestro país.

Es cierto que sus películas se inician como expresiones descriptivas, externas, pero poco a poco Prelorán se va internando en el mundo de sus personajes, hasta transformar sus films en un producto no del autor, sino de los sujetos que pueblan sus imágenes.

Es el testimonio lo que está primero; sobre él

se organiza la filmación, la fotografía, el montaje. La banda de sonido determina los sucesos que aparecen en la pantalla. El pensamiento de los protagonistas integra el argumento.

De este modo, la película puede "salirse" de la pantalla, el testimonio cobra vida al margen de su juego cinematográfico.

Es lo que nos permite, en esta entrega de "crisis", recuperar testimonios seleccionados de "Ruca Choroy" y, a través de ellos, revivir el universo de una población indígena. Damasio Caitruz, excepcional informante mapuche (ver "crisis" N° 35) relata la historia de su pueblo y los acontecimientos de la vida cotidiana; las fotografías reproducen una naturaleza hermosa, pero implacable.

## ruca choroy

El film de Prelorán tiene como protagonista a la agrupación indígena de Ruca Choroy, que apare-



ce representada en el testimonio de Damasio Caitruz.

Ruca Choroy es un poblado ubicado a una treintena de kilómetros de Aluminé, en la provincia del Neuquén. Es una población abierta, extendida en más de veinte kilómetros a lo largo de la ruta, un camino sinuoso y difícil que termina en el lago del mismo nombre.

El núcleo tiene unas ochenta familias, que ganan penosamente su subsistencia con la ganadería, ovina principalmente, con la artesanía textil, a cargo de las mujeres, y con la esquila —doce días al año— que los hombres realizan en las estancias de la zona.

En invierno, el camino se interrumpe: un metro y medio de nieve, y a veces dos, rodean las chozas de los araucanos. El verano corto es sólo la antecámara de recolección, de acumulación de todo lo que se pueda guardar para el invierno, que es largo.

Una escuela, una misión, el guardaparques, los turistas que llegan a pescar al lago, son los únicos contactos de este grupo de argentinos con el resto de la comunidad nacional. Ella es, para los hombres, un recuerdo de los días de la conscripción, un país lejano que se extiende más allá de la cuesta del Rahue. Para las mujeres, un relato misterioso, recogido en largas noches de invierno junto al fogón.

g. g.



¡Ruca Choroy es muy alto ... muy cordillera! No hay nada que hacerle ... no hay caso de vivir, ¿para qué? Muy alta esta parte de la cordillera ... La costa del río es donde se puede habitar uno ... y ahí poco carga la nieve. ¡Porque neva mucho! Y así vamos pasando acá nosotros ... A fin de oc-

tubre o noviembre recién se va la nieve, cuando carga ... Queda la nieve hasta el fin de octubre ... noviembre ... Y van pasando acá los pobladores, los vivientes de esta cordillera. ¡Muy triste! ¡Hay que hacer empeño! Y ese es el vivir de acá, de estos cordilleranos que somos acá ...



Yo soy mapuche ... ¡Mapú es tierra! Che es persona. Tenemos entendido que la raza nuestra fue acá, de esta tierra. Y por eso que dice mapuche; ¡gente de la tierra!

Yo soy indio. Yo tengo traje, tengo bombacha, tengo botas ... no me pongo chiripá. Porque demasiado conoce mi Dios que soy indio. Yo soy Damasio Caltruz, nacido en Ruca Choroy, 24 de setiembre del año 1908.



Acá para vivir, en cualquiera tiempo hay que hacerlo, ¡pero en invierno con más razón! Tempranito se levanta, o el patrón de la casa, o la patrona, o cualquiera niña mayor ... se hace fuego, y tomar un par de mates ... y ver los animalitos ... Y después levantar los demás de la familia si hay ... y hay que estar permanentemente, pasa el día con el fogón encendido, por el frío. Esa es la vida nuestra acá en esta cordillera, porque sino, se congela todo.





De ahí vinieron los españoles, pues... matando y cautivando... Eso lo que me ha contado mi finada mamita. Entonces, repente dice... y venían los españoles, comenzaron a perseguir la indígena. Y vinieron entonces los grandes caciques, comenzaron a huir, a disparar de los españoles. El cacique donde estaba mi abuelo, el cacique Oueu Pú... ¡un hombre petiso pero potente! ¡Y mucha gente traía el cacique Oueu Pú! Y siguieron huyendo, llegaron hasta este lado Río Colorado. Y ahí estuvieron como cinco años —me ha contado la mamita, ¿no?—. Se recordaba que la indígena robaban de hambre para comer hasta un perro... Pasaron muy triste... y ese ella decía la verdad.



Aquí estuvieron largo tiempo... años. Y hasta que llegaron por fin a última hora hasta el lago Cochico, por Zainoco que lo llaman... una cruzada... y hasta que bajaron en parte Chile... ¡huyendo! Y así salvó la vida mi mamá y no fue cautivada... Lo que no sabe es cuántos años estuvieron en Chile. Cuando ya quedaron en paz, volvieron otra vez para sus pagos en la Argentina. Pero ya... Ya no había ninguna cosa... peligro. Todos ya sabían decir sí señor, no señor... ya, ya estaban todos mansos... Y vinieron en Neuquén, y en paraje Ruca Choroy. Y yo nací acá en Ruca Choroy, poquito para allá.



Yo me junté con la señora, con la primera mano que tuve, que se llamaba Juana Morales, en el año 1929, y tuve cinco criaturas, todas niñas mujer. En 1944 me dejó, después de haber vivido tan bien con ella... Después de eso, entonces... pasé y pasé... y a los cuatro años me junté con la segunda mujer llamada Isabel Peña. Hemos tenido la mala acción... tenemos varios muertos, mujeres y varoncitos... El año... el año 52 vine a relacionarme. En el 53, ya... entonces nos juntamos recién. ¡Y que yo no lo pensaba! Que le señalará nuestro Dios, digo yo... porque mi padre tuvo dos señoras... como muchas veces dicen que va por la herencia.



¿Y con la familia? Trabajar juntos. Y si hay alguna oveja... tanto como la hija, la mujer... sacarle la lana y tejer. Se teje y se vende... por ahí se encuentra algún pesito... Y entonces nos ayudamos uno con otro... para poder aperrarse, para tener viver cuando viene el invierno. Es el deber nuestro acá.



Si van a hacer un telar con labor, con dibujo... el hilo hay que juntarlo. Y son dos... dos colores, para hacer el dibujo. Como ellos lo hacen siempre el trabajo, ellas saben cómo lo hacen...

La señora mía vendió un tejido matra, cuatro mil quinientos, una matra laboreada, en el boliche. Pero en gasto no lo vimos plata, pero asimismo compramos varias cositas para la casa, solamente vicios para comer: yerba, azúcar, harina, fideos...



Tengo un hermano que se llama Dionisio... Dionisio Caitruz. Y él trabaja con lo poco que tiene: tiene una yuntita de buey, un carrito... una puntita de oveja... Y así va... Y también siembra... algunas veces se la va bien... y algunas veces no se la va bien, pero siempre anda haciendo el empeño, el trabajito. Hasta acá con eso se va luchando y no pasa tan miseria... ya tiene algo qué comer. Y después que el hombre tampoco se ha dejado dormir.



El último puesto de allá... la mujeres Calfinahuel es un muy tristeza. Esas mujeres de Calfinahuel, poco trabajan de telar, tejendería, ¿no? Y por eso pasan muy triste. La familia Calfinahuel pasan muy triste... pasan por completamente mal, por la pobreza que hay... Muy, muy triste esa gente. Me da pena... ¡Damasio Caitruz le da pena porque no está bien! ¡Esa situación nosotros acá! Y no podemos adelantar y ni vamos a adelantar tampoco, porque estamos en el plan de la cordillera. ¿Vivimos sabe por qué? Porque somos raza, porque somos indios de esta tierra. ¡Gracias a Dios, por eso salvamos la vida!



Se llamaba Margarita Calfual. Esa mujer era un... un conciente con todos. Porque donde que era que lo vayan a buscar, pedirle favor para tener familia la señora mujer, era curiosa para eso. ¡Y era servicial! Colaborando, acompañando hasta que nace la criatura. Y en ése se ocupaba la pobre mujer. Ha salvado pero... ¡muchísimas mujeres esa finadita! Y fue uno grande pena para todos los pobladores de acá. Fue como una madre. Mucha gente la acompañó, casi todo Ruca Choroy. Y llegaron todos gimiendo y llorando... Sobre todo las señoras mujeres han dado más lástima, ¡porque era como quedarse huérfano! No hay una persona tan curiosa como ella. Se fue y murió murió nomás...



Teniendo un par de animales es el amor. Nosotros darle sal a los animales... los caballos, porque ese es el amor que... ¿los indios? ¡Y en aquellos tiempos fue lo mismo! Esos hombres eran capaces de cualquier cosa... ¡teniendo caballo no hay miedo! Esos eran los hombres.

Y ahora muy pocos animales tengo en la veranada. Estoy por ir a darle remedio contra la sabapesidad y lombricidad... Voy a ir a trabajar. Yo voy ahí y alojo, ladito del toldito. Ahí está mi mujer y mis hijos, cuidando las ovejitas.



Pehuén es pinú: araucaria. ¡Pehuén-Mapú es la vida nuestra acá! ¡Válgale a la araucaria que estamos a la par! ¡Es el árbol que da el alimento en esta cordillera! Por eso, ¿cómo no le vamos a tener amor? Si es el único acá en la cordillera, la araucaria es el que da la vida a la persona... y lo tengo bien presente que es el único. Porque hay algunos habitantes acá en la cordillera que no tienen nada nada nada pues... ni seña de ovejas ni patas de oveja... ¿Por qué? Por cuanto que es una cordillera que ya no hay esperanza de tener. Habiendo piñones, hay vida.

Tener piñone es igual que tener unos varios bolsas de trigo. ¡Y se hacen muchas cosas! Hace ñaquito... y locro, tortita rescoldito... El piñone se muele con una piedra de moler. Entonces se muele, bien molidito, y sarandearlo par que no haiga uno medio grueso, ¿no? Entonces se hace la masa... se pone un poco de levadura... ¿Al rescoldo hay que enterrarlo en la ceniza y usted sabe cómo se levanta ese pan? Pero sale un pan... ¡pero flor de pan!



Parte del Parque del otro lado hay mucha leña. Entonces yo me ocurrió hacerme una balsita para buscar leña del otro lado en el Parque. Todavía lo tengo la balsa, yo hice en el año 1925... la balsita de palo. Y qué voy a hacer si no hago eso... porque este lado no hay leña. Para vivir, para el invierno, para calentarse los chicos, para nosotros. Porque la leña, según dicen, que hay que buscarla donde está. O igual hace cuenta que es comida. Comida tampoco llega sola a la casa. Mortificarse uno buscar la leña, en cualquier tiempo: si está lloviendo, si está nevando... hay que salir buscar leña.



Ahora son una hermosura por todos lados... Pero va a llegar abril... bien caiga una nevazón... Va a venir el invierno... ¡Es muy triste acá!... muy triste. ¡El que se llama triste! Por eso es que estamos muy caídos en este rincón, los indios que somos acá...

jorge b. rivera

# los juegos de un tímido

## borges

en el suplemento de *Crítica*



sábat

*Córrase una de estas tardes hasta el viejo edificio de la Biblioteca Nacional y pida uno de los tomos de Crítica de los años 30. En algunos minutos, no demasiados, le entregarán una gruesa "sábana" encuadrada en tela y papel azul. Abra esa curiosidad bibliográfica y se encontrará —absolutamente gratis— con todos los sueños, las pesadillas, los fantasmas y las alucinaciones de una época relativamente cercana.*

*Ese diario increíble, sensacionalista, demagógico, informado, ameno, imaginativo, aborrecible, para muchos indispensable como el pan, lo inventó hacia 1913 el periodista Natalio Botana, que soñó con una especie de permanente apocalipsis de la información y vivió para realizarlo y venderlo a un público devoto de lectores de 0,10 centavos.*

*Desde las páginas de Crítica Botana asumió no pocas aventuras periodísticas y las llevó a la práctica con empeño y entusiasmo. Una de ellas fue la Revista Multicolor de los Sábados (1933-1934), en la que colaboró durante más de un año el escritor Jorge Luis Borges. Por supuesto que no fue el único escritor prestigioso que lo hizo. También participaron de esa aventura Ulises Petit de Murat, de quien publicamos algunos recuerdos sobre el tema, y Alejandro Schulz (Xul Solar) de quien rescatamos tres versiones de viejos mitos americanos.*

1

### botana, pescador de novedades

Botana, el insomne inventor de *Crítica*, vive permanentemente a la pesca de novedades. Todo tipo de novedades: desde las populares "reconstrucciones" gráficas de Rojas hasta la increíble cobertura de grandes episodios criminales o delictivos, como aquel sonado caso del Concejal Ray, que obligó a uno de los reporteros a introducirse en las dependencias de la morgue, previo soborno, en ropas de plomero. Siempre novedades: desde la aparición, hacia 1923, de la edición "quinta", hasta la intervención del diario en auténticas o supuestas rebeliones de indios chaqueños, que mantenían en vilo a los lectores durante días y permitían, llegado el momento, algún título espectacular como ¡CRÍTICA HIZO LA PAZ EN EL CHACO!... Desde la utilización de hojas verdes o rosadas, que aparecen intercaladas para destacar alguna sección o zona temática del

diario, hasta la cobertura exhaustiva, casi barroca, de todo lo que se refiere a fútbol, boxeo y carreras.

Siempre en tensión, el demiurgo de *Crítica* incorpora en 1932 un suplemento deportivo en colores —*Crítica Magazine*—, que abarca todo lo concebible e imaginable en ese campo. Posteriormente incorpora el *Magazine Cómic*, que aparece los jueves, en colores y con abundante material de historietas nacionales e importadas. Están allí, por ejemplo, *Blanca Nieve y Pío-Pío*, de Sorazábal, junto con tiras extranjeras, obtenidas por acuerdos con United Features Syndicate y N. E. A. Service y con textos "porteñizados" por Horacio Rega Molina, como *Don Jacobo en la Argentina* (Polly and her Pals), de Clifford Sterret, *Breves tragedias de la vida moderna* (Toots and Casper), de Jimmy Murphy, *Espagheti y Dedalito* (Popeye), de Elzie Segar, *La Pebeta del Pasaje* (Blondie), de Chic Young, *El Gato Loco* (Krazy Kat), de George Herriman, el *Mickey* de Walt Disney, etc.

A Botana, siguiendo la línea que impo-

nen los directores yanquis y los grandes Sindicatos de la historieta, no le basta en algunos casos con una sola "tira", y sí en el diario publica cotidianamente el *Tarzán* de Rex Maxon —continuador de las planchas dominicales de Hal Foster—, el uso del color le permite desplegar en las páginas del *Magazine Cómic* el espléndido *Tarzán* dibujado por Hogarth.

Botana experimenta también con la vieja fascinación del folletín, y entre octubre y noviembre de 1932 el diario publica *El enigma de la calle Arcos*, de Sauli Lostal, un relato que se insinuaba al lector como "la primera novela argentina de carácter policial".

2

### la revista multicolor de los sábados

Pero hacia 1933 Botana se propone tentar la aventura de un suplemento que incursione en la zona más convencional y tradicionalmente cultural y literaria. *La Na-*

## ★ Historia Universal de la Infamia ★



El Impostor Inverosímil  
Tom Castro



JORGE LUIS BORGES

PARPAGNOLI

Crítica Revista Multicolor N° 8, 30/9/1933. Una de las colaboraciones de Borges en el Suplemento, con ilustraciones de Parpagnoli.

ción, gran vestal del periodismo "serio", ya ha experimentado reiteradamente este tipo de servicios a través del primer suplemento ilustrado de 1902, el segundo suplemento de 1920, que aparecía, según sus redactores, con el "ser del domingo", porque "éste es el día más apropiado para cierta especie de lecturas", el "huecograbado" de 1925, el "magazine" de 1929 y finalmente el suplemento que dirige Eduardo Mallea desde 1931. Todo un desafío que Botana no rehusa y para el que prepara sus baterías con la mejor pólvora del momento.

El anuncio de la **Revista Multicolor de los Sábados** —Botana se anticipa en un día al "ser del domingo" de *La Nación*— aparece por primera vez en *Crítica* el 8 de agosto de 1933, a plena página y con un sobrio dibujo de las tres cabezas clásicas de la familia-tipo porteña compartiendo la lectura del ejemplar sabatino. El pródigo texto del aviso es característico del "estilo" *Crítica*: "Nuestra costumbre es innovar. La nueva publicación de *Crítica* significará un esfuerzo no igualado en el periodismo nacional. *Crítica Revista*

*Multicolor* le proporcionará lectura para una semana, sin que su ejemplar le cueste un solo centavo más". Seguidamente se puntualizan los temas de la primera entrega, en una suerte de anticipo de títulos que en la edición definitiva moderará su llamativa truculencia. Así, por ejemplo, lo que se anuncia un tanto desenfadadamente como "Un episodio inédito de la juventud aventurera de San Martín", de José de España, aparecerá corregido como "José de San Martín en Cádiz". Las "Aventuras de un recio hombre de mar", de Raúl González Tuñón, se transformarán en "Aventuras de Morgan el Viejo", en tanto que el espectacular "Una visión de las ciudades ociosas y magníficas del porvenir", de Homero Guglielmini, se atenuará en la parca formulación de "Última solución: tecnocracia", y el apocalíptico "Avance de un ejército de leprosos sobre Bakú", de Ulises Petit de Murat, se convertirá más sintéticamente en "Rebelión de leprosos".

El primer número de la *Revista Multicolor* comparece finalmente el sábado 12 de agosto de 1933, con una tapa que entrega

a toda página una reproducción espectacular y casi irreprochable de *Contra la corriente*, del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros.

### 3

#### diez centavos de emociones

El número inicial de la *Revista* ofrece, además de los materiales ya señalados, un cuento de Raúl Rivero Olazábal, "La pena de muerte"; "El homicidio", de Erik Wickenburg; el texto de "El degollador de fantasmas", de Ricardo M. Setaro; una semblanza del director Ernst Lubitsch, por Néstor Ibarra; un cuento del humorista español Wenceslao Fernández Flores, por entonces muy en boga; un cuento —"Curro"— de Margarita Arsamasseva; un texto del uruguayo Juan José Morosoli ("El contratiempo"); varias "Condecoraciones", de Luis Melián Lafinur; "Extrañas curas de ayer y de hoy", de José Federico Naya, y el texto de un viejo y entrañable "hombre de la casa", como el "Toba" José Antonio Saldías: la previsible evocación nostálgica, tanguera y efectiva de "Tiempos bravos los de peringuindín". Cabe agregar todavía un aporte significativo: el de Jorge Luis Borges, que entrega en este número el primer bosquejo de *Historia Universal de la Infamia*: "El espantoso redentor Lazarus Morell", anunciado excesivamente en el aviso del 8 de agosto como "Vida, esplendor y muerte del espantoso redentor Lazarus Morell".

Creo que este ejemplar ya brinda los temas y el tono definitivo del suplemento, por lo menos en el espacio que media entre el número 1 y el número 58 (15/9/1934), en el que se publica la última colaboración de Borges.

La *Revista Multicolor de los Sábados* convive limpiamente con el diario, que conserva (o que inclusive ha logrado incrementar) algunos de los rasgos que lo hicieron justamente legendario y para muchos sinceramente abominable. *Crítica* de los años 30 es ágil, sensacionalista, dinámica, inquieta, sensiblera, demagógica, informada, amena. Se advierte en cada número el afán por entregar una cuota de emociones fuertes, por servir —a cambio de la módica suma de 0,10 centavos— un plato suculento y bien condimentado, que se parece a la previsible caricatura de *Crítica*. La rutina de "armar" el diario es casi un alegre y delirante festival de ideas y novedades en el que se entremezclan y cambalachean, en el mejor y en el peor sentido metafórico, el crimen resonante, la historia de la mujer embrujada, el cuento del tío, los problemas de los cultivadores de algodón del Chaco, las peripecias del hombre que viajó desde Alaska en bicicleta, los padecimientos de los maestros provincianos, la historia del cieguito atropellado por el carro del lechero, la noticia deportiva, los testimonios ostensiblemente falsos del apócrifo explorador que no vivió entre los cazadores de cabezas, la reconstrucción gráfica de los últimos momentos de un suicida, la viñeta costumbrista de Carlos de la Púa, las hermosas piernas de las resonantes bataclanas del Teatro Casino, el nacimiento del viejo y previsible ternero con cuatro ojos, las alternativas internas del radicalismo conspirativo y alvearista, el ajusticiamiento feroz de los

fichas de trabajo

## petit de murat:

“en crítica gustamos de vida y literatura...”

### la idea de difundir una literatura vital

“La **Revista Multicolor** —afirma Ulises Petit de Murat, uno de sus animadores— es una creación de Botana. Él pensaba en la existencia de una literatura vital, real, que la gente debía conocer en forma directa y no a través de sucedáneos... Creo que quiso aprovechar el enorme tiraje del diario para poner en términos accesibles algunos valores que no estaban al alcance de todos, como lo hizo también con sus populares ediciones de libros.”

### el arte de saber comunicarse

“Botana nos conocía como autores y nos dio ideas precisas sobre lo que quería hacer con el suplemento. Tenía una habilidad enorme para comunicar sus propias ideas y para hacerlas entender inmediatamente. A Borges y a mí nos pidió cierta regularidad en las propias colaboraciones, y yo aporté una serie sobre muertes extrañas y discutidas, como las de Poe y Lautréamont.”

### el trabajo

“Con Borges nos encargamos de pedir y seleccionar colaboraciones, de traducir, de sugerir las ilustraciones, de escribir notas y de corregir en el taller... Bellomo, que era el armador, logró una buena relación con nosotros, lo mismo que el paraguayo Guevara, que además de dibujante era el diagramador y conseguía cosas excelentes...”

### el clima de crítica

“En la redacción de **Crítica** y en los talleres había un ambiente de gran cordialidad y camaradería, en el que Borges se sentía cómodo. Por un lado estaba la mayoría de los colaboradores de **Martín Fierro**, lo que convertía al diario en una verdadera tertulia literaria, y había también gente muy vivaz, con gran experiencia de la calle.”

### los grandes tirajes

“Nosotros éramos literatos puros, más bien poetas, que leíamos en sus idiomas originales a los grandes renovadores de la literatura. Nadie soñó jamás que iba a pasar de las modestas ediciones casi familiares, que se regalaban a los amigos, a los enormes tirajes de **Crítica**. Piense que de **Fervor de Buenos Aires** se editaron apenas 300 ejemplares... Esa posibilidad que abría Botana era toda una novedad, comparando inclusive con los 20 mil ejemplares de la revista **Martín Fierro**, en la que habíamos hecho crítica de música, de pintura, de cine, de literatura, de jazz... Se puede decir que parte de lo que impulsaba Botana en **Crítica** ya lo habíamos intentado nosotros desde las páginas de **Martín Fierro**.”

### el tono de la revista multicolor

“El suplemento era más **Martín Fierro** que ensayos estilo Lugones o Groussac, o si se quiere más José Hernández o Lucio V. Mansilla, con ese mismo espíritu curioso que tomaba sensaciones y cosas de la vida... En el fondo era el producto de una generación de humoristas y de poetas, que metían al ultraísmo y a las metáforas hasta en los titulares, inaugurando algo que más tarde pasó a la vida misma, a la poesía del tango, al radioteatro...”

### la partida de defunción

“El suplemento dejó de aparecer a fines de 1934 y le extendió la partida de defunción Eduardo Bedoya, que era el subdirector del diario y venía de trabajar en **The World** de Nueva York... Bedoya, que tenía sus propias ideas, liquidó a la **Revista** de frente, como se hacían las cosas allí... A la gente le interesaba el suplemento, pero sobre todo como un regalo del diario. Las historietas también gustaban, pero además sumaban lectores.”



borges en  
*crítica*

implicados en la germana “noche de los cuchillos largos”, la efectiva visita de Pirandello, las historietas y el flamante e indispensable extracto de la Lotería Nacional.

Si examinamos el suplemento de **Crítica** entre agosto del 33 y setiembre del 34 podemos advertir tres líneas dominantes. La primera es estricta y convencionalmente literaria, no demasiado alejada de lo que practica por entonces Mallea en su similar de **La Nación**. Colaboraciones de O. Henry, Averchenko, Kipling, Chesterton, Wells y Mac Orlan, entre los extranjeros más conspicuos, sumadas a contribuciones de autores como Borges, Luisa Sofovich, los Dabove, Víctor J. Guillot, González Lanuza, Amorim, González Tuñón, Petit de Murat, Ibarra, Omar Viñole, Norah Lange, Onetti, Rojas Paz y una cantidad apreciable de escritores y periodistas que ya no despiertan resonancias entre nosotros. A este rimerito más o menos notable se suman los comentarios bibliográficos de Borges y Ulises Petit de Murat, que cubren desde reseñas sobre obras notorias de D. H. Lawrence y Bergson hasta rendiciones de cuentas sobre libros o autores que no llegaron a la notoriedad, o que ahora nos resultan apenas fantasmales. No falta, asimismo, lo que hoy nos parece precursor y casi sofisticado —si pensamos en los tardíos ensayos de Pleyne, Blanchot, Caradec y Peyrouzet— pero que entonces gozaba de cierta forma de notoriedad, e inclusive de sorprendente popularidad, como ese artículo sobre “El frío delirio de Lautréamont”, de Petit de Murat, que en el contexto de aquellos años se suma a las investigaciones y a los trabajos divulgadores de Edmundo Montagne, de Ramón Gómez de la Serna, de Gervasio y Alvaro Guillot Muñoz y al famoso dibujo de Ducasse ejecutado por Méndez Magariño.

La otra línea de la **Revista Multicolor** se estructura a través del copioso bagaje de “variedades” periodísticas sobre temas parapsicológicos y curiosidades históricas, los relatos sobre aspectos íntimos o misteriosos de grandes personalidades, los artículos sobre la violencia y las torturas a través de la historia, las crónicas de viajes exóticos, etc.

El sensacionalismo “duro” o “amarillo” de **Crítica** no está ausente en esta zona de la **Revista**. El segundo número, por ejemplo, publica con lujosa diagramación y gran dibujo de Bruno Premiani un largo testimonio sobre “las últimas horas de un condenado a morir en la silla eléctrica”. Se trata de las memorias póstumas de Robert Blake, ejecutado en abril de 1929 en la prisión de Huntsville.

La tercera línea, que se acentúa progresivamente a partir de comienzos de 1934, supone una auténtica “irrupción” del diario de Botana en las páginas de la **Revista**.

Los dibujos de Premiani para "Visto y oído", publicados regularmente en el diario, comienzan a aparecer a todo color en la tapa del suplemento, introduciendo la cuota "educativa" y el tema característico de la "variedad" gráfica con información sobre curiosidades históricas, geográficas, etnográficas, deportivas, etc.

Otro probable avance de la "fórmula" Botana sobre la **Revista Multicolor** son las "palabras cruzadas" (**Crúcese de palabras**) y la aparición de historietas, iniciada por **El Nuevo Rico** de Héctor Rodríguez, y seguida por la publicación de **Las aventuras del Capitán y sus sobrinos** (The Katzenjammer Kids o The Captain and the Kids), la tira encargada por Hearst al dibujante Rudolph Dirks, que comenzó inspirándose en las viejas aventuras alemanas del **Max und Moritz** de Wilhelm Busch y concluyó, como un auténtico renovador del género, por inventar los recursos del "globo" y de las onomatopeyas gráficas. No conforme con la inclusión de este clásico de la historieta, Botana seguramente propuso y logró la admisión del **Alley Oop** de Hammlin, que ocupó la contratapa bajo el nombre pintoresco de **Peloponeso y Jazmín**.

Borges calumnió alguna vez que el suplemento de **Crítica** "constituía una página de entretenimientos profusa e inclusive vulgarmente ilustrada". Aun admitiendo el carácter "profuso" de la **Revista**, la segunda calificación resulta injusta si examinamos el nivel generalmente decoroso, y muchas veces francamente talentoso, de las ilustraciones periodísticas de Premiani, Pedro Rojas, Aristides Rechain, Juan Sorozábal, Andrés Guevara, Pascual Gúida, Parpagnoli, Facio Hebecquer, Lorenzo Molas, Héctor Rodríguez y algunos de los ocasionales dibujantes del suplemento. Por lo menos los recursos técnicos de **Crítica** permitían entonces la confección de un diario en colores con el que actualmente —a 43 años de distancia— no podemos siquiera soñar.

Considerado en su conjunto, ese tramo de 58 números, que comienza a reitersarse y despintarse levemente hacia sus postimerías, parece concebido como una máquina equilibrada y capaz de satisfacer a múltiples y divergentes sectores de público. Como un sistema ni demasiado "intelectual" ni demasiado "profano"; casi como un exacto "punto medio" en el que cada uno puede encontrar lo suyo y rumiarlo apaciblemente, como pedía el aviso de **Crítica**, a lo largo de la semana.

## 4

### Borges en la revista multicolor

La intensa participación de Borges en el proyecto de la **Revista Multicolor** parece obvia, aunque él mismo —generalmente evasivo en todo lo que se refiere a esta etapa— se haya encargado tesonosamente de confundir un tanto las pistas, afirmando en algún caso que ejerció una suerte de supervisión del suplemento y manifestando en otros que sólo actuaba allí como un colaborador más (Cfr. **Memorias**, en **La Opinión**, 17/9/1974). Hasta donde alguien pudo ejercer cierta influencia en **Crítica** (porque parece indudable que el diario en lo esencial era "hechura y semejanza" de don Natalio Botana), es Indu-

## "es escritor de espléndidas amarguras..."

### Borges juzga "radiografía de la pampa", de ezequiel martínez estrada

"Algunos alemanes intensos (entre los que se hubiera destacado el inglés De Quincey, a ser contemporáneo nuestro) han inventado un género literario: la interpretación patética de la historia patética de la historia y aun de la geografía. Osvaldo Spengler es el más distinguido ejecutante de esa manera de historiar, que excluye los encantos novelescos de la biografía y la anécdota, pero también los devaneos craneológicos de Lombroso, las sórdidas razones almaceneras de la escuela económica y los intermitentes héroes, siempre indignados y morales, que prefiere Carlyle. Lo circunstancial no interesa a los nuevos intérpretes de la historia, ni tampoco los destinos individuales, en mutuo juego de actos y de pasiones. Su tema no es la sucesión, es la eternidad de cada hombre o cada tipo de hombre: el peculiar estilo de intuir la muerte, el tiempo, el yo, los demás, la zona en que se mueve y el mundo.

"Mucho de la manera patética de Spengler, de Keyserling y aun de Frank, hay en la obra de Martínez Estrada, pero siempre asistido y agradado de honesta observación. Como todo poeta inteligente, Ezequiel Martínez Estrada es un buen prosista —verdad cuya recíproca es falsa y que no atañe a los misteriosos poetas que pueden prescindir de la inteligencia. Es escritor de espléndidas amarguras. Diré más: de la amargura más ardiente y difícil, la que se lleva bien con la pasión y hasta con el cariño. Sus investivas, a pura enumeración de hechos reales, sin ademanes descompuestos ni interjecciones, son de una eficacia mortal. Recuerdo para siempre una página: la que declara la terrible inutilidad de todo escritor argentino y la fantasmidad de su gloria y la perfecta aniquilación que es su muerte. Un admirable estudio."

j. l. b.

(Crítica, Suplemento multicolor, 16/9/1933.)

dable que Borges tuvo una suerte de "participación activa", de la que se pueden exhibir huellas no demasiado fantasiosas. En realidad el suplemento ideado por Botana fue realizado y supervisado en forma conjunta por Ulises Petit de Murat, que tenía a su cargo la página de cine del diario, y por Borges, que se integró al mismo desde la primera entrega de la **Revista Multicolor**.

La elección de Borges como colaborador de **Crítica**, sugerida precisamente por Petit de Murat, no es aleatoria, y completa, en cierta forma, la política de captación de talento "martinfierrista" ejercida astuta y sistemáticamente por Botana. Hacia 1933 Borges ya ha publicado **Fervor de Buenos Aires** (1923), **Inquisiciones** (1925), **Luna de enfrente** (1925), **El tamaño de mi esperanza** (1926), **El idioma de los argentinos** (1928), **Cuaderno San Martín** (1929), **Evaristo Carriego** (1930) y **Discusión** (1932), además de un centenar de colaboraciones dispersas en **La Prensa**, **Nosotros**, **Proa**, **Inicial**, **Síntesis**, **Martín Fierro**, **Sur** y **Crítico**. No se trata, por cierto, de un "reclén llegado" al mundo de las letras.

Entre los números 1 y 58 (agosto de 1933 a setiembre de 1934) su participación en la **Revista** es comparativamente relevante, si admitimos sus reiteradas confesiones de pereza literaria: 29 colaboraciones (ver recuadro), entre las que figuran siete de los principales textos que integrarán posteriormente **Historia Universal de la Infamia**, más numerosos ensayos, traducciones y reseñas bibliográficas.

El esfuerzo dedicado por Borges a **Crítica** debe haber sido intenso, además de mal remunerado, pues durante esa etapa parece imponerse un paréntesis en sus colaboraciones para otros diarios y revistas, hasta el punto de que las bibliografías corrientes registran apenas unos escasos textos en **Sur**, entre ellos el de "Arte de injuriar", y sólo dos prólogos, uno para Elvira de Alvear y otro para **El Paso de los Libres**, de Arturo Jauretche. Esta colaboración trunca, por otra parte, se reiniciará significativamente en **El Hogar**, **Sur** y **La Nación** a partir de fines del '34, momento en que deja de aparecer el suplemento de Borges y Petit de Murat.

Sin demasiada vaguedad es posible señalar su "mano" en la selección de ciertos autores, que de alguna manera constituyen "obsesiones literarias" del Borges más notorio. En primer lugar en la elección de textos de Schwob ("Los señores Burke y Hare, asesinos", p. e.), de Gustav Meyrink ("Las sanguijuelas del tiempo"), de Gilbert K. Chesterton ("La Profecía del Perro"), de H. G. Wells ("Los distantes ojos de Davidson"), de Rudyard Kipling ("La puerta de los cien pesares"), de Swift, Novalis, Frazer, etc.

En segundo término esta "mano" es obviamente perceptible en la colaboración de autores como Néstor Ibarra, Amorim, Xul Solar, Vicente Rossi, Guillermo J. Borges, que redacta la sección permanente "Museo de la Confusión", con el seudónimo de "Anímulá Váguila", y Santiago Dabove, de quien se publican "Finis", "Ser



polvo", "El experimento de Varinsky" y "La muerte y su traje", así como Petit de Murat aporta a nuevos escritores uruguayos como "Paco" Espínola, Juan José Morosoli y Juan Carlos Onetti.

Citemos otra constancia subsidiaria: la publicación de algunos textos posteriormente compilados por Borges en la **Antología de la literatura fantástica**, como "Los ganadores de mañana", de Holloway Horn, y "Donde está marcada la cruz", de Eugene O'Neill, aparecido en el número 48 a doble página, con ilustraciones de Aristides Rechain y en versión de Borges y Petit de Murat.

## 5

### mentir para agradar

La **Revista Multicolor**, como ya señalamos, contiene una parte importante de **Historia Universal de la Infamia**, un libro al que Borges juzga un tanto desdeñosamente (*quod scripsis, scripsi*, dice en el prólogo de 1954) y al que ubica entre sus obras de **experimentación**, como umbral entre la falsa biografía de Carriego, los primeros poemas, los recusados ensayos de **El tamaño de mi esperanza** y los relatos de **El jardín de senderos que se bifurcan** (1941) y **Ficciones** (1944).

Se trata, ha dicho, de "ejercicios de prosa narrativa", del "irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias", de "ambiguos ejercicios", de "superficie de imágenes" que encubre una esencial vacuidad y que sólo pretende (o logra) agradar.

En otra oportunidad agregó: "El verdadero comienzo de mi carrera de escritor se sitúa en la serie de bosquejos titulada **Historia Universal de la Infamia**, pensados como colaboraciones para las columnas de **Crítica** en 1933 y 1934. La ironía de todo esto reside en que... estos bosquejos y muchas de las obras de ficción que les siguieron, y que lentamente me condujeron a cuentos **legítimos**, no eran otra cosa que engaños y pseudoensayos. En mi **Historia Universal** no quise reeditar lo hecho por Marcel Schwob en sus **Vidas imaginarias**. Él había inventado biografías de hombres reales sobre quienes nada o casi nada se había registrado. Yo en cambio leí acerca de la vida de personas famosas y luego deliberadamente las modifiqué y distorsioné de acuerdo a mi propia fantasía. Por ejemplo, tras leer **Las pandillas de Nueva York**, de Herbert Asbury, elaboré mi propia versión de Monk Eastman, el pistolero judío, en flagrante contradicción con mi autoridad elegida. Lo mismo hice con Billy the Kid, John Murel

los primeros cuentos americanos...

tres leyendas aborígenes en versiones de alejandro schulz

## cuento del amazonas

*El cangrejo mandó sus ojos al lago mar. Dijo: "¡Vayan hasta la orilla del lago mar, mis ojos, vayan, vayan!" Los ojos se fueron. Él se quedó sin ojos. Entonces dijo: "¡Ah, se han ido mis ojos! Ahora los voy a llamar". Entonces dijo: "¡Vengan de la orilla del lago mar, mis ojos, vengan, vengan, vengan!" Entonces volvieron los ojos.*

*Mientras tanto, un jaguar acechaba. Dijo el cangrejo: "¡Ah, ahí vienen mis ojos!" Luego dijo: "Ahora mando mis ojos otra vez". En cuanto dijo esto, saltó el jaguar tras él y lo asustó: "¡Eh!", le preguntó: "¿qué dices ahí, cuñado?" El cangrejo contestó: "Mando mis ojos al lago mar". Ahí dijo el jaguar: "Manda mis ojos al lago mar. Manda mis ojos, cuñado". El cangrejo contestó: "No, el tata de las tarariras se acerca y se los tragará". El jaguar dijo: "Sí, pues, quiero que los mandes". Y contestó el cangrejo: "¡Bueno, quedate quieto!" Después dijo: "Vayan hasta la orilla del lago mar, ojos de mi cuñado, vayan, vayan, vayan!" Entonces se fueron los ojos del jaguar, y quedaron sólo los agujeros. Ahí se asustó el jaguar y dijo: "¡Llamad mis ojos, cuñado!" El cangrejo dijo: "¡Vengan de la orilla del lago mar, ojos de mi cuñado, vengan, vengan, vengan!" Y los ojos volvieron. El jaguar dijo: "¡Lo has hecho bien, cuñado! Mándalos otra vez". El cangrejo contestó: "No, tata tararira está ya muy cerca". El jaguar dijo: "¡Sí, pues, mándalos otra vez, otra vez nomás!"*

*Y los ojos del jaguar se fueron. Tata tararira agarró los ojos y se los tragó. El jaguar quedó ciego y dijo: "¡Llama mis ojos, cuñado!" El cangrejo llamó los ojos del jaguar: "¡Vengan de la orilla del lago mar, ojos de mi cuñado, vengan, vengan, vengan!" Pero los ojos no volvieron. Tata tararira los había tragado. Entonces dijo el cangrejo al jaguar: "¿Has visto cuñado? Tata tararira ya se los tragó". El jaguar se enojó, porque sus ojos no volvían. Le dijo al cangrejo: "¡Ahora te devoró!" Cuando el jaguar se alzó para agarrarlo, el cangrejo saltó al agua y se escondió bajo una hoja de bacaba. El jaguar agarraba troncos y ramas, creyendo agarrar al cangrejo. A éste le quedó pegada en la espalda la hoja de bacaba hasta el día de hoy. El cangrejo se fue y se transformó en el cangrejo como es ahora.*

*El jaguar iba sin rumbo por la selva, sin ojos, sin saber por dónde iba. Se sentó en medio de la selva. Ahí lo encontró el cóndor y le preguntó: "¿qué haces ahí, cuñado?" El jaguar contestó: "No haga nada. El cangrejo mandó mis ojos al lago mar. Tata tararira se los tragó". Le pidió el cóndor que le pusiera otros ojos. Este dijo: "¡Bueno, quedate ahí! Voy a buscar leche del árbol yatahi".*

*El cóndor se fue y tardó mucho. Después vino y ordenó al jaguar que se acostara. Entonces encendió la leche y dijo: "Quédate quieto, aguanta el ardor, no digas ¡ay!" Le derramó la leche en las cuencas. El jaguar aguantó el ardor y no dijo ¡ay! El cóndor buscó una ramita y sacó leche del árbol calcusashimpipo y lavó con ella los ojos del jaguar, que consiguió así ojos lindos y claros. Entonces dijo el cóndor: "Ahora mátame un tapir para comer, en pago de los ojos". El jaguar mató un tapir en pago de los ojos. Y el cóndor dijo: "¡Ahora me darás siempre de comer! Cuando mates un ciervo o un tapir me darás una parte".*

*Así quedó hasta el día de hoy. El jaguar caza para que coma el cóndor. El jaguar se fue con ojos claros.*

## la cadena de flechas

(cuento de los guarayús del este boliviano)

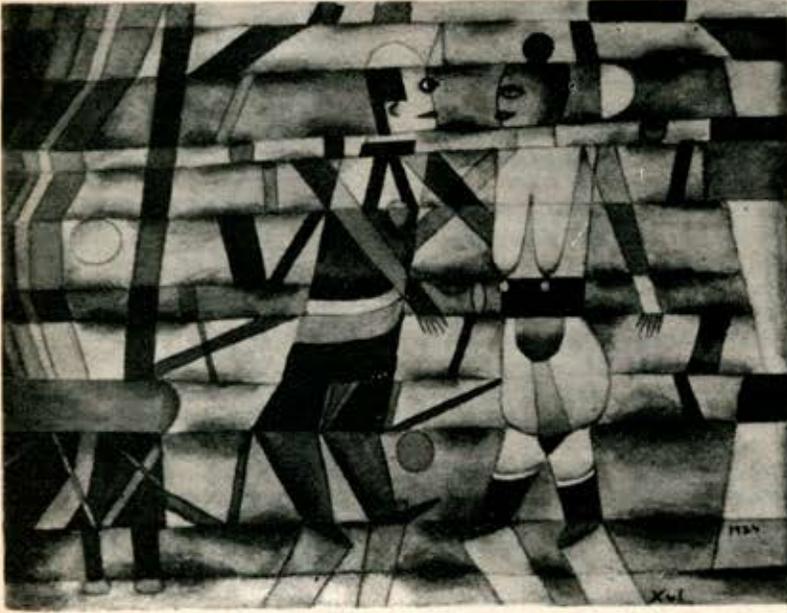
*Abaanguí, el abuelo de los guarayús, tenía dos hijos. Un día, cada uno de ellos tiró una flecha hasta la bóveda del cielo, donde quedó fija. Después, cada uno tiró otra flecha que entró en la primera, y así siguieron hasta que se formaron dos cadenas de flechas desde el cielo hasta la tierra. Por esas cadenas treparon los dos hijos de Abaanguí hasta el cielo y allí quedaron, transformados en Sol y Luna.*

## la gran serpiente

(leyenda mosetene, norte de bolivia)

*Había una vez un hombre y su mujer, que querían criar manso algún animal. Fueron a la selva, pero no encontraron. Al fin llegaron a un campo,*

# xul solar



"Una pareja"; témpera de Xul, 1924.

y allí hallaron un gusano, Ñoko, en un yuyo.

"Llevémoslo a casa para criarlo", dijeron.

Se llevaron el gusano a su casa, hicieron un platito de barro y allí pusieron el bicho.

Luego quisieron darle de comer. Probaron con bananas, pero no las quiso. El gusano creció tanto, que tuvieron que hacer un plato grande para ponerlo. Probaron con todo lo posible, pero no quería comer nada.

He aquí que un día el hombre mató un pájaro. Ñoko no quiso comer nada de él. Pero le dio el hombre el corazón del pájaro, y eso sí lo comió.

Ahora supieron lo que comía el gusano. El hombre mataba pájaros todos los días y le daba los corazones. Tanto creció que tuvieron que hacerle un plato mucho más grande para ponerlo. El hombre mataba toda clase de animales: pájaros, jabalies, tapires. El gusano comía sólo los corazones. Tanto creció que tuvieron que hacer un gran botijo para ponerlo. El hombre mataba todos los días cuanto animal podía, y el gusano, ya grande como una serpiente, sólo comía los corazones. Creció más aún. Tanto que no podía contenerlo nada, y lo pusieron en el suelo, ante la choza.

Ñoko devoraba siempre, y creció y creció. El hombre cazaba, pero al fin no había más animales. El hombre empezó a cazar hombres y daba los corazones al gusano. Los mataba con un dardo grueso como la mano. Al último había muerto a todos los hombres que vivían en la región.

Tuvo que alejarse hasta una gran aldea, y allí mató muchos hombres, y daba sus corazones a Ñoko. Todos se extrañaban de quién mataba tanta gente. Un día fue el hombre a la aldea para matar gente. Ante una choza estaba una niña. Él la mató con un dardo y le sacó el corazón. Esto lo vio el hermano, que estaba en la choza, haciendo flechas: saltó fuera, arrancó el dardo del asesino y lo mató. Los demás hombres vinieron todos y lo llevaron en medio de la plaza de la aldea y lo acribillaron a flechazos.

Después de unos días, como el hombre no llegaba a su casa, su mujer se inquietó. Ñoko estaba hambriento. Ella se preguntaba qué le habría sucedido a su hombre, y le dijo al gusano que debía ir en busca de su padre.

Al principio no se movió Ñoko. Pero al fin se alzó. Levantó alta la cabeza y se enderezó hacia el cielo. Cuando la cabeza alcanzó el cielo, estaba la cola aún en tierra.

Cuando salía el sol, empezó a alzarse, y justo a mediodía descendió. Ñoko miró en rededor y vio al hombre en medio de la plaza de la aldea, lleno de flechas.

Ñoko se puso entonces en camino hacia la aldea. Primero se transformó en muchas serpientes de varios colores. En cuanto entraba una serpiente en las casas, la mataban los hombres. En seguida venía otra de otro color. Al fin se echó Ñoko alrededor de la aldea, así que nadie podía salir.

Los hombres cubrieron de flechas a la serpiente, hasta no haber más. Ñoko creció y creció tanto que al fin creció sobre toda la aldea y mató a todos los hombres.

Entonces se transformó en un hombre y despertó al otro hombre que le había criado. Se comieron todos los corazones de los hombres. Ñoko es ahora la Vía Láctea.

(a quien rebauticé Lazarus Morell), el Profeta Velado de Khorassan, el Demandante de Tichborne y muchos otros...".

Examinemos sumariamente entonces el procedimiento confesado y seguido por Borges. Para "El espantoso redentor Lazarus Morell", primer bosquejo de la serie, aparecido en el número 1 de la *Revista Multicolor* con ilustraciones de Premiani, Borges toma como fuente a *Life on the Mississippi* (1883), de Mark Twain. De allí extrae la información descriptiva sobre el gran río norteamericano, que consignará brevemente en el capítulo titulado "El lugar", el nombre del explorador español Hernando de Soto (y no los de La Salle, Joliet y el sacerdote Marquette), y en especial las gráficas ideas de "basura venerable y antigua", de "despojos de un continente en perpetua disolución" y "laberinto de barro, de pescados muertos y de juncos" (loc. cit.) que traen a la memoria el sintético nombre de "cloaca máxima" aplicado al río —según Mark Twain— por el Capitán Marryat.

La historia de Murel y su pandilla ocupa en Twain apenas algunas páginas accidentales del capítulo XXIX. De esa parvedad, auxiliada por alguna otra lectura, Borges extrae las menciones sobre el múltiple carácter de saltador, ladrón de caballos y traficante de esclavos que exhibe el personaje rebautizado como Morell. De allí provienen también los informes sobre su notable aptitud para subir al púlpito como predicador y "edificar a la congregación" (mientras sus cómplices despojan a los feligreses de sus cabalgaduras), el *modus operandi* de la banda en relación con la venta, reventa y posterior aniquilación de esclavos negros, la traición intempestiva de Virgil Stewart, los largos conciliábulos que preceden a la tentativa póstuma de sublevar a los negros y saquear con ellos la ciudad de Nueva Orleans (conciliábulos que en la versión o *rewriting* de Borges transcurren en "una casa antigua, de patio con enredaderas y estatuas") y por último el asesinato de un desprevenido viajero, a quien Murel (o Morell) despoja de su caballo para llegar a la ciudad de Natchez.

Sobre este sintético bastidor, Borges trama sus enumeraciones y metáforas felices, con agregados notables, que completan (no digo que mejoren) el excelente retrato y las hipótesis que ya nos había insinuado Twain. Entre ellos, la socarrona renuencia de Morell para dejarse retratar por la "placa bruñida" del daguerrotipo, "para no dejar inútiles rastros" y alimentar de paso al misterio; la afirmación "borgeana" de que los robos de caballos fueron apenas "una digresión" en su carrera delictiva; la breve pero eximia historia cultural de la esclavitud en América (cf. "La causa remota"); los ya mencionados detalles de la casa en que conspiraron Morell y sus amigos; el afortunado retruécano (no son muchos en la obra de Borges) que propone la imagen de "Morell capitaneando puebladas negras que soñaban ahorcarlo, Morell ahorcado por ejércitos negros que soñaba capitanear".

## 6

### la vida de un hombre en tres metáforas

Borges señaló que el procedimiento de hacer "falsas notas biográficas" está ya

que sea precisamente este narrador, que ha elegido la vía sintetizadora de los fragmentos significativos, quien acuse a la novela realista y psicológica por su carácter "informe", sus dilapidaciones y su padecimiento de "partes injustificadas" (Cfr. prólogo de J. L. B. a *La invención de Morell*).

No es casual, tampoco, que le interesen los primeros filmes de Sternberg, y que haya evidentes resonancias de ese interés en los bosquejos de *Crítica*. ¿Pero qué cosas encuentra Borges en películas precursoras del cine "negro" como *Cazadores de almas*, *La ley del hampa* y *Los muelles de Nueva York*?

Existen múltiples indicios para suponer que le fascinan, en gran medida, la turbidez de los ambientes marginales y los hampones descriptos por Sternberg y encarnados por el "duro" George Bancroft, y en este sentido Irby refiere que Borges le enseñó cómo al final de sus películas Bancroft "solía subir la escalera, pistola en mano, para matar a su crapuloso rival". Pero creo entrever que le interesa de manera más decisiva la "musa inexorable del bric-à-brac", y el cambalache de las imágenes significativas que pueblan las primeras películas del "vienes soñador".

La "discontinuidad" del proceso cinematográfico y sus claves ópticas rompen, como sabemos, con el tipo de narración realista del siglo XIX; instala plenamente otro tipo de objetividad que no debe rendir culto a los trucos de la verosimilitud para legitimarse. El lenguaje de von Sternberg es una consecuencia o una derivación de las invenciones cinematográficas del D. W. Griffith de *El nacimiento de una Nación*; esto es, de la negación del cine como "reflejo" de la realidad en su continuo y en su múltiple movimiento, según predicaban los Lumière, y su reemplazo por la selectiva "diferencia" de planos, el "montaje" de imágenes y secuencias, la "fragmentación" del cuadro, la "valoración" de los detalles, etc.

Si a alguna cosa se parece el lenguaje narrativo de este Borges es al cine, y en gran medida a la historieta. Está más cerca del Hal Foster "cinematográfico" de *Tarzán* que del Balzac de *Papá Goriot*, por lo menos en cuanto a la utilización de cierta óptica fragmentadora, reductora y selectiva.



*Crítica* 2/5/1934. Botana divulga las recetas criminológicas Lombroso.

en el *Sartor Resartus* de Carlyle. Pero si existe algún modelo cierto para estos bosquejos, debe ser efectivamente el Marcel Schwob de *Vidas imaginarias*, a quien Borges deliberadamente no quiso imitar. Modelo por lo menos en su espíritu, su erudición y su pericia "literaria", porque creo que Borges está más cerca suyo que de los flashes biográficos del Dos Passos de *Paralelo 42*.

El autor dictaminó en su momento que esos bosquejos de *Crítica* "abusaban" de ciertos procedimientos narrativos: en primer lugar las enumeraciones dispares, las bruscas soluciones de continuidad, la "reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas". Citó, asimismo, algunas "fuentes" inmediatamente conjeturales: los primeros filmes de Joseph von Sternberg y algunas relecturas de Stevenson y Gilbert K. Chesterton, sin contar las "fuentes" indicadas francamente en la primera edición Tor de *Historia Universal de la Infamia* (1935).

Las enumeraciones sintetizadoras, las bruscas soluciones de continuidad y la técnica de flashes, o secuencias significativas, pueden responder muy bien a las tiránicas exigencias de brevedad y expresividad que suele demandar el periodismo desde los días de Pulitzer y otros grandes maestros de la prensa moderna. Esta necesidad puede haber condicionado en alguna medida al Borges que escribía para un diario donde la trucidación despiadada de la nota era moneda corriente. Pienso, sin embargo, que las razones de esos "abusos" de procedimiento son más profundas, y que Borges coquetea con su propia concepción de la literatura (y de la vida) al citarlos casi como un reparo o una mácula con referencia a *Historia Universal de la Infamia*.

Borges, como sabemos, admitió generalmente sus "fuentes" literarias, y en una de sus conversaciones con James Irby llegó a afirmar que todo lo que había escrito ya estaba en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton y algún otro. Este reconocimiento audaz no hacía más que traducir en clave patronímica el conocido "epílogo" en el que afirma que "el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado" (*Otras inquisiciones*). Si el número de metáforas es efectivamente limitado, puede inferirse entonces que el hipotético "abuso" de procedimiento se limita a "objetivar" en la práctica el que algunos pocos fragmentos significativos deben bastarnos para exponer esa monotona esencial que es la vida de un hombre. Esos pocos fragmentos, o "metáforas", la codifican y contienen por completo, como si fueran cromosomas, y lo demás sería redundancia, mera superfluidad, desprecio por la economía. No es arbitrario

Desdeñados o soslayados en beneficio de otro sector de su obra, estos textos iniciadores de *Historia Universal de la Infamia* contienen, sin embargo, lo esencial de la teoría literaria de Borges.

Aunque no era indispensable, porque ya lo había apuntado el propio autor con reiterada y elocuente claridad, Marcel Brion señala en *L'Herne* la recurrencia del tema de las máscaras y las mistificaciones en la obra de Borges; elementos que están presentes, precisamente, en los samurais de la Torre de Ako que se ocultan, para ejecutar su proyectada venganza, tras la máscara de la abyección y el deshonor ("El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké"), o en la impostura del pretendiente de Tichborne y su increíble falta de verosimilitud ("El impostor inverosímil Tom Castro"), o asimismo en el Profeta Velado Hákim de Merv, que porta una máscara real, pero al mismo tiempo erige y gobierna la superchería de una belleza resplandeciente y enceguedora ("El tintorero enmascarado Hákim de Merv").

Gerard Genette, por su parte, destacó con agudeza la fundamental vinculación existente entre la literatura de Borges y la idea de que el tiempo de las obras no es el tiempo finito de la escritura, sino el infinito de la lectura; la idea, en suma, que predica que el arco iniciado con la escritura sólo se cierra y justifica con ese momento privado, intransferible, hedonístico, dador del sentido último (o de uno de los sentidos posibles) que llamamos lectura.

Precisamente en la primera edición de *Historia Universal de la Infamia* (Editorial Tor, 1935), Borges señala las fuentes —esto es, las "lecturas"— en que se inspiraron sus bosquejos de 1933, y puntualiza en ese prólogo que leer es una actividad "más resignada, más civil, más intelectual" que la de escribir; y en el prólogo a la segunda edición de 1954 volverá a afirmar que los textos que integra el libro son "ambiguos ejercicios", "juegos" de un tímido que se distrajo en "falsear y tergiversar ajenas historias", y reitera la primacía de la lectura al postular que el hombre que ejecutó ese libro era "asaz desdichado, pero se entretuvo escribiéndolo" y al desear que "algún reflejo de aquel placer alcance a los lectores". Nacidos de "lecturas" y apoyados sustancialmente en ellas, los textos remiten permanentemente —como más tarde lo harán "El acercamiento a Almotásim" y muchos de sus ensayos de *Historia de la eternidad* y de *Otras inquisiciones*— al aspecto fructivo de la lectura, al gesto hedonístico y generoso de compartir con otros el placer que depara el texto. Ejecutarlo es una forma de "lectura". "El espantoso redentor Lazarus Morell" es una forma de leer las cinco o seis páginas escritas por Twain en *Life on the Mississippi*, y de compartir esa fruición y ese entusiasmo, o ese asombro, con los demás. He ahí una de las claves de las bizarreries, o acaso espléndidas alucinaciones del Mal, escritas por Borges en calidad de "mero pasatiempo del sábado".

# recuperaciones

jorge luis borges:

## el mentiroso

En algunas versiones, el héroe de esta primera dificultad (con la que jugaron los griegos) es el abderitano Demócrito, inventor de los átomos indivisibles, negador del espiritismo, falsificador de esmeraldas, disolvente de piedras, antiguo ablandador de marfil y hombre que se arrancó los ojos en un jardín para no distraerse; en otras, el candiota Epiménides, varón que se dedicó a la longevidad, postergando la muerte hasta el decurso de 289 años. Demócrito de Addera en el Mar Egeo, Epiménides de Creta en el Mediterráneo: elija mi lector aquel sonido que más le guste. El sofisma (con la persona y la ciudad que quieran) es éste.

Demócrito sostiene que los abderitanos son mentirosos; pero Demócrito es abderitano: luego, Demócrito miente: luego, no es cierto que los abderitanos sean mentirosos: luego, Demócrito no miente: luego, es verdad que los abderitanos son mentirosos: luego, Demócrito miente: luego, no es cierto que los abderitanos sean mentirosos: luego, Demócrito no miente: **et sic de coeteris** hasta la peligrosa longevidad, o hasta la apresurada investidura de un chaleco de fuerza.

Charles Lamb se duele de los jugadores despreocupados que en vez de jugar a los naipes, **juegan a jugar** a ellos; yo prefiero creer que los griegos sólo jugaron a la perplejidad y al misterio con la broma anterior. Es imposible que no percibieran la trampa. Esta reside en la falsa identificación de **mentir** y **ser mentiroso**. **Mentir** es decir lo contrario de la verdad; **ser mentiroso** es tener el hábito de mentir, sin que ello signifique una obligación de mentir todo el tiempo. Un mentiroso puede lamentar la sequía sin estar domiciliado en un maremoto; un mentiroso puede murmurar la frase **yo entro**, sin que ello implique vociferar la orden: **tú sales**.

## el puente

Casi al principio del capítulo 51 de la segunda parte del Don Quijote, puede buscarse esta mejorada versión: "Un caudaloso río dividía dos términos del mismo señorío (y esté vuesa merced atento, porque el caso es de importancia y algo dificultoso); digo pues, que sobre este río estaba una puente, y al cabo della una horca y una como casa de audiencia, en la cual de ordinario había cuatro jueces que juzgaban la ley que puso el dueño del río, de la puente y del señorío, que era en esta forma: Si alguno pasara por esta puente de una parte a otra, ha de jurar primero adónde y a qué va, y si jurara verdad, déjenlo pasar, y si dijera mentira, muera por ello ahorcado en la horca que allí se muestra sin remisión alguna. Sabida esta ley y la rigurosa condición della, pasaban muchos, y luego en lo que juraban se echaba de ver que decían verdad, y los jueces los dejaban pasar libremente. Sucedió, pues, que tomando juramento a un hombre, juró y dijo que para el juramento que hacía, que iba a morir en aquella horca que allí estaba, y no a otra cosa. Repararon los jueces en el juramento y dijeron: "Si a este hombre lo dejamos pasar libremente, mintió a su juramento y conforme a la ley debe morir, y si lo ahorcamos, él juró que iba a morir en aquella horca, y habiendo jurado verdad, por la misma ley debe ser libre. Pídesse a vuesa merced, señor gobernador, ¿qué harán los jueces de tal hombre, que aun hasta ahora están dudosos y suspensos?"

Mi lector habrá notado que la muerte —ya por cocodrilo, ya por verdugo— interviene en los dos problemas. Todos propendemos a suponer que en el empleo de esa operación absoluta reside la dificultad. Sin embargo, no hay tal: si la pena de la mentira fuera una multa y el viajero genial hubiera afirmado que su destino era abonar esa multa, nos encargaría la misma dificultad, con infinitos pagos y con incontenibles reembolsos, según el movimiento, o vaivén, dialéctico. Hay que tirar por otro rumbo.

El doctor Wolff, en su libro *El certamen con la tortuga* (Berlín 1929) sostiene la nulidad del primer convenio, puesto que la mujer tiene que adivinar una cosa que sólo se resuelva a raíz de la misma contestación... Yo pensaría que la debilidad del segundo reside en el empleo despreocupado de las palabras **juramento** y **mentir**, que ya están insinuando una confusión entre ejecución y propósito. Esas palabras imprudentes parecen indicar que la veracidad del interrogado era lo importante, no sus dotes proféticas. Ello anularía el problema. El extraño viajero declara su propósito de morir: el tribunal comprueba que es sincero en la declaración de esa voluntad: el tribunal, de acuerdo con la ley del señor de aquel río, le impone seguir viaje.

Para evitar esa deplorable consumación, he urdido una tercera fábula: variante acaso inútil de la primera. Carece de dramaticidad, carece de muerte, pero no le veo fin.

(en *Crítica*, año 1, N.º 40, 12 de mayo de 1934.)

bibliografía de  
borges  
en  
crítica, revista  
multicolor  
de los sábados

### a) ensayo y narración:

1. "Historia Universal de la Infamia: El espantoso redentor Lazarus Morell", en *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, N.º 1, Bs. As., 12/8/1933. (Recogido con el mismo título en *Historia Universal de la Infamia*, Bs. As., Editorial Tor, Colección Megáfono, 1935.)
2. "Historia Universal de la Infamia: Eastman, el proveedor de iniquidades", *loc. cit.*, N.º 2, 19/8/1933. (Recogido como "El proveedor de iniquidades Monk Eastman" en H. I., *ed. cit.*)
3. "Historia Universal de la Infamia: La viuda Ching", *loc. cit.*, N.º 3, 26/8/1933. (Recogido como "La viuda Ching, pirata puntual" en H. I., *ed. cit.*)
4. "El brujo postergado", *loc. cit.*, N.º 4, 2/9/1933. (Recogido con el mismo título en H. I., *ed. cit.*)
5. "Hombre de las orillas", *loc. cit.*, N.º 6, 16/9/1933. Firmado con el seudónimo "Francisco Bustos". (Recogido como "Hombre de la esquina rosada" en H. I., *ed. cit.*)
6. "Historia Universal de la Infamia: El impostor inverosímil Tom Castro", *loc. cit.*, N.º 8, 30/9/1933. (Recogido con el mismo título en H. I., *ed. cit.*)
7. "El espejo de tinta", *loc. cit.*, N.º 8, 30/9/1933. (Recogido en H. I., *ed. cit.*, con el mismo nombre.)
8. "La cámara de las estatuas", *loc. cit.*, N.º 17, 3/12/1933. (Recogido con el mismo título en H. I., *ed. cit.*)
9. "Historia Universal de la Infamia: El inclivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké", *loc. cit.*, N.º 18, 9/12/1933. (Recogido con el mismo título en H. I., *ed. cit.*)
10. "El rostro del profeta", *loc. cit.*, N.º 24, 2/1/1934. (Recogido como "El tintorero enmascarado Hákim de Merv", en H. I., *ed. cit.*)
11. "El puntual Merdrus", *loc. cit.*, N.º 26, 3/2/1934. (Recogido en *Historia de la Eternidad*, Bs. As., Viau y Zona, 1936.)
12. "Las 1001 noches", *loc. cit.*, N.º 31, 10/3/1934.
13. "Dos antiguos problemas", *El mentiroso. El cocodrilo. El puente. El adivinador*, *loc. cit.*, N.º 40, 12/5/1934.
14. "2 que soñaron", *loc. cit.*, N.º 46, 23/6/1934. Sin firma. (Recogido como "Historia de los dos que soñaron" en H. I., *ed. cit.*)
15. "El teólogo", *loc. cit.*, N.º 46, 23/6/1934.
16. "La cuarta dimensión", *loc. cit.*, N.º 51, 28/7/1934. Acompañado por "ABC de la cuarta dimensión" de Claude Bragdon, traducido por J. L. B., c/ilustr.
17. "Confesiones", *loc. cit.*, N.º 58, 15/9/1934. Firmado con el seudónimo "Francisco Bustos" (vid. 5). Contiene: "Dreamtigers", "Los espejos velados", "Un infierno" y "Las uñas".

### b) comentarios bibliográficos:

1. Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*, en *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, N.º 6, 16/9/1933.
2. Paulo de Magalhães, *Versos*, *loc. cit.*, N.º 7, 23/9/1933.
3. Arturo C. Shianca, *Historia de la música argentina*, *loc. cit.*, N.º 9, 7/10/1933.
4. Vicente Rossi, "Desagravio al lenguaje de Martín Fierro", [Folletos lenguaraces], *loc. cit.*, N.º 11, 21/10/1933.
5. Barón de la Rocha, *Se alquila*, *loc. cit.*, N.º 12, 28/10/1933.
6. Roberto Ledesma, *Transfiguradas*, *loc. cit.*, N.º 14, 12/11/1933.
7. Ncrah Lange, *45 días y 30 marineros*, *loc. cit.*, N.º 18, 10/12/1933.
8. F. R. Villamil, *Caracol marino*, *loc. cit.*, N.º 20, 23/12/1933.
9. Riveiro Couto, *Noroeste e otros poemas*, *loc. cit.*, N.º 21, 3/12/1933.
10. Hedefonso Pereda Valdés, *Música y acero*, *loc. cit.*, N.º 26, 3/2/1934.
11. "Don Segundo Sombra en inglés", *loc. cit.*, N.º 53, 11/6/1934.
12. Arturo Capdevila, *Tierra mía*, *loc. cit.*, N.º 54, 18/8/1934.

J. B. R.



en el bicentenario de la fundación del virreinato del río de la plata

En 1776, año en que Adán Smith publicó en Inglaterra su obra principal, vulgarmente conocida como La riqueza de las naciones, España creó el Virreinato del Río de la Plata, el último de los organizados en América por los borbones. La creación coincidió con el auge de la actividad manufacturera británica y con la expansión mercantil de Inglaterra, que ganaba nuevos mercados y penetraba las colonias no inglesas en el mundo. El Virreinato del Río de la Plata surge como culminación de un proceso histórico sobre el que con-

fluyen elementos internos y externos al desenvolvimiento hispanoamericano. No hubo una, sino varias causas, en su creación, si bien la más visible derivó de una necesidad estratégica. En los textos que aquí exponemos se reflejan, en gran medida, los principales hechos que dieron fundamento a la nueva entidad histórica, la cual, para los argentinos tiene el significado de ser la nacionalidad preexistente, como lo afirmó más de una vez Saúl Taborda.

## “andaremos desnudos o vestidos de pellejos”

### geopolítica de un castellano

“[...] y estando yo en el Río de geneiro llegó allí un barco de S. Vicente en que benían un flamenco y un inglés por marineros, y el inglés avía seis meses que avía venido de Inglaterra, yo lo dixé a Fran<sup>co</sup> de Mendoza, Capitán del Río de geneiro, El cual me dijo que lo mandaría buscar, y de ay a pocos días pregunté a un v<sup>o</sup> de allí si abían preso aq<sup>l</sup> inglés, y me dixo que no, porque saviendo q<sup>e</sup> le querían prender se iba de día al monte y de noche se venía a cenar con su compañero. Paréceme que si los enemigos andan tan a su salbo, q<sup>e</sup> tendrán como tienen muy reconocida la tierra para acer lo que les pareciere, Podría ser que fuese muy conveniente al servicio de Dios y de V<sup>ost</sup> poner en aquellas provincias gobierno castellano y reducir las a la corona de Castilla, de donde verdaderamente son, como lo dirán los maestros de comographía y geographía...”

Diego Rodríguez de Valdés, gobernador del Río de la Plata, al Rey de España, 20-V-1599<sup>1</sup>.

### el avance hacia el este

“La Isla de santa Catalina que tiene aquel puerto famosso llamado Los Patos y por otro nombre el Viaza está lest, a, oest con la ciudad de Bera de las Siete Corrientes, que está, rivera deste río Paraná, 70 leguas adelante de la ciu<sup>d</sup> de Santafe.

—y de la dicha ciu<sup>d</sup> de Vera al Uruguay abrá 35 leguas y de allí otras cincuenta a la mar y dicho puerto de Santa Catalina —o poco más.

En este río del Uruguay, entre la ciu<sup>d</sup>

de Bera y puerto de Santa Catalina, es donde seria de grande import<sup>e</sup>. poblar un pueblo, porque este río es caudaloso Y de mucha suma de naturales, muy abundante de comidas y de gran recreación y fertilidad, Y poblándose otro pueblo en el puerto de Santa Catalina se puede llevar a la dicha costa de la mar gran suma de ganados de los que ay en mucha abundancia en esta Gobernación...”

Hernandarias al Rey, 12-V-1609<sup>2</sup>.

### no tiene sustancia la tierra

“Si el puerto de buenos ayres se cierra del todo **andaremos desnudos o Vestidos de pellejos** como solían, porque no tiene substancia la tierra para comprar las cosas que por el Pirú vienen por ser de partes tan longinquas y traer tan excesivos costos, y más esa pobre tierra del Paraguay”.

El Obispo del Tucumán al Rey, 2-V-1600<sup>3</sup>.

### gente pobre y descaecida la de tucumán

“Adelante 24 leguas yaze la Ciudad de Esteco, por otro nombre Talavera de Madrid; tiene 19 vecinos Españoles, y un presidio de 12 soldados, y quando más llegan a 18. El temple es tan dañoso q<sup>e</sup> no se logran sino rara vez los niños que nazen, y cassi zonzos; de Esteco a San Miguel de Tucumán havrá 60 leguas, tendrá esta ciu<sup>d</sup> 150 vecinos Españoles, y un río pone arriesgo el Pueblo; tratavan qu<sup>e</sup> nos embarcamos de mejorarse de Sitio, doce leguas más hacia Esteco; pero es

Jente tan pobre y descaecida q<sup>e</sup> no pueden efectuar la mudanza...”

Padre Diego Altamirano al Consejo Real de Indias, 1680<sup>4</sup>.

### necesidad de los esclavos

“Estos frutos tienen buena salida en las provincias del Brasil, por<sup>q</sup> allá faltan y haziéndoles V. Mag<sup>d</sup> mr<sup>d</sup> de una moderada permissão para sacar Armas, Cueros, Cevos, Cecinas; q. son los frutos de sus cosechas y para q. puedan traer en sus retornos lienzo paños, herramientas, Aceyte, Sedas y otras mercaderías menudas remediarian su necesidad y sobre llevarian los naturales ocupádoles solamente en labranzas y crianzas que es el más tolerable trabajo y podrán los vizinos y moradores sustentar sus familias y si se les permitiese meter algunos esclavos negros repararian más sus faltas y aliviarian el trabajo a los naturales y éste es el remedio más eficaz para que no se acaven...”

Diego Marín Negrón, gobernador del Río de la Plata, al Rey, 15-VI-1610<sup>5</sup>.

### el viejo peligro portugués

“Los inconvenientes que esto puede tener son que para navegar estas permisiones es necessario balerse de más navíos y destos, y de la continuación deste blaje del Brasil, redundarán mayores daños en la entrada de los Portugueses en estas Provincias, Crezerá la Cudicia de los mercaderes, Vajará más cantidad de plata de Potosí y saldrá sin podello remediar porque, por cristiano y celoso que sea del servi<sup>o</sup> de V. Mag<sup>d</sup>, el governo<sup>r</sup> que aquí estuviere y los ministros de la Real Ha-

# una economía periférica

Recién en los últimos cuarenta años los historiadores argentinos se abocaron a investigar y revelar las relaciones y situación de las provincias del Río de la Plata con relación a la metrópoli, en tiempos de la colonia, especialmente en lo que concierne al orden económico. Diríamos que ello ocurre a partir de un estudio, ya clásico, de Juan Alvarez en el que este historiador señala las desventajas en que comercialmente se movían nuestras provincias en su intercambio con el exterior, y las consecuencias del régimen colonial en las condiciones de vida del interior argentino.

Hasta la segunda mitad del siglo XVIII, nuestras provincias fueron las cenicientas del imperio, en tanto el Río de la Plata tenía metálico solamente en su nombre. El centro de la colonización se desplazó hacia el norte, como bien ha sido apuntado por diversos autores al estudiar el proceso seguido por la sociedad colonial hispanoamericana. "Durante dos siglos —dicen Roberto Cortés Conde y Ezequiel Gallo—, el Alto Perú fue por esa circunstancia el lugar hacia el cual se orientó toda la actividad económica. Potosí, productor de plata en un conglomerado que tenía a Lima como centro dominante, conformó esa estructura que entró en crisis en el siglo XVIII, cuando la expansión de las manufacturas en las potencias marginales condujo a un nuevo equilibrio del Viejo Mundo". En la nueva etapa, las zonas templadas, favorables a la producción de bienes agropecuarios, desplazarían paulatinamente al viejo centro de actividad económica, fundado sobre lo argentífero. Y las cenicientas comenzarían a ser mejor vistas y vestidas.

Los progresos en las formas del transporte marino y de la navegación, que confluyen sobre el cuadro cambiante del circuito económico, influyeron decisivamente en favor del puerto de Buenos Aires: el sistema pesado y costoso de las grandes flotas y galeones cedió su papel al de navíos de registro, mucho más ágil y provechoso. Pero volvamos al siglo XVII y al desamparo de las provincias del sur por la metrópoli.

José Torre Revello compiló y publicó en 1941 numerosas piezas documentales reveladoras de las condiciones en que vivían las poblaciones del interior argentino, como consecuencia de la política metropolitana. Así, en un extenso memorial elevado por el Cabildo de Córdoba a la Reina, de fecha 3 de agosto de 1668, leemos:

"La falta de dinero llega en toda la prov<sup>a</sup>. a tanto que ni aun para el Comercio ordinario del sustento apenas corre plata, por no hallarse, ni viene de fuera, por cuya causa falta la venta de las mulas que como el principal fruto de esta ciud<sup>d</sup>. fue los años pasados el trato con que únicamente se sustentaban sus vecinos, vendiéndolas a los que del Perú venían a comprarlas para el trajín de aquellas tierras, pero ya oy va cesando este comercio de todo punto, de suerte que no hay quien pague dos pesos por una mula de año y no en plata sino la mayor parte u todo en ropa u otro xénero, ni por esto abarata la ropa del vestuario, más preciso porque no teniendo cosecha de lino, algodón, seda ni otro jénero para bestirse

y abiendo sinco años ya que no llegan abío de ropa al puerto de Buenos Ayres de donde comodan<sup>a</sup>. solía traerse la necesaria...".

Una notable diferencia entre los precios de Buenos Aires y Lima —más baratos en nuestro puerto— originó diversas presentaciones similares a la transcripta. En tiempos de don Pedro de Cevallos, una vara de paño se pagaba en Lima entre 20 y 25 pesos: en Buenos Aires costaba 4. Una vara de lienzo, entre 8 y 10 pesos en el Perú, y 3 pesos en nuestra plaza.

La escasez de telas y de ropas produjo el incremento del contrabando. Es bastante conocido lo que ocurrió después del primer asiento concedido a los británicos: los navíos ingleses fueron utilizados para introducir contrabando junto con los negros esclavos. Pero la infiltración de manufacturas se realizaba también por otras vías. En uno de los documentos publicados por Torre Revello —el informe del Obispo de Buenos Aires al Rey del 20 de diciembre de 1682— se revela la preocupación del gobierno de Madrid por lo que ocurría en la ribera bonaerense y en las chacras y estancias próximas a las playas, utilizadas al parecer para el desembarco y acopio clandestino de mercadería:

"Y ovedeciendo a VM<sup>ca</sup>. Digo, señor, que tengo reconocidas todas las chacras y estancias de esta costa y todas yualmente son nezesarias para el sustento de la Repp<sup>ca</sup>., porque en ellas se benefician el trigo, las legumbres, ortalizas, frutas y ganados y se abastece de leña el Pueblo de los Montes de Frutales que en ellas se an plantado, y si por el recelo que puede haver de algunas de que sean Receptáculo de Ropa que yntroduzen los extrangeros en este Puerto, se an de mudar a otros paraxes o demolerlas, será necesario hazerlo con todas o las más, porque todas padecen el mesmo riesgo".

Tales documentos, al igual que algunos de los estampados en estas páginas, ratifican abundantemente lo ya señalado por Juan Alvarez, Manfred Kossok y otros historiadores, en el sentido de que Buenos Aires se convirtió por propia gravitación en el puerto número uno para la introducción de las manufacturas europeas. Las necesidades del mercado consumidor del Viejo Mundo en cueros y derivados, incrementó el comercio por el Atlántico, ahora facilitado por los nuevos sistemas de navegación. Y en ese cuadro histórico nació el Virreinato.

Frente a la expansión británica, la metrópoli contaba con un recurso único para oponerle: el proteccionismo monopolista. Pero tal recurso ya no era eficaz en el siglo XVIII, y no puede llamar entonces la atención, en vista de lo dicho, el proceso de liberación comercial que se inicia un año después de la creación virreinal. Ni don Pedro Cevallos, consciente de la realidad geopolítica en que actuaba, pudo frenar a ingleses y portugueses en la guerra económica desatada.

f. ch.

zienda, tengo por ymposible poder remediar esta salida porque no ay hombre que en esta materia sea fiel, porque todos generalmente son ynteressados".

Idem<sup>ca</sup>.

## la entrada de negros sin registro

"La Ciudad de Córdoba y Provincia de Tucumán es circunvezina a las del Pirú, donde sacan sus ganados, Vacas, Mulas, Yeguas, Cavallos, Ovejas y otras, y en su retorno traen a ella mucha plata y ropa, de tan buen precio y en tanta abundancia que muchas vezes se vende en ésta por no tener salida en ella / demás de que los naturales son muy domésticos y acuden a sus encomenderos con tributo de consideración en lienzo y otros géneros de que tienen mucha salida y la que tienen en este puerto de las arinas y Co-

rambre, q. los años pasados han traydo en sus Carretas, no les es de tanta consideración y provecho quanto lo son los daños q. de su venida se siguen a la Hazienda de VM<sup>ca</sup>. y esta Prov<sup>a</sup>., por que con este tragín y achaque vajan muchos mercaderes plata y pasajeros del Pirú que se embarcan, y retornos de Haziendas y negros sin registro y pasajeros prohibidos que encaminan y llevan en ellas, de más de que de traer las dichas arinas y Corambre se sigue no tener salida las de esta Provincia, la cual no tiene otros aprovechamientos de qué valerse, así por no ser tales como por la varata que causan con provecho de los mercaderes portugueses, con quien tienen una tácita correspondencia = y de la saca de Corambre que traen ay un ynconveniente muy grave, porque con las grandes matanzas que hacen en el ganado para este efeto, dejan de llevarlo a Potosí, donde es tan necesaria la Varata de él, y si se les permitiese la navegación de dhos frutos y que trajesen los retornos por este puerto en ropa, no tendrían necesidad de la que

traen de Potosí por el dho ganado, el qual subiría por esta causa de precio como se ha visto y es notorio después que tragan la dha Corambre".

Hernandarias al Rey, 4-VIII-1615<sup>o</sup>.

## defensa del estrecho de magallanes

"Previniendo al cuidado que puede dar la navegación y entrada de los enemigos por el estrecho de Magallanes al mar del sur, y que si lo continuassen les sería de mucha utilidad, para más facilitarlo, poblar o tener conocido algún puerto de aquella Costa, para recogerse y aguardar oportunidad de Tiempo para proseguir sin desgracia este viage. El año pasado de 617 hice relación al príncipe de Esquilache Virrey de estos reynos, proponiendo lo mucho que convendría se hiciesse una población en las vertientes de esta parte de la cordillera de Chile hacia el estrecho, 150 leguas de la costa la tierra adentro de donde ay not<sup>a</sup> muy cierta de mucha



# historia

fermín Chávez

disposición para poderla hacer, por aver muchos Indios y de mucha razón, y que se ofrecía a hacerla Don Gerónimo Luis de Cabrera con gente y lo necesario a su costa, y assí mesmo le propuse la importancia de que esto sería, para que desde esta población, se pudiesse discurrir y tantear toda aquella costa, viendo sus puertos, y el más a propósito para sí a V.M. pareciese conveniente se poblase, poblarle...".

Hernandarias al Rey, 28-V-1618<sup>10</sup>.

## córdoba pide mercaderías y negros

"[...] este es en suma el estado presente de esta ciudad y fuera lísito el proponer medios para la cura de tantos males según lo que aquí circunstancias presentes ofrecen, parese sería conbiniente el que todos los años biniese algún nabío de permiso a Buenos Ayres con ropa y xéneros de Castilla, que de quando en quando se permitiesse precisam<sup>te</sup>. traer algunos negros esclavos, que las alcaballas no suban del dos por ciento, como a usado desde su fundación pagar esta ciu<sup>d</sup>. aun quando tenía más caudales...".

Idem<sup>12</sup>.

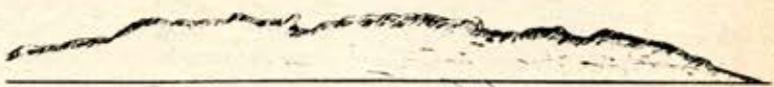
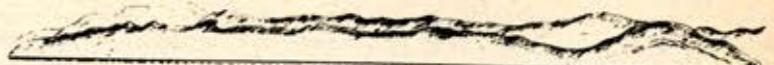
## penetración portuguesa

"No lejos de Maracayu (aunque no sé quantas leguas distará) se han poblado estos años los Portugueses, lo qual es forzoso q<sup>ue</sup> sea cada día de mayor perjuicio a aquellas Prov<sup>ias</sup>. q<sup>ue</sup> asta aora estaban defendidas con la grande distancia de ynacesibles Montes, Pantanos y Ríos que median entre San Pablo del Brasil y el Paraguay, q<sup>ue</sup> impedían a los Portugueses el caminar a pie, y aun descalzos llevando acuestas sus Armas, Vastimentos, y Ropa; y aunque gastavan 6 y 8 meses por el camino, hicieron tan graves Ostelidades los años pasados q<sup>ue</sup> oblig<sup>an</sup> a despoblar la Prov<sup>ia</sup> del Guaira, con las Ciudades llamadas Guaira, Jerez, y otras poblaciones q<sup>ue</sup> tenían allí los Castellanos...".

Padre Diego Altamirano, Procurador Gral. de la Compañía de Jesús, al Consejo Real de las Indias, 1680<sup>13</sup>.

## orden secreta de portugal

"En dhas dos pobla<sup>ci</sup>ón tendrán los Vastimentos nezarios, cerca de la retirada prevenidos los socorros de Jente; tendrán los Cavallos, y Mulas q<sup>ue</sup> quisieren para correr la tierra, con q<sup>ue</sup> les será muy fácil el adelantarse cada día asta señorearse de las dos prov<sup>ias</sup> del Río de la Plata, y Paraguay, como tenía Orden Secreta Don Manuel Lobo, y aun asta Potosí, como decían Portugueses apresados en San Gabriel, para lo qual es muy de notar q<sup>ue</sup> por agua se puede llegar desde dichas dos pobla<sup>ci</sup>ón del Portugués asta qua<sup>do</sup> le-



*Carta de la Ciudad de Córdoba con la Sierra en el Sacramento Reyno del Perú.*



Córdoba. Herrera. Pluma - 1713

guas del Potosí, por el Río Pilcomayo, q<sup>ue</sup> desagua en el Río Paraguay, qua<sup>do</sup> leguas más arriba de la Ciudad de la Asump<sup>ción</sup>, la qual naveg<sup>an</sup> no cursan aora los Castellanos, por q<sup>ue</sup> están pobladas las riveras de dho Río Pilcomayo de Yndios Eenemigos, y estar muy caídos los ánimos de los Castellanos del Paraguay para nuebas Conquistas".

Idem<sup>14</sup>.

## una playa abierta al contrabando

"Y ablando generalmente de todas estas haciendas juzgo que no está el peligro en ellas, sino en el genio de los que las poseen, además de que ésta es una playa abierta, que corre muchas leguas y tiene muchos paraxes por donde se puede desenbarcar Ropa y conducirla al pueblo en carretas, sin nezesidad de ocultarla en las chacras...".

Idem<sup>16</sup>.

## la frontera del río de la plata

"La secular ambición de Portugal fue establecer como frontera de sus dominios,



Buenos Aires. Paucké. Acuarela 1740

en América, la margen septentrional del Río de la Plata, y por ello don Pedro II de Portugal mandó fundar en 1680 la célebre y disputada Colonia del Sacramento.

El gobierno español del Río de la Plata se alarmó por aquel avance sobre los dominios de la corona de España, y arrasó el reciente establecimiento. Para evitar la ruptura entre las dos coronas, se celebró el tratado provisional del 7 de mayo de 1681, por el cual se estipuló la devolución del establecimiento a Portugal; pero esta posesión interina dejó pendiente la relativa al dominio, esto es, respecto a la demarcación definitiva de las posesiones de España y Portugal".

Vicente G. Quesada<sup>17</sup>.

## los siete pueblos guaraníes

"El primer esfuerzo por llevar a cabo una demarcación entre las posesiones portuguesas y españolas en América después del Tratado de Tordesillas iba a afectar profundamente el destino de los jesuitas. De acuerdo con el Tratado de Madrid del 13 de enero de 1750, Portugal cedió la Colonia del Sacramento para recibir en su lugar, el vasto territorio situado entre el río Uruguay y su afluente el Ibicuy. En cuanto a los siete pueblos guaraníes de la Compañía que allí se encontraban, con una población total de treinta mil indios, 'saldrán los misioneros con sus muebles y efectos, llevándose consigo a los indios, para poblarlos en otras tierras de España (Sierra)'".

Magnus Mömer<sup>18</sup>.

## la guerra guaraníca

"La controversia sobre si los jesuitas o algunos de entre ellos eran o no culpables de haber incitado a la rebelión guaraní ha ocupado siempre un lugar central en el debate en torno de la Guerra Guaraníca. Dos procesos organizados para averiguar esta cuestión, el de 1756 bajo la dirección de Nicolás Patrón, y el de 1759, dirigido por Diego de Salas, llegaron a resultados opuestos. En ambos casos hay razón para

sospechar que no se trataba de investigaciones imparciales y serias. Desde luego, la cuestión de la 'culpabilidad' de uno u otro jesuita tiene un interés muy limitado. Lo que sí es evidente es que los indios indudablemente no podían ignorar la oposición de casi todos los misioneros contra lo estipulado, y este conocimiento se sumó a su propia resistencia instintiva contra la evacuación de sus tierras".

Idem<sup>19</sup>.

## un puerto en tierra del fuego

"En 1766 el Rey manda al gobernador de Buenos Aires, por real orden datada en San Ildefonso a 2 de octubre del referido año que, en virtud de los informes y reconocimientos practicados, convendría fundar una colonia y puerto de arribada en la Tierra del Fuego, llevando PP. Dominicos para catequizar a los indios. Tan preocupado estaba el gobierno español con esta idea, que el día 4 del mismo mes y año, don Julián de Arriaga, se vuelve a dirigir a Bucareli, diciéndole que pida a los Superiores de la Religión de San Francisco algunos PP. misioneros, para emplearlos en tantear los indios del Estrecho de Magallanes...".

Vicente G. Quesada<sup>20</sup>.

## vigilancia de las costas patagónicas

"Persuadido el Rey de España que era urgente proveer por medios eficaces al ejercicio de una jurisdicción y vigilancia activa en las costas patagónicas, y formar en la tierra del fuego un apostadero para la marina, creó como ya he dicho, el gobierno de Malvinas, subordinado al de Buenos Aires, desde donde partieron una serie de exploraciones, y se ejerció la jurisdicción señalada. Efectivamente se impidió hasta cierto punto la abusiva pesca de anfibios, preparando además por estos estudios científicos, por el levantamiento de cartas hidrográficas de las costas, las poblaciones que más tarde se formaron en la Patagonia, hoy tan codiciada".

Idem<sup>21</sup>.

## no fue un acontecimiento imprevisto

"Estos antecedentes que he historiado antes, citando documentos, demuestran las nuevas exigencias que preocupaban al ministerio del Rey de España, para impedir la temida ocupación de sus dominios por naciones extranjeras. [...] La creación del virreinato no fue, pues, un acontecimiento imprevisto ni impremeditado, fue por el contrario, la consecuencia de necesidades que era indispensable atender".

Idem<sup>22</sup>.

## un informe de 1771

"El fiscal de la Real Audiencia de Charcas, don Tomás Álvarez de Acevedo, con motivo de un expediente obrado para la conquista general del Chaco, espuso que las ingentes sumas gastadas en aquel objeto sin resultado positivo, tenía por causa el mal gobierno, y que no era posible el buen gobierno 'a causa del estenso terri-

torio'; que para poner remedio eficaz a estos males y promover el bien público y la mejora de la real hacienda, era indispensable dividir en dos la provincia de Tucumán y crear un virreinato y una audiencia en Buenos Aires. Así tomaba formas tangibles lo que estaba en la opinión general de gobernantes y gobernados; de aquí partió la iniciativa. La Audiencia de Charcas convencida de esta verdad, mandó volviere el expediente a su fiscal para que pidiera lo que fuere del caso, y éste en 12 de enero de 1771, espidió un fundado informe aconsejando crear el nuevo virreinato, separar de Chile la Provincia de Cuyo, formando con ésta, la de Buenos Aires, Tucumán y Paraguay, el territorio del nuevo gobierno.

Este informe fue elevado al Rey, y así se formó el expediente que se siguió para estudiar esta materia ardua, difícil e importante, en cumplimiento de la real cédula de 8 de octubre de 1773".

Idem<sup>23</sup>.

## hostilidades de la corte de Lisboa

"Tramitábase el expediente, no estaban aun evacuados todos los informes, el Rey no había dicho todavía cual era su soberana resolución, cuando un suceso imprevisto aceleró aquella. Las disidencias sobre los dominios portugueses y españoles en América llegaron a las vías del hecho; los primeros rompieron las hostilidades, a pesar de las promesas de la corte de Lisboa.

Era necesario, pues, contestar a esas hostilidades con la guerra, y el Rey acordó mandar una poderosa expedición, compuesta de seis navíos de guerra e igual número de fragatas, con embarcaciones necesarias para un ejército de ocho mil hombres, con trenes de artillería, armamentos, etc., para reconquistar la isla de Santa Catalina, la Colonia del Sacramento y recuperar los puertos y fortalezas de que se habían apoderado los portugueses".

Idem<sup>24</sup>.

## II / la nación preexistente

*En la creación del Virreinato corresponde considerar no solamente las motivaciones estratégicas y económicas que la decidieron, sino también el trasfondo ideológico que la sustentó desde Madrid, en esa etapa borbónica, de luces y sombras, sobre la cual no existe un estudio orgánico e integral. Lo decimos porque, a la postre, la organización administrativa del nuevo Estado iba a reflejar claramente las ideas predominantes en la corte de Carlos III y de su gobierno, calificado por muchos autores como representativo del despotismo ilustrado.*

*La política española de la segunda mitad del siglo XVIII fue orientada, en términos generales, por un elenco iluminista que, en la praxis, trataba de imitar realizaciones políticas de los parientes borbones de Francia, como ya ha sido estudiado —tal el caso de la división virreinal de las Intendencias—. En 1776, uno de esos hombres que se proponían modernizar la vida española era el genovés Jerónimo Grimaldi, el mismo que en 1761 había negociado en París el Pacto de Familia y que, en las jornadas de la poblada madrileña del 23 al 26 de marzo de 1766, fue de los ministros buscados por los Insurrectos, quienes pedían a gritos su cabeza.*

*Dice con acierto Jorge Guillermo Bas: "Querían ubicar a España en el tiempo y no se daban cuenta de que la ponían en la órbita inglesa; de que España no era Inglaterra". Tampoco, por cierto, era Francia, nación con burguesía, donde las reformas borbónicas resultaban coherentes y no chocaban con las tradiciones nacionales, como ocurría en España y como ocurría en el Virreinato. La caída del superministro Leopoldo De Gregorio, marqués de Squillace, en la primavera de 1766, había señalado algo más que la simple tirria de algunos personajes españoles a los extranjeros que manejaban los asuntos nacionales. El pueblo madrileño, que inició la bronca por la famosa orden de modificar capas y sombreros, obró intuyendo que la bandera de la Civilización contra la Barbarie escondía apenas otros fines. La salida forzosa del siciliano Squillace no cambiaría, en fin, las líneas capitales de la política iluminista de Carlos.*

*Para las provincias de Indias esa política se tradujo en un intento de modernización del Estado americano, destinada a integrar mejor el Río de la Plata al contralor metropolitano, pero también en una serie de renunciamientos territoriales en nuestro frente del Este, y en el desamparo militar ante las amenazas británicas. Sin entrar a balancear los resultados que en la península pudo lograr la empresa borbónica, debemos confesar que la política de Carlos III fue negativa para los hispanoamericanos de estas regiones, a las que abandonó a su propia suerte.*

*Junto con la creación del Virreinato fue un hecho el libre comercio; y a partir de 1778 se abre oficialmente un nuevo mercado para los ingleses. El interior argentino se empobrecía, mientras el Puerto único se enriquecía con el tráfico creciente. La mayor demanda del comercio exterior de productos ganaderos desarrolló nuestro litoral y dio vida a una tendencia, que se iba a convertir, con el tiempo, en poderosa fuerza deformante de la economía argentina.*

*De nuevo en el desamparo, los argentinos empiezan a tomar conciencia de sus fuerzas vitales y de sus intereses nacionales. El gaucho principia a gravitar en el campo de la cultura, inspirando con su lenguaje a nuestros primeros poetas. El santafesino Maziel canta, como "un guaso", las victorias de Cevallos sobre los portugueses. Y después habrá otros cantos, y la lengua arcaica de nuestros criollos subirá a al escenario, en el sainete y las letras de cielitos. Parece que todo comenzó en 1776.*

f. ch.



historia

fermín chávez

## la derrota de vértiz

"En enero de 1774, el portugués Pinto Bandeira derrotó a los hispano-americanos en Tabaingahy. Vértiz se dirigió entonces a San Pedro de Río Grande. Pero la corte de Lisboa proporcionaba a sus súbditos ayuda eficaz. Tropas numerosas con jefes extranjeros como el conde Juan Enrique de Bohm y el brigadier sueco Jacques Funk, llegaban al sur del Brasil para intervenir en la guerra con el fin de reconquistar a Río Grande y unirse, a través del actual territorio uruguayo, con los portugueses de la Colonia.

En diciembre, Bohm estaba en Santa Catalina; en el año siguiente, después de dirigir el conde un hábil movimiento estratégico, pudo el portugués Pinto Bandeira echar mano de Monte Grande. Los contingentes portugueses llegaban de continuo y Vértiz sentía debilitar su ejército. En marzo de 1776, fue rendido el fuerte de Santa Tecla, ya muy adentro del territorio, y poco después cayó la ciudad de Río Grande, con muchas pérdidas para los españoles".

José Luis Busaniche<sup>25</sup>.

## la expedición de cevallos

"En 27 de julio de 1776, se le comunicó a don Pedro de Cevallos que el Rey, confiado en su celo y experiencia, lo ponía al mando de aquella formidable expedición. Se le decía también, todo en carácter reservado, que S. M. le condecoraba además: "... para esta empresa con el superior mando de ellas [scil. las Provincias del Río de la Plata] y de todos los territorios que comprende la Audiencia de Charcas, y además los de las ciudades de Mendoza y San Juan del Pico, de la jurisdicción de Chile, concediéndole el carácter de Virrey, Gobernador, Capitán General y Superior Presidente de la Real Audiencia".

Vicente G. Quesada<sup>26</sup>.

## instrucción reservada a cevallos

"Don Pedro de Cevallos, caballero de la Real Orden de San Genaro, Comendador de Sagra y Senet en la de Santiago, Consejero de íntima asistencia en el Supremo Consejo de Guerra, Teniente Coronel de mis ejércitos y Gobernador y Comandante

# la cédula real de creación

"El Rey: Pedro de Cevallos, teniente general de mis reales ejércitos. Por cuanto hallarme muy satisfecho de las repetidas pruebas que me tenéis dadas de vuestro amor y celo a mi real servicio, y habiéndoo nombrado para mandar la expedición que se apresta en Cádiz, con destino a la América Meridional, dirigida a tomar satisfacción de los insultos cometidos por los portugueses en mis provincias del Río de la Plata, he venido en crearos por mi virrey, gobernador y capitán general de las de Buenos Aires, Paraguay, Tucumán, Potosí, Santa Cruz de la Sierra, Charcas y de todos los corregimientos, pueblos y territorios a que se extiende la jurisdicción de aquella audiencia cual podréis presidir en el caso de ir a ella, con las propias facultades y autoridades que gozan los demás virreyes de mis dominios de Indias, según las leyes de ellas, comprendiéndose asimismo bajo vuestro mando y jurisdicción los territorios de las ciudades de Mendoza y San Juan del Pico, que hoy se hallan dependientes de la gobernación de Chile, con absoluta independencia de mi virrey de los reinos del Perú, durante permanezcáis en aquellos países, así en todo lo respectivo al gobierno militar como político, y superintendente general de mi real hacienda, en todos los ramos y productos de ella; por tanto mando al citado virrey del Perú, presidentes de Chile y Charcas, a los ministros de sus audiencias, a los gobernadores, corregidores, alcaldes mayores, ministros de mi real hacienda, oficiales de mis reales ejércitos y armada y demás personas a quienes tocar pueda, os hayan, reconozcan y obedezcan como a tal virrey, gobernador y capitán general de las expresadas provincias, en virtud de esta mi cédula o testimonio de ella que deberéis dirigir a vuestro arribo, a los jefes, tribunales y demás que correspondan para que, sin la menor réplica ni contradicción, cumplan vuestras órdenes y las hagan cumplir puntualmente en sus respectivas jurisdicciones, que así es mi voluntad, y que luego estéis navegando a la salida de Cádiz os déis a conocer por tal virrey y capitán general en todos los buques de guerra y de transporte, para que obre en tal inteligencia y estén a vuestras órdenes cuantos van embarcados en ellos, y a efecto de que no se os pueda poner embarazo en el absoluto servicio y autoridad, y personal en su alto carácter de mi virrey, gobernador y capitán general, en virtud de esta mi real cédula, le dispengo de todas las demás formalidades y otros despachos, juramento, pago de media anata, toma de posesión, juicio de residencia y de cuantos otros requisitos se acostumbra y prescriben las leyes de Indias para nombramiento de virreyes de aquellos dominios, por convenir así a mi real servicio; y mando igualmente a los oficiales de las reales cajas de Buenos Aires y demás distritos de vuestro gobierno, os satisfagan puntualmente de caudales de mi real hacienda al respecto de cuarenta mil pesos corrientes en América que os asigno en Cádiz, en virtud de vuestros recibos o cartas de pago que les enviaré de legítima data sin otro reclamo alguno. Dado en San Ildefonso a 8 de agosto de 1776."

General de Madrid y su distrito: Debiendo hacer una expedición a Buenos Aires compuesta de ocho mil hombres de infantería, en un regimiento entero y diez segundos batallones, incluso uno de tropa ligera... [...] todo con el objeto de recuperar los puertos que las tropas del Rey de Portugal han tomado últimamente en mis dominios de Río Grande, de San Pedro y otros que hayan podido invadir en aquellos países, como también el conquistarles otros que se pueda, especialmente la isla de Santa Catalina y la Colonia del Sacramento: He venido en elegerlos y destinaros para esta tan importante empresa, esperando de vuestro acreditado celo y conducta el mejor desempeño de esta confianza, a cuyo fin se dirige la presente instrucción".

Yo El Rey, 4 de agosto de 1776<sup>27</sup>.

## la gran abundancia de tierras y bajos precios

"Las colonias españolas están bajo un gobierno en muchos aspectos menos favorable en agricultura, en prosperidad y en población, que el de las colonias in-

glesas. Sin embargo, ellas hacen, según parece, progresos en todas esas cosas, con mucha más rapidez que ningún país de Europa. En un suelo fértil y bajo un clima feliz, la gran abundancia de tierras y su bajo precio, circunstancias que son comunes a todas las colonias nuevas, son por lo visto, una ventaja suficiente para compensar muchos abusos en el gobierno civil".

Adam Smith, 1776<sup>28</sup>.

fuentes:

1 al 16 [José Torre Revellón: Documentos históricos y geográficos relativos a la conquista y colonización rioplatense, Buenos Aires, 1941]; 17 [Vicente G. Quesada: La política del Brasil con las Repúblicas del Río de la Plata, Buenos Aires, 1919]; 18 y 19 [Magnus Mörner, Actividades políticas y económicas de los jesuitas en el Río de la Plata, Buenos Aires, 1968]; 20 al 24, 26, 27 [Vicente G. Quesada: Virreinato del Río de la Plata 1776-1810, Buenos Aires, 1981]; 25 [José Luis Busaniche: Historia Argentina, Buenos Aires, 1965]; 28 [Adam Smith: Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations, 1776].

# osvaldo pugliese:

## "apenas un laburante del tango"

coordinación y entrevistas por  
amilcar romero

*Oswaldo Pugliese es una de las figuras mayores de la cultura de Buenos Aires. Sus cincuenticinco años con el tango constituyen una búsqueda maestra que se refleja no sólo en la creación de obras como Recuerdo, Adiós Bardi, La yumba, El encopao, Una vez, Malandraca, sino también en la elaboración minuciosa y sabia de un estilo inconfundible, en la recuperación constante del patrimonio tanguístico de Bardi, De Caro, Maffia, Láurenz y otros innovadores, en el apoyo dado a nuevas generaciones de autores y compositores y, por último, en uno de los más importantes trabajos de orquestación que se hayan realizado en la música de Buenos Aires. Este aporte, realizado con una ejemplar modestia y con un profundo sentido de lo que significa trabajar en la cultura, es lo que ahora intenta rescatar crisis a través de las entrevistas realizadas por Amilcar Romero y del testimonio de algunos de los que fueron o son colaboradores de don Oswaldo Pugliese, y de un apéndice "sobre los discos que grabó, sus composiciones y los músicos y cantores que lo acompañaron.*



## pugliese

### "la lucha por la vida"

Nací en la calle Canning 392, barrio de Villa Crespo, el 2 de diciembre de 1905. A los catorce dejé la primaria por voluntad propia y me fui a trabajar a una imprenta. También fui aprendiz de una joyería y una carpintería. Ya tocaba el violín de oído, con un bandoneón y una guitarra. Después mi padre me compró el piano y me embufé en el estudio del instrumento. La idea de mi padre, es decir, la idea que yo tenía, alimentada por él, ya que mi padre tenía mucha pasión por eso, era que yo fuera un pianista de primera línea, un concertista. Pero la lucha por la vida nos obligó, tanto a mí como a mis otros dos hermanos, a tener que salir a ganarnos los garbanzos...

Mi viejo era cortador de calzado y flautista de un cuarteto de la Guardia Vieja. Mis dos hermanos salieron violinistas. El mayor era empleado de Correos y se fue a Mar del Plata, donde falleció. El otro, Alberto, era pintor y también tocaba el violín, estudiaba. Después se dedicó al tango y todas esas cosas. Es el autor de **El remate**. Falleció en el 66.

### "estaba esgunfio de la escuela..."

A la escuela la dejé cuando rendí el cuarto grado; a quinto pasé malamente. El maestro Carreño me dio una manito bien grande. ¡Es que yo estaba esgunfio de la escuela! Cada vez que me viene esta idea, sin embargo, recuerdo a los maestros con cariño. Dentro de todo, se portaron bien. Yo era un atorrante. Vivíamos haciéndonos la rabona. Buenos maestros; lo ayudaban a uno a aguantar.

Fue al poco tiempo de empezar a estudiar el piano que empecé a trabajar de noche. A partir de allí, no he parado hasta ahora.

### "cuatro pesos por día, un dineral"

Mi primer trabajo como músico, profesionalmente, teniendo yo unos quince años, fue en Godoy Cruz y Rivera (hoy Córdoba), en el **Café de la Chancha**. Con un trío: yo al piano, bandoneón y violín. Me pagaban cuatro pesos por día, un dineral, por tocar de las seis de la tarde a la una de la mañana. Nosotros tocábamos. No había arreglos ni cosa que se le pareciera. El arreglo va a venir recién con De Caro, a partir del 24, del 25. Se puede decir que con él nace una profesión nueva: la del arreglador. Y con ella, la necesidad de conocimientos técnicos, de saber música para dar formas nuevas. Con los arreglos, todas las grandes composiciones de aquella época empezaron a salir mejor en lo que hace a sencillez y sonoridad.

### "yo a la noche la duermo poco"

Yo seguía estudiando el piano. Trabajaba en el cabaret hasta las seis de la mañana.

Después, me levantaba y estudiaba. En realidad, yo a la noche la duermo poco. Cuando trabajo de noche, a lo que estoy acostumbrado a levantarme temprano, estoy en pie a las ocho y media, ya no puedo dormir más. Antes, lo mismo. Es un hábito.

Cuando compuse mi primer tema tendría unos quince años. Era un tango al que mi padre le puso nombre, lo hizo editar y todo. Él tenía el berretín conmigo. **Primera categoría**, le puso. Nunca lo grabé.

En esa etapa también compuse el tango **Retosños**. Y **El frenopático**, dedicado a una tía mía, Ana Pugliese. Fue ella la que le puso el nombre. En fin, era la ayuda paterna, familiar: le ponían nombre, me buscaban editor, me buscaban todo en realidad y así yo iba componiendo algunas cosas.

### "maffia, vardaro, algunos conjuntos esporádicos..."

Cuando terminamos en el **ABC**, adonde fuimos después de haber estado en el **Café de la Chancha**, y después de un tiempo corto sin hacer nada, fui a tocar a otro café, a **El Parque**, Lavalle y Talcahuano. Fuimos casi los mismos que estábamos en el **ABC**, Pollet, el cieguito Blasco y otro bandoneón, que se llamaba Diodatti creo. De violín estaba el autor de **Mi noche de amor**, Francisco Franco, el zurdito Franco le decían, con la zurda tocaba. El otro violín era De Grandis y yo estaba de piano. Del contrabajo no me acuerdo; en realidad, ni sé si había.

Estábamos en eso cuando Maffia se separa de De Caro y me viene a ver a mí para incorporarme al sexteto. A la vez, De Caro lo vino a buscar al cieguito Blasco para suplantarlo a Maffia. Ahí es cuando, con Maffia, debutamos en el cine **Electric**, por el 26, 27, más o menos.

Hasta que formé mi orquesta, diez años después, se puede decir que no tuve conjuntos. Esporádicamente, sí, pero no era algo continuado. Como por ahí me conocían algo, venían y me decían: Che, formate un conjunto y venite a trabajar. Así estuve en el **Scherezade**, en el café **Germinal**, en el cabaret **Moulin Rouge**.

Por el 29, juntándonos y volviéndonos a agrupar según venía el trabajo, tuvimos el sexteto con Vardaro. Fue cuando nos separamos de Maffia. En el sexteto estaban Elvino Vardaro de primer violín y

Alfredo Gobbi de segundo; como primer bandoneón Miguel Jurado, al que luego lo reemplazó Ciriaco Ortiz, y Aníbal Troilo de segundo; **Pucherito** Adesso de contrabajo y yo en el piano. Era un lindo conjunto; la verdad que sonaba bien. El **Gordo** Troilo recién se había puesto los largos.

### "la gran crisis"

En los años treinta, antes de formar mi orquesta definitiva, anduve por varios lados. Primero con un cuarteto donde estaba Gobbi. Después me uní a la orquesta de Federico Scorticatti: acompañábamos a Charlo y Adhelma Falcón. Reemplacé a Cobián en un cuarteto, estuve con Roberto Firpo y Miguel Caló. Ya no recuerdo con exactitud, cronológicamente. Sí, también formé parte del sexteto de Láurenz.

En otro lugar que trabajé fue en la **Academia Lapade**. Esta era dirigida por Luis Rubinstein, uno de los autores de **Inspiración**. Enseñaban canto. Allí tuve el gusto de compartir las tareas con Mariano Mores, **El Negro** Flores —no el letrista, sino un primo de Celedonio—, Averbuj que era un pianista muy conocido entonces y una chica que venía a aprender canto, Aída Luz.

La academia tenía mucha repercusión entre los aficionados al canto porque tenía una audición de una hora en la radio y sus alumnos, una vez a la semana, podían cantar en esa audición. Yo solo con el piano también acompañé a un cantor muy famoso de la época: Hugo Gutiérrez. Eso fue para Radio Prieto.

Pero como consecuencia de ese adelanto que fue la incorporación del sonido al cine, de la noche a la mañana se quedaron sin trabajo centenares de músicos. Y no solamente de tango: también del jazz y el clásico. El último conjunto típico que actuó en esos lugares fue el sexteto que teníamos con Vardaro. Eso fue en el 31.

Otro aspecto de la gran crisis, para nosotros, los músicos, también tuvo que ver con la técnica. Fue cuando la vitrola entró a reemplazar al número en vivo. Como únicas fuentes de trabajo quedaron los cabarets, las boites, los dancing, algún club nocturno y una cosa muy privada, muy particular: las garçonnières. Ya el bolero empezaba a tener su predicamento. Y los valeses: la gente pedía mucho los valeses.

A fines de la década del 30 empiezan



Sexteto Vardaro: primer conjunto que integra Pugliese.

a tomar cuerpo, como fuente de trabajo, las radios y los clubes, que empiezan con los bailes. Entonces la profesión vuelve a crecer...

### "toda esa corriente decariana"

Yo creo que no se puede especificar que haya ideas preconcebidas que se lleven después al plano de la realidad. Es un proceso. El proceso de todo joven que va comenzando en una línea de tango, la va desarrollando y va tratando de darle una imagen y una estructura. Por supuesto, siempre es desarrollada a partir de la que está establecida en ese momento, ¿no? Prácticamente, en una forma más madura, en los comienzos parto de toda esa corriente decariana: Maffia, Láurenz, Cobián, Francisco De Caro, Roberto Goyeneche, el padre de **El Polaco**, excelente pianista, todos ellos; cantidad de jóvenes que tenían un prestigio ya adquirido y que tenían un estilo bastante definido desde el punto de vista de la diferencia que había entre tocar en un cabaret o tocar un tango más estilizado.

### "para muchos serán cosas nuevas, pero para mí..."

Podríamos decir que Julio De Caro es el centro de toda esa corriente que circulaba en aquel entonces. Yo parto de esa corriente. Por la edad que yo tenía, recibí toda esa gran influencia. Y a partir de allí me fui desarrollando en las distintas fuentes de trabajo y fui incorporando cosas que, para mucha gente, serán nuevas, pero para mí sólo un tango más que he compuesto. Es decir, no puedo sentirme orgulloso, tener una postura pedante frente a los éxitos que pude haber tenido. No solamente estaba yo: estaban los compañeros de trabajo, ¡los múltiples intérpretes que en aquel entonces había!

### "el tango tiene gente aplicada"

Hay una cosa que muchas veces a la gente, posiblemente, le pasa desapercibida. Por todos los muchachos que yo he conocido, de aquellas generaciones y de las de ahora, puedo decir que el tango tiene gente inteligente, aplicada, consecuente en sus vidas como compositores, como intérpretes y como estudiosos de sus instrumentos. Yo formé parte de esa corriente: ser estudioso. Me gustaba mucho estudiar. Y primero porque comencé teniendo anhelos diferentes a los que la vida me impuso. Pero no por eso dejaba de estudiar las horas necesarias; a la vez componía porque estudiaba con los maestros de armonía y composición. Fui adquiriendo un pequeño conocimiento que me permitió abordar mi temática por el rumbo que yo quería darle.

Integré esa corriente de jóvenes que rompió la idea de que el tanguero es un parrillero o un tipo que rasca de oreja. Tal vez eso fue en el 14, en el 16, como mi viejo, que tocaba la flauta pero que no era un gran músico desde el punto de vista técnico... No solamente trabajamos en esto de la música; también se estudiaba, se iba aprendiendo algo más.

### "¿qué es el tango?"

Bueno algo de propiedad exclusiva de la masa popular. No hay otra definición.

# oscar del priore

## "una sola, única continuidad"

**Terraza del "Viejo almacén", entre botellas, esqueletos de cajones, sogas de tender. Un viento frío venía del río. Imposible grabar en otra parte; los pequeños camarines están llenos de artistas que esperan para actuar.**

El aporte de Osvaldo es fundamentalmente en cuanto a la concepción instrumental de la música de tango. Él es, podríamos decir, el extremo más importante de la escuela decariana. Cuando la orquesta de Pugliese surge a la popularidad, por el 40, tiene dentro de su concepción estética un resumen, una síntesis de todo lo mejor que había logrado hasta ese entonces la escuela de Julio De Caro. Y de ahí en más va a comenzar a proponer todo lo suyo, toda la personalidad que aporta Osvaldo, sin apartarse de ninguna manera del más puro sentir popular. Tomando como base todos los esquemas, todas las propuestas de aquella forma tan pura del tango que fue la escuela de De Caro, es que desarrolla su estilo instrumental, un estilo que se fue diferenciando más y más.

Y además está su estilo de compositor. Ese que primero, con gran calidad, da a conocer ese inolvidable tango que es **Recuerdo**, una de las obras más ricas dentro de la música ciudadana. Ese que posteriormente, con el aporte de un nuevo tipo de obras, parte con **La yumba** y sigue con **Negracha**, **Malandraca**; temas con un breve desarrollo, con un breve esquema rítmico que luego es desarrollado por todos los sectores instrumentales de la orquesta, poniendo a prueba a los intérpretes.

Este tipo de tango, que podríamos llamar esquemático, buscando las más puras esencias de la música de Buenos Aires, es, pienso, el que luego tomarán los más revolucionarios: Piazzolla, Salgán, Rovira. O sea, la escuela de vanguardia de los últimos tiempos. Los que en todas sus obras presentan, del mismo modo, un breve esquema rítmico que luego es desarrollado poniendo a prueba la cantidad de ideas del instrumentador. Temas como **Ninino**, se inician, por ejemplo, con temas breves.

Por eso, yo dividiría el aporte de Osvaldo en la faz instrumental —partiendo de lo más puro del tango, de lo mejor que se había hecho hasta ese momento y sobre lo cual desarrolla su personalidad— y en la faz composi-

ción —fundamentalmente sus grandes tangos-milonga para orquesta, temas que sigue componiendo—. Hace poco, con **La biandunga**, Osvaldo dio a conocer otra de esas obras que siguen encerrando ese estilo personal y renovador en la composición. Osvaldo tiene una gran inspiración melódica y lo ha demostrado con muchos temas cantados. Por ejemplo, **Recién**, **Una vez**, **Una sombra**, **Barro**, obras que toman otra forma de composición, dando más importancia al vuelo melódico porque están pensadas para el canto.

**Recuerdo** es una de las obras de mayor importancia para la época en que surge. Y sigue teniendo fundamental importancia hasta el día de hoy. Es una de esas obras que van a durar siempre. Como **Responso**, de Troilo. **Recuerdo** es un tango completo; no se le puede agregar nada. Y es muy difícil de interpretarlo escapándose de la forma en que ya lo hizo Osvaldo: porque con lo que él dice ahí, en esa interpretación, ya está todo dicho.

Claro, hay grandes intérpretes que han logrado otra forma, como el caso de Horacio Salgán. Pero así y todo, **Recuerdo** parece ser una obra de esas que están concebidas para ser tocadas de una forma definida, que es como la concibió, precisamente, Osvaldo Pugliese.

**La yumba** es ya una obra de otro tiempo. Ahí él se libera un poco de todas aquellas influencias primeras. Ahí es cuando su estilo, su inspiración, su forma de pensar, dan lugar a cosas que son mucho más suyas en lo que hace a estructura y forma de concebir un tango. Además, **La yumba** es un poco la síntesis de su orquesta. Es un esquema, una definición de esa forma de tocar el tango que es tan suya.

En toda la trayectoria de Pugliese hay una continuidad. Va cambiando, sí, pero hay continuidad. Si nosotros escucháramos hoy a su nueva orquesta y la comparamos con la de los comienzos, podemos encontrar diferencias, pero no hay saltos bruscos. Cuando se fueron varios de los músicos que le habían dado carácter a su orquesta (los que luego integrarían el Sexteto Tango), ahí Osvaldo demostró su gran talento y su gran personalidad; no perdió nada de lo que había tenido antes. Y más: siguió en la misma línea.



Por otra parte, todos los grandes valores de antaño y estoy nombrando a Arolas, Roberto Firpo, Bardi, eran laborantes. Si después la vida los llevó por distintos caminos, eso no tiene nada que ver. Todos fueron laborantes.

En este sentido es que hay que comprender la influencia nefasta, socialmente hablando, que sufrieron muchos músicos, cuando se inaugura el cabaret como institución. Porque el cabaret fue eso: una institución. Y grandísima. Con un gran poder económico-financiero. Ahí fue que muchos tomaron caminos diferentes. No tanto por culpa de ellos, sino por la influencia del medio.

### “al piano lo metían en un rincón”

Tampoco fue una cosa preconcebida colocar el piano atrás, fue algo natural en mí, que hice como profesional. Lo que pasó fue que en aquel entonces, del modo en que se desenvolvía la profesión en los lugares de trabajo, poco a poco lo iba aclimatando a uno. Hay que comprender que tocábamos en un café, en un palco, y si éste era grande o era chico, no importaba: para el piano, agarraban cualquier cachivache y ¡pumba!, lo metían en un rincón, y dale nomás. Los violines y los bandoneones estaban adelante.

Esta era la forma en que se desenvolvía el pianista dentro de los lugares de trabajo y dentro de las orquestas. Después, la publicidad, las presentaciones, el cambio de las fuentes de trabajo, le han dado un margen, una categoría distinta a los intérpretes desde el punto de vista de la ubicación. Hoy vemos en la televisión que meten el piano ahí adelante y ¡pumba!, es el director de la orquesta. Lo mismo pasa en algunos teatros: van y embufan ahí adelante un piano de cola y uno parece un concertista, Paderewski o Rubinstein, qué sé yo.

Volviendo a nuestra orquesta, la posición que nosotros hemos adoptado siempre es poner el piano en un triángulo entre los primeros bandoneones, el contrabajo y el primer violín. Esta fue nuestra idea central.

En lo que hace al papel del piano en los arreglos, bueno, posiblemente se oiga poco, no sé. Lo que pasa es que me resulta un poco forzado tener que mencionar esta situación. Se ha corrido mucho, sobre todo entre el público, la idea de que yo me escondo por modestia y de que dejo lucir a las primeras figuras y que el piano es siempre una base de acompañamiento.

Sí, esto puede ser cierto. Pero sólo en cierta medida.

### “empujar y llevar adelante”

Hay que ver lo siguiente. Para que el piano juegue su papel no es necesario que sea un solista de primera magnitud. La orquesta es un conglomerado muy grande. La sonoridad del bandoneón es algo que absorbe muchísimo: es muy bri-

llante, tiene un sonido particular, extraordinario, podríamos decir que es el sonido del tango, lo más auténtico que hay. Y póngase cuerdas, póngase un contrabajo. Es decir, mi concepto de la orquesta no es solamente para tocar solos de piano, sino el de llevar todos esos conceptos generales hacia uno central, que es la interpretación, los acentos, el marcado, el acompañamiento para los solos. Y todo esto hay que hacerlo a través de ese mecanismo que es el piano.

Posiblemente yo me haya retrasado desde el punto de vista de ponerme adelante y lucirme como pianista. Otros lo hicieron. Yo preferí siempre hacer lo otro: buscar un concepto interpretativo para empujar y llevar adelante.

### “¡ese-ese-ese, la barra de pugliese!”

Con la orquesta debutamos el 11 de agosto del 39, en el café **El Nacional** de la calle Corrientes. Las barras no se formaron de entrada, espontáneamente. Pasó que al principio no tocábamos en los clubes grandes. No sé por qué: no nos querían, no gustábamos, no sé. Querían los grandes carteles. Entonces nosotros empezamos a desarrollar nuestra actividad por la zona de Avellaneda, Gerli, toda esa zona, ¿eh?, hasta La Plata, el cinturón fabril de Buenos Aires. Bueno, recién a partir de entonces, Independiente, Racing, Boca, nos empezaron a contratar. Ahí es cuando se da el auge más amplio y profundo de la masa frente a nuestra orquesta.

Las barras que nos apoyaban eran, en su mayoría, muchachada joven que gustaba del tango: obreros, empleados, gente del interior que iba llegando a la gran ciudad, masa popular en una palabra, porque salvo en zonas muy particulares, donde no teníamos mucho predicamento, como Mendoza por ejemplo, en el resto andábamos muy bien. Para citar un hecho, cuando íbamos a Rosario, venía la Barra del Barrio de Caferata. Cosa de muchachos, desplegaban un gran lienzo, un lienzo que abarcaba toda la pista del club y donde habían escrito: ¡Bienvenido Fulano de Tal! o ¡Aquí está la Barra del Caferata!, todas las vueltas una leyenda distinta.

En algunos lugares de la provincia de Buenos Aires las barras se venían en camiones. Para los bailes de carnaval aparecían disfrazados; las chicas se disfrazaban de Miss Pugliese, Miss Orquesta de Pugliese o Miss Morán.

Nuestras barras se distinguían, sobre todo, por la vestimenta. En aquellos años se había puesto de moda el dibujante Divito y apareció esa forma de vestirse con unos sacos grandes, hasta la rodilla, con mil botones, y unos pantalones como funda de clarinete hasta aquí arriba, por el pecho, botines largos y moñito. Otra barra que nos seguía usaba como distintivo una curita, a la que se pegaban cruzada en la mejilla derecha.

Pero no solamente nosotros teníamos barritas. También D'Arienzo, Troilo, Tanturi, Castillo, Di Sarli, tenían flor de barras. De las mías, lo que más recuerdo como caracterización eran las pilchas Divito que usaban. Socialmente, muchos han dicho que las nuestras eran las de extracción más popular; puede ser, sí, era masa popular: gente del interior, obreros, empleados públicos, incluso hasta policías, empleados de la policía...

### “un poco de pólvora”

La yumba ya parte con una nueva estructura. La yumba, **Negracha**, **Malandraca**: para nombrar los tres tangos que reúnen si no el mismo concepto, la misma fisonomía. Es decir, un tema rítmico repetido y darle empuje, darle fuerza, ponerle eso que nosotros llamamos un poco de pólvora.

La yumba no nace preconcebidamente. Fue una experiencia adquirida a través de tantos años de trabajo y como un deseo: hacer el tango que a mí más me gusta. Después van a venir, en la misma línea, los otros dos mencionados. La razón del nombre es onomatopéyica, por el compás, que repite yum-bá, yum-bá.

Por otro lado, tampoco se puede decir que fuera completamente nuevo. A ese ritmo, yumbado le dijeron después, nosotros ya lo veníamos haciendo de antes. Al tango yo lo escribí en el 48: lo estrené en el **Picadilly**.

Yo trabajaba en el cabaret **Ocean** y nos vinieron a ver para inaugurar algo que para nosotros era muy importante: el **Picadilly**, en Corrientes y Paraná. Eso fue en el 47. A **La yumba** la hice en ese tiempo, a fines de ese año. Ahí hice también **Negracha** y empecé **Malandraca**. No me acuerdo el día que la estrenamos. La escribí, llevé un día la partitura al **Picadilly**, la ensayamos y la tocamos.

### “¿quién dijo que hago llorar a los cantores?”

No, yo nunca los he hecho llorar, al contrario. ¿Quién dijo eso? Si ellos lloraban, bueno, sería porque tenían momentos muy emocionales, ¿no? También, en el ámbito general de los profesionales, del público, han dicho que nuestra orquesta no le presta atención al cantor.

Eso es... Cierto, sí. Pero en cierta medida, no se vayan a creer. Lo que sostuvimos siempre nosotros, como base de principio, para que una orquesta gane la voluntad del público, era hacer tango de orquesta. Esto ha sido una ley. Es decir, para que una orquesta entre en el público, tiene que hacer la música. En ese sentido, nosotros estábamos empeñados en darle mayor fuerza a los tangos de orquesta; los cantados estaban sincronizados con esa concepción, sobre todo con Chanel y Morán, los dos más identificados con nuestra concepción que los cantores que vinieron luego.

No sé por qué habrá sido así. Quizá porque los que vinieron después no estaban hechos al estilo, no sé. Por otra parte, hubo un desarrollo en los arreglos y demás. Entonces ahí fue que la relación orquesta-cantor cambió. O sea que el cantor empezó a tener una base más importante. Pero para nosotros, siempre, insistió, todo el esfuerzo estuvo en el tango para orquesta.

### “el público, único juez”

Como imponer, el público nunca me impuso nada. El asunto está en interpretar el gusto, las necesidades, la sensibilidad de la gente. La imposición del público viene después: una vez que uno le da, recién pide todo, parte o nada de lo ofrecido. Por ejemplo, si nosotros orquestábamos, arreglábamos un tema, lo ensayábamos, lo estrenábamos y lo tocábamos

# “con el pianito atrás”

El maestro está ahí. Sentado en medio de la penumbra. Habla finito, tranquilo. No quiere enterarse de quién es. La barra de, la curita, la barra rosarina de Cafferatta, la gente parada escuchando a Morán... Me cuelo en el reportaje de Romero. ¿Qué se le cruzó en “Sin lágrimas”? le pregunto. Entonces él, el instrumental, el tango laburado en los violines, en el piano, en los cadeneros, nos dice: la letra. Nos metimos todos en esa letra triste. (Se viene la voz de Chanel, qué importa que yo esté solo, nadie venga, qué importa...) Y yo me explico la voz, el cruce con el violín, esa música sola. También esa mishiadura sentimental que el maestro nunca va a reconocer en sí mismo. Porque es un porteño pudoroso. Sobre todo. Casi ni quiere hablar de su charla a fondo con la barra, las pistas, las broncas. De su charla con la gente de los barrios, del laburo, de las provincias que se venía a gratificar con la **ese, ese**, la barra de... El maestro no se menciona a sí mismo. ¿Para qué? Si es un laburante. Con el pianito atrás, escondido, contento, seguro, porque le está tocando un tango a otro miembro de la orquesta, a un **compañero**. Porque le está tocando el tango a otro laburante. ¿Mayor premio? ¿Mayor borrarse de sí mismo? ¿Mayor todos y no uno?

Discutimos. Le doy mi libro sobre Manzi. No un libro. Algo mío. Entonces él, con sobriedad, con respeto, recuerda sus diferencias con el forjista. (No importa, acabamos de escucharlo ensayar una versión entrañable de “Sur”, empujada desde abajo con los compases de “La yumba”. Manzi, Troilo, él. Broncas argentinas que nadie va a destruir.) Entonces le digo cosas de Bermúdez y Nogoyá... recuerdos de la gente. Él se ríe y pasa a los tiempos del sexteto con Vardaro, al tango de la mishiadura escondido en los cafés de hombres solos, a la explosión del cuarenta con la gente pegada al viejo repertorio de De Caro, de Maffia, de Láurenz o a las voces Chanel o Morán levantando el cuore de las pistas. ¿Quiénes?, le pregunto, para hacerlo entrar. De pronto dice: los de la moda Divito. Me callo. Dejo la tentación de decirle: su barra maestro, era una barra peronista, era la barra rea que iba a emprender una pelea histórica. Pero me voy para otro lado. Me gusta verle su cara feliz cuando recuerda las pistas del cuarenta, su contacto directo con la gente, los lugares donde se daba la verdad. Donde él le proponía un tango a la gente y la gente lo aceptaba o no lo aceptaba. Y de ahí para adelante. Sin intermediarios comerciales. Sin publicidad. Sin fabricación del éxito en lata. Y la cosa sigue, hasta que él dice basta porque tiene que ir a trabajar, a estudiar. A laburar.

Son las nueve de la noche. San Telmo arriba las calles están tranquilas. Hay un boliche en Chile y Defensa donde uno puede pensar. Un boliche de hombres solitarios, que comen en silencio. Algunos alzan los ojos hacia la televisión. Otros la eluden encerrados en sí mismos. Mastican mirando hacia abajo. Más de uno habrá bailado alguna vez con el maestro. Estoy seguro. Más de uno clavó un cacho de vida en El abrojo, en Recuerdo, en Farol, en La yumba, en San José de Flores... Sin darle mucha importancia afuera, como corresponde. Porque no vale la ostentación. Porque el maestro está tan mezclado en la gente que ya nadie sabe quién es quién. Entonces sé que ese diálogo lento, trabajoso que fue enhebrando Amílcar con el maestro, que debajo de esa falta de cosas espectaculares y de shows personales se inscribe una lección básica: la de los maestros reales de la cultura nacional, la de los que pensaron que la cultura era, es, laburar codo a codo con el pueblo.

a. f.

una, dos, tres veces, y veíamos que no caminaba, chau, lo sacábamos. Al público hay que darle lo que acepta y puede absorber. Hay muchas cosas que están bien escritas, muy bien escritas, y que sin embargo no pasa ni medio. Recién ahora yo puedo tocar un tango como **A Evaristo Carriego**; si eso lo hubiéramos hecho en el 40, nos sacan de la pista con ametralladoras. Y es la misma gente, pero ha habido un cambio en la sensibilidad.

Yo tuve el gusto, la satisfacción de haber incorporado al gusto del público, que lo aceptó, el repertorio de Julio De Caro. Cuando nosotros empezamos, en el 39, no sé debido a qué causas, pero el repertorio musicalmente más progresista, el de toda la corriente decariana, no tenía la popularidad, la vigencia que se merecía y necesitaba. Y era un repertorio muy grande, muy rico, un legado impresionante para el tango. Para mí fue muy importante rescatar ese repertorio.

## “me compenetraba de la letra”

En aquella época, en que yo tenía todo sobre mis hombros, al elegir un tango cantado, me compenetraba de la letra para hacer el arreglo, de lo que esa letra quería, del estado de ánimo que reflejaba. Tratava un poco de hacer la unidad entre la poesía y la música. El intérprete debe tratar de dar lo que una letra encierra. Claro, cada uno hace a su manera y según la forma en que está preparado. Yo orquesto un tango de acuerdo a lo que siento, de acuerdo a lo que me impresiona una letra.

Lo que tenía de bueno nuestra orquesta era que lo que yo escribía en la orquestación, tenía una gran fuerza, una gran riqueza en la interpretación. Voy a poner un ejemplo: Camerano, uno de los violines. Hoy día no hay un violín tanguero como él. Muerto Vardaro, que era un violín, ¿eh?, no sé, habrá quedado alguno (Díaz, el que



Orquesta de Pugliese en 1944. En semicírculo: Ceballos (cantor), Gilardi, Ruggiero, Alessio (bandoneones), Herrero (violín), Caldara (bandoneón), Rossi (contrabajo), Carrasco, Camerano, Tursky (violines), Chanel (cantor); en el centro Osvaldo Pugliese (pianista y director).

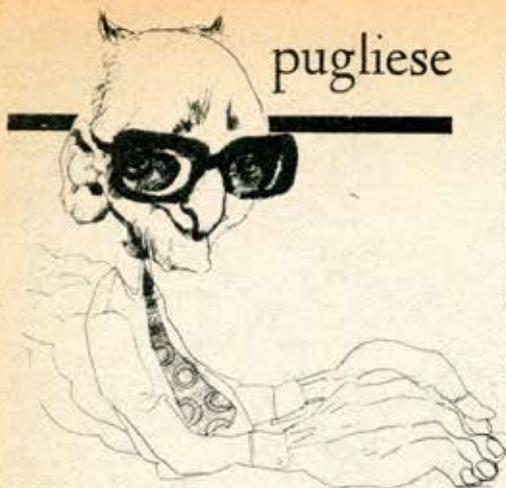
estaba con Troilo), pero fuera de eso, no hay ninguno como Camerano. Entonces, ¿qué pasaba? Una, dos notas interpretadas por un hombre como él, y eso daba mucho relieve.

## “hay una falta de contenido popular...”

El sentimentalismo fue una forma de rescate de la sensibilidad de la masa popular. Pero, claro, ha habido muchas letras que han enterrado esa moral, ese rescate del sentimiento en la masa popular, a través del tango. No me acuerdo de ninguna letra en particular, pero es fácil darse cuenta a qué tipo de tango me refiero.

Claro, también, como dije antes, ha habido un gran cambio en la sensibilidad popular. Y no es nada difícil observarlo. La gente ya no tiene más lugares de baile, la radio. Ahora tiene la televisión, donde han inventado una fantasía de espectáculos que a veces son muy buenos y otras, una chafalonía. El tango, sin ir más lejos, en estos nuevos medios, ha entrado por el lado de la exquisitez. Uno se pone a ver uno de esos espectáculos y donde actúa una orquesta típica y de pronto sale un violín que se despacha con cuarenta, cincuenta compases, haciendo filigranas, yendo para arriba y para abajo, haciendo muchas cosas de carácter técnico, pero que si se las entra a analizar, bueno, de ahí a lo que era el tango, hay una falta de contenido popular extraordinario.

Y esto es una consecuencia de la muerte de las viejas fuentes de trabajo, donde se exigía otra cosa. Hoy el espectáculo se encarrila por otras vías. Y en esto no



pugliese

osvaldo manzi

## “también un romántico”

*Este es el último reportaje a Osvaldo Manzi, uno de los grandes planistas del tango, pieza clave de formaciones que marcaron época: Troilo, Pugliese y Piazzolla. Ahora Osvaldo Manzi no está. Se fue abruptamente. Es tremendamente triste, pero también es lindo que sus últimas palabras grabadas sean sobre la lección del maestro Pugliese.*

debe olvidarse el papel fundamental que juega la publicidad, es decir, el crear personalidades de la noche a la mañana. Si miramos un poco para atrás, ¿cuántos han muerto sin ninguna significación? Parecen tumbas dormidas, tristes, olvidadas. Todavía recordamos a Arolas, a Villoldo con **El choclo**, ¿pero quién se acuerda de los ídolos de la Nueva Ola?

### “la verdad”

Antes, en la relación directa con la gente estaba la verdad. No había intermediaciones de ninguna especie. Uno iba, escribía un tango, se lo metía aquí, en el bolsillo de adentro del saco, después cachaba el tranvía y lo tocaba con el trío, con el cuarteto. Si era o no un éxito, lo decidía la gente. Así fue que traspasamos fronteras, ¿pero hoy?

### “grandes cosas, sí, pero con poco”

Hoy el instrumentista ha tomado otra fisonomía dentro de las orquestas típicas. La ausencia de fuentes de trabajo ha traído como consecuencia que, por ejemplo, las cuerdas se refugiaron en las sinfónicas. Lógicamente, eso determina que se vaya adquiriendo otra personalidad, otras modalidades.

Del mismo modo, el tango, al perder las viejas fuentes, caracterizadas por bailes, cabarets, boats, confiterías bailables, ha ido tomando giros orquestales de tipo sinfónico, con la adopción de técnicas mucho más adelantadas de las que nosotros teníamos.

Voy a dar un ejemplo que yo tengo como norma. Carlos Di Sarli fue un tanguero que, sin ninguna clase de conocimiento técnico, comparándolo con los de ahora, hizo un estilo dentro del tango. ¡Y nada más que con pura melodía y ritmo!

Esto es magistral. Porque no es importante hacer una cosa con muchas cosas, sino hacer una grande con pocas. Como Di Sarli, un continuador de Fresedo, que hizo un tango que debe ser tenido en cuenta. Yo siempre lo tengo en cuenta. La suya es una manifestación tanguera donde no se puede poner en duda absolutamente nada.

De acuerdo: no hizo un repertorio muy adelantado. Él se redujo a los tangos de la época de Canaro, todas esas cosas. No importa. Porque él lo hizo tan grande, tan bien, que es extraordinario. ¿Cómo? Con la interpretación.

Mi opinión personal sobre Pugliese, desde el punto de vista estrictamente musical: un fuera de serie. Integro, consecuente. Luchando contra mucha música comercial, él impuso un estilo, una forma. Y creo que marca una gran época tanguística. La suya fue una de las orquestas más tango-tango. Creo que conceptualmente su música está muy dirigida hacia loailable, sin por eso descuidar sus pretensiones armónicas. Pero éstas no son el verdadero objetivo. A mi juicio, el verdadero es su rítmica, su aporte hacia loailable. Yo diría que el suyo es un tango machista.

A nivel músico, me consta, yo sé: Osvaldo es un estudioso. Soy de los que cambian de maestro continuamente y siempre o lo he encontrado estudiando a la par mía o él ya había estado ahí antes. Incluso actualmente. Pugliese no es un autodidacta ni un improvisado, sino un hombre de probada capacidad técnica dentro de la música.

Otro aporte, a mi juicio, a través de sus temas, de sus temas con letra, es que varios y determinados están consagrados a lograr una fotografía de la época, con una natural pretensión de ser una proyección hacia el mañana, hacia el futuro, como un testigo. O sea que ha intentado (y no digo resuelto la problemática, pero sí intentado) el camino de lo social a través del tango, de nuestra condición social. Incluso creo, políticamente hablando, que dentro de esas letras hace notar las falencias de nuestro tiempo. Eso yo lo considero muy bueno, en cuanto a lo artístico, porque el artista, para mi opinión, no debe buscar sólo el aplauso o el éxito o hacer del arte una cosa para élites, sino que debe tratar de ha-

cer un aporte cultural, de ayudar a abrir los ojos, tanto para la gente de su tiempo como la del que vendrá.

En cuanto Pugliese compositor, sacando los temas muy conocidos, ya que todo el mundo conoce la calidad que tienen, es un compositor que no **trabaja** sus obras, no anda molestando a los intérpretes con la obrita bajo el brazo. Es un tipo que compone y lo deja ahí. El que descubre la obra, la toca o no. Por eso es que todo lo que ha compuesto no ha alcanzado una gran dinámica de difusión, exceptuando sus cosas más conocidas. A mí me consta, sé que sus otros hijos, sus otras obras, no tan conocidas, son tan buenas o mejores que las difundidas. Él reúne todo lo que tiene que tener un compositor, y más para la época de la cual él es. Es decir: tiene esencia de tango, tiene identificación lo que hace, se sabe que es tango, con un color real y sabor a Buenos Aires, no a Río de la Plata. En lo rítmico, eso es fabuloso: tiene su propio decímetro.

No creo que Pugliese componga solamente a través de la vena melódica, sino también a través de la melódica-técnica. Y que aparte de lo rítmico, es un gran melodista. Mucha gente cree, equivocadamente, que la esencia de la obra pugliesiana es fundamentalmente rítmica y no es así. Él es también un romántico. Todas sus composiciones tienen momentos donde se trasluce ese romanticismo.

Nombrar, decir cuáles pueden ser las mejores obras, no. Eso sería parcializar. A mí me interesa la obra de Osvaldo Pugliese. Toda, en forma total.



# Abel Córdoba "un instrumento más"

Noche de presentación de la orquesta en el "Viejo almacén". Un hervidero de gente. Abel tiene que cambiarse en uno de los baños, donde entre miradas al espejo y brochadas de botones, accedió a conversar. Está con Osvaldo Pugliese desde octubre de 1964, cuando de una selección de 300 postulantes fue el elegido para reemplazar a Alfredo Belusi.

—Pugliese es muy exigente. De esa forma me permite ver mis avances como integrante de la orquesta. Interviene mucho, da consejos: hacelo así, aquí va de esta manera. Además, yo soy un instrumento en la orquesta, ¿te das cuenta? Entonces tengo que acomodarme al modo en que se hace la instrumentación. Si hay una parte pianísima y tengo, supóné, que dejar oír los violines, entonces mi voz tiene que ir muy piana. Soy un instrumento más. Ese es el modo en que acostumbra Osvaldo a trabajar.

—¿Congenias con esta modalidad?  
—Sí. Inclusive yo tengo mi forma de interpretar. De este modo, también se hace la instrumentación de acuerdo a lo que pido. Nos complementamos.

—¿Pugliese tiene algún modelo, un ideal de cantor?

—Yo sé que a él le gustaba como cantaba Chanel, pero a mí jamás me ha pedido que me le parezca o algo por el estilo.

—Con franqueza, ¿te hubiera gustado ser cantor de otra orquesta?

—¿Sinceramente?, siempre soñé cantar con Osvaldo. Para mí es el número uno. De no ser su cantor, me hubiera gustado actuar como solista con un acompañamiento al estilo Pugliese.

—¿Cómo definirías a Pugliese?

—Un compañero más. Muy accesible. Pero muy, muy exigente.

—¿Pesa la camiseta de ser cantor de esta orquesta?

—¡Mucho! Como jugar en Boca o River.

## natalio p. etchegaray discografía

Hasta el momento de entrar en prensa este número, Osvaldo Pugliese lleva grabados 363 títulos, que se desglosan de la siguiente manera: 240 en **Odeón** (11 inéditos), 111 en **Philips** (4 sin editar) y 12 en **Stentor**. Con su orquesta típica, formada en 1939, grabó por primera vez cuatro años después, el 15 de junio de 1943, los primeros dos temas para un 78 r.p.m. de pasta de aquellos tiempos. Las piezas elegidas son ya toda una definición: **Farol**, de Homero y Virgilio Espósito, cantado por Roberto Chanel, y **El rodeo**, de Agustín Bardí.

Resulta interesante el desglose por autores: muestra claramente la orientación de sus predilecciones, el encuadre de su repertorio. En cuanto a cantidad de veces, él mismo, con 22 temas, figura a la cabeza de la lista. Un infimo porcentaje, como se ve. Pero si se suma los 54 temas que llevó al disco, de los cuales son autores los músicos que pasaron o que continúan en su orquesta, más del 20% de la discografía de Osvaldo Pugliese proviene del semillero de su grupo.

El resto de los compositores elegidos por él son los siguientes, en orden decreciente: con 11, Julio De Caro y Emilio Balcarce; con 10, Osvaldo Ruggiero; con 8, Pedro Maffia, Astor Piazzolla y Agustín Bardí; con 7, Eduardo Arolas, Francisco Canaro y Juan Caruso; con 6, Enrique Cadicamo y Abel Aznar; con 5, Pedro Laurenz, Oscar Herrero y Carlos Di Sarli; con 4, Charlo, Homero Espósito, Roberto Firpo, Anibal Troilo, José Martínez, Homero Manzi, Francisco García Jiménez, Mario Demarco, Esteban Gilardi, Juan de Dios Filiberto, Jorge Caldara, Arturo Penón, Celedonio Flores, Reinaldo Yiso, Javier Mazzea, Pascual Contursi, Juan Carlos Cobián y Horacio Marcó; con 3, Cátulo Castillo, Rodolfo Sciamarella, Ismael Spitalnick, Julio Carrasco, Anselmo Aleta, Mariano Mores, Alfredo Gobbi, Julián Piazza, Julio Marambaio Catán, Francisco Pracánico, Roberto Rufino, Enrique Dizeo, Luciano Leocatta, Marvil, Luis Rubinstein, Horacio Pettorosi y su hermano Alberto Pugliese; con 2, Carlos Gardel y Alberto Le Pera, Guillermo Barbieri, José María Contursi, Armando Pontier, Lucas Demare, Luis Bernstein, Enrique Santos Discipolo, Leopoldo Federico, Sebastián Piana, H. Salamán, Edmundo Rivero, Enrique Camilioni, Juan Canaro, Luis C. Amadori, Titi Rossi,



Pugliese y Trollo.



Pugliese y De Caro.

José Dames, O. Canet, Argentino Galván, Edgardo Donato, Manuel Sucher, J. Kaplún, Héctor Negro, Horacio Guarany, Roberto Chanel y Victor Lavallén; con 1, Horacio Salgán, Juan D'Arienzo, Eduardo Rovira, Atilio Stampone, Horacio Libertella, Armando Cupo, Florindo Sassone, Francisco Lomuto, Osvaldo Fresedo, Francisco De Caro, Vicente Greco, José Pascual, Ricardo L. Brignolo, Salvador Gruppillo, Osvaldo Tarantino, Mauricio Marceli, Alejandro Junissi, Gerardo Mattos Rodríguez, Carlos Olmedo, Graciano De Leone, Osvaldo Manzi, Vicente Demarco, Edgardo Donato, Héctor Marcó, Antonio Scatasso, José Bohr, Mario Melfi, Luis R. Caruso, Angel Cabral, Juan A. Reyes, Cayetano Ziccaro, Rafael del Bagno, Gerardo López, Jorge Moreyra, Enrique C. Alessio, Héctor Sappelli, Orlando Colautti, Domingo Santa Cruz, Angel Danesi, Carlos A. Sánchez, Héctor R. Peppe, Juan M. Vellich, Armando Baliotti, José L. Padula, Pedro Toscano, Alfredo M. Bevilacqua, Leopoldo Díaz Vélez, Vicente Salerno, David Barberis, José Razzano, Domingo Federico, Francisco Tróppoli, Arquímedes Arci, Jaime Vila, Luis E. Mandarino, Orlando Colautti, Adolfo R. Avilés, Lito Bayardo, Benjamín Tagle Lara, Mario Canaro, Juan Carlos Cavieiro, Héctor Baldi, Antonio Politol, Eduardo Marvezí y otros.

Los últimos temas que ha grabado Osvaldo Pugliese son: **Sur, Malena, Zum, Para Eduardo Arolas, Uno, La cumparsita, Tiempos viejos, Callao 11, Arrabal, Te quiero**. La canción de Buenos Aires, **Corrales viejos y Milonga de mis amores**. Sucedió en 1975.

De esta amplia labor, en contadas ocasiones Osvaldo Pugliese se separó de su orquesta. Entre ellas cabe anotar los 4 temas inéditos en **Philips (Primer amor, Ciudad triste, El recodo y Shusheta)**, que son arreglos para solos de piano y acompañamiento de cuerdas. La otra ocasión sucedió en 1975 cuando, por el sello **Fermata**, Osvaldo Pugliese se pone a piano de una orquesta dirigida por Luis Stazo, interpretando **Tierra querida** (Armando Pontier fue el bandoneón solista), en una edición de homenaje a Julio De Caro. También para **Philips** grabó una versión de **Canaro en París** a cuatro bandoneones (Ruggiero, Piazza, Lavallén y Penón) y **Lajo** (Alcides Rossi).

En 1969, la Editorial Candelario, con material grabado en **Odeón** y **Philips**, más textos de 13 escritores e ilustraciones de 17 artistas plásticos, realizó una edición de homenaje a los 45 años con el tango de Osvaldo Pugliese. En cuanto a grabaciones, incluía la discografía completa hasta esa fecha. Ahora ese material es prácticamente inhallable, aparte de —obviamente— haberse agotado en su distribución comercial. Desde el punto de vista informativo como artístico, es excelente.

## pugliese compositor

**TANGOS:** Adlós, Bardí; A los artistas plásticos; Allí en el campo; Amigo caminero; Aquella tarde; Amorando (A mi tornura); Ausencia (Tango mío), con **Alberto Pugliese** y **Eduardo Moreno**; Baillemos otra vez; Barro, con **Horacio Basterra**; Belleza, con **H. Basterra**; Bicho colorado; Canto a mi canto; Cardo y malvón; Carlitos; Casita de mi barrio, con **Miguel Camino**; Corazonando; Che colectivero, con **Julio Camillioni**; Don Attilio; El bailarín solitario; El encopao, con **Enrique Dizeo**; El frenopático; El japango; El tango, con **M. Camino**; Espiche, con **J. Camillioni**; Estudiantil, con **A. Sanguinetti**; Figurón, con **H. Laino**; Galerita; Hermano, dame ese abrazo, con **Héctor Negro**; Hermosa japonesita, con **Javier Mazzea**; Igual que una sombra, con **Enrique Cadicamo**; Juanito Laguna, obrero metalúrgico (a Antonio Berni); Juncos (título provisorio, aún inédito); Juventud, con **E. Moreno**; La Beba; La biandunga (a Carlos Alonso); La pucha; La V de la victoria; La yumba; Los marionetas; Llegaste con tus alegrías, con **Domingo Arcidiácono**; Malandraca; Mi mariposa nocturna, con **E. Dizeo**; Mi tesoro; Muchachita del amanecer, con **D. Arcidiácono**; Negra; Negracha; No juegues a la guerra, con **Modesto Morales**; No volvió más; Pa' los médicos; Paipitando, con **Vicente Faleiro Tótaró**; Para Eduardo Arolas; Pobre paica (inédito); Por vos vuelvo, con **V. Adami**; Primera categoría; Quiero saber, con **V. F. Tótaró**; Reclén, con **Homero Manzi**; Recuerdo, con **E. Moreno**; Retornar los malvones, con **Armando Tejada Gómez**; Se largó el clásico; Sarcasmo, con **H. Basterra**; Sendero; Sentimental; Sube el dólar, con **J. Camillioni**; Una nueva; Una vez, con **Cátulo Castillo**; Volveré; Yo payador, con **Horacio Ferrer**.

**TANGOS-MILONGA:** De otros tiempos. **MILONGAS:** Milonguero moderno; Milonga para Fidel; Grill.

**MILONGAS CANDOMBE:** El negro Cambambá, con **Juan C. Bagalá**.

**VALSES:** Llegarás, con **M. Benítez**; Navidad, Noche de mayo, Noche lejana y Prenda querida, los cuatro con **Eduardo Moreno**; Retoños; Nieve.

**VALSES CRIOLLOS:** Marga (Un pensamiento), con **Eduardo Moreno**.

**CANCIONES:** Por qué me llamas, con **Miguel Camino**.

**FOLKLORE:** No flores, mi coya; Ranchito viejo; Las costeritas (título provisorio, aún inédito, dedicado a Raúl Schurjín).

**RANCHERAS:** Entre criollos anda el juego, con **Nicolás D. Lungarzo**.

**PASODOBLES:** Bendita madre (España). **SHIMIES:** Alaska.

## músicos y cantores

Su primera orquesta, que debuta en agosto de 1939, tuvo la siguiente formación: Bandoneones: Enrique Alessio, Osvaldo Ruggiero y A. Bonat. Violines: Enrique Camerano, Julio Carrasco y Jaime El Chino Tursky. Contrabajo: Aniceto Rossi. Cantor: Amadeo Mandarino.

Para dar una idea de lo que ha sido la trayectoria pugliesiana basta echar una mirada a los músicos que han desfilaron por su formación orquestal durante casi cuatro décadas. Bandoneones: Jorge Caldara, Roberto Peppe y A. Bonat (los tres ya fallecidos); Osvaldo Ruggiero, Ismael Spitalnick, Oscar Castigniaro, Alberto Armengol, Enrique Alessio, Rodolfo Oulroga, Esteban Gilardi, Antonio Roscini, Julián Plaza, Victor Lavallén, Rodolfo Mederos, Arturo Penón, Juan José Mosalini y Daniel Binelli. Violines: Enrique Camerano, Oscar Herrero, Emilio Balcarce, Jaime Tursky, Julio Carrasco, Simón Bajour, Mauricio Marcelli, J. Kuchévasky, Raúl Domínguez, Osvaldo Monterde, Hermes Peressini y Jorge Maschianaro. Vías: Francisco Sammartino, Norberto Bernasconi, Abraham Pucci, Bautista Huerta (fallecido) y Merel Braini. Celos: Adriano Fanelli, Enrique Lannoó, Pedro Vidaurra y Daniel Pucci. Contrabajos: durante largo tiempo estuvo monopolizado por los Rossi, desde Aniceto, el padre, fallecido este último 4 de febrero, el que dejó lugar a su hijo Alcides, quien se marchó para formar el sexteto tango. Actualmente, está Fernando Rosiano. Como pianistas actuaron: Armando Cupo, Romeró y Osvaldo Manzi (fallecido el 18 de abril último).

Diecinueve han sido los vocalistas en la orquesta de Osvaldo Pugliese. La siguiente es la lista masculina: Amadeo Mandarino, Roberto Chanel, Augusto Gauthier, Alberto Lago, Jorge Rubino, Omar Ceballos, Alberto Morán, Jorge Vidal, Juan Carlos Cobos, Carlos Olmedo, Miguel Montero, Jorge Maciel, Ricardo Medinas, Carlos Guido, Alfredo Belusi y Abel Córdoba. Mujeres han sido tres: Inés Galletta Miguenz, Gloria Díaz y María Graña. Como algo más que curiosidad, vaya un dato. En 1931, en plena crisis del sexteto Vardero-Pugliese se rearmó para hacer un gira por el interior del país. Como locutor llevan a Eduardo Moreno, el autor de la letra de **Recuerdo**. Como vocalista va María Elena Toledo, la que unos años después, instalada en Brasil, va a servir de inspiración a Homero Manzi y quedar inmortalizada en el tango **Malena**. ...mortalizada en el tango **Malena**.

# ernesto

*Ernesto Palacio es otro de los grandes condenados por el silencio; político, escritor, periodista, historiador, bastaría sólo su "Catilina contra la oligarquía" para consagrarlo entre las grandes figuras de la inteligencia nacional.*

*Con esta entrega crisis procura recuperar sus ideas a través de textos hoy desconocidos, otros inéditos, algunas cartas recientes, testimonios de amigos suyos como César Tiempo, Alejo Balcarce, Julio Irazusta, y las opiniones que en su momento vertieron Julio Ibaguren y Alfredo Palacios, desde ópticas distintas pero coincidentes en reconocer el valor de las obras y la acción de este precursor del pensamiento nacional.*

notas, selección de textos y testimonios por *guillermo gutiérrez*



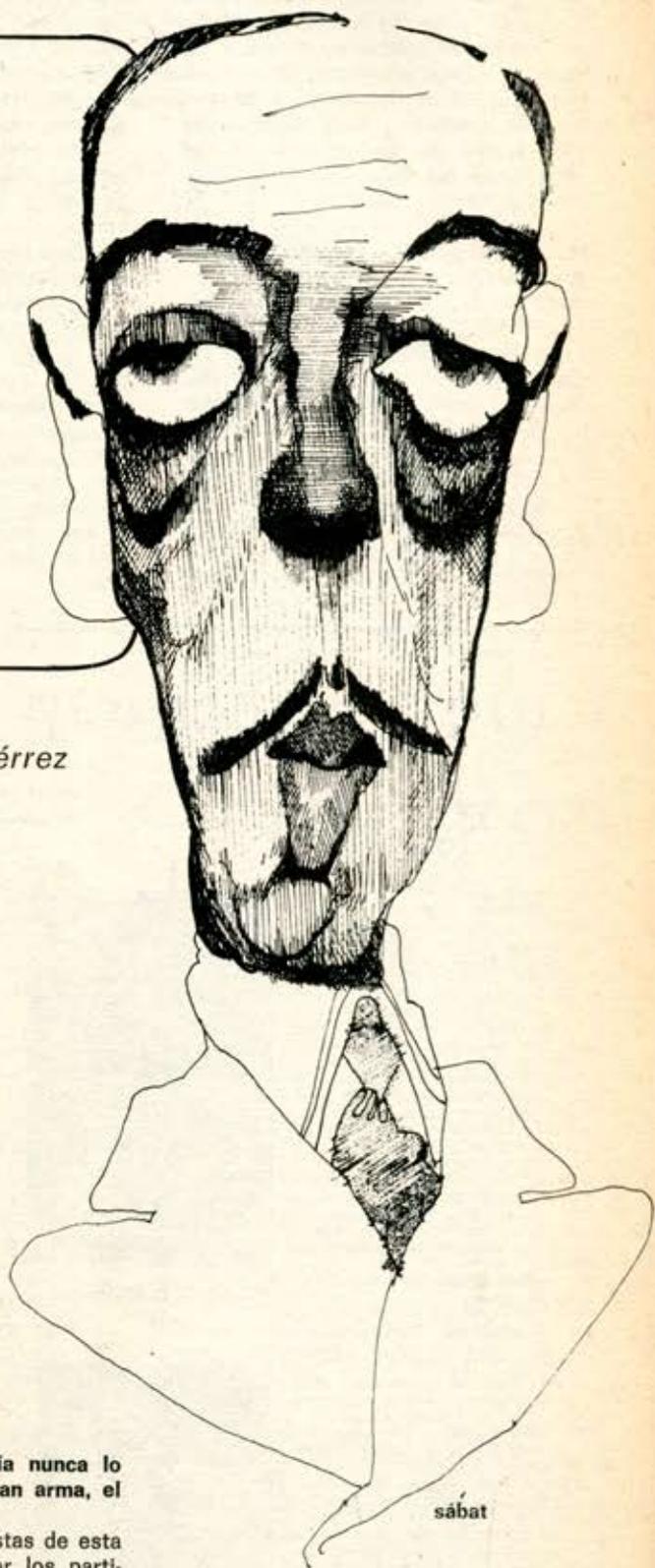
## "usaba el método de la ironía"

Ernesto Palacio pertenece a la generación de nacionalistas que confiaron en Uriburu, en el "nuevo ideario"; asimismo, luego de la revolución frustrada, fue el primero en buscar una explicación al fracaso. Recuperó a Yrigoyen y al pueblo radical. Electo diputado por el radicalismo renovador, con las banderas peronistas, su discurso ante los correligionarios proclama la continuidad de la línea popular del viejo caudillo.

Como todos los integrantes de este grupo de pensadores brillantes y contradictorios, fue múltiple apasionado. Un político que, en sus cargos, nunca hizo fortuna y se desilusionó de todo lo que no fuera coherente con los principios ligados a la grandeza de la Nación; un autor que nunca bajó la guardia de la agudeza. Alberto Contreras definió, en una charla informal, el secreto de su valentía: "usaba el método chestertoniano, la terrible

ironía, y por eso la oligarquía nunca lo perdonó y lo atacó con su gran arma, el silencio".

Al igual que otros nacionalistas de esta generación, fue condenado por los partidarios de los procesos con "escuadra y tiralínea". El campo nacional es un horizonte confuso, como todo devenir histórico cuajado en ricas complejidades. Y Ernesto Palacio es el hombre que hablaba del cesarismo democrático, que apoyó el corporativismo de Uriburu y que combatió la reforma universitaria. Pero a la vez fue uno de los precursores del revisionismo



histórico. Por años la historia mitrista no sólo fue "oficial", también fue "progresista"; quien se levantara contra ella era fascista; aunque el progresismo de la historia mitrista fuera, en última instancia, la justificación de la dependencia de Inglaterra.

# palacio:

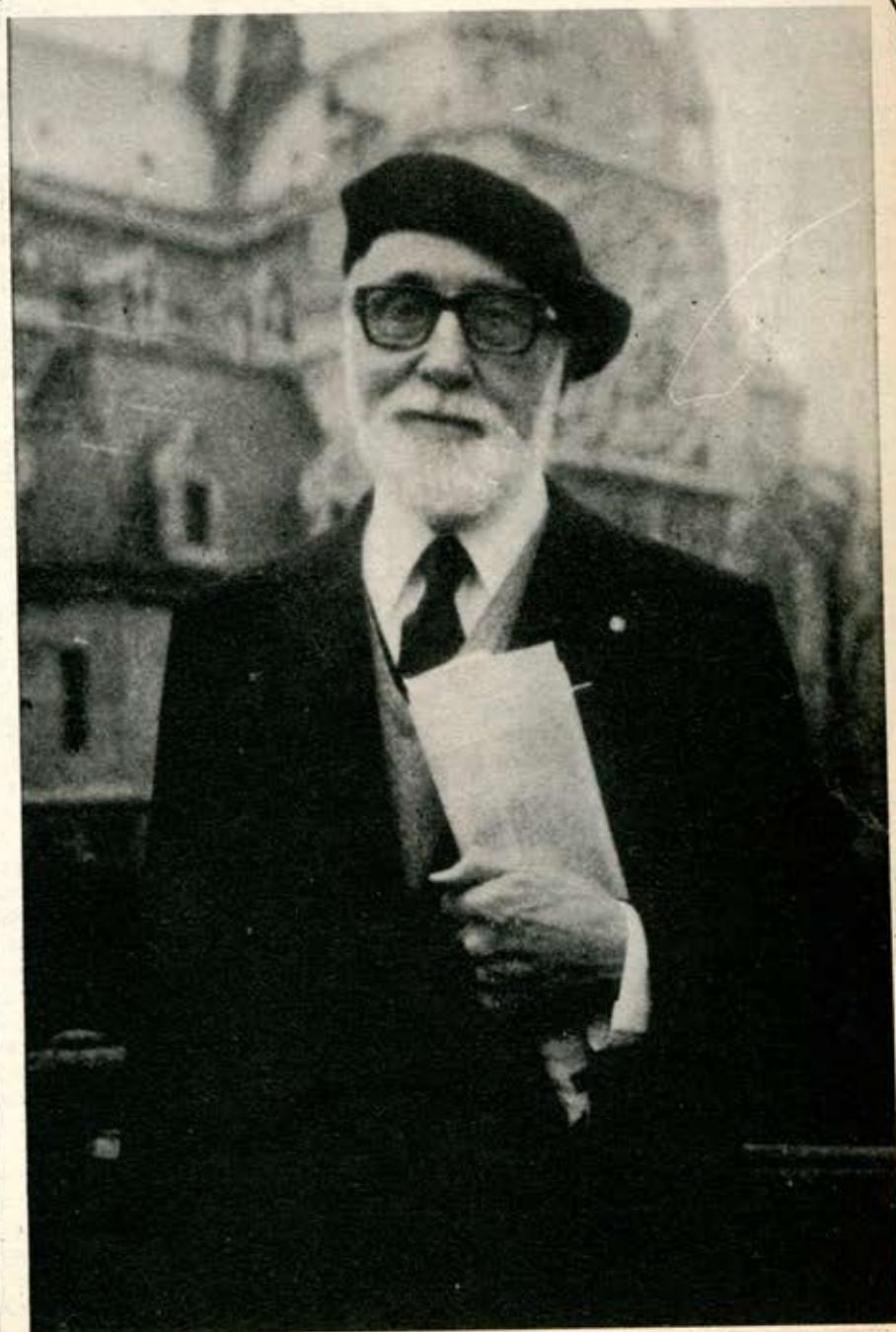
## «la historia como algo vital»

"Catilina contra la oligarquía" es un análisis político en profundidad del proceso de los años 30. Una ruptura que abre el camino a nuevas posturas del nacionalismo. El drama argentino no es el de una élite de vocación hegemónica fenecida, sino el de una oligarquía que proyectó un modelo de país atado a los intereses británicos.

La estructuración del dominio, los resortes económicos e ideológicos de la dominación serán analizados en profundidad en la década siguiente por los intelectuales nacionales de los Irazusta a los hombres de FORJA. Ernesto Palacio desarrolla en este período una intensa labor como periodista, y elabora una de sus obras fundamentales: la "Historia Argentina". Una revisión que llega hasta su misma contemporaneidad, donde no sólo aparecen los procesos del país, sino también las posibilidades e imposibilidades del mismo Palacio para analizar la dialéctica del presente. Sólo el mismo devenir histórico posibilitará ese análisis, y una síntesis provisoria: nuevos pensadores nacionalistas recuperarán los elementos positivos de la generación anterior.

Porque esa generación, demasiado comprometida con el protagonismo, no pudo sino reducirse, al plantearse el campo de fuerzas contemporáneo, a ciertos aspectos ideologistas. Los anarquistas y la izquierda entendían a la clase trabajadora pero no comprendían al país, y a la relación de éste con las condiciones concretas de existencia de los trabajadores; los nacionalistas, en cambio, comprendían profundamente los intereses de la nación pero eran incapaces, a veces pese a sus sinceros esfuerzos, de integrar esa nueva realidad constituida por la clase trabajadora urbano-industrial. Ni unos ni otros eran "culpables"; sólo la historia podía hacer una síntesis, porque, precisamente, éste era un problema histórico y no teórico.

Representante cabal de esa generación de hombres que luchaban contra el silencio, de Quijotes de la política práctica, de productores incansables de periódicos, que pusieron patas al revés la mistificación historiográfica, Palacio no merece ni el elogio incondicional ni el ataque superficial, sino el juicio crítico y recuperador que deben recibir los verdaderos precursores.



Ernesto Palacio hace pocos años: en París, en 1968.

palacio



## testimonios

### alejo balcarce:

“el libro de texto  
que las nuevas  
generaciones  
esperaron”

Ernesto Palacio es una de las mentes privilegiadas de la generación que nace por el 1900 (año, precisamente, de su nacimiento). Luego de un período juvenil rebelde y un sí es no es anárquico, del que resta como testimonio visible una traducción de Barbusse hecha con Pablo Suero, se suma a las falanges ingeniosas y brillantes del martinfierrismo, generación litoraria a la que pertenece. Su primera publicación formal es *La Inspiración y la Gracia*, 1929, en la colección Índice, de Gleizer, la misma en que aparecieron obras de Mallea, Marechal, Enrique González Tuñón, Borges y Macedonio Fernández. Del paso de Palacio por el periódico “Martín Fierro” se rememoran los puntiguados epigramas con que colaboró en su *Parnaso Satírico* y, como pieza más rescatable, la *Elegía del Aue's Keller*, escrita con humor no exento de ternura y que acredita su condición de excelente poeta. (Su *Balada heroica*, su *Plegaria por Rabindranath Tagore* y sus admirables traducciones de líricos ingleses y alemanes son otras tantas demostraciones de ello.) En su libro primigenio, lejos de pronunciarse por un cómodo inconformismo o un esteticismo indiferente, E.P. proclama su militancia católica y su tono es polémico. Afirma categóricamente: “El autor cree que el reinado burgués de la tolerancia debe darse por terminado y que la Verdad tiene derechos de vida y muerte sobre los hombres”. Para ese entonces sus inquietudes de hombre político se han canalizado por la vía del nacionalismo de “La Nueva República”, periódico de los Irazusta del que es redactor prominente. El escritor, sin abjurar absolutamente de la literatura ni de la belleza, da paso muy pronto al alto periodista y ensayista político. Se pueden distinguir tres etapas principales de una trayectoria coherente en su sentido y en sus postulaciones de lo nacional: la ya mencionada, de “L. N. R.”; la del periódico “Nuevo Orden”, que dirigió durante los tormentosos años de la segunda guerra mundial, defendiendo la neutralidad y la soberanía argentina ante los imperialis-

mos que se disputaban el dominio económico e ideológico del orbe; finalmente, “Política”, en que con A. Cascella y P. J. Vignale asumió las banderas revolucionarias de 1945. Cabe recordar que fue uno de los fundadores del Instituto de Investigaciones Históricas J. M. de Rosas, 1938, cuya primera comisión directiva integró. Un año después recogió en *La historia falsificada* una serie de ensayos en que fundamenta la necesidad de una historia nacional (“No hay patria sin historia, que es la conciencia del propio ser”) y establece las diferencias entre la historia oficial —convencional y distorsionada— y la otra, sin absurdos dogmatismos, que busca la escuela revisionista. Otros apartados de este volumen tratan de literatura, política y problemas mundiales. Las letras puras están allí evidentemente en baja.

Más importante libro aún, que documenta su vocación de pensador político, es el segundo —cronológicamente hablando— de su obra: *Catilina (la revolución contra la plutocracia)*, 1935, fruto de su experiencia política práctica en 1930, tras el triunfo de la revolución que había predicado y cuyo fracaso lo devolvió —en honroso gesto personal— a solidarizarse en la calle con los vencidos. *Catilina*, que Scalabrini Ortiz conceptuó “un tratado político de valor excepcional” y del que el P. Castellani hizo un magistral estudio, supone una reivindicación del vencido de Pistoia. La tesis de Palacio entraña, para decirlo con sus propias palabras, “la legitimidad del alzamiento contra una oligarquía corrompida y corruptora, adueñada de todos los resortes legales, como la que constituía el Estado romano en la época de la conjuración”. Situaciones similares —la históricamente lejana y la recién vivida— produjeron este notable ensayo en el que E. P., según Castellani, se manifiesta como filósofo y moralista. “Una aristocracia del Espíritu está en el pueblo; es ella misma, supremamente pueblo”: he aquí un aserto del *Catilina* que puede arrojar luz sobre el pensamiento político de su autor.

Otro libro excepcional de E. P. (quien confiesa que su “ambición legítima... no ha sido nunca la de escribir libros, sino la de influir, con la acción y el consejo, en los destinos comunes”, que declara “carecer de ambición literaria” y “consideraría el mayor de los fracasos pasar a la posteridad solamente como escritor”) es su *Teoría del Estado* donde, entre el cúmulo de reflexiones que lo colman, dice que “las clases dirigentes no se determinan por la extracción social de sus miembros, sino por la percepción de las realidades y por las reservas de inteligencia y voluntad que ponen al servicio de la causa pública”. Para E. P. “un régimen es legítimo cuando existe una clase dirigente que gobierna y un pueblo que la acata, porque ve en ella la expresión de sus anhelos y el amparo de sus necesidades”, puesto que en tal situación “la representación es efectiva, la coerción se reduce al mínimo, hay solidaridad y orientación común de pueblo y gobierno, con una resultante de libertad”.

Otra de sus facetas —afín y complementaria de su vocación política— es la del historiador. Su *Historia de la Argentina* entraña una síntesis totalizadora de nuestro pasado con visión revisionista. Era el libro de texto que las nuevas generaciones

esperaron durante mucho tiempo y que resumió —con una prosa de primer agua— los esfuerzos de numerosos investigadores y estudiosos por conformar una historia del país ajustada al verdadero sentido de lo nacional y a una documentación sin retaceos, ocultaciones ni deformaciones. No es otra la razón de sus varias ediciones.

Vista en perspectiva su trayectoria, pudiera decirse, como de Ramón Doll aseveró J. Irazusta, que en definitiva su evolución lo ha colocado en un punto más cercano, al que buscó en un principio, de lo que pudiera creerse. Y si el llamado de la política práctica no cuajó en él, su vocación de servicio está patentizada en una obra —inteligente y con futuro— de pensador y luchador político, y de historiador.

### césar tiempo

“bailó todas  
las piezas”

Cosa curiosa: son muy pocas las fotos que registran las reuniones del grupo MARTIN FIERRO en las que aparece Ernesto Palacio. ¿Indiferencia a la notoriedad, a la promiscuidad del catálogo, a la poesía de lo inservible? Todavía no lo sé. Palacio era el más chisporroteante, el más alegre y desaprensivo de todos, doctor en sornas y facencias, y además dueño de un pintón de *latin lover* o de paseante distinguido de la *Ring Strasse* de Viena, cuya presencia en los chitones literarios ayudaba a rasgar las horas forradas de tedio, mientras otros se empeñaban en fabricarse una soledad de consumo para afrontar la obra maestra que no llegaría nunca. Creo haberlo visto de bastón y polainas tomarse a trompadas con Juan de Dios Filiberto en la puerta del Tortoni después de haberse reído de un actor de la compañía de Pirandello que había recitado macarrónicamente estrofas del *Martín Fierro*. ¿Lo estaré soñando? Su agudeza era deslumbrante, como lo recordó hace poco Petit de Murat, el más joven pero no el de menos agallas del plantel.

Ernesto Palacio, que nunca le dio importancia a su importancia, a la importancia de llamarse Ernesto, prefirió en sus primeras escaramuzas ser Héctor Castillo (un castillo es siempre un palacio más moderado) y con ese nombre escribió páginas agudas y divertidas sobre las que el tiempo quiere pasar su esponja y no puede. Por supuesto que el Ernesto Palacio de “*Catilina*” y de la “*Historia Argentina*”, se reveló sin disputa maestro mayor de obras maestras, demostrando que entendía como pocos el mundo en que se movía y en el que se movieron otros congéneres —ilustres o no— antes que él. La madurez le enseñó que ya no había necesidad de tomarle el pelo a nadie, si bien en su *Historia* se mete con alguna gente empingorotada cuyos apellidos ilustran difundidas calles de nuestra ciudad, actitud que le valió algunos pleitos memorables. Por otra parte, cuando publicó *Catilina* un humorista de reata dijo no sé dónde, glosando al tango —No te aflijas,

**Catilina— ya vendrán tiempos mejores,** que nos hizo recordar la inclinación de Ernesto a la dicacidad y que en sus buenos tiempos de sagitario lanzó rehiltes punzantes a diestra y siniestra desde las columnas de MARTIN FIERRO como éste dedicado al poeta Alfredo R. Bufano, nacido en la bella Nápoles:

**Vengo de Montecón y voy en casa donde me espera mi adorada esposa, rodeada de los nenes, sonrosada, propio como una rosa.**

O este comentario dedicado a Ricardo Rojas, después de asistir a una conferencia suya:

**Teatralmente leíste tu grave infundio, y entre música y rípios de la comparsa, acabóse la triste, solemne farsa de tus bodas de plata con el gerundio.**

También le dedicó un epitafio a Manuel Gálvez:

**Bajo esta losa pesada  
libre de malos momentos  
tiene Gálvez su morada.  
Sus versos no fueron nada,  
sus novelas fueron cuentos.**

Gálvez, que ya había tratado a Ernesto en **Amigos del Arte** y de quien anduvo distanciado precisamente por los chistes que le hacía desde las troneras de **Martin Fierro**, terminó haciéndose muy amigo suyo. Gálvez, a quien hacíamos bromas estúpidas sobre su sordera, sobre sus accesos de autosobreevaluación, perfectamente justificados, anduvo siempre sobre pistas seguras y quería a quien merecía su afecto. Ernesto se reía de los escritores envarados y de los poetas moquillentos, pero llegó un momento en que supo amainar sus burletas y respetar a quien merecía ser respetado. Ya se dijo que el humorista verdadero llorará en silencio por las desgracias que no puede evitar pero será generoso llegado el momento de enjugar los déficit de justicia. Cierta vez que Gálvez nos invitó a compartir un té en el **Jockey Club** a Blomberg y a mí, nos contó que Ernesto Palacio, siendo diputado nacional, presentó a Manuel Ugarte a Perón, que acababa de asumir la Presidencia. Ugarte, que estaba pasando serias dificultades, después de haber recorrido el Continente en tren de conferencias defendiendo el sagrado derecho de América a su autodeterminación, fue designado Embajador en Nicaragua, donde le cupo en suerte inaugurar la estatua de Rubén Darío, su fraternal amigo, donada por el gobierno argentino a iniciativa suya. No fue ese el único gesto panadéfico de Palacio. Intervino, además, en el nombramiento de Pedro Juan Vignale, finísimo poeta y arqueólogo, como Embajador ante el gobierno de Venezuela y anduvo haciendo gestiones en favor de Arturo Cerretani, el gran novelista, que debía radicarse en Londres, gestiones que frustró la revolución del 55. Ernesto Palacio es un auténtico filántropo, un **gaucho**, y no sé si esa bella cualidad deriva del hecho de haber nacido en San Martín, cerca de los pagos de José Hernández, que fue la bondad personificada. Abogado, profesor, traductor, ministro, diputado nacional, Presidente de la Comisión Nacional de Cultura, Ernesto Palacio es esencialmente un poeta que escribe en prosa y actúa como Dios manda. Anduvo en los grandes bailes y bailó bien todas las piezas con un talento que no se aguaba en las acedas madejas de las contradicciones. Siempre supo lo que quiso, siempre quiso lo que hizo.

Como testimonio de la seriedad de su labor no están sólo sus libros originales sino la excelente versión de los poemas insólitos de Alejandro Korn, publicada por el Instituto de Estudios Germánicos de la Facultad de Filosofía y Letras, en 1942.

Lo veo poco a pesar de admirarlo tanto. Antes solía encontrarlo en la imprenta de los Porter en los tiempos de "**Martin Fierro**", en algún bar de la Avenida de Mayo, en el subsuelo de "**La Peña**", en alguna conferencia, en el vaivén de la calle Florida, siempre cordial. Ultimamente nos dejamos de ver. La vida está conflagrada de problemas, de vicisitudes. Él tuvo un accidente, un cruel accidente, yo tuve otro, otros. Amigos comunes me traen noticias tuyas. No hace mucho me encontré con un hijo suyo, con quien lo estuvimos recordando, lo mismo que con la señora viuda de Bermúdez Franco, el dibujante genial de quien Ernesto fue noble amigo. Me traen noticias del alto escritor, del originalísimo historiador, desterrado de las historias literarias, olvidado de las antologías al uso. Claro está que detrás de su nombre queda su obra, dechado de elegancia y preciosa y deslumbrante escritura. Su sátira y sus jácara descubrieron una juventud cuya poesía participaba de la Gracia, cuya gracia participaba de la poesía. Sabemos que ha construido realmente una obra. Una obra difícil de demoler.

Ernesto Palacio tiene ahora la edad que tenía Galileo cuando demostró la oscilación del globo. Sabe como aquel que el mundo se mueve constantemente y que ese mundo —el nuestro— embellecido y enriquecido por sus sueños seguirá viviendo gracias a los hombres frontales como él, preocupados por los demás, obreros de un quehacer singular, creadores sonrientes y empeñosos, enseñándonos siempre a ser persona, cultivando un arte que es la justa e intransferible afirmación del arte, ajeno a los majaderos de la bulla, al tarantín de los amoladores de lisonjas.

## julio irazusta

"todo lo hizo en forma descollante"

Testimonio sobre Ernesto Palacio, lo he dado hace poco en mis **Memorias**, editadas el año pasado por Ediciones Culturales Argentinas. Digo allí que su **Catilina** es "obra cumbre del pensamiento político argentino. Aparte del afortunado esfuerzo por revisar un proceso histórico hasta entonces mal enfocado por la historiografía universal, el **Catilina** encierra en el capítulo "Sobre la ambición política" el mejor planteo hasta ahora existente de las relaciones entre la moral y la política. Ernesto Palacio es el mejor dotado de todos los escritores de nuestra generación. Nieto de un gran filólogo, sobrino de un eminente internacionalista y de un excelente dietólogo, hermano de un gran dibujante (y caricaturista) pertenece a una familia que da personas inteligentes como el árbol sus flores. El ímpetu de sus años mozos era un espectáculo regocijante; su permanente ingenio hacía disculpar sus ocasionales salidas de tono. Era poeta, prosista, acometió el ensayo, la obra de



Ernesto Palacio en una foto de su niñez.

aliento sobre un tema de cultura universal, la narración histórica argentina, y todo lo hizo en forma descollante".

Era capaz de sacrificar un amigo por un chiste. Pero, que yo sepa, el encanto de su compañía le permitía recuperarlos si su ingenio se los había hecho perder. Su **Historia de la Argentina** no tiene investigación original, pero sí muchas interpretaciones nuevas, que sólo a él se le podían ocurrir. Pero es la más perfecta narración de la anécdota argentina. Y a eso se debe el hecho de que ahora es el mayor **best seller** en la materia.

Estuvo muchas veces invitado por nosotros en Gualleguaychú, en la ciudad, cuando aún éramos propietarios de la casa de mis abuelos, y en el campo, en "**Las Casuarinas**", donde vivo la mayor parte del tiempo, y en "**San Marcelo**", cuando aún era de propiedad de mi tío Julián. Aquí estuvo todo un verano, durante varios meses. Y se adaptó tanto a la vida campesina, que todos los días salía a caballo, recorría todos los puestos de la estancia y siempre después recordaba a todos los peones, puesteros, montaraces, etc., como éstos lo recordaban a él.

Siempre lo creí el mejor prosista de habla castellana de su tiempo, pese a que la crítica de habla hispánica, así como los historiadores de todas nuestras literaturas, hayan decidido no enterarse del hecho, al punto de que la de Anderson Imbert no lo nombra para nada, a la vez que cita a un sinnúmero de plumíferos insignificantes.

Su poesía, en composiciones originales y traducciones es de primera. Pero como no creyó llegar a la excelencia se abstuvo de reunirlos en volumen. Pero su Elegía a la muerte de Pedro Miguel Obligado, y su redondilla en loor de sus tres hijas mujeres son dignas de integrar antologías.

Para honra del país, su jubilación de diputado le permite vivir dignamente sus últimos años. Pero no es sino la culminación de una vida de trabajo docente, que apenas le alcanzó para mantener su familia con decoro, aunque ayudándose con su incesante trabajo intelectual. Y no es una de esas jubilaciones especiales que se daban a las larvas de la política, aún jóvenes, surgidas a jerarquías inmerecidas.



## opiniones

### ramón doll

#### “cesarismo democrático”

Nuestra historia política de los últimos veinte años ofrece vaivenes parecidos a las postrimerías de la República Romana, en circunstancias en que el primer emperador diseñaba su perfil cesáreo. Exactamente como en la Roma de aquella época, fuerzas democráticas efectivas irrumpieron en la escena política hacia 1916, pero, por circunstancias que sería largo analizar, las viejas oligarquías no fueron quebrantadas y permanecieron con cierto poder plutocrático efectivo, amoldándose en apariencia a las exigencias populares. También en la República Romana el triunfo de los plebeyos abatió al patriciado, es cierto, pero no a la oligarquía financiera que se enriqueció en las conquistas coloniales y en la que el patriciado se transmitió para sobrevivir.

¿Por qué pudieron ocurrir así las cosas? ¿Qué principio, o ley, o causa histórica puede haber que haya hecho posible esa semejanza? ¿Qué le faltó al movimiento democrático preimperial y al argentino de 1916 para que en ambos haya podido ocurrir ese escamoteo de las oligarquías plutocráticas, manteniendo en los hechos un poder que se les pretendía suprimir en las personas y en los cargos públicos?

Y bien; ése es el problema político al que el destacado escritor Ernesto Palacio ha dado vida, vivacidad, calor de actualidad, mediante una subyugante evocación histórica de dos figuras de la República Romana: Cicerón y Catilina. Hace algunos años, Ortega y Gasset y Alfonso Reyes hicieron notar muy superficialmente esa semejanza, que no tiene importancia alguna si no se consigue extraer de ella alguna consecuencia.

Esto es lo que ha hecho Ernesto Palacio en el libro que comentamos, y que titula: **Catilina contra la oligarquía**. Al advertir su autor aquella semejanza de las luchas sociales en la República Romana y en la Argentina, ha aplicado en su investigación histórica un método de intuiciones y deducciones aprendidas, sentidas y vividas en su actuación directa sobre sucesos argentinos recientes; y son esas vivencias las que le han permitido su admirable reconstrucción, con tintas, tonos y enfoques originales.

Porque la historia clásica, la historia hecha en tales o cuales momentos favorables a Cicerón, dice que Catilina era el demagogo destructor, anárquico, amoral y ambicioso, tal cual debía descubrirlo el

orador, porque le convenía hacerlo para destruirlo. Sin embargo, tampoco ha sido Catilina recordado por sectores revolucionarios o de izquierda, como diríamos ahora, tal Spartaco, por ejemplo, como representante de vindicaciones populares y libertarias...

Aquí la interpretación original, henchida de fluencias históricas que realiza Ernesto Palacio. Catilina, vocero del pueblo, es el precursor de César, del Imperio. Enemigo de la oligarquía consular, apoyado por el pueblo, es el anuncio genial de la dictadura cesarista, del gobierno augusto. Catilina contra Cicerón. Catilina, el jefe, el caudillo omnímodo, el conductor, es el instrumento, el único posible que tiene el pueblo para gobernar; Cicerón, el abogado, el intelectual orador, político truchimán, no puede ser nunca el instrumento de la democracia; es el agente de la oligarquía.

¿No es ésta una adorable alegoría de la situación a que han venido los regímenes democráticos y constitucionales del siglo XIX? Obsérvenos con qué saña las oligarquías unitarias y conservadoras argentinas condenaron al **caudillo**. Y sin embargo, el caudillo era y es el exponente de las masas populares frente a los círculos áulicos y a las minorías selectas. ¡Pero el caudillo —dicen las élites— es la barbarie, es la fuerza frente a las admirables disposiciones y garantías de la ley y de la Constitución!

## alfredo palacios:

### “una belleza varonil, pero sombría”

(...) Ha escrito usted una obra vigorosa, que aparte el conocimiento profundizado de la historia romana, demuestra en su autor, talento excepcional para el estudio de temas semejantes. Impresionante es, y singular, la relación que se advierte entre el tono general de su relato y el ambiente histórico que estamos hoy viviendo. Y es que, sin duda, asistimos a fenómenos preliminares de disgregación y de calda de un nuevo imperio romano. Es el imperio cuantitativo de las fuerzas ciegas y mecánicas que deberá ser sustituido, paulatinamente, por el de las fuerzas constructivas, conscientes y solidarias del espíritu.

Es penoso que su libro, deje una impresión amarga de derrota juvenil. No podía ser de otro modo, ya que usted ha tomado por protagonista a un oligarca en potencia, que esgrime su ambición y su talento contra una oligarquía constituida. Sin reparo, suscribo sus arengas en defensa de la juventud, que yo mismo he expresado, muchas veces, en forma casi idéntica. Pero, en mi concepto, usted ha olvidado una cualidad esencial, sin la cual la juventud es una fuerza instintiva, y por lo mismo, desorientada e impotente. Esa cualidad es el **idealismo**; y la tragedia real de la juventud romana, en la época descrita por usted, lo mismo que en la actual, es la ausencia de ideales. Y la **carencia de un ideal, nacional y constructivo**, es lo que infunde a su obra ese trágico tono latente que la reviste de una belleza varonil, pero sombría. Hay un tim-

bre spengleriano en el tono viril y dolorido de sus juicios y sus reflexiones. Usted maneja con maestría los conceptos democráticos; pero es la suya una democracia **instrumental**, sin contenido idealista ni emotivo, y que puede transformarse, por lo mismo, en oligarquía despiadada. El acento virtual de su discurso no difiere, esencialmente, del imprecatorio y despectivo que Shakespeare atribuye a Coriolano. Y ello le resta eficacia a las tendencias que usted sugiere, y neutraliza sus críticas a las crudas formas oligárquicas.

Por esa causa resulta desoladora la impresión dominante que surge de la lectura de su libro. Nos ofrece el espectáculo desconcertante de un **poderoso talento que no ha logrado impregnarse de las corrientes renovadoras y fecundas de su tiempo y su país**, y se siente empujado a refugiarse en las épocas pretéritas. Por que, aunque usted no lo haya pretendido, en este caso, puede aplicarse aquello de que el tono hace la canción. Es decir, que aunque aluda a lo presente, se encuentra circunscripto en lo pasado. Tengo fe, sin embargo, que después del trágico fracaso de Catilina, resurja en su pensamiento y en su espíritu una nueva juventud perenne que le incorpore a las filas de los idealistas argentinos, hoy esperanza, y quizá refugio, de la democracia universal.

Le saluda afectuosamente, y espera su nueva obra, con anhelo.

# “que sientan la historia como algo vital”

1° — Creo que toda la historia, de 1° a 5° año, debe enseñarse como **historia universal** y no, según se enseña ahora, como diversas historias aisladas de pueblos, civilizaciones y épocas con poca o ninguna relación entre sí. Nuestros estudiantes no adquieren la idea de la **continuidad** y de la **unidad** de la historia; no se les ayuda a percibir su ritmo dramático; se les imparten nociones abigarradas sobre infinidad de hechos cuya conexión no ven, que les resultan ajenos e inútiles y que, en suma, no les interesan. Es indispensable reaccionar en el sentido de hacer que sientan la historia como algo que les atañe directamente y de manera vital.

2° — Para ello, hay que reformar de tal modo los programas, que sea historia universal sea ante todo **historia argentina**. Es decir, historia de **nuestra cultura** desde sus orígenes más remotos sin perder en ningún momento el sentido de la continuidad y la causalidad. Todo ha de estudiarse **con referencia a nuestra formación**, lo que no ocurre ahora.

3° — En primer año, cuando se estudia la prehistoria, debe haber una bolilla especial destinada a la **prehistoria americana**. Todo el curso debe encararse como un proceso concurrente a la formación de la

**cultura mediterránea**, que se unifica al fin bajo Roma y el cristianismo, con sentido apologético sobre la función de la Iglesia como instrumento de la Redención. Muy importante es rectificar el convencionalismo masónico de que la Edad Antigua termina con la caída del Imperio de Occidente y no con el advenimiento de Cristo.

4° — Después de Roma, **nuestra historia** sigue en España. Es preciso acabar con esa absurda historia de “la Edad Media, Moderna y Contemporánea”, pensada y enseñada con criterio apologético de Francia y las ideas masónicas: en una palabra, acabar con Malet, que debería prohibirse. Hay que reemplazarla con la historia “de España y la civilización europea” en esas épocas. La columna vertebral de esa historia debe ser la cultura ibérica, enseñándose la de otros países con referencia a ella y como episodios laterales. Es de importancia vital recalcar el espíritu misional de España, la función de los santos españoles, la vocación apostólica que la llevó al descubrimiento de América. Señalar que la Epoca Moderna se inicia con el Descubrimiento, mucho más trascendental por sus efectos que la caída del I. de Occidente.

5° — A continuación, los Descubrimientos y la Conquista. Hay que dar mayor extensión a lo referente a nuestro territorio e introducir un acento apologético en la relación de las hazañas de la Conquista y la Colonización. Los alumnos deben aprender que las hazañas de los héroes de la Conquista son cosa que nos toca directamente como gloria nuestra; que son proezas de nuestra gente y que deben enorgullecernos.

6° — Olvidaba decir que ya en segundo año, al estudiar historia moderna de España, debe estudiarse ya, en un par de bolillas, el Descubrimiento y las Conquistas, que se retomarán con mayor extensión en 3°. Se harán además continuas alusiones a la historia americana.

7° — La historia de América y la Argentina necesitan una revisión a fondo. (Si le interesan estas sugerencias hasta aquí, sería cuestión de intentarlas.)

8° — El inconveniente para esta reforma es, por ahora, la falta de manuales. Mientras no aparezcan, podría el gobierno establecer ciertas normas generales para el profesorado.

(carta a garcía santillán, 12-3-44.)

# “integrar un ideal de hegemonía nacional”

1 — Se dice que no tenemos un ideal nacional. (Dificultad de la definición.) Sin embargo, en nuestros poetas, en las manifi. oficiales se advierte una constante alusión a algo que parecería no provocar disidencias: nuestra especie de apostolado de la paz en América y el mundo. Inv. por los enemigos; mechado de nociones falsas sobre la política, sobre los **medios**. Pero generoso en su raíz y objetable en su proyección.

2 — ¿Tiene la fuerza necesaria para constituir un i. n.? Adviértase que debemos pensar en lo que tenemos. No podemos importar un i. n. Veamos los elementos. Un ideal nacional supone siempre una voluntad más o menos explícita de supremacía, de dominación, y el consiguiente orgullo. Así nosotros: **los más pacíficos**. La voluntad de descollar en algo, que se compagina con un compl. de inferioridad en otras materias, como los romanos lo tenían con respecto a los griegos. Resultaría un imperio de la paz. Pero, ¿qué es esto, sino el imperio?

3 — Esto resulta un poco paradójal. Pero se debe a las ideas falsas sobre los medios. Sabemos vagamente adónde nos lleva el destino. Pero hemos extraviado el camino para cumplirlo. Vamos a hacer brevemente la historia de esta desviación.

4 — Debo decir, ante todo, cuál es para mí el origen cierto de ese ideal de paz; es una transposición del ideal ecuménico de la conquista española. Los conqu. vinieron a eso. Mística de la raza, mesianismo que no se advierte, p. e., en Estados

Unidos, cuyo único ideal es la prosperidad.

5 — Eso se advierte en la voluntad expansiva de n. guerra de la Independencia. Nuestros guerreros eran cruzados de la libertad. Eso se advierte en la política americanista de Rosas, en la voz de nuestros poetas, en la actitud de Yrigoyen frente a Hoover. Su persistencia indica su origen prof. castizo; y lo que sorprende es que no haya muerto en medio de todas las desviaciones posteriores aunque se presente disfrazado de pacifismo subalterno. Saavedra Lamas es una caricatura de política imperial; pero no dejó de representar ridículamente algo profundamente argentino.

6 — La historia de la desv. de n. ideal nacional, no en el fin sino en los medios de alcanzarlo, es la hist. de n. Complejo de inferioridad y de su eclipse. Se ha hablado mucho de éste. Hoy quiero señalar sus causas, su etiología.

7 — La psicología contemporánea y los traumas. El origen de las neorosis. Una herida psicológica que corroe subconscientemente y que se manifiesta como neorosis, enfermedad moral. La curación consiste en descubrir por el psico-análisis dónde está el trauma y ponerlo bajo la luz de la conciencia. Vamos a aplicar este método a nuestra enfermedad nacional.

8 — ¿A qué se debe ese complejo de inferioridad que ahora nos aqueja? Yo soy un poco especialista en este problema. En cierto momento nos avergonzamos de España, es decir, de nosotros mismos. Situación del mundo europeo. Guerra de la

Independencia. Palabras de Bolívar, de Alberdi, de Sarmiento. Había que ser distintos.

9 — El desastre de Caseros dio la razón por las armas a un ideal circunstancial de “civilización” impersonal, que se superpuso a las fuerzas que se resistían al descastamiento. Es de advertir que el espíritu de Caseros coincidía con el mov. del mundo europeo, de modo que el país se adaptó muy pronto al ritmo impuesto por los vencedores. La ruptura con la tradición no se sintió entonces como una herida sino al contrario. No había compl. de inf. Se consideraba como una suerte no poseer el lastre del pasado.

10 — Se explica. El mundo parecía marchar hacia el paraíso de felicidad anunciado por los profetas del liberalismo. Sus principios parecían n. sola razón de existir. Las crisis no bastaron para despertarnos; tenían en sí mismas el remedio. El apogeo de este optimismo se manifestó en la época del Centenario. Lejos de sentirnos tributarios del extranjero, lo considerábamos como tributario nuestro. La creencia en los falsos ideales nos impedía sentir sumisión. Hasta le agradecíamos al inglés que nos regenteara los ferrocarriles, librándonos de esa ingrata tarea, al fin y al cabo subalterna. Aunque nos sacara el jugo; para eso éramos ricos.

11 — La guerra y sus consecuencias nos hicieron caer la venda de los ojos. Vimos que los principios eran falsos y la esperanza mentirosa. Nos encontramos sin prosperidad, sin libertad, sin horizonte y



Inéditos

lo que es peor, sin una tradición en la cual hallar la fuente donde recuperarnos.

12 - Todo esto es historia argentina. No debemos renegar de ella sino rectificarla. Aparecieron las consecuencias de la vieja herida. No siendo nadie, sólo nos quedaba Europa y una actitud de sumisión. Predominó la actitud pesimista. Y el mimetismo en los dos campos.

13 - No debemos avergonzarnos de habernos enfermado. Les ocurre lo mismo a todos los organismos sanos. Sólo nos queda enfrentarnos claramente con el diagnóstico del mal, denunciar el trauma para curarlo y restablecer en sus elementos auténticos ese viejo ideal nacional que heredamos de España y que mezclado de elementos espúreos es, sin embargo, lo mejor de nuestro ser. Si no desapareció sofocado por los ideales falsos es precisamente porque las enfermedades morales deforman al sujeto, pero no lo suprimen. Y ese ideal ecuménico heredado de España es nuestro ser mismo.

14 - Se trata de recuperarnos. Aquí le quiero hacer un pequeño pleito al P. Cast. Nos dijo que debíamos empeñarnos en distinguir lo nacional de lo no nacional. Si, en cierto modo. Porque esa actitud ofrece peligros. El hurgar demasiado dentro de nosotros, provocaría desgarramientos y hasta mutilaciones. Yo creo que nuestra actitud debe ser otra: tratar de integrar todo lo que poseemos en un ideal de hegemonía nacional. No mirar demasiado hacia atrás y con criterio de fiscales, sino tender a una síntesis de lo argentino, y hacerlo servir al mismo Alberdi a nuestro ideal. Esta es la misión de nuestra época, no la de rehacer pleitos ya fallados. Fundar la nueva Argentina sobre su tradición más gloriosa, que nosotros sabemos cuál es.

(apunte inédito, sin fechar.)

“...ahora son otras mis ideas sobre el mundo...”

*Hace años que Ernesto Palacio no escribe; o a lo sumo, como él mismo dice en una carta a su hija Susana, está preparando sus memorias. Sus últimos escritos son, pues, sus cartas; correspondencia de un viaje que pone al viejo autor nacional frente a EE. UU., frente a Europa, que conmueve su pensamiento. He aquí algunos fragmentos de la misma.*

méxico/9 de noviembre de 1965

(...) ¿Te acordás de ese viejo siempre triste y callado que te visitaba y que te desesperaba con sus silencios, lo que vos atribuirías, seguramente, a efectos del accidente?... Estoy seguro que no me reconocerías ahora.

México me ha cambiado. Es verdad que los extraño a todos y que me gustaría al mismo tiempo tenerlos conmigo; pero mi actividad, mi espíritu, mis inquietudes se han transformado radicalmente. Ahora me interesa la vida. Ahora me interesa el porvenir. Ahora son otras mis ideas sobre el mundo. Ahora pienso (es verdad que muy débilmente) en participar en los movimientos que circulan por ahí y en hacer algo, todavía. ¡Si vieras México, qué maravilla! ¡Una ciudad enorme, poblada por gente de color, con las esquinas en ángulo recto, con edificios rarísimos, con mil sugerencias para el buen gusto! Pero un encanto poderoso al que no puede resistir nadie. Te diré lo que a mí me enseñó desde el comienzo: que el hombre tiene aún mucho que hacer sobre la tierra. Yo ya no creía ni en eso. Que el porvenir es una cosa importantísima. Que sólo vive lo que se mueve. Deberían venir todos los sudamericanos, porque es la única ciudad que tiene un pasado vivo...

No sabés lo que he aprendido en esta gira. No hay nada como ver una tierra extranjera. Todo lo que no se escribe en los libros está allí, bajo tus ojos. Y uno hace referencias y establece relaciones que no habría pensado antes.

génova/setiembre 1967

(...) Hace tres días que estoy en Génova, y recién hoy me encuentro en condiciones de escribirles. Tres días que he andado de aquí para allá como un sonámbulo, viendo una cosa y otra, haciendo historia, recordando hechos y sin cansarme ante tanta maravilla. Yo creía que mi visita a Estados Unidos me había abierto los ojos a las cosas del mundo y que ya no tenía nada que aprender; tal vez un poco más y pare de contar. ¡Pero Génova!... Pensar que estoy en la patria de Cristóbal Colón; que todo tiene un sabor de antigüedad; que hay casas anteriores a su época; que hay multitud de lugares sombríos en los que se habrá paseado meditando; que existe un barrio (el de lugares históricos) con calles angostas por las que no pasan automóviles, llenos de cambalaches, por supuesto (el turismo lo puede todo) pero de una fuerza de sugestión enorme y que lo agarran a uno completamente. Yo he andado por todas partes desde que desembarqué, y ya en tres días conozco bastante la ciudad. Recién almorcé en una tratoría. Los cafés y las tratorías son más o menos como los de allá; es lo único que hemos copiado bien. Pero lo demás no se puede copiar, porque es el Tiempo. Estoy en una ciudad que ya estaba en decadencia cuando el descubrimiento de América, que había sido una famosa provincia romana, que tuvo un rey cuyo palacio (¡qué maravilla!) se conserva y que está orgullosa de esa tradición. Claro que todo eso lo conserva para el turismo, lo que le quita un poco el mérito. Es hacer el negocio con la grandeza de los antepasados.

## recuperaciones

“¿cómo no van a sonar huecos los dogmas oficiales?”

Los profesores de historia argentina en los establecimientos oficiales advierten desde hace años, un fenómeno perturbador: la indiferencia cada vez mayor de los alumnos ante las nociones que se les imparten. Es inútil que aquéllos engolten la voz, es inútil que apelen al patriotismo y pretendan comunicar a sus oyentes un entusiasmo que juzgan saludable por las

virtudes de Rivadavia y de Sarmiento: consiguen, a lo sumo, un “succés d’estime”. La historia que dictan NO INTERESA, interesa cada vez menos a la población escolar. Este es el hecho indiscutible, que suele atribuirse corrientemente a la influencia de doctrinas exóticas o al origen extranjero de gran parte de los estudiantes. “¡Hay que apretarles las clavijas

a estos hijos de gringos!” he oído exclamar de buena fe a un pedagogo, mientras aplicaba la represalia del aplazo. Esto no mejora las cosas. El fenómeno no sólo subsiste, sino que se agrava.

(...)

No entraré a considerar las causas que dieron origen a lo que llamo la versión oficial de nuestra historia, ni la legítimi-

dad de la misma, porque ello nos llevaría a enfrentarnos con los problemas fundamentales del conocimiento histórico. Diré solamente que dicha versión no se ha independizado, que sigue siendo tributaria de la escrita por los vencedores de Caseros, en una época en que se creía que el mundo marchaba, sin perturbaciones, hacia la felicidad universal bajo la égida del liberalismo y en que no se sospechaban los conflictos que acarrearía la revolución industrial, ni la expansión del capitalismo, ni la lucha de clases, ni el fascismo, ni el comunismo. Impuesta por Mitre y por López, tiene ahora por paladín al arriba citado doctor Levene, lo que, en mi entender, es altamente significativo.

Fraguada para servir los intereses de un partido dentro del país, llenó la misión a que se la destinaba; fue el antecedente y la justificación de la acción política de nuestras oligarquías gobernantes, o sea el partido de la "civilización". No se trataba de ser independientes, fuertes y dignos; se trataba de ser civilizados. No se trataba de hacernos, en cualquier forma, dueños de nuestro destino, sino de seguir dócilmente las huellas de Europa. No de imponernos, sino de someternos. No de ser heroicos, sino de ser ricos. No de ser una gran nación, sino una colonia próspera. No de crear una cultura propia, sino de copiar la ajena. No de poseer nuestras industrias, nuestro comercio, nuestros navíos, sino entregarlo todo al extranjero y fundar, en cambio, muchas escuelas primarias donde se enseñara, precisamente, que había que recurrir a ese expediente para suplir nuestra propia incapacidad. Y muchas Universidades, donde se profesara como dogma que el capital es intangible y que el Estado (sobre todo, el argentino) es "mal administrador".

Era natural que, para imponer esas doctrinas, no bastara con falsificar los hechos históricos. Fue necesario subvertir también la jerarquía de los valores morales y políticos. Se sostuvo, con Alberdi, que no precisábamos héroes, por ser éstos un resabio de barbarie, y que nos serían más útiles los industriales y hasta los caballeros de industria; y que la libertad interna (¡sobre todo para el comercio!) era un bien superior a la independencia con respecto al extranjero. Se exaltó al prócer de levita frente al caudillo de lanza; al "civilizador" frente al "bárbaro". Y todo esto se tradujo a la larga en la veneración del abogado como tipo representativo, y en la dominación efectiva de quienes contrataban al abogado.

Con este bagaje y sus consecuencias —un pacifismo sentimental y quimérico, un acentuado complejo de inferioridad nacional— nos encontramos hoy ante un mundo en que todos esos principios han fracasado. La solidaridad universal por el intercambio, que postulaba el liberalismo, se ha roto definitivamente. Vivimos tiempos duros. El imperialismo del soborno ha sido suplantado por el imperialismo de presa. Hay que ser, o perecer. ¿Cómo no van a sonar a hueco los dogmas oficiales? ¿Cómo pretender que nuestros jóvenes se entusiasmen con una "enfiteusis" u otra genialidad por el estilo, cuando les está golpeando los ojos la realidad política de una crisis mundial, con surgimiento y caída de imperios?

(de la revista del Instituto de Investigaciones Históricas, Juan Manuel de Rosas, Año I, N.º 1, 1938.)



## lágrimas y sonrisas/ acha

### un hombre pacífico

Al extender las manos fuera de la cama, Pluma se sorprendió de no encontrar la pared. "Bueno", pensó, "las hormigas se la habrán comido", y se volvió a dormir.

Poco después, su mujer lo aferró y lo sacudió: "Mira, holgazán", dijo, "mientras tú te la pasas durmiendo, nos han robado nuestra casa". En efecto, un cielo intacto se extendía por todas partes. "Bah, ya está hecho", pensó él.

Poco después, se dejó oír un ruido. Era un tren que venía hacia ellos a gran velocidad. "Por lo apurado que parece", dijo él, "seguramente llegará antes que nosotros", y se volvió a dormir.

En seguida el frío lo despertó. Estaba todo bañado en sangre. Algunos trozos de su mujer yacían cerca de él. "Cuando hay sangre", pensó, "se presentan toda clase de dificultades; si ese tren no hubiese pasado..."; y se volvió a dormir.

—Veamos —dijo el juez—. ¿Cómo explica que su mujer se haya hecho daño hasta el punto de habérsela encontrado partida en ocho pedazos, sin que usted, que estaba a su lado, haya hecho gesto alguno para impedirlo, y ni siquiera se haya dado cuenta de ello? He ahí todo el misterio. Todo el asunto está en eso.

—En esa dirección, no lo puedo ayudar —pensó Pluma, y se volvió a dormir.

—La ejecución se efectuará mañana. ¿Acusado, quiere añadir algo?

—Discúlpeme, no he seguido el proceso —dijo Pluma, y se volvió a dormir.

henri michaux

### plato fuerte

Las reglas a las cuales deben someterse los monjes (budistas) —que llevan la cabeza rapada y visten túnica amarilla— son mucho más severas que las que se aplican a los laicos. Deben observar, entre otras, la regla de pobreza absoluta. En principio,

### maneras de decir

¿Quién sabe que habría descubierto Colón si América no se le hubiera atravesado en el camino!

En el museo de X vi un bidet que había pertenecido a María Antonieta. Debo ser realmente un degenerado, porque ante la visión de tan primoroso adminículo, no pude dejar de pensar en la Revolución Francesa.

jerzy lec

Jamás te apartes del recto camino, así tengas que doblar mil veces.

a. chaseul

La guerra es el arte de matar en grande; de hacer con gloria lo que, hecho en pequeño, llevaría al cadalso.

fabre

deben subsistir gracias a lo que se les da como limosna. Cada monje posee un tazón para limosnas —de hecho es todo lo que posee— en el cual los viandantes depositan un poco de comida. El monje no puede guardar alimento. Cuando su tazón está lleno y su ración asegurada, debe dejar de mendigar. No puede rechazar nada de lo que se le ofrece ni mostrarse exigente en cuanto a calidad. Tales prescripciones, por lo estrictas, pueden engendrar casos de conciencia arduos, como el de aquel piadoso monje que recibió comida de un leproso a quien, cuando fue a depositar la comida en el tazón, se le desprendió el pulgar... El monje se vio ante un dilema terrible: debía consumir todo lo que se le había dado pero, por otra parte, le estaba vedado comer carne.

Th. van Baaren. Las religiones de Asia, del Islam al budismo Zen.

### los que pasan

Quando nos paseamos de noche por una callejuela y un hombre —al que vemos cuando aún está lejos porque la calle sube hacia nosotros y hay luna llena— viene corriendo, no lo detenemos. Aunque dé señales de agotamiento, aunque sus ropas estén hechas jirones, aunque alguien corra detrás de él dando gritos, lo dejamos que se aleje corriendo. Porque es de noche y no podemos hacer nada ante el hecho de que la calle suba hacia nosotros iluminada por la luna y además, esos dos quizás hayan imaginado esa carrera para distraerse, quizás un tercero los siga, quizás el primero sea injustamente perseguido, quizás el segundo quiera asesinarlo y resultaríamos cómplices del crimen, quizás ninguno de los dos sepa nada del otro y cada uno corra hacia su lecho bajo su propia responsabilidad, quizás sean sonámbulos, quizás el primero esté armado.

En fin, no debemos preocuparnos. ¿No habremos bebido un poco de más, acaso? Y nos ponemos contentos porque ya no vemos al segundo tampoco.

kafka

# “dejaré de verte sí pero de quererte no”

*Abrazada a dos civilizaciones, como ajena al tiempo transcurrido, la ciudad de San Fernando del Valle de Catamarca mantiene aún latente su pasado indígena y colonial.*

*Las costumbres, el lenguaje, la manera de vivir de su pueblo, oscilan entre dos culturas: aquella que heredaron, diaguita-calchaquí, cargada de mitos y leyendas, y la que diariamente difunde el mundo moderno.*

*Testimonio de las raíces profundamente americanas de Catamarca, que tan bien defendieron con su lucha hombres como Juan Calchaquí o Felipe Varela, son estas coplas populares.*

*Algunas de ellas me fueron transmitidas por Marina Lazarte, a quien conocí recorriendo el Albergue del Peregrino, lugar donde artesanas y vendedores ca-*

*llejeros se reúnen, en vísperas de la Fiesta de la Virgen del Valle, para vender sus trabajos.*

*Marina ofrecía, entonces, patay, rosquillas y queso hecho con sus manos. Volví a verla vendiendo vinos y dulces regionales en la Feria Artesanal. Allí, en el pequeño puesto que atendía, pasamos largas horas siesteras hablando de su infancia, de sus hijos, de los cuentos y versos que recitaba, de niña, en fogones familiares.*

*Otras me fueron transmitidas por el poeta Leiva Navarro. Sus interminables relatos hablan de dioses y creencias, de manos amigas en noches de Chaya, de ranchos abiertos al caminante, de pueblos que no ocupan lugar en los mapas.*

graciela de luca

## I

transmitidas por *melitón gordillo*

(tinogasta.)

Antes cuando te quería  
cintura de mi cintura,  
ahora que no te quiero  
sos cinto de la basura...

Yo soy como la vicuña  
para subir a la altura,  
esa niñita no es mía  
pero la cuento segura...

La cinta para ser cinta  
no ha de ser de dos colores,  
la mujer para ser firme  
no ha de amar dos corazones...

De arribita yo he venido  
escribiendo en la pared,  
en el letrero diciendo  
no echa coplas la mujer...

Andate papel volando  
a las manos que te mando  
si te miran con desprecio  
volvete papel llorando...

Chiquito soy señores  
quien me diera de mamar,  
una que no tenga leche  
golpiando le'i de sacar...

Ojo de tintero negro,  
nariz de pluma delgada  
dientes de letra menuda  
boca de carta cerrada.

Pobre mi suegra  
se cansa de hablar,  
mañana le entrego su hija  
me mandó a cambiar...

Qué triste sale la luna  
si el lucero no acompaña,  
qué triste se siente el hombre  
cuando la mujer lo engaña...

Aguacero pasajero  
no me mojés el sombrero,  
a vos no te cuesta nada  
a mí me cuesta dinero.

## II

transmitidas por *felipa vda. de bustamante*

(enujil.)

A la mártir un pañuelo  
que en la punta lleva flores  
no me niegues tus caricias  
que por ti van mis amores.

Tus ojos y los míos  
se miran y se aman,  
pero las intenciones  
no se declaran.

Decís que no me querís  
tendrás mejores  
como eso no va en gusto  
sino en pasiones.

Aleja Dios a mis penas  
que no me puedo olvidar  
la vergüenza me retira  
y tu amor me hace llegar.

Dices que me quieres mucho  
yo te quiero mucho más,  
pesemos en la balanza  
qué amor el que pesa más.

Tengo que firmar mi nombre  
en un libro natural,  
no habiendo falta de un hombre  
no hay mujer que pague mal...

Muchas envidias he visto  
me indigna tanta mudanza  
esa es la causa, bien mío  
que te ame con desconfianza...

Preguntón de mis amores  
noticias te van a dar,  
eres la pilla curiosa  
con eso te has de quedar.

Ser curioso no es bueno  
para qué querés saber,  
ayer lo dejé durmiendo  
si querés lo podés ver.

Anda ingrata pero advierte  
que algún día puede ser,  
y sin ser piedra tropieces  
y vuelvas a mi poder.

No te afirmes en las ramas  
que me derramas las flores,  
afírmate sobre el tronco  
que firmes son mis amores.

Las barandas del puente  
se menean cuando paso  
a vos solita te quiero  
a las otras no hago caso.



aguada de *carlos corotto*

### III

trasmitidas por *marina lazarte*

Tomé la pluma y el papel  
pa' describir tu esperanza  
aunque tú me pagues mal  
en mí no hallarás mudanza.

Mudanza en mí no hallarás  
porque te supe querer,  
cuanto más años se pasen  
más juerte te he de querer.

En la tilde de la i,  
y en la tilde de la o,  
dejaré de verte sí  
pero de quererte nó.



A la mar por más honda  
se van los ríos  
tras de tus lindos ojos  
se van los míos.

No me dígas amado,  
dime tu dueño  
mírame como a tuyo  
no como ajeno.

En la mar está lloviendo  
en la cordillera nevando  
entre la mar y la cordillera  
se queda mi amor llorando.

**él:**  
Vos te tienes por muy linda  
y por flor de garabato  
no por tu bonita cara  
voy a volver cada rato...

**ella:**  
No me tengo por muy linda  
ni por flor de garabato;  
pero tengo una casita  
te hará volver cada rato.

**él:**  
De vicio te has de extender  
como verdolaga en huerta  
por donde quieras que vayas  
has de correr por mi cuenta.

**ella:**  
Yo me he de extender  
como verdolaga en huerta  
y te has de quedar tirando  
como perro en vaca muerta.

**él:**  
Aquel árbol elegi  
ser cruz de mi sepultura  
no precisas que lo cortes  
yo te quiero con locura.

## relaciones

**dice él:**  
Dígame mi señorita  
usted, que comprende letras  
ahora me ha de decir  
si la pava tiene tetas.

**contesta ella:**  
De la pregunta que me hace  
el contesto le he de dar:  
que a las tetas de la pava  
vos te las puedes chupar.

**él:**  
Aquí me tenés de tonto  
como al chivo del tío Blas  
ya me has mirao de delante  
ahora mirame de atrás.

**ella:**  
Tienes cabeza de un pavo  
el cuerpo de un jilguero,  
sólo te falta la cola  
para ser un pavo entero.

# ernesto epstein:

## "la música, un rito comunitario"

reportaje por matilde herrera

*Ernesto Epstein es un estudioso y un investigador de la música como arte y ciencia a la vez. En nuestro país, acaso nadie merece como él ser considerado un renovador de la pedagogía musical. No obstante, su vasta e intensa labor no le ha valido nombradía popular. Pero, aun así, integra la hueste de argentinos que silenciosamente y sin pausa no cejan en su empeño de elevar el nivel de nuestra cultura. Tan habituado está al silencio de sus compatriotas que, ante la requisitoria de crisis, pregunta sin falsa modestia: "¿Una entrevista a mí? ¿Y por qué?"*



sábat

### datos para una bibliografía

Introducción a La Pasión según San Mateo de Bach, Ed. IDMA, 1942.  
Juan Sebastián Bach., Ed. Ricordi, 1950.  
La Música del Renacimiento y La Era del Madrigal, Ed. UNBA, 1958.  
Mozartiana (en colaboración con Jorge D'Urbano), Ed. Mozarteum, 1960.  
Compendio de Cultura Musical, Ed. Interna de ESSO, 1963.  
El "Pierrot Lunaire" de Schoenberg, Ed. Mozarteum, 1966.  
Los instrumentos musicales (audiovisual y comentarios), Ed. Alex-Kraft, 1967.

### ensayos

La musicología en la enseñanza universitaria, LOGOS N° 1, 1941.  
Bach y el Barroco, ARS N° 53, 1950.  
El mundo sonoro y el pensamiento de Arnold Schönberg, DAVAR N° 37, 1951.  
Beethoven y el problema del estilo, ARS N° 70, 1955.

Schumann y lo romántico, ARS N° 73, 1956.  
El problema de la educación musical en la Argentina. Cursos y Conferencias. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores, Nros. 280/282, 1958.  
Sobre la estética de Goethe, ARS N° 81, 1958.  
La música en la educación, Visión N° 1, 1958.  
Elogio de Haydn, ARS N° 85, 1959.  
Retrato de Schubert, ARS N° 92, 1961.  
La educación musical como complemento de la cultura. Boletín Interamericano de Música, N° 21, 1961.  
La música y la sociedad de masas. Revista de la Universidad de La Plata, N° 19, 1965.  
Las cantatas de Bach, ARS, N° 115, 1975.  
Brahms y su tiempo, ARS N° 117, 1976.  
Panorama de la música argentina, Ed. Fondo Nacional de las Artes.  
Colaboraciones para las revistas: ARS, Mundo Argentino, Confirmado, Verbum, Logos, Universidad, La Prensa, La Nación, DAVAR.  
Colaborador del Musiklexikon de Riemann.  
Colaborador de la MGG (Musik In Geschichte und Gegenwart).

### "la mal llamada música culta"

—¿Por qué una entrevista a usted, doctor Epstein? Vamos a empezar con el reportaje. ¿Cuál es su actividad precisa?

—Mi formación ha sido de tipo tradicional; piano, composición y violín fueron las materias que hice aparte y después el estudio universitario. Ese es el fondo de mi actividad, yo soy músico y musicólogo.

—¿Se puede ser musicólogo sin ser músico?

—Los hay. Cómo no.

—Los hay. Pero, ¿se puede?

—Yo creo que les falta algo. Es como hacer crítica de arte o historia del arte sin haber nunca realizado pintura ni acuarela ni nada. Venir sólo de la estética, de la filosofía, de la crítica. Musicología abarca un campo tan amplio... Desde la etnomusicología, el estudio de todas las culturas exóticas, orientales, y, siempre me resisto un poco a llamarlas así, primitivas, hasta la acústica, la psicología del sonido, la historia de los instrumentos, la escritura antigua: paleografía... Para todo esto, usted no necesita ser músico, si se dedica toda la vida a descifrar neumas o escrituras antiguas, esto es más bien filológico.

—¿Podríamos decir entonces que la musicología investiga la esencia del pensamiento musical o el desarrollo del mismo?

—Hay mucha confusión y celebro la oportunidad de aclarar lo que yo entiendo por musicología; aquí, el término calificativo se usa un poco indiscriminadamente. La musicología se ocupa de todo lo que se pueda estudiar del fenómeno musical con métodos científicos. Ni más ni menos. Desde la estética, la parte filosófica, la psicología, la fisiología (el oído por ejemplo) y la acústica, hasta música de pueblos primitivos, historia de la música, evolución de los instrumentos, la relación de la música con las otras artes. Es un campo muy amplio, pero el término involucra un estudio con métodos científicos.

—O sea que musicología se puede hacer sin el estudio de instrumentos...

—No debería ser así. En Berlín, para seguir la carrera, se exigía conocimientos de armonía, de algún instrumento. Si alguna vez, y ojalá así sea, aquí en Filosofía y Letras se organizara esta carrera, sería necesario exigir un conocimiento básico del lenguaje musical, de lectura, de realización.

—La música es un lenguaje que tiene gran incidencia en la cultura, usted me decía recién que le parecía que acá no se tomaba de esa manera...

—Es un problema... Porque en la sociología de la música casi siempre, por lo que yo sé y conozco y salvo muy pocas excepciones, se estudia principalmente la vida material de los artistas, de los músicos, de qué manera están insertados en la sociedad, en el proceso productivo. Pero lo que realmente es difícil, si no a veces imposible, es ver de qué manera el lenguaje musical como tal refleja el estado de conciencia de la sociedad en que actúa.

—Usted que ha investigado seguramente los procesos históricos y la música que los acompaña, ¿cree que ésta refleja el momento social?

—Algunas veces sí, otras es muy difícil distinguirlo. Aunque de alguna manera la relación se hace evidente, como para

cualquier otra actividad. Uno bien puede decir: Bach escribió esa música, escribió cantatas y otras cosas, debido a su función y a la sociedad que le pedía estas cosas. Pero él no se sintió coartado; a través de ese tipo de música manifestaba una profundidad de vivencias, de vivencias metafísicas, que para mí trascienden las imposiciones, limitaciones o postulados que formulara la sociedad. El aspecto sociológico no puede explicar por qué este compositor es mucho más grande y profundo y sobrevive, y otros, que cumplieron quizás mejor, con lo que la sociedad impuso en su momento al artista, se perdieron en el tiempo. Quizá fue porque se limitaron a seguir los dictados de una sociedad sin trascenderla.

Es una compleja relación la de sociedad-arte, sociedad-música, no es algo superficial. No podemos decir "esas son todas imposiciones" y "hubo quienes tuvieron acceso y quienes no lo tuvieron". Para mí, la cosa es más compleja y existen varios estratos para investigar.

—En la Argentina —salvo quizás en el folklore— no hay músicos en cantidad. Es como si el argentino no tuviese incorporado el lenguaje musical.

—En cuanto a creatividad, a creación, la música aquí es mucho menos representativa que las letras o la pintura. Pero eso puede considerarse natural porque en la historia la música siempre es la última de las artes que va plasmando un estilo, una nueva generación, y a veces tenemos pueblos que, hay que resignarse, sólo en un momento se expresaron musicalmente, como Holanda, o España, o la misma Inglaterra que tuvo su período brillante. Luego vienen años y siglos en los que quizás todo el genio de la raza se vuelca en otras manifestaciones de arte; en la pintura o en otras expresiones.

—¿En las culturas primitivas la música se manifiesta tan naturalmente como la pintura?

—Es una sola cosa para mí. Allí no hay división.

—¿No será un problema de formación? Al niño, salvo en ciertos institutos, no se lo introduce a la música como a un lenguaje natural. En los colegios, la clase de música son las marchas, los cantitos. Es la hora donde se descargan de mala manera todas las tensiones, se ríe de la profesora: no se aprovecha la música, ni se la goza como algo gratificante.

—Yo no puedo juzgar cómo será en las otras ramas de la educación estética. No sé si el acceso a la plástica o a la poesía está mejor orientado, mejor enfocado, pero en relación a la música usted tiene razón. Aunque en los últimos años el sistema de enseñanza mejoró. Para mí la música debería ser una parte muy importante en la formación del ser humano, sobre todo por una cosa que no me canso de repetir: la música, mucho más que, por ejemplo, la pintura, constituye lo que Fromm llama un "rito comunitario". Posibilita formar un grupo, una comunidad —no digo colectividad—, una comunidad en el sentido de la experiencia común. Fenómeno que aquí quizás se da nada más que en el deporte. La pintura, la poesía, permiten mejor las experiencias individuales, la música hace a lo individual y al mismo tiempo a una experiencia comunitaria, por eso debería ser muy fomentada.

—¿Considera que se puede utilizar la



## el credo de un maestro

Es lícito exigir de ciertos productos culturales un valor funcional de enriquecimiento personal; tal vez, para el común de los mortales, sea ése el único criterio que decide la validez de un cuadro, un poema o una composición musical. **Cultura** es un tecnicismo antropológico, y no debería designar meramente una colección particular de objetos culturales que, presuntamente, sólo serían accesibles a determinada élite o grupo.

No debe por ende sorprendernos que esa concepción restringida de la cultura acabe en el mero almacenamiento de información, en la erudición gratuita y pedantesca, en la reducción de toda creación artística, científica o filosófica a una suerte de cadáver.

Hay quienes de tal modo arrastran el pesado lastre de una cultura **inerte**, que se convierten en lo que Alfred Whitehead llamó "lo más fastidioso e inútil que hay sobre la tierra". De allí que, para grandes mayorías, convivan en el estéril recinto de "lo culto" la más grande incompreensión y el más grande aburrimiento.

Estas reflexiones mínimas se imponen cuando se tropieza con la metodología que Ernesto Epstein utiliza al frente de sus clases de apreciación musical o de historia de la música. No sólo porque la coexistencia entre Beethoven y Horacio Salgán que allí reina permite superar la falsa oposición entre música popular y música culta —lamentable dicotomía que importa más a la sociología del arte que al problema real de la complejidad de un lenguaje— sino también, y fundamentalmente, porque Epstein presenta el hecho musical como una **necesidad vital**. Así lo explica: **La música es ante todo una actividad necesaria para los hombres; si muchas personas no tienen conciencia de ello, es porque su sensibilidad yace debajo de los escombros de sus propios prejuicios e inhibiciones, y de los condicionamientos exteriores que impiden el acceso a las manifestaciones culturales individual y colectivamente enriquecedoras.** Esto último constituye ciertamente una forma de egoísmo social: todos los hombres pueden, por medio de un entrenamiento adecuado y en la medida de sus capacidades, no solamente aprender a oír música correctamente y gratificarse con ella, sino también a interpretarla y aun a componerla. Estas actividades implican una actitud participante y creadora, y constituyen en última instancia un real ejercicio de libertad. Epstein enfatiza constantemente que no puede concebirse a la música como una manifestación aislada: **Pensemos, por ejemplo, en las profundas ligazones históricas entre música y poesía, en su origen común en el seno de las comunidades primitivas, asociado a experiencias rituales y ceremonias mágicas.** Hay, y esto vale para todas las épocas, una esencia común a todas las formas del arte, que actúa como una gigantesca conciencia —y aun subconciencia— de la humanidad. Pero si algo permite identificar a este hombre cálido y afable con un auténtico maestro, no es simplemente su preciso manejo del tiempo expositivo o la sabiduría con que dosifica el lenguaje de la pasión y el de la inteligencia, sino la fascinante concepción que profesa acerca del proceso educativo. **Creo que lo fundamental es enseñar que una vida merece ser vivida con los ojos abiertos y el oído atento, con todos los sentidos dispuestos a aprehender la maravillosa diversidad del mundo, con nuestra inteligencia y sensibilidad preparadas para recibir la palabra del poeta o para hundirlas en la historia y comprender así lo que somos y lo que seremos.** Es extraño, pero a pesar de haberme dedicado durante tantos años a la música, el arte y la enseñanza —y ya no me gusta recordar cuántos— no puedo dejar de apasionarme al hablar de todo esto. Y cuando enseño, deseo que mis alumnos participen también de esta filosofía cotidiana, deseo que también ellos puedan aprender a gozar plenamente del mundo y que compartan conmigo esas experiencias que han enriquecido y enriquecen mi vida. Ojalá lo logre. Si así fuera, aunque en mínima medida, podría sentir que enseñar es también un acto de amor. Porque creo que la entrega de alguna forma de amor a nuestros semejantes basta para justificar nuestro paso por la tierra. Y si me preguntaran qué es lo que más temo, lo que más aborrezco, diría que es la humillación: la que unos hombres ejercen sobre otros, y la que a veces un hombre ejerce sobre sí mismo. Difícilmente podría sintetizarse mejor el credo de un maestro que es, ante todo, un humanista: la más alta finalidad de la educación es enseñar a vivir. No es mucho decir que el proyecto es ambicioso. No es poco decir que Epstein lo consigue.

guillermo boido

música para fomentar la solidaridad humana...?

—He bregado durante muchos años por una filosofía de la educación musical. Desde el Collegium Musicum, durante treinta años...

—Me gustaría que me hablase de esa filosofía.

—Creo que para formar realmente una nacionalidad, una conciencia nacional, la mayor parte de la población debe tener experiencias sanas compartidas. Y, precisamente, la música da esto de manera muy sana. Por ejemplo, cantando en coro, formando un conjunto, no se anula el individuo, no se trata de un estado de hormiga, pero uno se da cuenta de que sin los compañeros, sin los otros que lo acompañen, no se podría realizar una experiencia tan linda. Todos juntos podemos hacer eso: solamente así. Para mí, lo primordial sería crear un voluminoso cancionero nacional que todos los niños de la República, con sus aportes regionales por supuesto, hayan practicado, cantado. Así lo he visto en pueblos europeos; se reúnen de grandes y saben veinte, treinta, cuarenta canciones y las cantan juntos.

—¿El niño es capaz de aprender la esencia de la música, aprender a manejar el lenguaje?

—Usted dice muy bien: lenguaje. Debe aprenderse como el lenguaje. Primero a hacer la música, primero tener (ya en el jardín de infantes se comienza) experiencia musical. Por escuchar música y por hacerla. Y después esa parte que fue siempre tan mal encarada...: la parte teórica, llamada teoría, no debería ser una materia. El conocimiento conceptual (es un dicho mío) debe caer como manzana madura del árbol de la experiencia. Debe ser viva, creativa. De esta manera se abre un camino hacia el lenguaje hasta en sus expresiones más complejas, hacia la mal llamada "música culta". Como si hubiese una música inculta.

En este momento tengo un ciclo en Radio Nacional: **Cómo escuchar música**. Al principio, en las primeras audiciones, inserté cualquier tipo de música. Tango, jazz, folklore, música de pigmeos, de jíbaros. Esto, mientras se trataba de aclarar los elementos del lenguaje musical. Porque son comunes a todas las manifestaciones; la faz rítmica, la faz melódica y otras más. Y ahora me disculpé un poco ante mis oyentes, porque en las últimas audiciones cada vez voy más hacia Brahms, hacia Ravel o Debussy o Bach. Y les explico. En un afiche, puedo muy bien aclarar los elementos básicos de la experiencia plástica, color, composición y línea. Pero no voy a enseñar a oír **La cumparsita** o **Luna Tucumana** o **Dónde vas con mantón de Manila**, porque esas son, por su función social, expresiones musicales que no necesitan ser profundizadas, no necesitan una sensibilización porque van directamente a la sensibilidad. Eso no quiere decir que crea que Bach o Beethoven sean música de élites...

—Pero, como para cualquier idioma, debe ser necesaria cierta preparación para escucharlos...

—Una preparación, una formación, claro. Debe haber una educación que promueva

## "impulsar al hombre hacia la música"

La realidad cultural de nuestro país es sumamente compleja y, por ende, también lo es su panorama musical.

Conforman esta situación, que posee sin embargo definidas características nacionales, una serie de aportes y corrientes de origen dispar. Las culturas sudamericanas, las manifestaciones hispánicas, el mundo religioso occidental, las oleadas inmigratorias, las tradiciones populares, la vigencia de la cultura musical europea y cierta influencia de la "negritud", son parte de los elementos nutritivos.

A ello se uniría un posterior desarrollo dispar en el conjunto del país, cuyo símbolo, en un extremo, es una obra como el Teatro Colón de Buenos Aires, ciudad donde, por otra parte, se da una actividad musical valiosa y compleja.

En este contexto, sucintamente señalado, la educación musical (un elemento cultural de singular importancia) es un terreno sumamente maltratado. Son muy pocos los maestros que profundizan una relación con la realidad y no se quedan viviendo en el estricto, y parcial, mundo de los laureles clásicos.

Ernesto Epstein es una de estas excepciones. La pedagogía musical tiene en él a un valioso exponente. Es, además, un dinámico promotor y estudioso de la cultura musical europea y de la realidad socio-cultural de nuestro medio. O sea, Epstein no es el investigador cuya tarea lo obliga a aislarse, aun parcialmente, de la realidad que lo circunda; por el contrario, me da la impresión de ser un hombre que imperiosamente necesita comunicar sus sensaciones musicales, sus conocimientos. Lo más importante es que lo logra: su capacidad de comunicación establece enseguida un contacto fructífero con su auditorio.

En una sociedad como la nuestra, tan influenciada por la cultura musical europea, negarla en función de cualquier proceso sería desconocer la realidad.

La magnitud de algunas obras musicales, la dificultad de entender sus mecanismos, hace a más de uno desistir en su ánimo de escucharla, de gustarla, de comprenderla. Entre la obra casi inexpugnable y el oyente, Epstein, actúa de eficaz guía. Pero esta actitud sería insuficiente si sólo se instase a escuchar permaneciendo inactivo. Todo lo contrario, una de las preocupaciones más importantes de este maestro es impulsar al hombre a ser partícipe activo de la música.

La producción teórica de Ernesto Epstein en el terreno de la musicología tradicional está encuadrada en temas europeos. Algunos de sus últimos artículos bucean con gran incisión diversos aspectos de la producción musical y la sociedad actual. Pero su formación europea no lo inhibe, insisto, para interpretar cuestiones actuales de nuestro país. Los problemas de la universalidad y la perdurabilidad de la obra musical son planteados y analizados en el contexto social; así también los juicios de valor.

Epstein es un hombre que vive su cultura europea, que la siente, pero que a pesar de la tranquilidad y belleza que trasunta ese mundo, aparece profunda, lúcida, preocupado por nuestra América.

Su actividad, de verdadero maestro, es un estímulo que ha impulsado la capacidad creativa musical de varias generaciones.

Jorge de Persia

esa sensibilización. Porque, ahora volvemos al tema inicial: yo no creo que Bach escribiera para los protestantes del 1700, ni Beethoven solamente para la sociedad vienesa de 1800, si no que, además de escribir y componer y crear lo que en ese momento la sociedad a veces rechazaba y otras veces necesitaba, esos artistas han plasmado, como Rembrandt en sus autorretratos, como un Velázquez o un Goya, lo que yo llamo experiencias metafísicas muy profundas, y esas son experiencias humanas que nada tienen que ver con la moda, con la circunstancia momentánea, y por eso nos pueden enriquecer. Todavía hoy.

—¿Esos talentos serían un producto de la época y de la sociedad?, ¿o fue por casualidad que surgieran en ese momento?

—Yo creo que sí. Últimamente se ha negado mucho el artista, el genio, y sin embargo yo no podría prescindir para interpretar la historia del arte de ese término: genio. Son personas con una gran capacidad para sentir dentro de sí sus

experiencias y para concretarlas a través del verbo, del color, del sonido, de lo que sea.

"incluyo la melodía que silba un repartidor de leche"

—Este año se cumplen los treinta años de vida del Collegium Musicum. ¿Cómo encararon esa institución? ¿Con qué propósitos?

—Cuando decidimos fundarlo, vimos aquel momento como propicio, pero también como una laguna. Quizás eso se debiera a la formación europea, alemana, austríaca, que teníamos mis colegas y yo. Nosotros trajimos ciertos conceptos de educación, de enseñanza musical, que contrastaban mucho con lo que se hacía por entonces aquí. Vimos una vida de conciertos muy densa, muy interesante, quizás más que ahora, pero simultáneamente notamos que faltaba completamente la ba-

En efecto, era una música al servicio de un grupo restringido de personas, de una élite de gente culta y formada. Y pensamos: esto no puede ser. Vamos a hacer música o fomentar un tipo de música para el aficionado que busca un acceso sano, directo, sin ningún fin de realización espectacular, menos aún de lucro. Pero esto que fue destinado a un pequeño grupo de amantes, a hacer escuchar obras que no se oían, que no eran comerciales y por lo tanto no interesaba incluirlas en los conciertos, cambió en la práctica. Nos dimos cuenta enseguida que con quienes había que empezar era con los niños. En ese momento la enseñanza de la música, empezando por el jardín de infantes y luego en la escuela primaria, era bastante desoladora. No hablemos de la escuela secundaria...

—**Recuerdo que ustedes en el Collegium empezaron con un método de enseñanza muy diferente a los que la gente estaba acostumbrada, ¿tuvieron una respuesta positiva?**

—Poco a poco sí. Tuvimos muchas resistencias... Siempre hemos sido una institución privada. Pero hoy podemos decir con orgullo que si algo o mucho mejoró la enseñanza musical en los jardines de infantes y en algunas escuelas primarias, se debe en gran parte a la gente que se ha formado, que ha pasado o que se inspiró en las ideas del Collegium. Se cambió el concepto de la educación musical; de impartir un conocimiento en una masa de alumnos pasivos, se pasó a despertar la creatividad, la autorrealización y la actividad de esos alumnos. Tratamos de incitarlos constantemente a que **hagan** música y no a que aprendan solamente. Antes, lo más corriente era mandar a los niños al conservatorio del barrio, a que tocaran, se recibieran como profesores. Y el 99 % no volvía en su vida a tocar el piano.

—**Detestaban el piano...**

—Y la teoría, y el solfeo y los palotes de caligrafía musical. ¡Las cosas tan absurdas que había!

—**Después se crearon los conciertos exclusivamente para niños...**

—¡Ciento ochenta se han realizado ya! Ahora desde que estamos en el Teatro San Martín, con mayor receptividad, porque el lugar es muy sedante e influye respeto. Allí estoy yo casi siempre. Los hacemos cantar, en el mismo concierto les enseñamos canciones, hacemos experiencias. Siempre elegimos música que de alguna manera esté al alcance de los chicos. Es difícil, porque van niños desde seis hasta doce o trece años. Así que puede ser que una parte del concierto apele al niño de menor edad y otras cosas sean para los mayorcitos. Pero, de todos modos, los más pequeños oyen respetuosamente y eso queda en su subconsciente para el día de mañana, como una rica experiencia auditiva, aunque en el momento no lo comprendan del todo.

—**¿Y cómo es su experiencia en la facultad, ya con gente de otra generación? ¿Son jóvenes que han elegido la música como carrera?**

—No, aquí eso no existe. Salvo en La Plata, en Bellas Artes. Pero aquí en Buenos Aires, en Filosofía y Letras, hay nada más que una materia, Historia de la Música o Teoría de la Música, insertada en la carrera de Historia de las Artes.

—**¿Cómo es allí la relación de los estudiantes con la música?**

—... el acercamiento de los niños y los jóvenes a la música debe, pues, hacerse sin referencias anecdóticas, sin asociaciones con hechos exteriores, sin explicaciones sobre lo que cada obra expresa...

Así concluyó Epstein la conferencia que hace años pronunció en un importante establecimiento educacional. Tras la disertación, uno de los asistentes se le acercó y le dijo:

—¡Totalmente de acuerdo con usted, profesor! cada vez que llevo a mis hijos al campo, en el auto siempre les silbo **ARROZ CON LECHE** o **DANUBIO AZUL**. Usted me ha resultado tan elocuente y tan claro como... —aquí, el nombre de un conocido pedagogo musical—, que al hablarnos de la **QUINTA SINFONIA**, de Beethoven, nos enseñó que ese acorde fuerte, con timbales y todo, ¿lo recuerda?, significa que la chica le dice "no" al muchacho.

(Posteriormente, Epstein supo, gracias a algunos comedidos, que su desconcertante interlocutor era completamente sordo.)

—Toca usted un punto que me es muy caro. Pienso que ese alumnado es el menos preparado musicalmente que yo como profesional haya tenido en mi vida. Porque van allí para Historia del Arte y la mayoría no tiene ninguna experiencia musical. Y, ¿sabe usted? Es la clase que mayor gratificación me da. Me da una satisfacción tan grande abrirles a algunos un mundo insospechado. Se acercan y me dicen, profesor, yo pensaba que nunca iba a entender a Beethoven y ahora me gusta. Hace años que estoy en la Facultad y yo le diría que toda esta experiencia resulta beneficiosa también para mí; poder introducir y mostrar y entusiasmar por la música. En estas clases mis ejemplos pertenecen a cualquier repertorio musical; porque no hay que decir esta música en sí vale más que otra. Yo siempre sostengo que si la música desapareciera de nuestra vida sería como si el verde se borrara de la naturaleza. Y en esto incluyo la melodía que silba un repartidor de leche, la canción folklórica, el tango, las canciones que surgen espontáneamente, tanto como las otras cosas. Cada una cumple una función muy determinada, muy precisa y muy necesaria en la vida humana.

—**Durante esas clases, ¿hacia dónde se dirige el interés de los muchachos, de las chicas? ¿Tienden a profundizar sus conocimientos?**

—Desgraciadamente, las posibilidades y los medios están muy limitados en la Universidad. Tenemos muy poco tiempo para dedicarlo a la música. Había antes tres historias, y esto fue reemplazado hace un año por una llamada Teoría de la Música, que yo interpreto como Introducción al Lenguaje Musical (viene a ser como Visión en plástica). Allí los introduzco en los elementos del lenguaje musical, por ejemplo su sintaxis, cómo se desarrolla un motivo, la manera de presentarlo, etcétera. Mi deseo es que este aprendizaje se prolongue luego con tres cursos más de historia, ya que la carrera es Historia de las Artes. Existe también una vieja preocupación mía relacionada con un tema que tomé de mi más venerado maestro, Curt Sachs; la relación de la música con las otras artes. Es decir, de qué manera, en cada momento, hay denominadores co-

munes en arquitectura, música, pintura, que responden a un estilo. Esto para ellos será probablemente útil, ya que estudian Historia de las Artes y que la música no es un compartimento estanco que nada tiene que ver con las otras materias. Los elementos de estilo, barroco, etcétera, están igualmente, ya sea en la música como en la pintura.

—**"para contribuir a la solidaridad"**

—**Se quejaba usted hace un rato de no ser más joven. ¿A qué le gustaría dedicarse si fuera más joven?**

—A la política. Pero a la política educacional. Creo que los grandes problemas del país que todos conocemos y sufrimos son, por lo menos en buena parte, problemas de educación. Educación en el sentido más amplio de la palabra, como sistema educacional. Problemas de maduración del individuo y de la comunidad también. Desgraciadamente dicen que es difícil madurar sin sufrir. Por eso, aunque mi vocación es enseñar directamente, estar frente al alumno; me gustaría contribuir y aportar mi experiencia y mis ideas para una orientación cada vez más sana y más profunda del proceso educacional.

—**¿Todo esto ligado siempre a la música?**

—Ligado a la música, pero como parte de una concepción humanista. Creo que la educación debería dar a cada ser humano la posibilidad de evolucionar de la mejor manera posible. Que pueda desarrollar todas sus capacidades, que no se sienta ni trabado ni inhibido. Creo que la parte estética, la parte que educa la sensibilidad es tan esencial como la parte intelectual. La civilización del mundo actual, determinada en sus aspectos predominantes por el avance de las ciencias y de la tecnología, tiende a desplazar a un lugar subordinado a los valores puramente espirituales. Esta tendencia involucra un grave peligro, pues, tanto para la existencia del individuo como para la de los pueblos, sólo el desarrollo armonioso de todas las facultades, las del intelecto y de la razón, pero también las de la imaginación y de la sensibilidad, puede conducir a la plena realización y madurez.

Hoy más que nunca, cuando en vastos círculos una escala de valores basada en la acumulación y ostentación de bienes materiales. Mediante un modelo de educación de profunda esencia humanista se podrán evitar los graves daños psíquicos y sociales, las frustraciones y neurosis, la incomunicación y desorientación, característicos de esta época. Un modelo de educación que permita fortalecer el criterio propio; que el yo se afirme, se desarrolle, para poder luego juzgar y elegir de manera personal.

El arte, y en particular la música (por supuesto no como medio u objeto de mera diversión sino en cuanto a experiencia creadora y significativa), es capaz, como pocas manifestaciones y actividades humanas, de contribuir a este proceso. Por ello la música debería ser rescatada definitivamente del papel secundario y puramente decorativo que se le adjudica; no sólo para promover la salud mental y la superación espiritual del individuo sino también —gracias a su cualidad de constituirse en experiencia compartida—, para contribuir a la solidaridad humana y a una auténtica conciencia nacional.

consumo

javier font



lociones para después de afeitarse

Impuestas por obra de una costosisima publicidad, las lociones "after shave" constituyen un ejemplo de los usos y manipulaciones a que nos vemos sometidos por imperio de las "leyes" de la economía de mercado. La necesidad de ganar a casi doce millones de potenciales consumidores —el sexo masculino— nos impone la utilización de cada vez más nuevos y sofisticados productos superfluos, destinados a halagar nuestra presunta imagen de hombre moderno.

MARCA	O L D S P I C E				W I L L I A M S				G R A Y	
	Lavanda	Lime	Burley	Rojo(común)	Ice Blue	Aqua Velva	Tabac	Brut	Park	Bala
PRECIO	\$ 165.-	\$ 190.-	\$ 200.-	\$ 129.-	\$ 170.-	\$ 95.-	\$ 95.-	\$ 95.-	\$ 138.-	\$ 138.-
FABRICANTE	S H U L T O N				J. B. WILLIAMS DE ARGENTINA, FARMACEUTICOS Y COSMETICOS				C A N F O R	
CONTENIDO DECLARADO EN EL ENVASE	70 cc	70 cc	70 cc	70 cc	120 cc	90 cc	90 cc	90 cc	20 cc	50 cc
CONTENIDO REAL	72 cc	72 cc	70 cc	75 cc	120 cc	95 cc	93 cc	92 cc	16 cc	20 cc
GRADUACION ALCOHOLICA DECLARADA	62°	65°	62°	62°	52°	48°	48°	48°	55°	55°
S.E.S.P. Cert. N°	1437/70-4	27840 B	32946 B	16081 B	15162 B	B 6136	B 6136	B 6136	45485/B	320
PRECIO POR C.C.	\$ 2,35	\$ 2,71	\$ 2,86	\$ 1,84	\$ 1,42	\$ 1,05	\$ 1,05	\$ 1,05	\$ 6,90	\$ 6,90
PRECIO POR APLICACION (1,5 cc)	\$ 3,52	\$ 4,06	\$ 4,29	\$ 2,76	\$ 2,13	\$ 1,57	\$ 1,57	\$ 1,57	\$ 10,35	\$ 10,35
ENVASE CON CAJA	SI	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO	SI	SI
PERSISTENCIA DEL PERFUME	poca	mucha	nada	mucha	poca	nada	nada	poca	poca	poca
ADUCE	nada	nada	nada	nada	(...) calma en el acto el escozor de la afeitada.	Vivifica de liciosamente, cierra los poros durante la afeitada(...)	(...) Vivifica conserva la humedad natural de la piel (...)	Vivifica delicioso saumete, eleva los poros abiertos(...)	nada	nada

# virilidad en

Lo más positivo que podemos decir de las lociones para después de afeitarse es que no provocan daño alguno en la salud de quien las usa. En un momento en que las "exigencias" de la moda y en particular las complejidades de la cosmética dejan como saldo no pocas veces —hecho comprobado por innumerables trabajos médicos— afecciones que van desde alergias a otras mucho más graves, es bueno saber que un producto destinado a halagar nuestra virilidad es inocuo para la salud.

A diferencia de lo que acontece con la mujer, como en el caso de los desodorantes íntimos (Crisis 29), las lociones (y en general toda la "línea" de la cosmética masculina) sólo tienen como aspecto negativo constituir un consumo superfluo, artificial y caro.

## de la mandrágora a la lima

Por lo que conocemos, casi desde que el hombre es tal, la virilidad o mejor di-

cho la afirmación de la virilidad ha estado rodeada de actos, pruebas, ritos (incluido, por ejemplo la ingestión del corazón de un enemigo valeroso) de marcado carácter mágico. A partir de ello, y más particularmente de su afirmación en el acto sexual, se desarrolló el uso de sustancias conocidas genéricamente como afrodisíacos junto a la búsqueda de los métodos más variados para aumentar el atractivo masculino.

En la edad media cundió como "moda" entre los guerreros y señores feudales la ingestión de raíces de mandrágora para aumentar la virilidad. Y a un precio tan excesivo que circulaba, jocosamente, un dicho en la vieja Inglaterra de Ricardo "corazón de león": "con raíces de mandrágora bien se podría pagar el rescate del Rey".

En la sociedad industrial de hoy reaparecen estos mitos, sólo que artificialmente fomentados por poderosos intereses económicos, tanto en la cosmética como en muchas otras actividades.

Las lociones masculinas actuales, poseen como poderoso atractivo, entre otras cosas, lima (sí, la fruta). La marca "Old Spice (lima)" basa su publicidad en un hombre prácticamente asediado por tres mujeres que dice: "Y eso que me previnieron: esta noche cuídese si Ud. usa lima". Y por si quedan dudas, el producto se anuncia "fresco, silvestre, con el primitivo aroma de la lima y violentamente persuasivo". Williams también posee "el salvaje perfume de las limas. Fresco. Vibrante. Varonil".

En la mitología, las mandrágoras (que efectivamente son plantas y bastante tóxicas) eran seres de los bosques, semi-vegetales y semianimales, con apariencia humana, sólo que... sus atributos sexuales eran mucho más voluminosos. Por analogía, ingiriendo sus raíces, el hombre aumentaba su potencia sexual. Lo que resulta inexplicable son los atributos que hoy, pretenden hacernos creer, existen en una fruta como la lima, por otra parte considerada por lo general



VITESS									
Vitess	Rubrick	Mc. Gregor	Fittipaldi	Galimard's	Cravaobe	Haras 21	My Lord	For Bach	
\$ 97.-	\$ 152,30	\$ 130.-	\$ 235.-	\$ 222.-	\$ 352,80	\$ 256,80	\$ 329.-	\$ 264.-	
VITESS		MC. GREGOR	CESIKA S.A.	GARFIELD		IVONNE		COSMETICA CIENTIFICA	
20 cc	50 cc	20 cc	55 cc	120 cc	120 cc	60 cc	100 cc	150 cc	
21 cc	50 cc	18 cc	49 cc	112 cc	121 cc	53 cc	100 cc	145 cc	
62°		55°				60°	60°		
28796/B	44119/B	32765/B		25663/B	25663/B	2658 B	20554 B	31405/P	
\$ 4,85	\$ 3,05	\$ 6,50	\$ 4,27	\$ 1,83	\$ 2,94	\$ 4,28	\$ 2,39	\$ 1,76	
\$ 7,27	\$ 4,57	\$ 9,75	\$ 6,40	\$ 2,74	\$ 4,41	\$ 6,42	\$ 3,58	\$ 2,64	
SI	SI	SI	SI	SI	SI	SI	SI	SI	
poca	mucha	mucha	poca	poca	poca	poca	poca	poca	
nada	nada	nada	nada	Una fragancia incomparable que le acompañará siempre.	nada	nada	Notará su reconfortante sensación de frescura y su exquisito aroma varonil.	nada	

# frasco chico



neutra (para decirlo con un dicho popular: ni naranja ni limón: lima). Pero merced a los artificios de la publicidad (no nos desesperemos) quizá podamos ver lo negro como blanco o lo neutro como masculino.

## un poderoso frasquito

Presentadas en pequeños y lujosos envases, las lociones contienen —esencialmente— alcohol (en una proporción que va de los 42 a los 82 grados) y perfume.

El alcohol —un bactericida— evita que las pequeñas lesiones producidas durante el afeitado se contaminen y se genere una infección en la piel. Algunas lociones contienen además "mentol", sustancia química que provoca una acción refrescante. Otras "quina", con propiedades astringentes que contribuyen a cerrar pequeñas heridas.

Las lociones pueden sustituirse fácilmente por una dilución de alcohol en agua 2 a 1, que cumple las mismas funciones

desde el punto de vista de la higiene y es obviamente más barato.

El perfume, con variadas gamas de aroma y persistencia, actúa como factor subjetivo. En muchas marcas, no difiere del que se usa en otros elementos de la "línea" de cosmética masculina de que se trate: colonias, jabón, desodorante, etc.

Lo superfluo de su uso es lo que hace, precisamente, que las lociones deban imponerse y mantenerse en el mercado mediante un gran despliegue publicitario, lo que explica, al mismo tiempo su alto precio. (Solamente el envase es más caro que el contenido).

Para vender estos productos es, entonces, necesario crear artificialmente su necesidad, ofreciéndolos como capaces de aumentar el atractivo masculino, bajo formas que van de las más pueriles como las pretendidas virtudes de la lima a métodos más sofisticados y sutiles (aunque por lo general no tanto).

Una colonia para después de afeitarse "es dinamita" (Nuevo Burley), "cosa de

hombres" (Fittipaldi) o es "para hombres de alto voltaje" (Vitess). Pero llega a su máximo cuando "para usar Old Spice Burley hay que tener" (no aclara qué) y al pie de la fotografía del envase continúa: "Porque no hubo ni hay aroma que se le parezca. Porque tiene nervio y fuerza. Porque no es para cualquiera". Por lo general estos textos son acompañados de la figura femenina, mirando arrobada al hombre, o rindiéndose a sus atributos, a medio desnudar o en tropel detrás suyo; o bajo la forma de manos y antebrazos que acompañan la iniciativa masculina.

Algunos, quizá pensando que los potenciales consumidores somos cortos de entendederas, reafirman esto con frases como: "Provoca el sí de la mujer" o "se nota, se ve, se siente, el prestigio masculino. A ella le gusta... ella lo exige".

Pero esta publicidad dirigida al hombre (o centrada en la autoimagen del hombre) contempla también en forma específica a la mujer como posible comprador, con parejas esfumadas en amaneceres rosa-

dos y frases como "antes que nada Vitess es promesa. Despertar, esperanza, aroma" o que "Crandall" es "para el hombre que toda mujer imagina".

A la postre, es todo este contenido publicitario y no unos pocos centímetros cúbicos de loción lo que nos venden (o nos pretenden vender), lo que compramos o alguien compra para nosotros.

Hoy, cuando los aspectos exteriores de la virilidad parecen desdibujarse (por factores tan diversos como la economía, la moda "unisex" y aun el abandono de las formas más elementales de la "caballeridad" como cederle el asiento a una dama en el colectivo) es bueno saber, que a diferencia de las complicadas (y a veces muy difíciles) pruebas de los viejos tiempos, nuestro carácter de hombres se afirma usando un producto de cosmética (o al menos eso es lo que piensan que debemos creer).

## para el hombre de hoy

Las lociones para después de afeitarse son hoy un producto impuesto (como dirían los técnicos en "mercado"). Lucen en las vidrieras con el cuello largo. Supusieron en los últimos años a otros productos de perfumería en lo que respecta a las ventas. Pasaron, por ello, en la actualidad casi al olvido, al menos en lo que hace a la publicidad. Casi toda la propaganda que reseñamos pertenece al período 1968-1971; basta ahora con la reiteración de los mensajes sobre las "líneas" de cosmética masculina, en donde las lociones tienen su lugar indesplazable.

Para ello fue necesario tocar un punto débil de un hombre problematizado, agobiado, alienado. El "hombre de hoy" (para ser exactos un sector de los hombres de hoy que tiene capacidad para consumir estos productos) que al menos "confía en su íntimo aliado": la loción que se aplica diariamente.

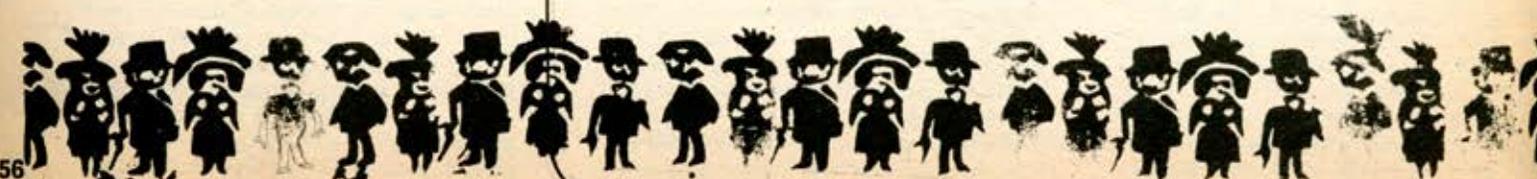
Ese hombre que necesita "un hábito, encontrarse en las mañanas, dialogar sin testigos, sin palabras, percibir el lenguaje a través de la piel, espontáneo, fresco, profundamente digno, de hombre, de vieja lavanda Fulton".

Un hombre, como el que propone una muy actual publicidad de hojas de afeitarse, capaz de encontrar un momento de intimidad y de paz... encerrado en el cuarto de baño.



## "lo que hay que tener..."

"Se ve, se nota, se siente PRESTIGIO MASCULINO" ... "aroma definitivamente varonil" ... "a ella le gusta... ella lo exige..." ... "para vivir en pareja" ... "es cosa de hombres" ... "para usarla, hay que tener" ... son algunas de las frases con que la publicidad promociona las lociones para después de afeitarse. Otras marcas pregonan que su uso "provoca el sí de la mujer" o "tiene nervio y fuerza". Una de ellas agrega un dato: es una "colonia PARA DESPUES", ... con perfume que se disipa rápidamente, perfectamente reemplazables por una mezcla de alcohol diluido, estos productos son una muestra del consumo superfluo, fácilmente prescindible. Por ello la publicidad apela a su supuesta capacidad de aumentar la virilidad y el atractivo masculinos, un "gancho" publicitario que haga olvidar a los potenciales consumidores el alto costo de estos perfumes, que en gran parte se debe, justamente, a los enormes gastos que insumen la publicidad y los "lujosos" envases que deben utilizarse para convencer a los compradores.



# max ernst:

## toda la creación

*Pintor, grabador, dibujante, escultor, poeta, teórico del arte, descubridor de técnicas son, en el caso de Max Ernst, simples enunciaciones que no abarcan ni agotan su figura. Acaso más justo sea decir que Ernst era el surrealismo en el sentido que lo definía Bretón: la total libertad para crear y amar. La publicación de algunos de sus escritos y obras, así como también textos de Henry Miller, Batlle Planas y un reportaje a Roberto Aizenberg es la forma con que crisis rinde su homenaje a uno de los mayores artistas de este siglo.*



### más allá de la pintura\*

fragmentos

10 de agosto de 1925

selección de textos  
y reportajes por  
vicente zito lema

A Botticelli no le gustaba el paisaje y estimaba que se trata de "un género de corta y mediocre investigación". Asimismo, expresó despectivamente que "lanzando contra la pared una esponja embebida en diferentes colores, se formaría una mancha en la que se verá un hermoso paisaje". Ello le valió una severa amonestación de su colega Leonardo da Vinci:

"El (Botticelli) tiene razón: en tal mascadura se deben ver curiosas invenciones: quiero decir que quien se fije atentamente en esa mancha verá en ella cabezas humanas, distintos animales, una batalla de peñascos, el mar, nubes, boscajes y también algo más: es como el tintineo de la campana, que hace oír lo que uno imagina. Aunque esa mascadura puede sugerir ideas, no enseña a terminar ninguna parte, y el citado pintor (Botticelli) hace muy malos paisajes.

"Para ser universal y satisfacer a los diferentes gustos es necesario que en una misma composición se encuentren partes sombrías y otras de dulce penumbra. No es para desdeñar, a mi juicio, si recuerdas qué cosas, a veces, te detuviste a contemplar en las manchas de las paredes, en la ceniza del hogar, en las nubes y en los arroyos: y si las consideras atentamente, descubrirás allí invenciones muy admirables, de las que el genio del pintor puede sacar partido para componer batallas de animales y hombres, paisajes o monstruos, diablos u otras cosas fantásticas que te reportarán prestigio. En esas cosas confusas, el genio despierta a nuevas invenciones, pero hay que saber hacer todos los miembros que se ignora, como las partes de los animales y los aspectos del paisaje, rocas y vegetación." (Tratado de la pintura.)



El 10 de agosto de 1925 una insoportable obsesión visual me hizo descubrir los medios técnicos que me han permitido una muy amplia puesta en práctica de esa lección de Leonardo. Partiendo de un recuerdo de infancia (ya relatado), en el curso del cual un tablero de imitación de caoba, situado frente a mi cama, había desempeñado el papel de óptimo provocador de una visión de entresueño, y hallándome, en época de lluvias, en un albergue al borde del mar, me quedé sorprendido por la obsesión que, sobre mi mirada irritada, ejercía el piso, cuyas muestras habían acentuado mil lavados. Me decidí entonces a interrogar el simbolismo de esa obsesión y, para ir en ayuda de mis facultades meditativas y alucinatorias, saqué de las tablas una serie de dibujos posando sobre ellas, al azar, hojas de papel que empecé a frotar con lápiz de plomo. Al mirar atentamente los dibujos así obtenidos, las partes sombrías y las otras de dulce penumbra, me pasmó la intensificación súbita de mis facultades visionarias y la sucesión alucinante de imágenes contradictorias que se superponían las unas a las otras con la persistencia y la rapidez que son propias de los recuerdos amorosos.

Despertada y maravillada mi curiosidad, me puse a interrogar indiscriminadamente, utilizando para ello el mismo medio, toda clase de materias que podían hallarse en mi campo visual: ciertas hojas y sus nervaduras, los deshilachados bordes de una tela de saco, los toques de pincel de una pintura "moderna", un hilo desenrollado de una bobina, etcétera, etcétera. Mis ojos vieron entonces cabezas humanas, diversos animales, una batalla que termina en amor (la novia del viento), peñascos, el mar y la lluvia, temblores de tierra, la esfinge en su caballeriza, pequeñas mesas alrededor de la tierra, la paleta de César, falsas posiciones, un chal con flores de escarcha, las pampas.

Latigazos, cordeles de lava, campos de honor, inundaciones y plantas sísmicas, horrores, el start del castaño.

Relámpagos por debajo de catorce años, el pan vacunado, los diamantes conyugales, el cucú, origen del péndulo, la comida del muerto, la rueda de la luz.

Un sistema de moneda solar.

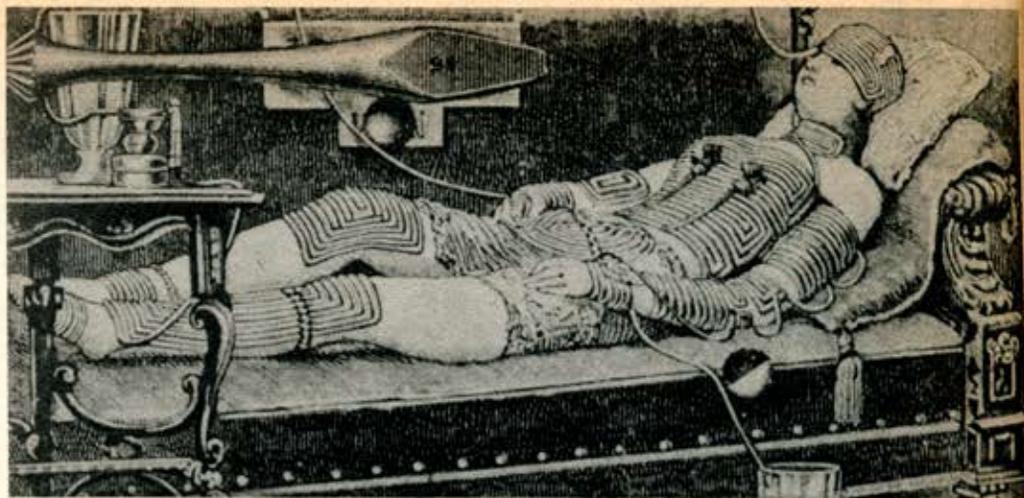
Las costumbres de las hojas, el fascinante ciprés.

Eva, la única que nos queda.

Con el título de *Historia natural*, reunió los primeros resultados obtenidos por el procedimiento de frotación, desde *El mar y la lluvia* hasta *Eva, la única que nos queda*. (Publicado en 1926 por Ediciones Jeanne Bucher.)

Insisto en el hecho de que los dibujos obtenidos pierden cada vez más, a través de una serie de sugerencias y de transmisiones que se brindan espontáneamente (a la manera de lo que ocurre en las visiones hipnagógicas) el carácter de la materia Interrogada (la madera, por ejemplo), para asumir el aspecto de imágenes de inesperada precisión, aptas, probablemente, para revelar la causa primera de la obsesión o para producir un simulacro de esa causa.

max ernst



henry miller

## “brillante mensajero”

Detrás del mundo fenomenal con sus armadas livianas, sus cascabeles, proyectores y adornos mediumísticos, yacen los dominios arcanos donde la creación nunca cesa. Aquí el poeta construye su laboratorio, ciego como un topo pero moviéndose con certidumbre instintiva. Si son sombríos sus símbolos, son de todas maneras auténticos: corresponden a una realidad gastada.

En las figuras y paisajes empleados por Max Ernst vemos los vestigios de un mundo suprasensual que, como nuestro propio mundo doliente, parece estar al borde del colapso. Las permutaciones y transmutaciones que se dan en el mundo físico tienen sus ecos correspondientes en los mundos invisibles. Las almas sensibles recogen los ecos en primer término, volcando sobre sí mismas de este modo el ridículo y la persecución. Para quienes tienen su ser en los registros más bajos, es difícil creer que los paisajes familiares puedan, dentro del espacio de un corto tiempo de vida, llegar a parecerse a colchones sarnosos sembrados de miembros humanos desmembrados, cabezas ensangrentadas como bolas de un juego de bolos y otras reliquias dispersas de la vida civilizada. Es aún más difícil para ellos visualizar la posibilidad de hijos de millonarios errando desnudos a través de bosques, llenos de plumas como pájaros, y en busca de forraje en cuatro patas —en Patagonia o Formosa, digamos. En tanto somos meramente neuróticos, las pesadillas nos proveen de material interesante para estudio.

La quimera, la vegetación no terrena, los episodios simbólicos, los paisajes persecutorios que nos llevan en el abrir y cerrar de un ojo de fabulosas a invisibles realidades, en los cuadros que Max Ernst ha estado entregándonos en los últimos veinte años, no son mucho más imágenes oníricas que accidentes. Son el producto de una mente inventiva tratando de traducir al lenguaje hablado experiencias que pertenecen a otra dimensión. Si son horribles a veces, no lo son en el sentido familiar de pesadilla que acostumbramos a adscribir a los procesos funcionales de la mente en estado de sueño. Están llenas de misterio y maravilla, pavorosamente reales. Emanan de ellas un brillo que no surge ni del mundo de vigilia ni del mundo onírico. Es el fulgor en que se baña toda sustancia viviente y atribuible a la fuente central de poder y luz. Dentro del cristal de roca resplandece tan ferozmente como en los cuerpos solares. La muerte no lo extingue; la muerte sólo golpea las formas efímeras.

El argonauta espiritual se burla de las alas, del mismo modo que desprecia los inventos que incrementan la trayectoria de un Big Bertha unas pocas millas más. A ciegas puede encontrar su camino entre las galaxias con una precisión negada al hombre cuyos ojos están pegados al telescopio. La imaginación no galopa ni vuela —salta, pega saltos mortales, descubre nuevas dimensiones, busca salidas, no extensiones ni ampliaciones, no trabaja— juega. Para la mente imaginativa una vida “mejor” es impensable. Las variantes de vida no se acomodan en jerarquías morales, sociales o políticas; estos órdenes pertenecen al plano chato, bidimensional. El poeta —y Max Ernst es definitivamente uno de los pocos poetas entre los pintores de nuestro tiempo— se esfuerza en tender un puente sobre los órdenes verticales, usando las escaleras suprasensuales, el arco iris, los efectos lumínicos, lingüísticos y boreales que son también propiedad del profeta y del místico.

Pienso en Max Ernst como la primera vez que lo vi —un brillante mensajero del otro mundo sentado en la terraza de un café francés con una bebida de oro en polvo entre sus dedos ávidos. Observando sus labios anhelantes hice lo posible por leer el lenguaje de pájaro y pluma que él empleaba.

Extrait de *View* / New York, abril 1942. Fragmento.

(traducción de hugo urquijo)



\* Este texto apareció integralmente en *Cahiers d'Art*, número especial 1936.

# Juan batlle planas “a todo vapor”

... Cuando Max Ernst logró consumir el collage (luego de los actos de satisfacción en la colocación de las cosas iniciadas por Picasso), había comprendido ya este maestro el potencial de las máscaras de los objetos y la capacidad mimética de los materiales. Con el collage y las técnicas del frotado y texturas descubrió los azares dados por el uso circunstancial de la combinación de líquidos que, asombrados de sentirse unidos en la obra de arte, recorrian, por decantación, su propia ley en la superficie de las telas con las gelatinas aceitosas de los barnices, sirviendo de vehículo a los actos inspirados y a las formas internas que, así, hallaban por primera vez su lenguaje de las sombras correspondientes a los paisajes y panoramas de la elasticidad de la vida.

Por mucho menos a uno le rompen los dientes si no logra conectar en su obra los sentimientos fríos. El lo logró a través de descubrir sus épocas en el cuerpo, sus tres épocas-tiempo, conectando románticamente los sujetos y las escenas de las litografías de Dios, o el genio del grabador Poyet y el de otros grabadores que le dieron la carne para articular los espacios hacia lo antes indecible, localizando así lo que luego ha sido el eje de la gran máquina: tomar objetos como sistema del sistema de uno y llevarlos a las distancias de los deseos de los demás, lo que representa la señal de la crisis dinámica del autor y del acontecimiento artístico; es decir, la entrega total a las circunstancias sujeto-accidente, al tiempo transcurrido, arrojando los materiales del alma a las instancias del arte y a la naturaleza de las cosas.

Declamamos que creó y preparó la Tierra para que en ella se levantara el camino más asombroso: el de los encuentros fortuitos, amados y silenciados por Lautréamont. Entregó, de esa manera, la belleza del alma a todo vapor para no caer en la imagen fría de la habitación donde uno se acuesta ya sin vida a dormir, acosado por los gustos cultos carentes de interior (donde viven los orangutanes, espectros darwinistas de los cerebros descompuestos y las pulgas dando a luz moscas tsé-tsé).

En el fondo y en ese corral, las aves del surrealismo han procurado batir palmas sin ceder terreno para estar independientes de los hijos naturales...

(fragmento de una carta de batlle planas a zito lema.)



roberto aizenberg

## “max ernst era el surrealismo”

—Muy pocos creadores de nuestro país conocen como usted, a fondo, la obra de Max Ernst. Aun a riesgo de una síntesis excesiva, ¿cuál es, en su criterio, el mayor aporte de Ernst a la cultura contemporánea?

—La pregunta me provoca una sensación que he sentido otras veces. Tratar de establecer con cierta precisión un criterio frente a una obra y un ser de la categoría de Ernst determina en mí un movimiento interno casi instantáneo: empezar desde el principio, desde el origen. O sea, interrogarme. ¿qué es el arte?, ¿qué es un individuo? La respuesta, evidentemente, es muy ardua.

De todas formas, si una obra o un ser nos obligan, por asociación, a plantearnos los problemas primitivos o fundamentales de la condición humana, es evidente que el rastro que ha dejado esa obra y ese ser (en este caso Max Ernst), es muy profundo.

Hoy, además, siento una especie de cansancio... Debe ser por tener que admitir, una vez más, lo inexorable de la muerte. Aceptar esa realidad deplorable, injusta. No me gusta hablar de Max Ernst muerto...

—Solemos decir que la obra —una real obra— perdura por encima del autor...

—Sí, es evidente. Las obras están. Hasta ahora no se han muerto con Ernst...

Recuerdo una visita que hice a un museo, en Londres. Había obras de un gran nivel; entre otras, cinco o seis pinturas importantísimas de Dalí. Se notaba allí una técnica perfecta. Y vi también un cuadro de Ernst, una de sus clásicas forestas, un trabajo muy simple y, en algún sentido, no muy bien pintado. (Aunque también tendría que preguntarme: ¿qué es una obra bien pintada...?) Pero al lado de los prodigios técnicos de esos cuadros de Dalí, llenos además de belleza, se notaba que el trabajo de Ernst era mucho más simple, menos elaborado. Y lo curioso es que, aún así, la sensación que me produjo fue mucho más intensa que las otras obras. La técnica es algo que a mí siempre me ha importado en grado sumo, sin embargo comprendí en este instante que lo fundamental era el grado de pasión profunda y verdadera puesta en vigencia por un artista o por la obra que de ese artista surge.

—¿No cree que la pasión es un elemento inherente a toda actividad creativa, y que en el caso de Ernst ello se acentúa por su formación filosófica y su estética de origen surrealista?

—Pienso que toda obra de arte, casi en un cien por cien, es producto de la pasión. Esto, si aceptamos el criterio que es el artista el autor exclusivo de una obra. Pero no olvidemos que el propio Ernst denunciaba, impugnaba de alguna manera ese concepto de autoría. Por ejemplo, hay una técnica que él desarrolla, que se podría decir que “inventa”: la del frottage. De ella se valió para hacer ciertos dibujos e incluso aún la utilizó en su pintura, en una época determinada. Ahora bien, en uno de sus escritos, más o menos autobiográficos, cuenta que una tarde de lluvia, estando en un hotel, frente al mar, se puso de pronto a mirar, fijamente, el piso de parquet, carcomido por innumerables lavados. Entonces sintió que sus condiciones alucinatorias se enardecían de una manera muy especial. Y se puso a hacer pruebas, sobre una hoja de papel, frotando el lápiz, y empezó a ver situaciones y formas especialísimas que, según Ernst cuenta, incentivaron también, de una manera profunda, sus capacidades alucinatorias. Diría él, después, que “fue ese el día memorable del descubrimiento del frottage, y asistí, como un espectador pasivo, al nacimiento de todas mis obras”. O sea, Ernst se coloca, como artista, en el papel de un simple medio a través del cual surgen esas concreciones latentes que se dan en llamar obras de arte. Que parecieran ser signos concretos de realidades concretas pero invisibles.

Por ello mismo, diría que uno de los máximos aportes de Ernst a la pintura del siglo es el haber alejado las fronteras de lo real.

—Sé de su profundo afecto por Ernst, a quien sin embargo no conoció personalmente; ¿nace ese afecto, en consecuencia, solamente de su afinidad (o de una común visión) con la obra de dicho artista?

—Podría contestar varias cosas... una de ellas, aunque parezca extraña, es que amo a Ernst porque él me ama a mí. El otro día, cuando me enteré de su muerte, me quedé pensando en cuál había sido la importancia de la existencia de Ernst, para mí, por supuesto. Y de alguna manera sentía, precisamente, que él había vivido sólo para mí. Yo conozco a fondo su obra, y sé que, a partir de ella, Ernst me ha nutrido de una manera muy notoria. Ha sido una savia fructífera que me ha ido alimentando desde que lo conocí.



# vida cotidiana después del terremoto

testimonios recogidos por Víctor Perero

*El sismo que el cuatro de febrero último azotó Guatemala no sólo tuvo como secuela la destrucción de casas y personas; también originó una cotidianidad diferente.*

*Una mezcla de sentido del desastre e ironía ante la tragedia aflora entre las ruinas y el hambre. Los que se quedaron sin hogar, los que perdieron familiares o amigos, los que no tienen adonde ir a trabajar, reconstruyen una visión del mundo que comienza en el humor resignado: son conscientes de cargar el peso de la historia.*

*En todas las culturas, la muerte es siempre un punto de elevado dramatismo. En las culturas americanas, además, la muerte y la vida aparecen entrelazadas, no opuestas. Por eso, en medio de la destrucción, sus protagonistas enfrentan al destino, desprejuiciados, sin solemnidad. Tal como surge en los testimonios recogidos por Víctor Perero días después del terremoto.*

La Intemperie es un nuevo país donde viven exiliados un millón de guatemaltecos.

...

"Eso de la psicosis del terremoto es una invención periodística yanqui-izquierdista para ahuyentar el turismo", opina el hotelero de Atitlán. "Somos un pueblo fuerte y flexible, y tanto nuestras psiquis como la gran parte de nuestros nobles edificios están prácticamente intactos."

"Pero, ¿acaso no sintió usted el de anoche?", le pregunta el huésped.

"¿Cómo no lo iba a sentir?", dice el hotelero, abriendo los ojos. "Si las paredes brincaban como locas, y ya sentía que el edificio entero se me venía encima."

...

Un portavoz del gobierno expone en su periódico que la explosión de una bomba nuclear en Nevada el 4 de febrero tuvo que haber causado el terremoto, pues los dos hechos ocurrieron consecutivamente.

El próximo día la embajada estadounidense establece indudablemente que la explosión nuclear ocurrió horas después del terremoto.

"Lo cual prueba", concluye el vidente, imperturbable, "que el terremoto provocó la explosión nuclear... El resultado es el mismo."

...

La iglesia católica de San Andrés Itzapa, que había sido reconstruida dos veces

sobre cimientos antiguos cuyo origen ni el alcalde del pueblo recuerda, se vino al suelo el 4 de febrero, dejando sólo la armazón de hierro, torcida y enmarañada como un bosque de lianas metálicas. En cambio la nueva capilla de ladrillo consagrada a Ma Ximón, quien es conocido en Itzapa como "San Simón" y cobra fama de ser santo milagroso, aunque pagano, ha quedado íntegra, y por lo tanto sus devotos han aumentado en el pueblo, a despecho del párroco, quien denuncia al ídolo de cara lisa, bigotes, sombrero y traje ladino como una abominación.

Después del terremoto San Andrés Itzapa ha sido invadido por técnicos canadienses dedicados a su reconstrucción. Pero hasta ahora no han logrado trasladar a los sobrevivientes desposeídos al campamento de carpas azules que levantaron en el campo de fútbol.

"Queda muy alejado del pueblo", dice un itzapeño, aunque de su casa sólo queda el suelo barrido de escombros. "Y además, no les gusta a mis coches y mis gallinas."

Casi todos los pueblerinos prefieren sus champas improvisadas de lámina y cartón.

Los tres carpinteros canadienses, quienes han sido acogidos cálidamente como gente buenota y amistosa, han construido una grande casa de abeto canadiense, la cual exhiben prominentemente en lo que queda de la plaza principal. Han ofrecido víveres y madera a todos los que se ofrecen a levantar casas semejantes.

Los itzapeños husmean y rodean la extraña casona vacía de abeto, pero hasta



ahora ninguno se ha empeñado a levantar sierra y martillo. "Los canadienses saben construir bien, mejor que la iglesia", opinan muchos, "pero no tan bien como San Simón".

El embajador canadiense había de llegar semanas atrás para inaugurar la reconstrucción del pueblo, y ya van tres veces que los itzapeños, entusiasmados, se visten de Domingo y sacan sus marimbas y las más guapas hijas del pueblo para hacerle la recepción al embajador y demostrarle su agradecimiento.

Ya han habido tres fiestas, con almuerzos enviados por el gobierno de Canadá, y tres recepciones, y el embajador todavía no ha llegado.

El sábado pasado llegó un carro negro con placas diplomáticas; veinte guapas mozas en sus vistosos trajes típicos cantaron el himno de Canadá. Pero resultó ser el embajador de México, cuyo chofer se había extraviado en busca de otro pueblo.

...

En los escombros de Chimaltenango cuatro parejas Cakchiqueles jóvenes, de 16 ó 17 años, contraen matrimonio en una ceremonia múltiple. Los padres y suegros jóvenes, quienes han perdido otros hijos e hijas en la hecatombe, se felicitan con expresiones claras y decididas.

"Para recuperar a los que se fueron", dicen una y otra vez.

• • •

A Patzún llega un ingeniero holandés con fondos recaudados en su país para asistir en la restauración del pueblo, que ha sido severamente castigado por los sismos de febrero y marzo. El holandés se encuentra con doce representantes de la comunidad Cakchiquel, la cual constituye una gran parte de la población de Patzún.

El presidente del comité, un natural joven y apuesto, informa al holandés de la necesidad de instalar una bomba eléctrica para subir agua del río, ya que dos cantones del pueblo se encuentran totalmente secos. Al preguntar el holandés si ellos habían acudido a la autoridad municipal para buscar ayuda con su proyecto, el presidente le informa que habían hecho más de una aplicación a la municipalidad y al comité de emergencia, encabezados por miembros de la memoria ladina de Patzún, y que todas ellas habían sido ignoradas. Sin otra alternativa, habían decidido instalar la bomba ellos mismos, con la providencial ayuda del exterior.

Al exponerles las dificultades de instalar una bomba eléctrica en un barranco, el ingeniero holandés descubre que los doce representantes ya han estudiado los diferentes aspectos del problema. La discusión se desarrolla en un ambiente abierto y egalitario, mientras que cada uno presenta lúcidamente su conocimiento del proyecto a través de su capacidad particular. Hay entre los presentes un carpintero, un albañil, un ingeniero-aprendiz, y varios otros que han participado en la construcción de caminos. El ingeniero holandés queda asombrado de la forma parlamentaria en que se presentan y discuten los varios aspectos del proyecto, y reconoce que a veces es en los pequeños pueblos, más que en los congresos y asambleas de las ciudades grandes, donde las tradiciones democráticas son más bien observadas.

En el Quiché un brujo predice que habrán dos venganzas, la primera contra los indígenas y la segunda contra los blancos.

"La primera le viene a los naturales, por haberse apartado de sus costumbres. Ya ven que la peor devastación les cayó a los indígenas que se habían acercado a las ciudades, como en Chimaltenango."

"Pero si a los blancos no les cayó casi nada", comenta un natural.

"Es que hay venganzas y venganzas", dice el brujo, "y a cada uno le cae la que merece. Al indígena le tocó el terremoto por olvidarse del volcán, de Kukulcan, y de sus tradiciones".

"¿Y al blanco?", persiste el natural.

"Pues al blanco le llega otro castigo, más lento y más duro que el del volcán. Es el que nace adentro de sus propias casas y fortalezas: el de la podredumbre."

• • •

La aldea ladina de Zaragoza ha sido "adoptada" por sus prójimos en España,

## chistes crueles:

"¿Hay víveres?", pregunta el voluntario de la Cruz Roja, al llegar al pueblecito.

"No señor", contesta el natural, "sólo hay muérteres".

•

"¿Qué le pareció el terremoto?", le pregunta un vecino al otro.

"Pues la verdad, me gustó más la película", contesta.

•

"A los aposentos ahora hay que llamarlo 'el aposento', dice el chimalteco."

"¿Y por qué?", le pregunta el otro.

"Pues porque uno se murió", contesta.



quienes se han comprometido a recaudar fondos para su reconstrucción.

El que era alcalde de Zaragoza, y ahora es alcalde de casi nada, conduce al enviado Zaragozeño por los escombros de su aldea, que parece un pueblo fantasma cuyos habitantes han sido abandonados por sus casas. Lo único que queda en pie es la alcaldía, construida de madera, y una campana del siglo 19.

"Haremos una película de lo que pasó aquí", dice el enviado español, vestido de embajador, y "cobraremos 1.000 pesetas la entrada. Así recaudaremos 3 1/2 millones de pesetas para reconstruir su pueblo".

"Que Dios quiera", dice el alcalde, quitándose el sombrero "cowboy" de tres galones, y rascándose la cabeza. "Tal vez eso nos salve de esta polvareda."

• • •

"Este pueblo se acabó", dice la señora de Joyabaj, sentada en el centro de lo que era la plaza.

• • •

"¿Hubo muertos en su familia?", le preguntó a la pastora Cakchiquel de Santo Tomás.

"No hubieron, por la gracia de Dios", dice la pastora. "Sólo mi casa se me murió."

• • •

"Fue juicio de Dios", dice el natural de Santa Cruz de Quiché, quien perdió su hijo mayor en el terremoto.

"Pero, ¿y acaso no decías que Dios es bueno?", le pregunta el vecino.

"Sí pues, Dios es bueno y todopoderoso", responde el natural.

"Y entonces", le pregunta, "¿por qué mató a tantos pobres, y apenas si se lleva unos cuantos ricos?"

"Aaa", dice el natural, sobándose el mentón, "entonces fue juicio del diablo".



La actividad teatral se caracteriza, esta temporada, por haber alcanzado un alto nivel. Prueba de ello son tres espectáculos: una obra nacional sobre Florencio Parravicini, una versión del clásico alemán *Woyzeck* y una "reprise" de tres piezas breves de Th. Wilder.

## woyzeck

Obra de Georg Büchner, en versión libre de Jorge Eines ("La historia de Francisco"). **Actores:** Cristina Banegas, Adrián Ghío, Ani Grunwald, Agustín Belus, Ignacio Alonso, Beatriz Spolizini, Deni De Biaggi, Horacio Estévez, Miguel Logarzo, Andrés Barragán, Ulises Di Salvo y Carlos Giordano. **Música:** Pablo Ziegler. **Escenografía:** Guillermo de la Torre. **Dirección:** Jorge Eines.

En los dos últimos, febriles años de su breve vida, Georg Büchner (1815-1837) escribió una novela, *Lenz*, y tres obras teatrales, *La muerte de Danton*, *Leonce y Lena*, y *Woyzeck*. Ello no le impidió doctorarse en medicina y desplegar una intensa actividad política, que le acarrió permanentes persecuciones y la prohibición por decreto de sus escritos, junto con los de otros autores enrolados en el movimiento de la "Joven Alemania". La índole de sus ideales revolucionarios queda de manifiesto en la frase que encabezaba el "Hessische Landbote" (un periódico que publicó en 1834): "Paz a las cabañas, guerra a los palacios".

Es esta inspiración (solidaridad con el oprimido, odio al despotismo) la que campea en toda su obra y se hace transparente en *Woyzeck*. Aquí, a partir de un hecho real registrado en los anales criminológicos de la época, Büchner traza la corta, intensa parábola final de un hombre oprimido hasta la última gota de su vida, despojado hasta del último resto de su identidad. Federico Juan Francisco Woyzeck, "soldado fusilero del segundo regimiento, segundo batallón, cuarta compañía, nacido el día de la Anunciación de María, el veinte de julio; treinta años, siete meses, doce días" —tal como él mismo se describe al final de su historia, leyendo su documentación como si se tratara de un extraño— es quizá el exponente de un momento de transición entre el siervo que va perdiendo su condición de tal en el proceso de descomposición del feudalismo y un proletariado industrial aún incipiente, y por lo tanto, aún desorganizado.

El industrialismo en pleno desarrollo ha devastado las estructuras tradicionales y aún no se han dado las condiciones para el surgimiento de una conciencia de clase. Son estas circunstancias las que hacen de un Woyzeck un ser doblemente oprimido, puesto que está imposibilitado de acceder a la conciencia de lo que lo oprime. En este sentido toda la obra podría interpretarse como el intento desesperado y agónico de un hombre que trata de conocer las causas de su sufrimiento y se estrella contra su impotencia. A su manera, Woyzeck es lúcido. Cuando su capitán, por ejemplo, le habla de la virtud, de la moral, le responde: "Sí, señor Capitán, la virtud... Todavía no entendí bien

qué es. Mire, nosotros la gente baja, no tenemos virtud, sólo nos viene la naturaleza. Pero si fuese un señor, y tuviese un lindo sombrero, un reloj, un carruaje, si supiese hablar con elegancia, entonces sí sabría lo que es ser virtuoso. Debe ser algo lindo la virtud, señor Capitán. Pero yo soy un pobre diablo." Y antes: "Nosotros, los pobres... Vea, señor Capitán: dinero, ¡todo es cuestión de dinero! Si no se tiene dinero... ¿cómo se las arregla uno para poner en el mundo una criatura de una manera moral? Uno también tiene su carne y su sangre. Lo que pasa es que nosotros somos miserables en este mundo y también en el de más allá. Creo que hasta en el Cielo tendremos que ayudar a tronar". Pero estos rasgos de lucidez alternan con burdas supersticiones y prejuicios inculcados: "Sí, Andrés, aquella franja de tierra pasando las hierbas, donde crecen los hongos, allí rueda de noche la cabeza. Una vez alguien la levantó, creyendo que era un erizo. Tres días después ya no estaba entre los vivos. Fueron los francmasones, Andrés, ahora me doy cuenta. ¡Los francmasones!" No obstante, entre tanta opresión existe un resto al que Woyzeck se aferra tenazmente como a una tabla de salvación: lo que él llama su "naturaleza", "su carne y su sangre", es decir, aquello en él que lo mantiene como hombre "natural", libre, no domesticado. Su amor por María forma parte de esa "naturaleza", o sea, su más profunda identidad. Cuando Woyzeck descubre que la mujer, seducida por el Tambor Mayor, lo ha traicionado, el delicado equilibrio que había logrado mantener hasta ese momento se rompe. Y antes de aceptar pasivamente su completa despersonalización, decide el gesto final de su existencia. Apuñala a María y luego él mismo se interna en el lago donde ha arrojado el cuchillo ensangrentado.

Naturalmente, una obra de esta índole, con tantas implicaciones sociales, filosóficas y hasta religiosas, admite distintas versiones. No es casual que tanto los naturalistas como los expresionistas, y otras vanguardias, la hayan tomado como un emblema. La versión de Jorge Eines se construye básicamente sobre una de las líneas que recorren la obra: el antagonismo entre un individuo (un "antihéroe de todos los días", lo define J. E.), dueño de un rico mundo interior y lleno de posibilidades no desarrolladas, y un medio opresivo, asfixiante, que estrecha a su alrededor su círculo hasta aniquilarlo. Para llegar a este núcleo, Eines deliberadamente despojó la obra de toda connotación histórica, situándola en un plano atemporal, y creó una rigurosa poética es-

pecial de cuño meyerholdiano (un escenario pelado, una estructura de caños envueltos en trapos blanquecinos que permite a los actores explorar todas las dimensiones del espacio escénico). También las relaciones entre los personajes están diagramadas para poner de relieve la intencionalidad de la versión. Así, la historia de Francisco y María aparece como recortada sobre el fondo casi abstracto que constituyen los otros personajes (maquillajes blancos, o verdosos, o cenicientos;; vestuario elaborado sobre la gama del blanco al arena). El resultado es una sutil metáfora escénica: Francisco y María, que son la pasión y la vida, la "carne y la sangre" en los términos de Büchner, se dibujan en medio de ese coro espectral como en una niebla que termina por devorarlos.

Uno de los riesgos de la perspectiva adoptada por Eines (atemporalizar la obra) era exacerbar su romanticismo —Büchner fue uno de los epígonos de este movimiento en Alemania—. Pero ese riesgo aparece neutralizado, en parte, por el equilibrado lirismo que adquiere en su conjunto el espectáculo y que culmina en la bella y sobria escena final, y en parte, por la metodología de trabajo adoptada. Es evidente que a partir de las concepciones de Meyerhold sobre el teatro "teatral" o total, como alternativa frente al psicologismo, la puesta adquirió en algunos momentos cierto aire de distanciamiento que la beneficia. Por su parte, el grupo de actores responde con bastante homogeneidad a la propuesta. Adrián Ghío se ajusta a la imagen que el director adopta de Woyzeck, en la cual la vitalidad y la expansividad desplazan los rasgos alucinados y obsesivos. Cristina Banegas vuelca en María toda la fuerza instintiva que requiere su personaje. Otra composición bien resuelta es la de Carlos Giordano (el Doctor), dentro de un estilo particularmente difícil como es el grotesco. En síntesis, una visión personal del clásico alemán, profundamente creativa y elaborada con rigor.

## parra

Obra de Luis Macchi. **Actores:** Pepe Soriano, Nelly Tesolin, Geno Díaz, Cristina Allendo, Walter Balzarini, Ana María Castel, Martín Coria, Héctor Fernández Rubio, Roberto Jones, Marcos José, Ricardo Martínez Paz, Osmar Pereyra, León Sarthue, Rubén Tobías, Judith Walner. **Escenografía:** Carlos Cytrynowski. **Dirección:** Luis Macchi.

Florencio Parravicini es un personaje clave de toda una época de nuestro teatro (melancólicamente denominada "de oro"). Sin embargo, sería difícil trazar un perfil objetivo de su figura. A su alrededor se tejió una densa malla de anécdotas, leyendas, impresiones... Como sucede con toda personalidad que por vocación o por un complejo juego de circunstancias (o de equívocos) alcanza proyecciones míticas, lo concreto cede su lugar a una condensación de fantasías, ansiedades o aspiraciones colectivas. Algo de esto hay en el retrato que César Tiempo pinta del cómico: "Florencio Parravicini es la más acabada caricatura de sí mismo... La caricatura tiene siempre algo veraz y algo quimérico. Pero en su caso la identidad de ambos hemisferios es tan absoluta que el más agudo observador no sabría afirmar categóricamente cuál zona de su rostro, de su figura y aun de su vida están dentro de la realidad y cuál dentro de la fantasía más exasperada".

Luis Macchi, autor y director, tomó este personaje, que la sociedad del centenario transformó en su máscara riante, y basándose en su "leyenda negra" construyó un espectáculo complejo, por momentos confuso, por lo menos en una primera visión, pero rico en significados y en logros artísticos. Son varias las líneas que se podrían rastrear en la obra. En principio hay un intento de esbozo biográfico. La primera parte arranca en 1910, cuando ya Parra se ha convertido en estrella, y en ella se narra retrospectivamente su historia hasta ese momento. La segunda comienza con el regreso de Parra, después de su consagración en España, y luego de algunos "racontos" termina con su muerte. Paralelamente, se advierte la intención de brindar un perfil de la época mediante la inserción de fragmentos de obras (*Los disfrazados* y *Tierra del Fuego*, de Carlos M. Pacheco, *Madre Tierra*, de Alejandro Berruti, etc.). Pero todos estos elementos están al servicio de un tema fundamental: la disección de un personaje que, se corresponda o no con el Parravini histórico, la obra logra convertir en un espejo deformante de una Argentina modelada por una clase que vivía la euforia de la expansión agropecuaria y de los pingües beneficios que le redituaba una estrecha asociación con la metrópoli inglesa. En la cresta de la ola, representante y a la vez caricatura de esa clase, la máscara de Parra parece presidir, sarcástica, el banquete de los "nouveaux riches". Hijo de un hacendado militar, heredero de una cuantiosa fortuna que dilapidada en unos pocos años vertiginosos, actor cómico en los piringundines del bajo, profesor de patin, aviador, campeón de tiro, este Parra "enfant terrible" aparece como un ácido comentarista de esa generación del ochenta, múltiple, autosatisfecha y próspera.

A su vez, la máscara del "excepcional", por ser precisamente una caricatura exacerbada, por dejar que en ella se plasmen todos los vicios que lo cotidiano públicamente oculta, se convierte en una feroz impugnación de lo que al mismo tiempo representa. En otro nivel de lectura, la obra podría considerarse como una reflexión sobre la impotencia y el fracaso que acechan al artista en una cultura dependiente. En un medio en que el único "Arte" posible era el que venía de Europa, aun a un creador de la envergadura de Parra sólo le estaba permitido crecer en una zona marginal, cultivar un arte de entrecasa, meramente digestivo. Sobre el final de la obra, el actor ya gastado encara a su público, que se niega a reír: "¿A mí me hacen esto? ¿A mí, que hace, cuánto, veinte años desde este escenario los ayudo a digerir los raviolos? ¿Dos mil quinientas noches empujándoles los raviolos?". Y en una escena antológica entre Parra y una joven aspirante a actriz, hija de una mujer con la que el cómico mantuvo en los comienzos de su carrera una ambigua relación, aquel responde sarcásticamente a las aspiraciones de la muchacha, que sueña con representar a Sardou: "Arte... ¿para quién? Mirá donde estamos. ¿Para esta ciudad? Si no existe. Es un decorado, Buenos Aires. El Colón, el Jockey, el Club del Progreso. Son pura fachada. Detrás de esas puertas crece el pasto. Hay vacas... Esto es joda, querida; el frac es prestado y yo hago de Parra. Arte, en Buenos Aires, la gran Clu-

dad, el gran buzón que nos vendieron. Nada de esto existe y como no existe, como no existimos, todo da lo mismo y dale que va". El cansancio, y finalmente el fracaso, asoman detrás del tono cínico del ex-abrupto.

La puesta participa de la complejidad del texto. La acción se juega en tres planos superpuestos: un escenario dentro del escenario, donde se representan fragmentos de otras obras ante un decorado de telones pintados y donde los actores intentan reproducir el estilo de interpretación ampuloso y frontal de la época; otro plano en el que tienen lugar las acciones correspondientes a la vida real de Parra; y finalmente el proscenio, que adquiere una importancia capital porque es el lugar desde el cual Parra habla con su público, es decir, articula el exasperado monólogo que recorre toda la pieza y en el que se desnuda al hombre que se va desgastando detrás del rictus de la máscara. El director baraja estos tres planos con libertad y precisión. El movimiento escenográfico es incesante. La narración procede constantemente por saltos en el tiempo y en el espacio, racontos, elipsis. Las metáforas escénicas se suceden con ritmo casi onírico, apoyándose a veces en un mismo elemento. Por ejemplo, la caja del apuntador puede convertirse en una escotilla de la que surgen fantasmales inmigrantes, o una cueva por la que desaparecen reptantes coristas, etc. La misma característica de precisión puede hallarse en el plano interpretativo. Macchi y los actores han trabajado cada inflexión del texto hasta dar con el gesto definitivo, el matiz exacto. Esto es particularmente válido en el caso de Pepe Soriano. Resulta asombroso ver la maestría con que el actor va desplegando todas las facetas de su personaje, desde el histrionismo de los pasos de comedia hasta los tortuosos y difíciles monólogos, recurriendo siempre a los más genuinos recursos teatrales. La conjunción de estos elementos hacen que Parra, aunque tal vez carezca de una resultante que sintetice todas las intenciones a las que apunta, sea un exponente del grado de madurez alcanzado por nuestro teatro.

## tiempo de vivir

Obra de Thornton Wilder. Actores: Julio Ordano, Carlos Sproviero, Angela Ragno, Boris Rubacha, Lidia Catalano, Edgardo Moreira, Raquel Merediz, Luisa Kuliok, Norberto Díaz, Graciela Weksler y Patricia Calderón. Dirección: Agustín Alezzo.

Bajo este título, el Grupo de Repertorio, dirigido por Agustín Alezzo, reunió tres conocidas obras breves de Thornton Wilder: "Infancia", "Niñez" y "Viaje feliz". En ellas el autor norteamericano despliega su estética personal, en la que combina una poética de lo cotidiano, emparentada con un naturalismo psicologista caro a la dramaturgia de su país, y una gama de recursos extraídos de la tradición teatral universal (en el caso de "Niñez" y "Viaje feliz", por ejemplo, del teatro chino por intermedio de las experiencias de Meyerhold y Tairov). De ahí que, aun cuando el trazado de los personajes, sus motivaciones, sus diálogos no se aparten de lo verosímil —como ocurre en "Viaje feliz"—, el autor rechaza explícitamente toda reproducción verista en los decorados, y prefiere la estilización de un escenario vacío o la expresividad de unas pocas sillas. De este modo, no sólo coloca

al actor en el centro de la atención del espectador, confiando en la capacidad de aquél para sugerir todo lo que haga falta y en la imaginación de éste, sino que logra que lo cotidiano aparezca enrarecido, como bajo una nueva luz. Por otro lado, Wilder no vacila en incorporar a su temática zonas ambiguas de la realidad. En "Infancia" dos bebés dotados de palabras ofrecen una imagen no convencional de esa primera etapa de la vida. En los cochecitos anidan el resentimiento, la impotencia, las más tempranas angustias; el mundo adulto aparece hostil, peligroso y deseado a la vez; la muerte es presentida. En "Niñez" el autor incursiona en el escurridizo mundo de los juegos infantiles, en los que el ansia de saber bordea la crueldad y la imaginación trata de escurriñar más allá de los límites de lo permitido (el "Río Colorado" que finalmente no se atreve a franquear). En la última obra, una familia corriente (padre, madre, hijo e hija) realiza un alegre viaje en auto (figurado con sillas) para visitar a la hija mayor, apenas repuesta de un trance que la tuvo al borde de la muerte. En el reencuentro, el goce de la vida como don inmediato y la gravedad de una experiencia límite forman como dos acordes disonantes. Y el puente entre ambos es la instintiva sabiduría de la madre, en cuyo regazo descansa por fin "aquella que se aventuró más allá de la cerca, hacia las verdes colinas desconocidas".

El equipo de actores, que trasunta una sólida formación stanislawskaiana, logra un desempeño excelente. Casi todos ellos revelan un alto grado de compenetración con sus personajes. Algunas actuaciones, por su particular hondura y sinceridad, se hacen difíciles de olvidar: la madre y el padre de "Viaje feliz" (Angela Ragno y Miguel Moyano), y la doliente hermana mayor (Graciela Weksler), de cuya blanca y silenciosa figura trasciende el misterio de quien se ha asomado al límite entre la vida y la muerte.

## DOS NARRADORES LATINOAMERICANOS DOS

De Puerto Rico: Luis Rafael Sánchez. LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO. Del autor de *En cuerpo de camisa* y *La pasión según Antígona Pérez*, una novela llena de ritmos y humor, una imagen múltiple de un país colonizado que busca su identidad y de los mecanismos que lo alienan. Una narración tropical que se puede cantar cadenciosamente.

Del Ecuador: Pedro Jorge Vera. EL PUEBLO SOY YO. Del autor de *Los mandamientos de la ley de Dios* y *Los animales puros*, una novela sobre el poder en América Latina que no se conforma con los aspectos pintorescos o místicos de su ejercicio, sino que indaga en las raíces que lo nutren. Un texto emparentado ya con los clásicos del continente.



**EDICIONES  
DE LA FLOR**

Uruguay 252, 1º B  
Buenos Aires



## los ritmos v las formas/ jorge romero brest

# tras el arte y el consenso, la identidad

Con cierta frecuencia mis artículos en **crisis** se encadenan sin habérmelo propuesto, simple y naturalmente uno va exigiendo al otro. Procedimiento si se quiere incómodo, sobre todo para los perezosos, porque así como al lector de diarios le molesta buscar la continuación de un artículo en otra página, al de revistas le causa desazón la advertencia de que un artículo anterior es afín con el tema. Pero no me preocupa demasiado, cada uno es coherente, tiene principio, medio y fin, diría un maestro de escuela, y si hago mención del ya publicado es por tener continuidad en las ideas ("**avoir de la suite dans les idées**", dicen los franceses cuando se es capaz de atención continua, de perseverancia para pensar). Sí me preocupa la inevitable repetición, aunque tampoco está demás golpear varias veces en el mismo yunque. Ahora, por ejemplo, debo advertir que éste completa los dos artículos anteriores: **Reflexión sobre la universalidad del arte** (Nº 36) y **Tras el arte, el consenso** (Nº 37), pues acaso los muy interesados en estas cuestiones obtengan algún provecho relacionándolos.

La palabra identidad puede resultar equívoca si se la toma al pie de la letra y suponiendo que como se aplica a cosas, distintas pero consideradas una misma, me refiero a las obras de arte. Y no me refiero a ellas sino a los protagonistas de la situación que provocan, los cuales tienen identidad cuando manifiestan **quienes son** al hacerlas o contemplarlas, desde un fondo de creencia, ideas, sentimientos, costumbres... común al de los demás miembros de la sociedad a que pertenecen. Es decir, cuando anclados en los hechos determinantes de su existencia, no varían sus apreciaciones según sople el viento de la moda o de la vanidad para brillar, o de intereses bastardos. Son lo que son, física y espiritualmente, con su historia personal y nacional a cuestas, pero también la universal como horizonte consciente de la intencionalidad. Sin que por ello sean inflexibles, peligro opuesto al de quienes carecen de identidad —el estancamiento— ya que la comunión con los otros, compatriotas, coterráneos, compañeros, les hace admitir las variables que originan los cambios legítimos.

Empleo la palabra, entonces, para dejar bien sentado que siendo la valoración de

obras artísticas un acto comparativo de situaciones personales, lo decisivo no es el análisis de las formas como tanta gente piensa, bailando en la cuerda floja por la falta de parámetros para emitir el juicio; lo decisivo es el consenso de quienes participan en la situación peculiar que es el arte, inestable por cuanto se produce como una chispa y estable por cuanto la identidad sostiene el clima en que se produce, justificando así la fusión de forma y contenido, con los mismos caracteres de inestabilidad y estabilidad, que se llama estilo.

¿Acaso el artista crea las obras únicamente para satisfacerse? No obstante más de una declaración en contrario, las crea para que alguien las goce, en el alto significado: encontrarse en comunión con los demás, de la misma manera que se encontró él mismo. ¿Quiénes? Los que componen su país o grupos de su país, por extensión el sector cultural en el que se incluye, un continente o dos como les pasa a los europeos y estadounidenses, variando la capacidad operativa en cada caso. Sin desdeñar la posibilidad utópica de que alguna vez todos los hombres del mundo puedan gozarlas.

La historia de las artes visuales, para ceñirme a éstas, es la de aquellos pueblos cuyo arte revela esa identidad en los creadores y los contempladores; es decir, de los que han hecho obras según coordenadas de comportamiento, variando las formas y el consenso de acuerdo con el grado de identidad permitida por la organización económica y sociopolítica en un sentido, por la concepción metafísica en otro. Del arte que hicieron los pueblos sin identidad o que la desnaturalizaron por imposición ideológica la historia no lo recuerda.

Examínense las situaciones creadas por el arte en Occidente durante el Medioevo y se comprobará la eclosión del estilo románico cuando hubo consenso de la nobleza, el clero y el pueblo, idénticos individual y socialmente a pesar de las notables diferencias político-económicas. También se comprobará que las variaciones conducentes a la eclosión del estilo gótico respondieron a un consenso menos unitario por ciertos cambios de la identidad, pero asimismo efectivo en cuanto imperaba la concepción de Dios, hacedor y rector del mundo. Digase lo que se diga, la comunión hasta del incrédulo con sus semejantes al entrar en una iglesia medieval, se debe en buena parte a la acción artística de la arquitectura, la pintura, la escultura, el vitral y el tapiz a veces, sosteniendo la fe por el consenso de hombres idénticos a sí mismos, ya más individual que socialmente.

Las situaciones creadas desde el si-

glo XV al XVIII no presentan la misma unidad de consenso, habiéndose diversificado la identidad de los estamentos sociales, pero se mantuvo la vigencia del arte, en cuanto las clases dominantes, la nobleza y la realeza, la iglesia, con ingenuidad de la alta burguesía, imbuidas de espíritu común, fueron capaces de originar los estilos renacentista y barroco. Apuntaban al universo y al individuo pero seguían temiendo a Dios.

Hasta en el siglo XIX, producida la Revolución francesa, con el franco encumbramiento de la burguesía, hubo consenso como para que nobles y clérigos colaboraran en la conservación de la identidad del europeo —individualista y a la vez universalista— manteniendo el nivel de las manifestaciones artísticas, no obstante el morbo positivista que amenazaba suprimir toda concepción de lo absoluto. El repudio de Dios no impidió el fortalecimiento de una concepción metafísica en su reemplazo, la del mundo interior del hombre gobernado por sus sentimientos, originando las situaciones del arte romántico. No digo estilo porque nunca llegó a serlo.

Recién en el siglo XX, máxime en nuestros días, la falta de consenso o la búsqueda de él en grupos minúsculos, ha hecho aparecer el problema de la identidad, precisamente por la pérdida progresiva de ésta en todas las clases sociales, ante la avalancha de intelectualismo y a la par de hedonismo por una parte, la desestima de lo absoluto como factor de comunión por otra. ¿De qué identidad se puede hablar en la sociedad tan sólo satisfecha por el consumo? ¿Puede reemplazar éste al valor? ¿Será factible la constitución de lo imaginario, ese simulacro de mundo que además de unir el pasado y el futuro en un presente activo, engloba las demás facultades humanas? Que nadie se engañe, en los sistemas de imágenes reside la identidad posible para generar tanto las formas artísticas como el consenso estimativo de ellas.

En resumen, sólo cuando se interrelacionan la identidad y el consenso, el arte alcanza su madurez, porque en verdad no madura el arte sino el hombre. Por eso no sirven para lograrla los medios coercitivos, entre los cuales figuran también los pedagógicos, tan nocivos si no se los emplea con prudencia. La identidad que provoca el consenso y da sentido al arte ha de imponerse naturalmente, como floración del vivir cotidiano, cuando los hombres comulgan entre sí. Siempre que las diferencias individuales no sean magnificadas y no conduzcan a la anarquía disfrazada hoy con el nombre de pluralismo. Es lo que ha venido ocurriendo a causa de la sustitución de Dios, de la Idea, del universo, aun del individuo subsumido en éste, por la energía que mal dominan los ideólogos y desaproveen los tecnócratas. ¿Por qué extrañarse de que la situación del arte sea caótica? Si no hay consenso es porque falta identidad, y si no hay arte válido es porque falta consenso.

Por supuesto que el caos se inició en los países más desarrollados, allí donde

las ideologías imponen falsos consensos, nada más que consignas, y donde la tecnología, con la tendencia a reducir casi mecánicamente los impulsos creadores, amenazan destruir la identidad para entrar en las manifestaciones artísticas sin consenso por exceso de consenso, la mejor definición del arte inauténtico. Y no digo esto por pesimista, pues abrigó la esperanza de que tanto las ideologías como la tecnología sean menos destructoras en el futuro, y porque no me parece imposible el cambio, si los nuevos medios permiten recobrar la identidad a los pueblos que la tuvieron flexible como para provocar las situaciones históricas de las que nos enorgullecemos, y permiten obtenerla a los pueblos que nunca la tuvieron.

El problema, como siempre, es más agudo en Latinoamérica, debido a los caracteres demográficos de los países —mezcla de indios, mestizos, negros, mulatos, blancos europeizados— y a su desarrollo desigual. Por lo que acabo de responder a un cuestionario para la revista mexicana **Artes Visuales**, sosteniendo que los artistas no resolverán la crisis en este subcontinente, a menos que el orden económico y sociopolítico permita a los hombres el logro de su identidad, desarrollando las potencias adormecidas por la sociedad de consumo, con el agravante de que para estos países es una aspiración, por cierto nada deseable. ¿Puede ser libre el artista latinoamericano si no hace más que cumplir consignas políticas o culturales, que no apuntan a la identidad como factor determinante del consenso?

Presumo que algo similar debe ocurrir en países desconocidos por mí pero de creciente desarrollo: Canadá, Australia, África del Sur, a juzgar por las publicaciones que recibo y las obras de sus artistas expuestas en competiciones internacionales. A la inversa de lo que ocurre en otros países, superficialmente conocidos por mí: Japón, que recorrí en 1966, y la República del Zaire, en 1973. Desde luego insuficientes experiencias para juzgar el arte del Extremo Oriente y de África negra, pero que me permiten intuir el proceso declinante de la fuerte identidad tradicional, por influencia de la cultura occidental, provocándose el pasaje de un arte con consenso legítimo, aunque tal vez estancado, a un arte sin consenso legítimo por falta absoluta de una identidad nueva que lo convalide.

En general no se intentan soluciones, como si la aparición de un Mesías en la persona de un artista genial pudiera proporcionarlas, o las que se intentan no son soluciones, y el mundo artístico sigue andando... a la deriva, o por los carriles ideológicos tantas veces denunciados, sin que al artista se le presente la ocasión de dar el vuelco que sólo él puede dar, en cuanto detenta el cetro de la imaginación.

Pero más ineficaces son las soluciones, repito, porque la identidad no se obtiene a voz de mando, ni siquiera a voz de persuasión. Nadie es argentino —valga el

## cuestiones mortales un santuario con llamas y figuras

Acabo de recibir el catálogo de una exposición con obras de Leopoldo Maler —colaborador en la aventura que corrimos en el Instituto Di Tella durante los años 60— realizada en la importante Whitechapel Art Gallery de Londres. Digo obras empleando el término genérico aunque no son como las que hace un pintor o un escultor, siendo sin embargo un artista visual, pues no obstante el uso de materiales para crear imágenes con luces, llamas, figuras, hombres en movimiento, le obsesionan los sueños y las alucinaciones, manera de manifestar la vida y la muerte. "¿Qué otra cosa tiene el hombre sino su vida y su muerte?" —declara, inclinándose empero más hacia la muerte, porque ella presta sentido a la vida.

Sus "obras" son celebraciones, ceremonias, situaciones coreográficas, imágenes sui generis, reflejos en llamas, símbolos de una religión desconocida, fundada en los misterios de su propia existencia y mortalidad. "Obras" que por tanto no se pueden exponer en galerías, museos, colecciones particulares, y no se venden, ya que sólo busca la comunión con los semejantes. No obstante ha cedido al deseo innato en el artista de exponer, al menos los testimonios de aquellas situaciones efímeras creadas por él a lo largo de una década, de tan diverso carácter como para estar unidas apenas por un fino vínculo espiritual. La foto que publicamos es de un cuadro, a pesar de su tridimensionalidad, pues le interesa el espacio real. Con dicho "cuadro" comenzó la trayectoria más coherente de su carrera.



*Silencio (1971). Cuatro tubos luminosos formando una cama y una imagen filmica proyectada desde lo alto presentando el cuerpo de una vieja señora en un hospital.*

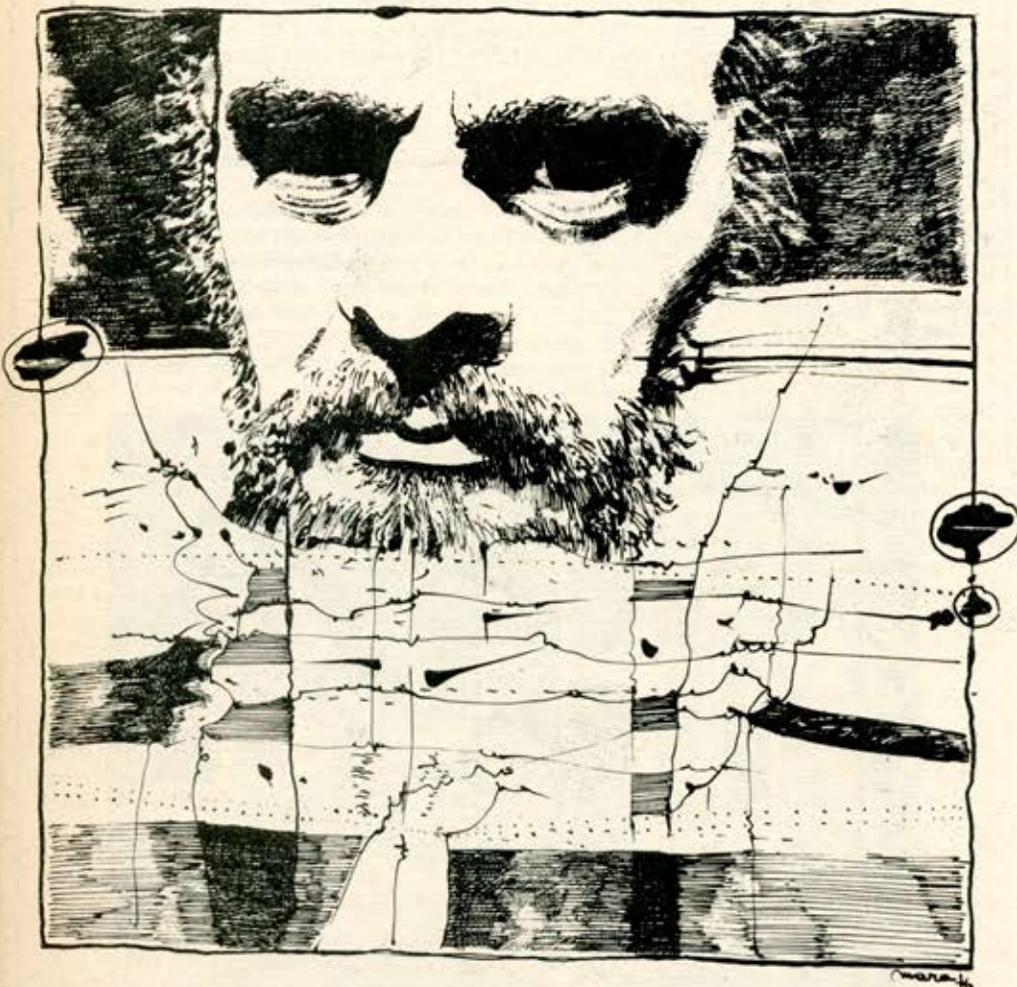
ejemplo— por haber nacido en esta tierra y cumplir con sus deberes pragmáticos, en el mejor de los casos. Llegará a serlo el día que se identifique en comunión ante lo absoluto con los demás argentinos, o sea cuando los hechos contingentes cedan en importancia y se impongan los necesarios, cuando en vez de redoblar el esfuerzo para el goce de placeres super-

fluos a menudo, se lo impulse para que sean idénticos a sí mismos. Entonces, sólo entonces, habrá un arte nacional, sin necesidad de discutir sobre su existencia.

Y vaya el ejemplo espontáneo de lo que afirmé al principio de este artículo. ¿Cómo no continuarlo ofreciendo mayores precisiones acerca de un arte nacional? Las ofreceré en el próximo.



## conversación con OSCAR MARA



autorretrato de oscar mara

## “el registro de una realidad cruel”

—Hablemos de su nueva exposición. ¿Tendrá ella algún tipo definido de unidad temática o es, en otra alternativa, un conjunto de obras realizadas en una misma época?

—Hay unidad temática. Precisamente llamo a esta muestra “15 retratos melancólicos”.

Estos trabajos reconocen en cierto modo como antecedente los que expuse el año pasado en Art Gallery. Allí comencé con la idea, que he retomado y profundizado, de sacar a luz mis recuerdos y mezclarlos con situaciones actuales. O sea, he estado incorporando a mi realidad inmediata una imagen que me venía desde muy lejos.

En todas estas obras, y entiendo que de una manera sutil (ya que no me inte-

resaba exacerbarlo mucho), está presente el medio ambiente que nos envuelve, la tristeza de la época que nos toca vivir: también su confusión. Mis quince retratos melancólicos son de seres imaginarios, mostrados como testigos de una historia, y trato de reflejar en ellos, insisto, esa cotidianidad desgarrada y dramática de la que somos parte.

—¿Percibe cambios notorios en relación a lo que ha sido su imagen pictórica, o hablaría, más bien, de una continuidad?

—Creo que hay una continuidad en cuanto a la temática, ahora, en cuanto a la forma, hay cambios. Desde hace ya dos años estoy trabajando mucho en algo que me preocupa: el encuadre. Pienso que el encuadre no termina en el encuadre en sí mismo, sino que, para retratar

un hecho, debemos enfrentar una sucesión de encuadres hasta el infinito.

Es decir, si bien a veces la imagen principal es la que nos puede dar todo el sentido de un discurso, el mundo circundante de esa imagen puede llegar a ser tan importante o más que esa imagen. Hace a sus motivaciones, a su necesidad de existencia.

Junto a ello estoy en la búsqueda de una más nítida liberación, al incorporar a la zona pintada el blanco puro de la tela que se va a mezclar con el blanco puro de la pared. Quiero dar con esto la idea de la continuidad de ciertos hechos. Ello, por supuesto, reconociendo siempre los límites que tiene una tela, y la plástica en general. O sea, la pintura parte de una tela que tiene tantos centímetros cuadrados, y de ese hecho bien concreto, objetivo, no nos podemos apartar. También hay que tener presente que la pintura es signada, es simbólica, no tiene la posibilidad de una expresión y comunicación directa que, al menos en mayor proporción, tienen otros instrumentos y disciplinas artísticas: por ejemplo, la literatura.

—Intentando una pequeña rendición de cuentas, ¿qué es lo que distinguiría como sus pasos más importantes antes de la concreción de esta muestra?

—Rescato, de cualquier parte de mi vida, lo que me pueda hacer más o menos feliz. Y el hecho concreto, en este caso, es el de haber podido trabajar, muchos años, en silencio. Y de seguir hoy trabajando así. Rescato también una especie de intuitiva fidelidad a lo que yo creía mío, a lo que podía ser mi identidad, al margen de corrientes o movimientos, legítimos algunos, falsos o mera publicidad otros.

Si hago un balance de lo que he estado haciendo en arte, noto que, al margen de si mis obras son buenas o malas, mejor o peor pintadas, creo que se nota en ellas una preocupación por lograr la propia imagen; y esto es algo que se va desarrollando a través de los años, que se va limpiando, asentando poco a poco, y acercándose a lo que me preocupa lograr con la imagen, en tanto no deja de ser un instrumento.

—¿Hasta qué punto el surrealismo, como estética y como filosofía, ha incidido en su obra, en su conducta?

Alguna vez ya lo he dicho: el surrealismo, en la Argentina, nace y muere con Batlle Planas. Después de él hay varios artistas que trabajan con la imaginaria surrealista, pero esto es otra cuestión. En mi caso particular he tomado mucho de los mecanismos del surrealismo, por ejemplo, los ejercicios de automatización. Sin embargo, creer a partir de allí que uno integra el movimiento surrealista implica un largo camino...

Además, no sé hasta qué punto en el día de hoy, en este momento histórico que nos toca vivir, el surrealismo podría ser válido en toda su extensión. Pienso que nuestra realidad es tan terrible que

supera, incluso, la concepción de vida surreal.

—Aun así, a pesar de esa realidad que describe y de los límites que reconoce a la pintura usted persiste en su tarea. ¿Por qué? ¿Hay en ello acaso un fatalismo?

—Hoy, para enfrentar la realidad, me manejo con un instrumento: la pintura. Por el momento es el que mejor se adecua a mis posibilidades. Y estoy convencido que, a pesar de la aparente inutilidad de la pintura, siempre se podrá dejar reflejado en la obra un mensaje que, si ahora todavía es difícil descifrar para una mayoría, con el tiempo será revelado como el registro de un momento histórico, de una realidad cruel.

## galerías/ marchands

### reportaje a eva matzkin de velázquez

—¿Cuál es, a su entender, la función del galerista, y, más específicamente, su papel dentro del mecanismo de promoción de la obra de arte?

—Es indudable que un galerista debe realizar varias funciones si pretende ser el verdadero nexo entre el público y la obra de arte, y una muy importante es, precisamente, la promoción de la misma, no solamente a través de exposiciones sino tratando de que llegue al público la mayor cantidad de información posible. A tal fin es necesario interesar a los medios de difusión, ya que ello contribuirá a que la actividad didáctica que siempre debe cumplir la galería tenga un alcance masivo.

—¿Por qué en estos momentos de crisis económica generalizada se venden tantas obras de arte?

—Es un fenómeno cierto, que hoy vuelve a ser comprobado en distintos centros culturales, y creo que obedece, fundamentalmente, a dos razones: una buena obra de arte es siempre una inversión segura, que se valoriza cada vez más y que no sufre depreciación por ningún motivo; quiere decir esto que el buen adquirente siempre se capitaliza con ella. El otro factor, tal vez más lírico, es la necesidad cultural de rodearnos de cosas bellas en momentos graves.

—Teniendo las galerías una base comercial, ¿es aún posible que promuevan artistas jóvenes, carentes todavía de cotización?

—Uno de los propósitos reales que impulsa la existencia de Arthea es el de dar una oportunidad a los jóvenes talentosos. Por ello, justamente, este año lanzamos la III Bienal "M. D. Grandi" para aquellos artistas que no hayan expuesto nunca. Detectar artistas auténticos, apoyarlos, verlos crecer, es una tarea gratificante.

—¿Qué plan de exposiciones tienen para 1976?

—Dentro de la programación de este año, consideramos que hay tres exposiciones que van a ser muy importantes: Juan Planas Casas, A. Schiavoni, y Thibon de Libiau.

## comentarios

nicolás rubió: "serie de la hospitalidad", "serie de los paraísos", "serie de las cuatro estaciones", "retablos", óleos, en abril-mayo, galería wildestein.

En 1974, y desde el catálogo que presentara entonces su "serie de la distancia", Nicolás Rubió testimoniaba sobre la naturaleza particularísima de la aventura plástica argentina. Horizonte, distancia y soledad del paisaje, sinónimos de una invariable metafísica sentimental, son para él los emergentes y el punto de fusión donde todos los intentos por evitar este peso real (cánones de bellezas importados o rabiosos reflejos de otros espejismos culturales, cuando no sumisión y dependencia de tratamientos, tónicas y temas) se estrellaban, invalidándose.

'El pueblo argentino tiene alma con horizonte, razón por la cual todo esfuerzo —consciente o no— para hacer de la pintura una buena discípula de corrientes extrañas ha fracasado ante el significado de su poderoso hechizo", afirmaba.

Ahora, con esta serie de nuevos óleos, el obsesivo tema del horizonte argentino, al que Rubió está adscripto como a una disquisición filosófica y no como a una excusa formal, vuelve a ser recorrido una y otra vez por un artista que logra, a partir de allí, ir plasmando un clima deslumbrante, una magnífica experiencia de trabajo y reflexión.

Hay un trasfondo persistentemente ingenuo en la resolución de cada una de las obras (tomamos aquí **ingenuo** con el carácter de **sincero, auténtico sin doblez**). En la "serie de la hospitalidad", resalta la apasionada relación entre el horizonte desolado, el albergue humano (Casa, Iglesia o Capilla) y el hombre transitorio. Luces y esplendores decantados de cualquier contenido realista, y sombras de atardeceres y oscuridades con sus llamados mágicos, hacen que la interlocución entre hombre y naturaleza se muestren en toda su desnudez.

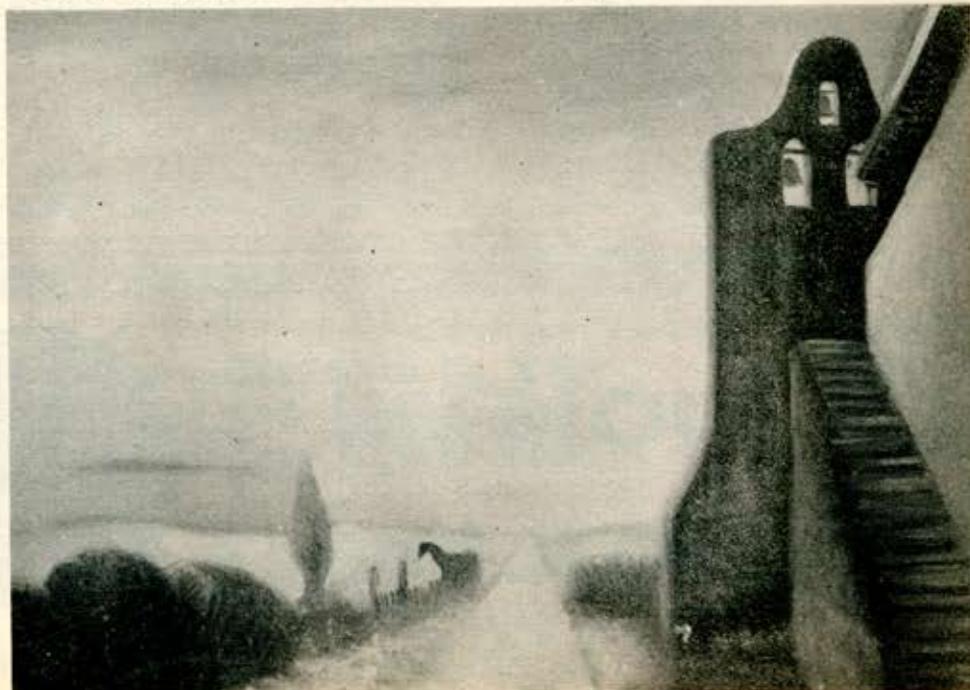
Un relato dramático y voluntariosamente destilado recorre las obras de Nicolás Rubió.

Este argentino, nacido en Barcelona, Es-

paña, hace 48 años, no desciende de una familia de desprevenidos. Oigamos:

"Es una vanidad muy grande llamarse autodidacto. Siempre hay cosas de otros golpeándonos, corrigiéndonos, orientando. Yo tengo un agradecimiento para millones. La vertiente más fuerte de este aprendizaje casi sin enseñanza proviene de mi propia familia. Mi bisabuelo paterno diseñó el que es hoy Museo Románico, de Barcelona. Su hijo, mi abuelo, construyó el Tibidabo, ese alucinante parque de diversiones catalán. Mi padre, el avión que en ese parque sobrevuela un precipicio." Rubió ha profundizado esa tendencia artística familiar: fotógrafo, cineasta (realizó 22 cortometrajes sobre eminentes figuras plásticas rioplatenses), viajero incanzable, investigó todas las variantes que le han salido al paso y aun aquellas otras a las que él ha ido a buscar. Esta actitud documentalista y antropológica enriquecen su pintura. Depurado de cualquier escolasticismo esterilizante, con mirada respetuosa, indagadora y desnuda, Rubió reivindicaba bella y dramáticamente el diálogo entre hombre argentino y naturaleza rescatándolos de un aislamiento alienante, traspasando una soledad que habrá de ser vencida.

(Un párrafo para sus marcos: por tratar al marco como parte integrante de sus cuadros (y no el mero límite donde ella terminaría), para insinuarnos que la obra puede aún continuarse con otros lenguajes y que otras tareas del hombre que no sean sólo las artísticas pueden acompañar la ardua aventura exploratoria de la expresión, N.R. faena artesanalmente sus propios marcos. Logra así una fusión entre arte y artesanía, entre trabajo intelectual y trabajo manual, que remite a su obsesión del "horizonte", es decir, ese punto de fusión entre cielo y tierra, mente y mano donde esos elementos no actúen como antípodas, como opositores o enemigos).



"De un campanario que miraba hacia lejos." Serie de la hospitalidad. Tela 0.40 x 0.50.



testimonio de

## carlos gorriarena



### “mi pintura, el relato de una sola historia”

Nací en Núñez. A los tres meses de edad me empaquetaron hacia Florida del bajo, cerca de Munro. Cuando cayó Yri-goyen yo estaba gateando debajo de una mesa y mi padre llegó rojo de vergüenza. El barrio, de casas bajas y espaciadas, estaba poblado por una densa mezcla de gallegos, armenios, polacos, italianos... Cuando cumplí los siete años una señora húngara que —según mentas— trabajaba en un quilombo de San Fernando, me regaló unos pinceles y pomos. Mi primera obra de “pintor” fue la fragata Sarmiento andando por el mar. Otros datos notables de mi niñez son el conocimiento del obelisco, la promiscuidad o pobreza, la muerte de Gardel, la quema de carruajes (alguna vez también de caballo y conductor) en las huelgas panaderas, las fiestas nacionales y el corso.

Las discusiones de mi familia sobre mi futuro establecían un gran angular. Mi padre (un ariano, empleado nacional y jugador de paleta) se inclinaba por la carrera militar. Mi madre (una acuariana hermosa) por la medicina. Luego de mis fracasos en el nacional comencé a trabajar. A los 16 años (Perón estaba por ser elegido presidente por primera vez) ingresé a la Escuela Preparatoria de Bellas Artes. Spilimbergo (otro mito, aunque para minorías) daba clases en el 4° año de la Academia de Bellas Artes. Cuando “Spili” se trasladó a la Universidad de Tucumán

yo abandoné. Recuerdo que lo mismo hicieron dos artistas hoy radicados en París y que pertenecieron a mi barra: el escultor Leonardo Delfino y el pintor Leparc. Aunque éste último volvió a la academia años después para obtener su título.

Considero interesante señalar que tuve como profesores a Lucio Fontana, Antonio Berni y Onofrio Pacenza, que poco pudieron hacer para modificar los esquemas pueblerinos de la enseñanza de la época. Un pintor de los valores de Victorica obtenía un sueldo por el cuidado de los despreciables ornamentos de yeso, y artistas de la talla de Policastro eran rechazados del Salón Nacional o sus obras colgadas en los pasillos más oscuros. Ni hablar de los experimentadores abstractos (Melenberg, Maldonado, entre otros), de

los que se hablaba en voz baja y que en todo caso sólo “existían”, para el medio, por la polémica con los plásticos enroldados en el arte social (Castagnino, Berni, Urruchua, entre otros).

Alrededor del año '50 ingresé al taller de Demetrio Urruchua que competía (por el carácter de su enseñanza) con Cecilia Marcovich, Carlos Giambiagi, Castagnino, Batlle Planas y Petorutti. No recuerdo otros lugares de enseñanza privada. Allí conocí a algunos de mis amigos más entrañables y también a futuros artistas que luego derivaron hacia distintas tendencias: Víctor Chab, Juan Carlos Distéfano, Heredia...

Por el '55” proseguí trabajando sin tutelas en una vieja casona del barrio de Belgrano. Con Leonardo Delfino y otros



del 1° al 19 de junio

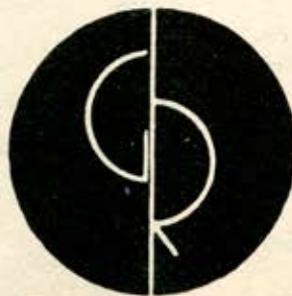


**GALERIA  
CARMEN WAUGH**

Florida 948  
(1° fondo)  
Tel. 31-4028  
Buenos Aires

**IOMMI:**  
*esculturas*  
**ROLLIE:**  
*pinturas*

Horario: de 10 a 13 - 16 a 20 horas  
Sábados: 10 a 13 horas



**GALERIA RUBBERS**  
SUIPACHA 1175 - Pta. Baja  
Buenos Aires - Rep. Argentina

# xul solar

inauguración  
19 de mayo  
clausura 2 de mayo

adhesión mundial  
de la publicidad

amigos reconstruimos los techos averiados a cambio de talleres. Más tarde, algunas habitaciones de la planta baja fueron ocupadas por Leonor Vasena y Miguel Dávila.

En el año 60, luego de mi primera exposición individual en la S.A.A.P., entro a formar parte del **Grupo del Plata** y participo en varias exposiciones, hasta que se produce su disolución, alrededor del año 63. Varios grupos funcionaban en el medio; el **neofiguración** (influenciado por las experiencias del grupo holandés **COBRA**), fue para mí el más importante por el alto valor de sus integrantes (Noé, Macció, Deira, De la Vega) y por su coherencia; el **Grupo Espartaco**, que respondía a una posición ideologista y a una aspiración americanista; el **Grupo Sur** (en el que participaba entre otros un pintor del valor de Uriarte), que en ese momento se caracterizó por cierta impostación abstractizante que en algunos de sus componentes lindaba con el buen gusto. El **Grupo del Plata**, a su vez, pasó bastante desapercibido, porque su fundación dependió de grados de amistad o parcialidades ideológicas y no del necesario contacto en la búsqueda.

Por ese entonces mi pintura había alcanzado cierta plenitud, en un camino que yo sentía como demasiado estrecho. De los años 61, 62, 63, tengo paisajes o figuras en los que comienza a aparecer —tímidamente— cierto gusto por contraponer elementos tan opuestos como la tinta y el tono. Pero ellos tienen un signo común: caracterizar, más allá de la anécdota, una situación de vida.

Mis conversaciones con Roberto Broullón (uno de los pintores más talentosos de mi generación) reforzaron mi impresión de que necesitaba "romper" mi pintura. Perder algunos "valores —muy caros sentimentalmente—, internarme en la aventura para obtener un arma más poderosa de expresión. Un instrumento que sirviera para las circunstancias que vivíamos. Obviamente, la búsqueda no era meramente formal.

En el año 1965, una exposición individual que realicé en la galería Lascaux, significó mi ruptura extrema de la figura, y su recomposición a otro nivel. La dualidad del espacio creado me había remitido a una "situación plástica" en la que sólo cierto sentido de "organicidad" (como resultado de un fondo general de conocimientos) aún me gratificaba. Peligrosamente mi pintura lindaba con la confu-



sión. Pero mi desafío y mi recogimiento, protesta o desaliento, pertenecen no a una especificidad sino simplemente constituyen síntomas de las lógicas vacilaciones de un hombre unido a un contexto —íntimo o general—. A las contradicciones de un artista dentro de un conjunto humano.

Concretando: siempre he dependido de un contexto llamado país y nunca logré dejar de entristecerme o alegrarme con él.

Por el "66" algunos colores (azules y blancos), algunas formas lindando con el gesto, van cobrando un distinto sentido. Sin que yo me inmiscuya "racionalmente" voy recuperando cierta comodidad en el hacer, cierto aire, alguna plenitud. Los colores van transformándose en banderas, las formas incomprensibles en personajes que se mueven buscando una salida. Conservo en mi casa un trabajo cuyo título es "Banderas y cianuro". El cielo conserva cierto carácter dual (que es una característica en mi obra) porque al mismo tiempo es una gran bandera. Sobre un lecho rojo —una tinta violentísima— un maremagnum de formas están significando una multitud que lo arrasa todo. Las circunstancias exteriores me reordenan, me orientan y me catapultan.

Por ese entonces llegué a la conclusión de que toda mi pintura, la hecha y la que me faltaba hacer sería el relato de una sola historia.

En el "67" expongo en ARTE NUEVO que estaba ubicada en la "manzana loca" (Galería del este). Nuevos personajes han

aparecido en mi pintura. Seres "aspirinados", orejas o cojones enfrentados blandiendo banderas americanas o inglesas sobre un agitado mar de azules y blancos. Luego me aislo del medio plástico y dejo de pintar por dos o tres años. (A esto podría denominárselo crisis por descreimiento en ciertos valores).

En el "70" expongo en Lirolay una serie de dibujos de ese momento y en otra sala algunas pinturas de comienzos del "68". Al año siguiente me voy a España y vivo allí hasta junio del "72". Vuelvo y comienzo a trabajar como un loco. Me siento inmerso en los acontecimientos que se dan en el país, y participo dentro de mis posibilidades, pero por sobre todas las cosas pinto mucho. Expongo en el "75" (mayo) en ARTE NUEVO. No obtuve críticas. Por esa época algunos pintores levantaban sus muestras por temor. Mi exposición estuvo referida, por títulos e imágenes, al drama que estaba ocurriendo en el país. Desde otro ángulo yo comenzaba a recomponer —en una espiral distinta— la imagen del hombre en mi pintura.

En agosto del año pasado leí en **La Opinión** un reportaje a Rómulo Macció, un artista admirable. Macció decía que "la pintura poco tiene que ver con la felicidad o la desgracia". Disiento. Pienso exactamente lo contrario. No se hace difícil verificar que la lucha ancestral del hombre es una lucha por desalienarse, por arribar a términos de humanidad. Y esta lucha está cruzada de felicidad y desgracia. La pasión —lo único que sobrevive del arte del pasado— con que los artistas de todas las épocas se han insertado en esta lucha, contiene toda la alegría y toda la desgracia del mundo. Dijo también Macció que "el arte es la barbaridad por la belleza", recordando a Goya se puede contestar diciendo que la barbaridad se hace belleza cuando un artista —con todos sus miedos, angustias y dobleces— no puede de ningún modo dejar de enfrentar la barbaridad. Cerraba el reportaje expresando que "la política es muy interesante, pero no es todo. Que la política es algo así como la anécdota de la historia. Ella pasa; el arte, queda".

Desde el punto de vista del arte —tan caro a Macció— se puede recordar un pensamiento de Malraux que dice más o menos lo siguiente: "Una virgen de Cimabue, antes de ser una obra de arte era otra cosa". Por cierto era una idea, un sentimiento, una creencia a nivel de grandes masas.

**IMAGEN**  
Galería de Arte



Paraguay 867 Buenos Aires

del 11 de mayo al 5 de junio

**BERNI**

del 8 al 26 de junio

**SABAT  
KALONDI**

dibujos



plástica

## autores/ obras

*Entendemos que los propios artistas, a partir de su peculiar visión sobre lo creado, pueden contribuir a establecer una relación más profunda y válida entre la obra y el receptor. Este es el fin de los testimonios que a continuación se publican. Sus autores son plásticos que están exponiendo sus trabajos en la actualidad o que lo harán en fechas próximas.*

### testimonio de renata schussheim

Mi nombre significa vuelta a nacer. Dibujé desde temprano interminables perfiles de princesas.

A los diez años tuve una profesora que descubrió para mí el mundo de las témperas y los pinceles.

Conocí luego a Carlos Alonso. Fui su alumna; aprendí primero a copiarlo con gran placer, después a sacar lentamente mi mundo, mi manera de sentir y ver las cosas. Alonso me enseñó a observarme, a dibujarme, a aprenderme.

Oscar Araíz me enseñó el teatro. Hice con él *Romeo y Julieta* en el Teatro San Martín. La sala era como una ballena gigante donde permanecí todas las horas posibles del día y de la noche.

Amo el teatro tanto como el dibujo. Esta relación triangular es complicada y la vivo ansiosamente.

Tengo desbordes de color cuando realizo un espectáculo; en cambio, frente al papel, mi ascetismo es total.

No aseguro tener la lucidez suficiente para explicar mi obra, ni creo que haga falta, ya que estoy contando una historia desde que comencé a dibujar. A veces sé lo que quiero decir; a veces sé y no

puedo; y también sucede que solo el dibujo, y luego sé.

Creo que mi lenguaje es simple, eso me importa, y me identifica con la gente que ve la obra. Hacer libros es aún mejor. El primero fue "Griselda adolescente", hay otro sin publicar, con doscientos dibujos sin texto, y un tercero impreso, hecho con Vinicius de Moraes, que nació la primavera pasada, cargado de afecto y amistad.

Cuando llegué al Brasil, después de trabajar dos meses en un espectáculo de Milton Nascimento, con su música increíble sonando en mi cabeza, junto al calor y a los bailes y a toda esa exuberancia del trópico, imaginé que mis próximos dibujos reflejarían ese mundo. Pero aparecieron invernales, con abrigos opresores, e infinitas máscaras sin rostro.

Cuando trabajo en el teatro me angustia no tener tiempo para dibujar, y cuando dibujo extraño la tarea grupal, el abrazo en el escenario, ese clima único que se vive un día de estreno.

Ahora, con mi exposición "Circus", creo que conseguí, en pequeña medida, unir el teatro con mi tarea gráfica.

Estoy comenzando a dibujarme, como en mi primera exposición. Y siento que estoy sola con el papel: ese espejo blanco que tengo frente a mí.



### testimonio de carlos langone

"La serie de las máscaras" surge a través de una dedicación y búsqueda de imágenes con un contenido figurativo expresionista, con elementos y situaciones reales fantásticas, absurdas e irónicas.

He tomado a las máscaras (un elemento siempre utilizado por los hombres en sus expresiones artísticas: teatro, danza, etc.) como forma representativa de una problemática psicológica, política y social en una sociedad en crisis donde el poder, la hipocresía, el dolor y el amor se debaten en continua lucha, jugando a cara o ceca el destino del hombre y la esperanza de un mundo mejor, más humano, más comprensivo y consciente de sus debilidades. He intentado a través de estos dibujos plasmar la vida que nos toca, que me toca hoy, con un lenguaje básico: el de la imagen.

¿Por qué una serie? Surgió como una especie de narración de diferentes situaciones. Esta forma me ha dado la posibilidad de desarrollar mejor las ideas, además de mostrar una continuidad plástica en desarrollo. Son dibujos realizados en lápiz, tratados con negros intensos y grises matizados con diferentes texturas en contraste con el blanco del papel, buscando formas armónicas y libres, un equilibrio entre zonas con detalles (sin llegar al preciosismo, cosa que no me interesa) combinadas con zonas ágiles, fusión de técnica y contenido.

Esto es, en síntesis general, el sentido de mis obras, de mis búsquedas, de lo que quisiera compartir con el hombre.

# WILDENSTEIN

Av. Córdoba 618 - Tel. 392-0628



del 17 de mayo al 29

"QUINTO SALON INICIACION ROTARIO"

# BARUGEL

esculturas

"SERIE DE LOS PAJAROS"

del 17 de mayo al 5 de junio

# POMPEYO AUDIVERT

grabados

victor najmias  
art gallery  
international



florida 683

6º piso 51

tel. 392-0133/9522

## testimonio de elba soto

Una vez leí que el artista era una linterna encendida y expuesta al viento. Yo soy una artista. Es decir, soy una mujer que va en busca de no sabe qué y que tampoco sabe demasiado por qué describe el mundo a través de imágenes. No sé si me explico. Sé que el arte es inexplicable; para entrar en él, hay, simplemente, que sentirlo. Pero, ¿cómo, entonces, decir con palabras lo que uno hace con color y con líneas? Tal vez un recuerdo ayude.

Hace un tiempo me llevaron a un almacén de campo. Allí, un paisano estaba tocando la guitarra y cantaba unas coplas



muy viejas. Yo estaba con amigos, pero de pronto empecé a sentir que me iba quedando sola. La música y el canto me habían invadido, y también las manos del paisano, las arrugas de su cara, el color de sus botas, las sucias paredes del local...

Ha pasado mucho tiempo y puedo afirmar que esa tarde no pensé nada, pero sentí que me llevaba conmigo un cuadro.

Hace poco pinté un arlequín, con traje de terciopelo rojo y su máscara blanca, tocando la mandolina en un circo.

A veces me detengo ante el cuadro, al que quiero mucho, y quisiera preguntarle al arlequín si, en realidad, él no es el paisano aquel del almacén de campo.

El arte sopla donde le place y nadie puede decir de dónde viene ni adónde va. Por eso es inútil que uno se proponga algo, la imagen que va surgiendo se impone siempre a la proposición del artista.

Y eso me pasó con mi última serie de pasteles: preveía que iba a continuar con mis desnudos y mis cabezas; pero, imprevistamente, sobre el papel fueron apareciendo gitanas, prostitutas y hechiceras. En suma, una conversión a la pintura temática.

Sobre estos trabajos, que exhibiré desde el 14 de mayo en la Galería Krass, de Rosario, quiero agregar algo. En el medioevo la pintura era anónima, los artistas no firmaban sus obras. Yo vivo en este tiempo y, por supuesto, firmo las mías. Pero, antes como ahora, las obras de arte no pertenecen sólo a quien las realiza. Pertenecen también a los otros: al modelo, al paisaje, a la ciudad, a la gente.

## testimonio de monique altschul

Me resulta muy difícil hablar de mis batiks como de un hecho aislado, puesto que son el resultado y a la vez la causa de actos, sentimientos, emociones, cosas que engendro y me engendran cada día.

Mi formación plástica no fue académica: aprendí la técnica del batik en Holanda de artesanos indonesios, continué con cerámica en un taller de Buenos Aires, hice tallas en madera en los EE. UU., en el museo de la ciudad de Des Moines, estudié diseño y escultura en chapa o resina en la Universidad de Iowa, con escultores jóvenes que más que maestros fueron amigos, aprendí a soldar reparando tractores en la facultad de Agronomía de Iowa...

Desde hace dos años trabajo en la serie del **Paraíso Agusanado**. Presenté una primera parte en galería Atica, en diciembre del 75, con batiks y esculturas. Ahora en Galatea nuestro otra etapa —esta vez sólo batiks—. El personaje central de esta serie es el hombre desde su creación, en un mundo poblado de serpientes que tientan, seducen, espían o devoran, de apetitosas manzanas, escondite de gusanos que las descompondrán, de la muerte que acecha y es desenlace. Ese hombre convive



con animales míticos o reales, bellos o monstruosos, simpáticos o amenazantes. Las ciudades que edifica lo aíslan o destruyen y la única presencia triunfal es la de la pareja y sus relaciones de "eterno deleite".

Se me pregunta a menudo por qué elijo la técnica del batik para semejante temática, en vez del dibujo o la pintura. Obviamente esto encierra un prejuicio: en general un batik es un artículo decorativo, un tapiz que da color a una pared. Para mí en cambio es fundamental la intención expresiva, dada a menudo a través de un manejo irónico: la fachada "linda", a veces tierna, alegre, de colorido cálido, siempre trabajada con gran detalle artesanal, es sólo el umbral de un mundo cruel, violento, deteriorado.

## testimonio de adolfo nigro

Mi experiencia de pintor ha sido un permanente diálogo con la realidad. Todo lo que vive me interesa y no puedo separar el vivir cotidiano de la creación. Situarse en la realidad supone hoy toda la realidad, pues en ella caben todas las vertientes de los demás hombres, el pasado y el futuro, la vida perdida y la esperanza final. Partí de un realismo mi-



Galería Arthea

Esmeralda 1037  
32-5723

del 20 de mayo al 5 de junio

**CRISTINA DARTIGUELONGUE**

óleos

del 7 al 27 de junio

**MARIO DARIO GRANDI**

dibujos

Horario: de 10 a 13 - 16 a 20 - Sábados: 10 a 13



del 7 al 20 de mayo

**SCHENONE**

óleos

**GALERIA  
NICE**

del 21 de mayo al 10 de junio

**FERNANDO  
GUIBERT**

dibujos

Esmeralda 1021  
Tel. 31-9850

Horario: de 10 a 13 - 16 a 20

Sábados: 10 a 13



# plástica

ció, esa extensión libre donde los fragmentos de realidades se ordenan y se inscriben en estructuras horizontales y verticales.

Mis trabajos se apoyan en un lenguaje plástico: líneas, formas, texturas, colores, como elementos autónomos de la representación.

Y creo fundamental, dentro de los límites que nos impone el medio, trabajar, trabajar diariamente, como un artesano.

## testimonio de patricia dunsmore

Trabajo con grafito sobre papel, me interesan las formas de gris y de blanco que se entrecruzan. No uso color porque la austeridad del gris y del blanco traducen más la nostalgia que quiero expresar; como por ejemplo la que nos puede sugerir un gato durmiendo en un umbral, una zapatilla vieja, un trapo de cocina caído despreocupadamente sobre una mesa, objetos que usamos tan a diario que al verlos no los miramos.

Pienso que estos objetos son tanto más interesantes cuanto más rastros ha dejado sobre ellos la mano del hombre; cuando más gastados y rotos más elocuentes son. En ellos se mezcla nuestra nostalgia de la infancia, de cuando atesorábamos objetos llenos de extraños significados que los adultos nunca podían llegar a entender.



También tienen rostros estos despojos: rostros muy semejantes a los de esos ancianos llenos de experiencia y de sabiduría. Todo esto está para mí muy unido a los pedazos de objetos cotidianos que trato de sugerir, y digo pedazos de objetos porque quizás el objeto entero resulta demasiado, solamente quiero entreabrir una puerta que lleve a apreciar lo que generalmente olvidamos de mirar, a apreciar lo que parece banal, para poder penetrar en el misterio de las cosas, de que nos enseñen, aprender a mirar a ver realmente los detalles y las sutilezas de los grises, los gritos de los oscuros y los silencios de los blancos. Siento a veces que mi premura es tal que me cuesta salir de ella para entrar en el oasis de la imaginación y de la búsqueda de la belleza.

Dibujar me ha ayudado a descubrir la belleza en todos lados y una latente, e ilimitada, capacidad de sorpresa, al punto que a veces el modelo a dibujar carece de importancia para mí. Todos los objetos tienen algo que decirme, tengo que dejar que el modelo me relate cosas, tengo que poder comunicarme con él para que me muestre su mundo; y así, casi por asalto y sin quererlo, penetrar en él.

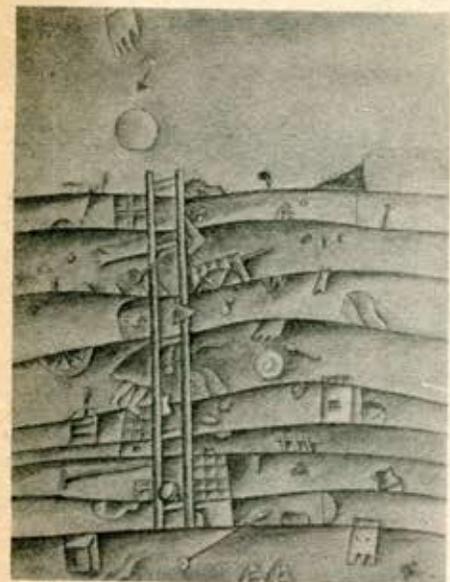
## testimonio de inés bancalari

Pinto porque las sensaciones, las emociones ante lo que veo y lo que vivo son demasiado fuertes y necesito volcarlas fuera de mí. Volverlas objeto.

Hay cosas, hay personas que se me aparecen cargadas de significado. Entonces me pongo a trabajar con ellas: una pava vieja, un par de zapatos, mi ventana, ese rostro. Todo aquello que forma mi mundo que es pequeño, ordinario y cotidiano. Creo que la poesía está allí en las cosas más simples. Creo que es inútil ponerse a trabajar sin tener una necesidad que nazca de muy adentro, que sea orgánica y no racional.

Me interesa el hombre, me interesan los retratos, los rostros porque en ellos se refleja su condición de ser falible, de ser que duda, que está a la intemperie.

Hay trabajos que cuestan muchas sesiones de ver, y sufrir y mirar y no ver. Otros, los **milagritos**, ocurren cuando todo se ve con claridad desde el principio y



nucioso, entonces admiraba a Durero, hasta llegar a estos últimos trabajos, donde la realidad permanece a través de una multiplicidad de aspectos, más totalizadora, que unifica lo particular con lo universal. Podría sintetizar este proceso como el paso del plano imitativo al de la creación. Como decía el poeta Huidobro, no había que imitar a la naturaleza, sino que el artista debía proceder como ella.

En estos últimos trabajos, que componen la serie que llamo "HORITZO-CATALA", intento objetivar la percepción interior en imágenes plásticas. El sentimiento que se hace objetivo como un árbol o una lámpara y se reconoce en estas imágenes inéditas para mí hasta el momento de encontrarlas. En la asociación de estas imágenes, que extraigo de mi experiencia transformada en recuerdo, el hombre y los objetos pierden todo vínculo con sus proporciones y funciones reales. Es un largo proceso de selección de las realidades percibidas. Realidad imaginada de sueño en sueño. Realidad recuperada del olvido en olvido. He aquí los recuerdos como una bella rueda, reunidos por la lámpara que conoce los sueños de los hombres. De un extremo a otro, la tela se ha poblado con el hombre y sus objetos, simultáneamente, en un mismo espa-

## PALATINA

el 12 de mayo

**MARIO ESCRINA**  
**MARCELO MAYORGA**  
**HORACIO RODRIGUEZ**  
**GERPE**

tintas

dibujos

óleos

el 2 de junio

**MIGUEL CARIDE**

dibujos



## galeria lagard

Suipacha 1216 - Tel. 44-7822

## EXPOSICIONES 1976

Carlos Agüero - Cristina Alonso - Miriam Borghini - Lucila Cárdenas - Germán Taboada - Julián Gatti - Roma Geber - Rebeca Guitelzon - Atilio Laguzzi-Meyer Filho-Victoria Montolivo - Alicia Puig - Aurora Simonazzi - Aldo Seberi - Pouppe Tessio.

Lunes a viernes: 10 a 13 - 16 a 20.30 - Sábados: 10 a 13



conversación con

## carlos corotto

—En este número de crisis se publican coplas populares de Catamarca. Pensábamos acompañarlas con fotos de pobladores y de ranchos típicos de la zona. En ese momento asociamos a usted y a su obra que registra y recrea, con una nueva luz, a esos seres y al ámbito en que viven. ¿Qué lo impulsa a dedicarse casi exclusivamente a esa temática siendo un artista nacido y radicado en Buenos Aires?

—No sé si podría precisar el exacto sentimiento que me mueve a ello... Pero me animaría a decir que obedece a que en esa región del norte del país es donde mejor he podido encontrar la verdadera esencia humana, el hombre puro que uno anhela ser. Ese paisaje, esa gente, y su forma de vivir, carecen de artificio. Todo es sencillez. Nada es presuntuoso. Uno siente que enfrenta lo esencial. Por ello mismo no es mi intención remarcar condiciones de miseria, sino una **pobreza franciscana**, en toda la dimensión que podemos darle a esas palabras. No hay en esa pobreza nada envilecedor, sino un retrato, carnal, del último destino del

hombre. Y uno eso lo descubre a cada momento, hasta cuando al entrar en un rancho ve de pronto una gallina que se ha subido a picotear en la cama, muy naturalmente, como parte de un mundo que tiene una verdadera unidad.

—En sus cuadros se percibe una luz muy particular. ¿Cómo la definiría? ¿Y hasta qué punto es la luz real, propia de esa región?

—Esa luz, que es de Catamarca, como también de La Rioja y Santiago del Estero y, quizás, común a gran parte de nuestra América, es un fenómeno de luz cósmica. Es como si fuera algo muy enorme, sin dimensión, y que, por ello mismo, torna más precaria y más necesitada de verdad la condición del ser humano.

A la vez esa luz americana tiene un contenido **mágico**, por ello mismo imposible de describir fielmente. Quizás sea una luz de múltiples rebotes; y despiadada. No es una luz que pueda darse en ambientes de cuatro por cuatro, ni en aldeas cariñosas y domesticadas. Es una luz salvaje.

cada cosa ocupa su lugar sobre la tela, inmediatamente, como guiada por una fuerza propia. Esto generalmente ocurre después de trabajar sistemáticamente durante un largo período.

Nacen irracionalmente a partir de sensaciones pero me consta que son el producto de un proceso racional y metódico que se dio previamente.

Muy pocas veces termino un trabajo y quedo satisfecha. En general por unos cuantos días, muchas veces meses, el trabajo no es para mí, más que un caos de color y forma. Una vez terminados los cuelgo para que maduren, y de repente un día puedo finalmente establecer con ellos una relación de sujeto-objeto. Durante mucho tiempo son un pedazo mío que cuelga de un clavo en la pared. Después, algunas veces, siguen siendo parte de mí.

Ocurre que hay trabajos en los que siento que vive algo, por los que respondo plenamente. Quisiera que también vieran para otros; por eso los expongo.



autorretrato

COROTTO 76

## VAN RIEL

Florida 659 - Tel. 31-1282

del 24 de mayo al 5 de junio

**RICARDO H. EMBRIONE:** pinturas

**SILVIA PAYRO:** pinturas

**MARTA DESIDERI:** pinturas

**GRUPO CROMATICO**

del 7 al 19 de junio

# CENTURION

## GALATEA

Viamonte 564 - Tel. 32-1757

del 17 de mayo al 5 de junio

# MONIQUE ALTSCHUL

batiks

"SERIE DE LOS PAJAROS"

Horario: de 10 a 13 - 16 a 20 - Sábados: 10 a 13



comentarios

# carlos alonso: el ganado y lo perdido

dibujos, 1972-1976, art gallery international

Con la paciencia lúcida de quien monta, imagen a imagen, obra a obra, un estricto aparato crítico, Carlos Alonso ha llevado a cabo en esta exposición, su incursión más fecunda por la realidad.

En un contrapunto feroz, disponiendo y enfrentando dibujos que **presentan** (más que **representan**) las enfermizas imágenes de la decadencia y las despojadas imágenes de "retratos de familias obreras", el escandaloso lujo venal y los cuartitos más desnudos, el oropel que desencadena el peculado y la estragada vitalidad del hombre común, toda la historia de los últimos años argentinos ha sido convocada por Alonso para ser expuesta como una enorme narración dramática. Esta intención narrativa es, precisamente uno de sus hallazgos.

Es notable el trabajo que ha debido relizar Alonso en pos de la necesidad de contar y de permanecer "objetivo" a la vez. Tratando la pasión con rigor crítico y eficaz —una de las propuestas del Nuevo Realismo Italiano, tendencia a la que C.A. adhirió en su estadía en ese país en 1972—, hasta hacer de ella un instrumento más de elucidación y conmoción.

Cada una de las obras, actuando como recortes de una

realidad que se completa con **otras informaciones**, se apoyan entre sí en su voluntad de **nombrar**, o bien se neutralizan hasta lograr un **silencio** demasiado cómplice como para pasar desapercibido. De un lado oradores, charlatanes, burócratas, vigías, **patriarcas** de la tierra con la cabeza virada sobre su cuello almidonado, todos unidos por el hilo de la carne vacuna (exhibida, desgarrada) y aludiendo, nítidamente, a cierto decadentismo contemporáneo.

Del otro lado rostros de chicos, inocentes muros perforados, ancianas del pueblo mostrando veladas fotos, parches como de censura sobre la cara del hombre joven del grupo (como en un sugerido deseo del pintor de no ser el autor del **identi-kit** del caso) rescatan, en un plano de brillante realización y en un trazado donde predomina el peso plumizo del lápiz, la esperanza de una vida más justa y hermosa.

Tal vez la comercialización de esta muestra atente contra su unidad y la disperse. De lo contrario, de no actuar este elemento hasta cierto punto disociador, debería recorrer todos los rincones de nuestro país y alcanzar así su destino profundo: ser vista por los ojos que **esperan ver**.



"el diván vaca"  
obra de  
carlos alonso

"pintura ingenua": borda bortagaray, maría gandolfo, carlos manso, carlota reyna, dignora pastorello, sophia, cristina hopfer, alfredo spampinato, aldo parodi, ana sokol, josé luis menghí, maría elena graña, mayo-junio, galería rodolfo cascales.

artistas espontáneos que pintan sin un aprendizaje previo (Borda Bortagaray, Manso, Sokol), y la otra, compuesta por artistas profesionales que, luego de realizar su formación con maestros o academias, elaboran una imagen candorosa y lírica que los enlaza con aquellos pintores autodidactas (Pastorello, Hopfer, Reyna).

La muestra es de valores auténticos, y exalta el trabajo poético de estos autores, colocando a la pintura ingenua argentina en un muy alto nivel.

E un panorama —forzosamente parcial— de la pintura ingenua en sus dos vertientes: una, formada por

# recorrida por las exposiciones/

r. e. montes i bradley

## una chilena en rubbers

La pintora chilena Carmen Aldunate cuelga una exposición demasiado breve en cantidad como si su laconismo se ciñese al precepto de Gracián: "lo bueno si breve dos veces bueno".

Efectivamente; sus telas pintadas a lápiz en un muy sutil tejido constituyen un examen de prolijo ejercicio de la profesión.

Carmen Aldunate con versatilidad celosa escudriña a fondo en sus modelos, y logra captar sus estados de ánimo y transferirlos —tal como sucede en la serie que justamente titula "estados de ánimo"— con real soltura. Se vale de grises, sepia, violetas, azul cobalto y celeste, verdes y blanco sustantivado... todos en degradación ligera, tenue, aplicada con maestra mano.

## rebeca guitelson en lagard

Veintiún grafitos constituyen la reciente labor de esta dibujante —que también pinta y escribe—, discípula de Juan Batlle Planas y Demetrio Urruchúa. Varias de estas obras testimonian su sólida formación. Entre ellas destacamos las cuatro de homenaje a Charles Baudelaire.

## juan gregorio lascano en palatina

Dieciséis piezas de distintas técnicas integran la selección académica que presenta este pintor platense. Hay aquí naturalezas muertas, rincones urbanos, bodegones, paisajes y algún retrato único que, quizás dentro de la escuela naturalista, puede alcanzar el punto más alto de la muestra.

Acaso, lo más revelante de este expositor reside en su versatilidad técnica, que lo lleva con igual confianza y desenvoltura al óleo como al temple, a las tintas o a las técnicas mixtas.

Entre los trabajos destacamos su homenaje al arquitecto Mansard y el titulado "Doce menos cuarto": una composición de azotea, cables, respiradero y chimenea, inmenso peso compensado con un breve retazo de cielo en prueba de una audacia poco habitual.

## tapices de raúl soldi en la galería el sol

La tarea de Soldi ha sido crear los diseños originales. A la vez, el trabajo artesanal estuvo bajo la dirección de Jack Mergherian.

Soldi, naturalmente, dibujó sus protagonistas habituales y sus respectivos ámbitos: la sala de música, el salón de belleza, el ambiente solar, el ajedrecista, sin olvidarse de las frutas.

Junto a los tapices se exhiben sus bocetos —uno de ellos convenientemente acuarelado para un más fiel traslado al tapiz—, y sus indicaciones, sugerencias y notas.

## trabajos humorísticos de amengual

Este artista cordobés logra mostrar su gran calidad y chispa. Sus antecedentes en el campo del dibujo humorístico son

numerosos, y siempre haciendo gala de natural talento y lucidez para calar bien a fondo en el hombre y en la sociedad. Recordamos, por ejemplo, sus aportes en las revistas **Leoplán, Adán, Confirmado, La hipotenusa, Claudia, Satiricón** y últimamente en **crisis**.

Valléndose de la tinta china, de la aguada multicolor, y no desdeñando alguna que otra vira a los sepias, Amengual plasma, sin concesiones, un mundo gráfico merecedor de nuestra más atenta contemplación.

## rodolfo schenone en galería nice



obra de  
rodolfo schenone

La falta de espacio impide el análisis en profundidad que una exposición de tan buen nivel merece.

Son quince sus trabajos, óleos sobre chapadul y en tres tamaños, exhibiendo todos excelente factura y colorido: rojos, amarillos, tierras, negros... engamados en un juego-ambiente entre simbólico, pagano y esotérico, tal como los propios títulos de las composiciones lo atestiguan: **Redención de la tierra, Padre Sol, Testigos del Tiempo, Rosa de los pájaros, Metamorfosis de la luz, Espíritu de las flores, Nacimiento de otro ser...**

El reservorio de entes u objetos utilizados en las composiciones es extremadamente rico: árboles, cactus, aves simbólicas o cabalísticas, peces, insectos, candelabros, piezas arqueológicas, símbolos criptogramáticos, etc.; pero manteniendo siempre el artista un riguroso control idiomático.

Y la aplicación del óleo en varios niveles, a veces chorreando con segura intención la materia, destaca, simultáneamente, la intención en cierto modo impresionista de Schenone que fuerza y atrapa nuestra mirada.

estudio  
de artes plásticas

15 retratos  
melancólicos

31 de mayo al 25 junio

Juan A. Buschiazzo 3028  
(Altura Av. Libertador 3650)

Tel. 773-0077

oscar césar mara

CON OTRO SOL, por Diego Angelino. Ediciones Corregidor. 94 pp.

Acaso la primera sorpresa que depara la lectura de este libro esté en la actitud que el narrador asume para contar sus historias: deliberadamente deja de lado trampas y efectos con los que podría acentuar la intensidad de cada intriga y opta, como quien se dispone a dar un testimonio, por una desasida objetividad. Ello le permite, en anécdotas que corren el riesgo de precipitarse en el melodrama (las pueblan siempre el incesto, la venganza, la codicia, el crimen), crear serena y progresivamente climas de convincente fuerza dramática (véase, por ejemplo, *Bajo la luna, sobre la tierra, bajo la noche*) y hasta trágica (*Jaurias*).

También sorprende el estilo: recuerda, sin que quepa decir que hay imitación, el de Faulkner: *Muchos dijeron que se contagió la locura de los caballos, pero esto no podía ser, nadie creía realmente que fuera posible, y además los caballos empiezan por retozar, dan vueltas arrebatadas sobre sí mismos, y después se azotan en un galope ciego contra las púas de los alambrados...* (en *Con otro sol*, p. 25). De no temerle a la obviedad, seguiríamos enumerando las excelencias de esta *opera prima* que no incurre en desbordos de ninguna índole, y mucho menos en los pornográficos (ingrediente casi insalvable en la literatura de hoy). Quizá *Con otro sol* no sea de esos libros que se erigen en best-sellers: pero es, en cambio, un libro que seguiremos leyendo con placer dentro de mucho, mucho tiempo.

*h. m. c.*

SERA JUSTICIA, por Silvina Bullrich. Editorial Sudamericana. 159 pp.

*A través de cuatro cartas, la historia de cuatro personas separadas por amores frustrados e incomprendidos.*

*Mi hermano y yo crecimos en medio de una soledad que ignorábamos, elegantemente disfrazada por nuestra madre en familia replegada sobre sí misma para mejor conservar la calidad de su afecto. Eramos más bien ricos que pobres, más bien hermosos que feos. A menudo he visto a mi madre hincada en un reclinatorio, la cabeza hundida entre sus manos, agradeciendo al cielo esa paz que pese a todos los pronósticos nos había sido concedida. No duró mucho, mi hermano murió en un accidente de automóvil ocho días después de haberse recibido de arquitecto.*

(En *SERA JUSTICIA*, por Silvina Bullrich; p. 68.)

SELECCION DE CUENTOS, por Mark Van Doren. Traducción: Norma Barrios y Edith Zilli. Editorial Pleamar. 261 pp.

*Visiones introspectivas de la vida íntima de la gente media norteamericana.*

LOS DELIRIOS DEL RABINO LUX, por Mark Mirsky. Traducción: Isaac Sternschein. Ediciones de la Flor. 174 pp.

*Historias de una perdida tribu de judíos que alguna vez vivieron a lo largo de la avenida Blue Hill, en el ghetto de Boston.*

*Rabi Lux era un estudioso. Estudiaba cómo perdonar. No importaba cuán grave, cuán detonante, cuán jactancioso era el pecado cuando entraba al estudio del rabi Lux: él se rehusaba a juzgar. Otro rabi, confrontado con tales y cuales pecados podía haber puesto las manos en él y desecharlo de sus pensamientos. Deformes, maliciosos, enfermos de autojustificación—cuando alguno llega a su estudio a jactarse— patéalo en la puerta. Pero Rabi Lux no. Él invitaría a un pecado así a tomar asiento. "Póngase cómodo." Luego lo miraría un ratito. Hablaría de cosas triviales. "¿Cómo está el tiempo?"*

(En *LOS DELIRIOS DEL RABINO LUX*, por Mark Mirsky. p. 13.)

JUGADA FINAL, por Russell Braddon. Traducción: Mario Giacchino. Editorial Alfa Argentina. 157 pp.

*Un marino mercante y un parapléjico (hermanos) sospechosos de haber asesinado a cuatro mujeres, enfrentados con un investigador inteligente y piadoso.*

*Robbie soltó su silla plegada sobre el piso del garaje y la abrió para poder pasar a ella. Tenía que trasladar sus ochenta y cuatro kilos desde el asiento del auto usando solamente manos, brazos y hombros.*

*Era una maniobra que solía agotarlo y lo exasperaba, pero que hizo con facilidad aquella vez por la curiosidad que le había despertado el que Mark no contestara al teléfono.*

(En *JUGADA FINAL*, por Russell Braddon; p. 30.)

AMERIKA AMERIKA AMERIKKA, por Fernando Alegria. Editorial Nuevos Aires. 174 pp.

*Una alegoría fantástica sobre el deseo de ser libre.*

*La Verónica me quería a su manera: bailaba conmigo en una tarima. Manuel se paseaba por la sala. Bailando, la Verónica hacía sonar sus brazos cargados de pulseras y monedas, saltaba y se colgaba del pelo. Yo la seguía por el suelo, muy doblado, jadeando, pesado, imprudente. No teníamos futuro.*

*¡Cómo te voy a echar de menos! me dijo cuando nos conocimos. Me intrigaba su acento, sus zetas y sus jotas y exclamaciones, me atraía la carga de buena salud y el empuje con que saltaba en la cama.*

(En *AMERIKA AMERIKA AMERIKKA*, por Fernando Alegria; p. 59.)

CUENTO CONTIGO, por Raúl Salerno. Monte Avila Editores (Venezuela). 132 pp. *Dos relatos y una misma materia; un mundo críticamente detenido, asfixiante en su atmósfera pesada y obsesiva.*

## poesía

CANCIONERO FEDERAL. Selección y notas: Griselda Vignolo. Epílogo de Angel Núñez. Editorial del Noroeste. 80 pp. *Cantos generados en el pueblo y composiciones que se publicaban, generalmente en forma anónima, en folletos y periódicos durante la época de Rosas.*

*Desde que perdió Quiroga esa acción de La Tablada, vivo tan atribulada que no encuentro diversión. Toda mi conversación es insulsa y desabrida, si bailo estoy aburrída, sin saber lo que he de hacer. Para tanto padecer ¡caramba! que ya no hay vida.*

(Texto reproducido en *CANCIONERO FEDERAL*, selección y notas de Griselda Vignolo; p. 16.)

MUJER DE SANGRE SONORA, por Agustín Bronzatti. Edición del autor. Sin foliar. *Los días del amor.*

PAISAJES, por Lubio Cardozo. Publicación de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de los Andes (Venezuela). 56 pp. *El sentimiento de la naturaleza traducido con clásico hermetismo.*

ODA EN LA CENIZA - LAS MONEDAS CONTRA LA LOSA, por Carlos Bousoño. Editorial Losada. 122 pp. *Una estremecida visión del mundo y de las cosas.*

POESIA, por Efraín Huerta. Selección de Emilio Jorge Rodríguez. Edición de Casa de las Américas (Cuba). 303 pp. *El tema del amor anudado con el de la rebeldía contra todas las formas de opresión que sufren los pueblos.*

*además, hemos recibido:*

LENIDAD CON EL GRIS, por Irene Saguren. Em editora. 29 pp.

LOS QUINCE, por Norgrevi Mattalla Golu. Ediciones Rimay (Ecuador). Sin foliar.

NO VIVIMOS EN VANO, por Selva Casal. Biblioteca Alfara (Montevideo). 43 pp.

AHORA MISMO HABLABA CONTIGO VALLEJO, por Carlos Henderson. Ediciones Arte/reda (Perú). 51 pp.

VOLVIENDO A MI TIEMPO, por Eduardo Andrade. Edición del autor. 64 pp.

DEL MIEDO HACIA LA LUZ, por Carlos Seré. Editorial Stilcograf. 97 pp.

NIEBLA DE PIANOS, por Eduardo Espina. Ediciones Anfora solar (Buenos Aires-Montevideo). 30 pp.

APUNTES PARA UNA HISTORIA CON MARGINADOS, por Artemio Félix Mero. Edición del autor. Sin foliar.

LA TRISTE REALIDAD DE ARGENTINA Y AMERICA LATINA, por Héctor Javier Quinterno. Edición del autor. Sin foliar.

Ernesto Sábato, **La cultura en la encrucijada nacional**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 145 pp.

Los argentinos tenemos una marcada predilección por los severos balances de nuestras carencias y enfermedades reales o imaginarias, y con esta manía hemos fabricado una de las vertientes más ricas, sólidas y memorables de nuestra literatura. Los europeos, por el contrario, son infinitamente más indulgentes con sus propias debilidades, o se las atribuyen, con más astucia, al Hombre Universal. Salvo que se llamen Louis-Ferdinand Céline, o que hayan escrito algo remotamente parecido a los ex abruptos lanzados por el autor de **L'École des cadavres** contra sus compatriotas, en cuyo caso suelen dejarnos a alturas más modestas.

En sus primeros libros de ensayos y **marginalia** Sábato se encabalgaba sobre ambos estilos, aunque parecía más cercano al clásico comportamiento europeo, con su universalismo y sus ideas generalizadoras sobre la Razón, el Dinero, etc. En **La cultura en la encrucijada nacional**, por el contrario, se enrola activamente en esa prestigiosa corriente de argentinos que desde Alberdi hasta Martínez Estrada ha examinado, generalmente sin complacencias, casi con amargura, nuestros defectos e inclusive nuestras virtudes más notables, aunque el libro de Sábato aporta la variedad de ser esencialmente optimista y esperanzado.

Si alguna excelencia merece ser destacada en los ensayos que lo componen, es la indudable congruencia de espíritu con que han sido escritos, y de paso su muy saludable intención de recordarnos algunas de las facetas menos deprimentes de nuestra realidad cultural, junto con su oportuna apelación a ser "nosotros mismos", a ser fluida y naturalmente argentinos, sin inhibiciones, sin prejuicios y sin sentimientos de inferioridad, precisamente porque nos apellidamos "**Scalabrini, Mosconi o Jassen**", y esa es la genealogía viva del país y su realidad tangible.

También es importante recordar, aunque los argentinos habíamos terminado por advertirlo espontáneamente, a fuerza de producir un arte y una literatura de primera línea —y por añadidura con carácter propio—, que poseemos **efectivamente** un "carácter" y una literatura nacionales, y que esta originalidad nos viene, admitida o retaceada con mayor o menor insistencia, de la muy singular y dialéctica conmixión de nuestras raíces latinoamericanas y nuestra estirpe europea. Cosa que en realidad ya sospechábamos con sobrados argumentos desde esa hibridación alucinante y espléndida que fue el "barroco de Indias".

Es oportuna, asimismo, la memoria que nos trae Sábato de la obra de auténticos pensadores argentinos que se "anticiparon" en la línea de las grandes corrientes renovadoras del pensamiento contemporáneo, como el Carlos Astrada de los años 30, y me parece igualmente oportuna, y en varios sentidos excelente, la recordación de ese americanista notable que fue don Pedro Henríquez Ureña, con quien nos hemos permitido la triste necedad del olvido sistemático.

Menos felices me parecen, por lo que pesan en la economía del libro, las admoniciones recurrentes de Sábato contra ciertas concepciones críticas y ciertas formulaciones notoriamente trasnochadas. Más que al lúcido enjuiciamiento de expresiones valederas y decisivas de la reflexión sobre el hecho cultural, o al derrocamiento de auténticos oponentes, las objeciones del au-

tor parecen destinadas a la ruidosa y deportiva demolición de las variantes más epidémicas y pintorescas que elaboraron entre nosotros la izquierda y la derecha; y por esta vía, al carecer de un sujeto adecuado, las mismas reflexiones de Sábato corren el riesgo de esterilizarse, de naufragar en la mera brillantez polémica.

¿Quién cometería —entre nosotros y ahora— el grueso desatino de emplear, sin fines exclusivamente paródicos, los increíbles argumentos realistas del coronel Zhdanov y de sus partidarios? ¿Queda, por ventura, algún científico que siga pensando como el venturoso y esquemático profesor Haeckel, después de Planck, Einstein, Heisenberg, Dirac y toda la pléyade de aventadores del mecanicismo y del reduccionismo decimonónico? ¿No es acaso verdad que un escritor paradigmáticamente nacionalista como Manuel Gálvez emplea en **El novelista y las novelas** (cfr. "Regionalismo y universalismo en la novela") una serie de argumentos muy similares a los que utiliza Sábato contra el "folklorismo" nacionalista, y que se encontrarían, por consiguiente, en las mismas antípodas de lo que debería ser el pensamiento de un escritor nacionalista paradigmático?

Conocemos las respuestas, salvo que los defensores del realismo, los escritores nacionalistas y los mecanicistas a que se refiere Sábato sean esas figuras eternas, ideales e inmodificables del museo de Meinong frecuentemente citadas por el autor.

La realidad, como el mismo Sábato nos enseña en este libro, es compleja, mudable, contradictoria. Insistir en Zhdanov a esta altura de los tiempos casi supone ignorar que de ese contexto emergen también, con todas sus paradojas, Sklovski y la crítica formalista, junto con Gramsci, Della Volpe, Kosik y Ernst Fischer. Sobredimensionar la peregrina vocación de los que sueñan con defenestrar a Vivaldi, y confundirlos por extensión con auténticos nacionalistas, equivale a minimizar las raíces profundas de la misma reflexión del autor sobre los problemas de una cultura nacional y popular.

Insistir, en suma, en cierta aparente polaridad de los fenómenos literarios supone desconocer, o desdeñar, que desde hace algunos años los argentinos hemos aprendido a desembarazarnos de muchas supercherías y simplificaciones críticas y teóricas, para intentar una síntesis más inteligente, más productiva y por sobre todas las cosas más sustancialmente original.

De todas maneras Sábato lucha en estas páginas contra el temido esquematismo, y esa empresa entre nosotros es vastamente saludable. Esa empresa y la otra complementaria de admitir que aún de nuestras "**tristes imperfecciones**" es posible extraer grandes y permanentes obras, y precisamente de esta verificación debería partir el propio autor para profundizar menos prejuiciosamente en la desdeñada cultura de los "medios", porque —como él mismo dice— se pueden obtener "**bellísimos resultados a partir de turbios orígenes**", según lo demuestran el gótico, al que aportaron "**bárbaras tribus que tomaban cerveza en el cráneo de sus enemigos**", las novelas de Dostoievsky, surgidas de los folletines periodísticos, el cine de von Stroheim y Eisenstein, el arte de Chaplin y Buster Keaton, **Don Quijote**, el tango y el **jazz**, junto con un apreciable porcentaje del arte y la literatura de todos los tiempos.

j. b. r.

## literatura

LITERATURA Y REFLEXION, por Beda Allemann. Versión castellana de Angel Rodríguez de Francisco. Editorial Alfa Argentina. Vol. I: 196 pp.; vol. II: 184 pp.

*Un análisis de diversos autores y temas literarios (de Kafka a Rilke, de la poesía abstracta a la estructura de las comedias de Frischt y Dürrenmatt.)*

EL LENGUAJE COMO TRABAJO Y COMO COMERCIO, por F. Rossi-Landi. Traducción: Amanda Fornis de Gioia. Rodolfo Alonso editor. 63 pp.

*La capacidad de hablar y comprender el valor de intercambio de las palabras, expresiones y mensajes considerada como actividad de producción general indiferenciada.*

## historia

MARGINALIDAD Y JUDAISMO EN CRISTOBAL COLON, por Alberto Liamgot. Edición del Congreso Judío Latinoamericano (Buenos Aires). 40 pp.

*Un prolijo rastreo de los orígenes del personaje que "nunca supo quién era, sólo supo quién quería ser".*

LOS QUE ESCRIBIERON NUESTRA HISTORIA, por Miguel Angel Scenna. Ediciones La Bastilla. 430 pp.

*Los historiadores como protagonistas. Las diversas tendencias, escuelas y lineamientos que han caracterizado a la investigación histórica en nuestro país.*

MARCO HISTORICO CONSTRUCTIVO PARA ESTILOS SOCIALES, PROYECTOS NACIONALES Y SUS ESTRATEGIAS, por Oscar Varsavsky. Centro Editor de América Latina. 420 pp.

*Planteo de un método para encuadrar las grandes estrategias políticas.*

# itinerario/libros

ENUNCIADOS DE LA GUERRA ESPAÑOLA, por César Vallejo. Recopilación y prólogo: Armando Zárate, Rodolfo Alonso editor. 64 pp.

"No nos hagamos ilusiones. Escritores hay de izquierda que, cerrando los ojos a la experiencia y a la realidad, superestiman la influencia política inmediata del intelectual, atribuyendo a sus menores actos públicos una repercusión que no tienen". El que tan categóricamente escéptico pareciera bajo estas manifestaciones no es otro que el áspero y puro poeta César Vallejo. Corre 1937. CV viene de realizar el que sería su penúltimo viaje a España. La Guerra Civil roe desde 1936 el esqueleto de la República. El 22 de enero escribe a Juan Larrea desde París: "De España traje una gran afirmación de fe y esperanza en el triunfo del pueblo. Una fuerza formidable hay en los hombres y en la atmósfera".

La que a partir de 1931 fuera la experiencia política que desembocaría en la República (unas elecciones municipales que por voluntad suprema del pueblo fueron convertidas en un tajante acto plebiscitario) había entrado en el cono de sombra de la guerra fratricida.

Una vez más el intento de instaurar un régimen democrático y nacional se estrellaba de frente contra los intereses de los poderes feudales y oligárquicos y las castas financieras del imperialismo. Desde su participación directa como hombre y artista, CV escribe entre febrero y noviembre de 1937 estos textos, que hoy recopilados nos dan una visión de las preocupaciones del poeta sobre el rol del intelectual en el proceso transformador.

Como bien advierte su compilador Armando Zárate no hay que esperar de Vallejo un trabajo periodístico "objetivo". "Mas los fueros del pensamiento tienen su revancha. Si la protesta en comicio y de viva voz, si el ademán viviente, en carne viva, de combate, se estrellan, en la realidad, contra los poderes económicos coligados, la inflexión intemporal de la idea contenida en un discurso, en un artículo del día, en un mensaje o manifiesto, es petardo que se hunde en las entrañas profundas del pueblo, para estallar en cosecha segura, incontestable, el día menos pensado." La confianza en este "día menos pensado" pone al desnudo la vehemencia espontaneísta y la razón de la pasión que mueven a Vallejo: el hombre de pensamientos, con su buen proceder, la rectitud de empeño y el esfuerzo espiritual hará que su obra logre "influir y encauzar el proceso ulterior de la historia" o hará, sin necesidad de insurgirse—"pero sin dejar de ver las ignominias sociales circundantes"—una obra que lleve en su seno semillas y fermentos intrínsecamente revolucionarios.

Movido por su compromiso de hombre cabal, sin ser periodista ni político profesional, César Vallejo dejó estas candentes páginas de poeta que atestiguan sobre una época y dejan el saldo político de un hombre que, desde su práctica, acude con lo que tiene a la resolución de un hecho planetario.

... si la madre  
España cae —digo, es un decli—  
salid, niños del mundo; id a buscarla!

m. m.

## ensayo

TEORIA DEL ENSAYO, por Marcos Victoria. Emecé Editores. 151 pp.  
*Intento de formulación de una retórica del ensayo.*

## filosofía

SER, VERDAD Y FUNDAMENTO, por Martín Heidegger. Traducción: Eduardo García Belsunce. Monte Avila Editores (Venezuela). 118 pp.

*El volumen reúne los siguientes textos: De la esencia del fundamento, De la esencia de la verdad y La tesis de Kant sobre el ser.*

## economía

TECNOLOGIA Y CONTROL EXTRANJEROS EN LA INDUSTRIA ARGENTINA, por Francisco Colman Sercovich. Siglo Veintiuno Argentina Editores. 262 pp.

*Una caracterización sistemática de los vínculos de dependencia tecnológica en la industria argentina.*

DE KRIEGER VASENA A CAFIERO, por O. Sánchez y E. Cardoso. Editorial Tesis. 82 pp.

*En la primera parte, Sánchez analiza comparativamente las propuestas neoliberales, desarrollistas y justicialistas, y en la segunda, Cardoso se ocupa de los planes que cada una de esas corrientes implementó desde el gobierno.*

## psicología

FILICIDIO: VIOLENCIA Y GUERRA (110 pp.) y APUNTES SOBRE LA RELACION DE LA MADRE Y EL NIÑO (145 pp.), por Arnaldo Rascovsky. Schapire editor.

Con dos libros que recopilan notas anteriores, Arnaldo Rascovsky reitera sus tesis centrales sobre la mala atención actual de los niños, que atribuye al filicidio.

Para el autor todo lo presente debe comprenderse en base a los impulsos biológicos y las maneras que primitivamente fueron reprimidos. La prohibición del incesto toma así carácter central y se convierte en punto clave en la teoría que Rascovsky sostiene. "Después de repetidas experiencias individuales y colectivas de naturaleza sádica", dice como tesis primordial, "la gerontocracia primitiva comprendió que era necesario establecer una supremacía definitiva y persistente mientras aún fuera posible. Tenía que ser efectuada en los primeros años de vida, cuando el niño era aún débil y dependiente. Este principio fue seguido en todas las sociedades. Se creó un cuerpo de métodos y técnicas que se mantiene aún con toda fuerza. El procedimiento consiste en el asesinato de una fracción de la cría, tal como los primogénitos o los elegidos, y la mutilación y denigración del resto de la progenie. La ocultación constituye una parte acentuada del proceso; es decir que existe un tácito acuerdo para mantener oculto o negar el conocimiento de todos los procedimientos. Esta negación ha durado hasta el presente."

## sociología

LA SOCIO-POLITICA DE LAS DROGAS, por Rosa del Olmo. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, División de Publicaciones. 126 pp.

*El "problema de las drogas" analizado desde una perspectiva estructural y socio-política que traspasa las fronteras venezolanas.*

*Con 10 kilos de opio que cuestan \$ 500 a nivel de producción, se fabrica un kilo de heroína, la cual puede llegarse a vender en el mercado norteamericano en un millón de dólares. Las estimaciones más modestas señalan que el kilo de opio se le paga al campesino en Turquía a 22 dólares; se vende el kilo de heroína en Marsella a 5.000 dólares; se vende al por mayor a 22.000 dólares y el precio al detal vendido puro da una ganancia de 220.000 dólares. De aquí en adelante el precio sigue aumentando con toda la adulteración que sufre la droga. ¡El negocio es redondo!*

(En LA SOCIO-POLITICA DE LAS DROGAS, por Rosa del Olmo; p. 72.)

EL OFICIO DE SOCIOLOGO, por Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon y Jean-Claude Passeron. Traducción: Fernan-

Así el filicidio se convierte en patrón explicativo de prácticamente todo. Es así que la no conciencia de esos crueles métodos utilizados ocasiona que se idealiza a los verdaderos perseguidores (simbolizado por la Patria en el caso de las guerras), y las reacciones agresivas contra los padres inducidas en los niños son desviadas contra otro segmento de la sociedad, convertido así en enemigo.

De la misma manera es incorrecto —para Rascovsky— creer que estas estructuras primitivas han sido soterradas y superadas: lo han sido sólo en lo formal, pero en lo profundo siguen vigentes. Tras el enfoque superficial puede demostrarse que "una visión sin prejuicios de cualquier guerra contemporánea demuestra la repetición prolongada y repetida de los fenómenos psicológicos más primitivos". Las causas de las guerras deben buscarse entonces en la motivación filicida de la gerontocracia, lo mismo que las de la paranoia (sentimiento persecutorio) de la progenie, que "crecen en una atmósfera de horror y con la convicción de que su destino es ser comidos o destruidos". El filicidio explica también el sentido del servicio militar obligatorio (un rito de iniciación, por la presencia de símbolos castratorios como el rapado de cabeza y la obediencia incondicional a la superioridad), la religión (una cobertura de la falencia de la función parental), el movimiento juvenil antibelicista de Estados Unidos y países desarrollados (su sentido real es antigeroocrático), y hasta a La Marsellesa (que no fue un grito de rebelión contra el despotismo sino fiel repre-

do Hugo Azcurra (Introducción, 1ª, 2ª y 3ª parte y Conclusión) y José Szabón (textos ilustrativos). Siglo Veintiuno Argentina Editores. 372 pp.

*La sociología examinada a través de los principios generales proporcionados por el saber epistemológico.*

## pedagogía

**NUEVAS ACTITUDES EN LA RELACION PEDAGOGICA**, por G. Ferry - A. de Peretti - G. Snyders y B. Hongre. Traducción: Silvia E. Vesco. Prólogo de M. C. Vesco de Carranza. Librería del Colegio. 80 pp.

*Cinco ensayos que analizan la actitud no-directiva en la enseñanza, sus proposiciones, sus aciertos y sus desviaciones.*

**GUARDERIAS INFANTILES O JARDINES MATERNALES**, por Julia M. Carbal Prieto. Librería del Colegio. 118 pp.

*Un aporte sobre el desenvolvimiento y organización de la primera institución social a la que concurre el niño.*

## libros de arte

**LASTIMA BANDONEON**. Textos de dieciocho autores ilustrados por otros tantos artistas plásticos. Portada de Roberto Páez. Ediciones Hualen. Dieciocho cuadernillos de cuatro páginas cada uno, sin foliar.

*Un homenaje a Aníbal Troilo. La edición de tres mil ejemplares, se integra con cincuenta carpetas numeradas, firmadas por los autores.*

## reportajes

**CRONICAS CON BRONCA**, por Justo Pierres. Editorial Mopasa. 93 pp.  
*Crónicas —viejas y jóvenes— que no han perdido actualidad.*

*En aquel conventillo de la calle Chile había un ruso. Se llamaba Jaime. A secas. Sin apellido. Era un "intimo de la casa". Iba una vez a la semana. Desparrramaba optimismo. —Don Jaime... hoy no le puedo pagar... La voz de mi vieja (una galleta de esas que se cortaban los dedos antes de clavar a alguien) tenía entonces el mismo acento hispánico de siempre. Ahora descubro que era el monólogo de una tragedia. Porque ese "hoy no le puedo pagar" representaba que no había ni un peso, que ése era el valor de la cuota semanal. Pero don Jaime no se inmutaba. Dejaba sus paquetes sobre la mesa. Se sentaba. Tomaba un par de mates. Y terminaba con la mufa. Porque don Jaime —que sabía que su cliente no tenía un peso— le había devuelto la fe.*

(En Historias de oligarcas y rusos, uno de los textos que integran **CRONICAS CON BRONCA**, por Justo Pierres; p. 18.)

## humor

**LAS AVENTURAS DE INODORO PEREYRA / 2**, por Fontanarrosa. Ediciones de la Flor. Sin foliar.

Cosmético y facial el rubicundo febo de la siesta inventaba zumbones y gorgojos sobre Inodoro Pereyra "El renegau", abocado.

para variar, a los menesteres menores de su vida vertebral y agraria



*El retorno del inefable personaje creado por Roberto Fontanarrosa.*

## publicaciones periódicas

**REVISTA HISTORICO-CRITICA DE LITERATURA CENTROAMERICANA**. Universidad de Costa Rica - Ministerio de Gobernación (Costa Rica). Vol. 1, N° 2. 185 pp.

*El sumario se integra con artículos de Franco Cerutti, Adolfo Solórzano Díaz y Tomás Jiménez, notas de Mayra Chavarría, A. F. de Elio, Virginia de Fonseca y José Jirón Terán.*

**REVISTA VENEZOLANA DE FILOSOFIA**, N° 2. Universidad Simón Bolívar y Sociedad Venezolana de Filosofía. 140 pp.

*Sumario: El hombre en el mundo actual, por Ernesto Mayz Vallenilla; La génesis del conocimiento de la afectividad y de la acción en la filosofía de Condillac; por A. J. Cappelletti; El primer teorema de recursión, por G. W. Jones, y Descartes y el argumento sobre la existencia, por Pedro Llubes. La entrega se completa con notas y reseñas.*

sentación del sometimiento de la proge-  
nie al decir: *Allons enfants de la patrie, le jour de gloire est arrivé*).

La significación absolutamente clave de la tesis raskovskiana figura como conclusión final del principal artículo de este libro: "El crimen primitivo y primordial de la humanidad fue el sacrificio de los hijos, es decir el filicidio. Este llegó a constituir el instrumento principal para imponer la prohibición del incesto y la consecuente organización de todo proceso sociocultural. La guerra pasó así a cumplir una función estabilizadora al constituirse en el sistema permanente mejor organizado para la persistencia del sacrificio original de los hijos".

En un momento en que el conocimiento del psiquismo se polariza por un lado en quienes buscan la interrelación dialéctica de los aspectos individuales con el mundo social e histórico, y por otro en quienes intensifican lo que consideran profundidades arcaicas del individuo, es notorio que Rascovsky penetra totalmente en esta última postura, aunque de manera alguna con una fundamentación seria y científica. Su tesis no es más que llevar a extremos absolutos —por momentos podría decirse delirantes— una nota de Freud, que éste mismo consideraba una hipótesis y que figura en la obra de 1913 *Totem y tabú*, obra que escapa al terreno científico de Freud para entrar en lo especulativo, siendo por tanto aceptada con reservas incluso por gran parte del mundo psicoanalítico, y donde el gran vienés intenta comprender parte de la génesis de lo social.

Pero mientras en Freud existía —se

acepte o no su tesis— un rigor analítico de fuerte seriedad, en Rascovsky ello está ausente, reemplazado por una tendenciosa interpretación de mitos y leyendas antiguas como única "fundamentación".

El psicologismo es el sustrato ideológico de esta postura, pretendiendo entender la sociedad no por la dinámica de sus fuerzas, sino en base a lo que entiende como "manifestaciones profundas" de los impulsos humanos. Es así coherente entonces que a las guerras no las vea como lucha de distintos intereses sino como un intento filicida de una gerontocracia, valiendo tal explicación para todo. En esa búsqueda de lo "profundo" es también coherente cuando postula un alejamiento aún mayor de la relación hombre-sociedad al decir que "el mayor porvenir para la investigación psicoanalítica reside en la comprensión del psiquismo fetal, de sus vicisitudes y metamorfosis, de sus finalidades".

Estas tesis están implícita y explícitamente presentes en el segundo trabajo recientemente publicado (*Apuntes sobre la relación...*) donde nuevamente —hecho reiterado en este autor— las fuertes formulaciones reemplazan a sólidas fundamentaciones. El filicidio —verdadero elixir que todo lo explica— es también la causa del abandono de los hijos por las madres, motivadas éstas también por la envidia masculina ("ya que la mujer cumple la principal tarea de la creación y el hombre la imita desplazadamente en forma sublimada").

Algunos de los aceptables cuestiona-

mientos de Rascovsky sobre la actual relación madre-hijo —por otra parte nada originales— pierden validez cuando su psicologismo no sólo le impide comprender las causas originarias sino también ayuda a confundir al lector desprevenido. Denuncia así la inconveniencia de las nurserys como reemplazo de esa relación, pero al entender la causa en el filicidio, le aleja de la nueva situación de la mujer en el mundo moderno, donde ya no cumple sólo la función de madre. Es que en última instancia la ideología del autor —que pretende metamorfosearla en verdad científica— interpreta a la mujer sólo como madre, retro trayéndola a una situación pasada. "Resulta así —dice— que la exigencia que la mujer trabaje es una de las sutiles configuraciones del filicidio, dado que la prioridad que la mujer debe darle al hijo es renunciada a favor de la sociedad."

Es difícil en un breve comentario señalar todos los aspectos discutibles de estos dos libros de Rascovsky, aunque tal vez no tenga sentido hacerlo con un rigor técnico y científico, inhallables en estas tesis. Lamentablemente estas ediciones parecerían ser producto de una relativa difusión de este autor entre un público general y no especializado —las tiradas de libros anteriores son muy respetables— lo que los convierte en fuente de gran confusión para la comprensión de fenómenos existentes, con las significaciones que esto implica.

# itinerario/libros

AJOBLANCO, N° 8. Publicado por Ajoblanco Ediciones (Barcelona). 24 pp. En este periódico, dividido en tres apartados ("Actualidad", "Alternativa", "Secciones"), colaboran, entre otros autores, P. Ribas, Carlés S. Costa, A. Desolée y Mercedes Sesugée, María José Regue Arias y Cristina Peri-Rossi.

ANUARIO DE LA ESCUELA DE LETRAS - 1, 1975. Universidad de los Andes / Facultad de Humanidades y Educación (Mérida, Venezuela). 242 pp.

Sumario: Hacia una nueva estimativa crítica de las poesías de Andrés Bello, por L. Cardozo; Análisis de la soledad en "La realidad y el deseo" de Luis Cernuda, por M. T. Espar; Simil y vitalización: dos recursos para exaltar la naturaleza, por I. Sánchez de Fariñas; Imagen de la vida en las "Coplas a la muerte de Merton" de Ernesto Cardenal, por M. E. Claro; El lenguaje poético en Giambatista Vico, por A. León Guevara; La influencia de la novela objetiva en la narrativa de Salvador Garmendia y de Julio Cortázar, por M. Daviú; Antonio Machado y Vicente Gerbasi: dos actitudes ante la realidad, por E. Jiménez Emán; Miedo, por A. Cuesta y Cuesta, Regalo de Reyes, por Ramón Palomares, Viejos conocidos, por S. Garmendia; Un poema, por O. Flores Menessini, Perra suerte, por Hernando Track, Tranquila ciudad, por S. Márquez; reseñas y notas.

CAHIERS DU MONDE HISPANIQUE ET LUSO-BRESILIEN, N° 25, 1975.

La entrega incluye colaboraciones de Félix Weinberg, Antonio Planells, Jean-Paul Borel, Saúl Sosnowski, Cecilia de Lara, Gérard Dufour, Eulimio Martín, Marc Vitse, Julio Cortázar, David Viñas, Juan José Saer, Octavio Paz y una sección bibliográfica.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, N° 301, julio de 1975. Editada por el Instituto de Cultura Hispánica (Madrid). 252 pp.

Sumario: Manuel Gómez Moreno en la perspectiva del 98, por G. Barbé; Actualidad de Lugones, por A. Pagés Larraya; Poesía costarricense contemporánea, por C. R. Duvellan; Libertad y determinismo en la novela picaresca española, por D. E. Zalazar; Visite Londres, por Saúl Yurkievich; Felipe II en el espejo curvo de la historiografía moderna, por M. de Fernández; Puentes hispánicos entre el Paraguay y los Estados Unidos, por Carlos M. Fernández-Shaw. La entrega se completa con una sección de notas y otra dedicada a bibliografía.

DISPERSION Y UNIDAD, N° 16. Publicación del Departamento de Organización e Información de la Organización Sionista Mundial (Jerusalem). 170 pp.

Sumario: Nuestro derecho sobre el país, por J. H. Ben-Sason; La crisis del sionismo-crisis del judaísmo, por I. Elam; El Estado de Israel y la diáspora judía en nuestro tiempo, por N. Rotenstreich; Simposio: El destino del pueblo judío y la Guerra de Iom Kipur; ¿Fue previsible el holocausto?, por J. Katz; El marxismo y el nacionalismo judío, por R. Wistrich.

EL CORREO, febrero 1976, año XXIX. Publicación mensual de la Unesco (París). Sumario: Frente a las caricaturas, el rostro auténtico de Oceanía, por Albert Wendt; La "obra de la mano", expresión total del hombre, por Amadou Hampaté Ba; Para que el arte africano no sea una pálida copia del occidental, por Magdi Wahba; Los hijos de la ballena, por Yri Ritjeu; América Latina: originalidad y destino del continente mestizo, por A. Uslar-Pietri, y diversas secciones.

GEOPOLITICA, N° 2, diciembre de 1975. Instituto de Estudios Geopolíticos. 64 pp. Sumario: Alberdi, precursor geopolítico, por J. E. Atencio; Urupabol y el corredor del Paraná, por B. Quagliotti de Bellis; Poder y defensa nacional, por J. L. García; Federico Ratzel. Su trascendencia histórica, por C. Turdera; Tendencia de la política internacional contemporánea: ¿estereotipos o realidades? (segunda parte), por Carlos J. Joneta; Transformación del espacio en América del Sur, por Gustavo F. J. Cirigliano; Eje Córdoba-Tucumán: claves de nuestro destino latinoamericano, por V. Palermo y E. Gore; Los Estados Unidos y su situación geopolítica, por S. B. Cohen. La entrega incluye también dos secciones: "Comentarios y notas" y "Documentos".

HERRAMIENTA, Nros. 3/4, octubre de 1975. Sin foliar.

Esta entrega incluye, junto a poesías, cuentos, teatro, música y bibliografía, un reportaje a H. Constantini y los siguientes trabajos: Razón y naturaleza, por Torres García, La verdad recortada, por A. Solyenitzin, y Los anticuerpos de Sade: AGE, GER, por Reynaldo Uribe.

HISPAMERICA, año IV, Nros. 11/12, 1975.

Sumario: Borges y el espacio literario, por Jaime Rest; La dinámica de la alegoría: "El obscuro pájaro de la noche", de José Donoso, por Frances Wyers Weber; Los escritores mexicanos ante su realidad, por Ruffinelli/Pino/Ramos/Ventura; Augusto Roa Bastos (entrevista), por Heber Cardoso; Un Quiroga olvidado, por C. Meneses; Juan Polti, half-back, por H. Quiroga; Un cuento desconocido de Gabriel Casaccia, por F. E. Feito, A ratos perdidos, por J. Vargas; Muestra de la poesía hispanoamericana actual (nota: Pedro Lastra; poemas de Gonzalo Rojas, Eliseo Diego, Alvaro Mutis, Ernesto Cardenal; Carlos Germán Belli, Enrique Lihn, Juan Gelman, Roberto Fernández Retamar, Oscar Hahn, José Emilio Pacheco), y una sección de "ficción" que incluye Noche de los copos rojos, por Agustín Monsreal; Hotel Castro, por E. Anderson Imbert; De notas y brechas, por R. R. Hinojosas, y Soñé que la nieve ardía, por A. Skármeta.

HISTORIA Y SOCIEDAD, segunda época, N° 6, verano de 1975. México. 103 pp.

Esta entrega incluye trabajos de Mercedes Olivera, Roger Bartra, Sergio de la Peña, Raúl González Soriano, Bolívar Echeverría A., Julián Meza, Enrique Lefé y novedades bibliográficas.

REVISTA IBEROAMERICANA, Nros. 92/93, julio-diciembre 1975. Publicación del Ins-

tituto Internacional de Literatura Iberoamericana, patrocinada por la Universidad de Pittsburgh (EE. UU. de A.).

Sumario: Ensayos sobre la obra de Alejo Carpentier, por Modesto G. Sánchez, Eduardo G. González y K. Muller-bergh; sobre Lezama Lima: Sarduy, J. J. Arrom, R. González Echevarría, Guillermo Sucre, Julio Ortega, E. Rodríguez Monegal y Mario Santi; "Los nuevos novelistas" vistos por Alfred Mac Adam, Suzanne Jill Levine, J. C. Ulloa y Leonor A. de Ulloa, E. Rodríguez Monegal, Eduardo G. González, Alicia Borinsky y John Deredita. Sobre "La nueva crítica" escriben Alexander Coleman y E. Rodríguez Monegal. El número se completa con "Reseñas".

REVISTAS DE CIENCIAS DE LA EDUCACION, Nros. 13/14. Editorial Axis. 118 pp. Se integra con trabajos de Sara Finkel, María Teresa G. de Seeligan, Ana M. Cipolletti de Fantino, Clotilde Yapur de Cáceres, Héctor F. Bravo, Marc Soriano y otros.

RECIENVENIDO, N° 1, primavera 1975. 20 pp.

Editada en Caleta Olivia (provincia de Santa Cruz), esta publicación aspira a reflejar el movimiento literario de una vasta y austral zona de nuestro país. La entrega inicial incluye una serie de poemas y narraciones.

SARANCE, Revista del Instituto Otavaleño de Antropología (Ecuador). 135 pp.

En esta entrega se publican trabajos de Benjamín Carrión, Juan Cueva J., Hugo Burgos G., Fernando Tinajero V., Jorge Núñez, John Stephen Athens, Nicanor Jácome, Plutarco Cisneros A., José A. Montero y Alvaro San Félix.

SIN NOMBRE, vol. VI, N° 2, octubre/noviembre. Publicada por Editorial Sin Nombre (San Juan de Puerto Rico). 111 pp.

Sumario: La isla afortunada: sueños liberadores y utópicos de Luis Lloréns Torres (segunda parte), por Arcadio Díaz Quiñones; Thomas Mann y los ojos romanos, por Esteban Tollinchi; Tres poetas: Sigfrido Radaelli, Marina Arzoh y Reynaldo Marcos Padua; "Don Quijote" y los libros de caballerías: necesidad de un reexamen, por Daniel Eisenberg; Guerra Mondragón como traductor de Oscar Wilde: interpretación de la estética moderna en Puerto Rico, por Lisa E. Davis. El número se completa con una sección de notas y otra de comentarios bibliográficos.

SUBURBIO, N° 11, febrero de 1976. 24 pp.

Sumario: Tejada Gómez: poeta con toda la voz (reportaje), Eduardo Galeano: "...reflejar una cultura nueva en ascenso" (reportaje), ¿Qué tiene que ver Susana Rinaldi con la poesía (reportaje). Los niños modelan la realidad (testimonio), Destino (cuento), por J. B. Cunsolo; Pardo García: poeta colombiano, por A. Simoes junior; Chile: la poesía en el exilio (selección de poemas); El agente "0,0" (cuento), por J. A. Núñez; El rebusque (cuento), por Gioconda de Zabatta, y una sección de Artes Plásticas.



de próxima  
aparición:  
cuaderno  
**27**

# FRAY MOCHO



Y OTROS FUNDADORES DE LA CULTURA PORTEÑA  
Cuentos de Fray Mocho. Crónicas de Félix Lima y Nemesio Trejo.

GALERIA

**ADRIANA INDIK**

Cangallo 1547 - 4º G - Tel. 35-3291

**CAMPODONICO:**

dibujos originales que ilustran la carpeta  
con selección de la obra de ERNESTO SABATO  
"SOBRE HEROES Y TUMBAS".

**CORDOBA** esculturas y  
dibujos, del 2 de junio al 30.

**6**

**GATO  
FRIAS:**

pinturas neif, del 11 de  
mayo al 29.

**8**

**DE LA  
MOTA:**

pinturas y esculturas, del 1º de  
junio al 29.

Marcelo T. de Alvear 636 - Tel. 31-2527.

Horario: de 10 a 13 - 15 a 20 - Sábados: de 10 a 13.

# urruchúa



Demetrio Urruchúa, "Perfil con paño amarillo". Oleo sobre hardboard, 0,99 x 0,69. Año 1948.  
Firmada y fechada abajo a la derecha.

LAS OBRAS DE URRUCHUA SE EXPONEN EN LAASA: LORENZUTTI, ARTES-ANTIGÜEDADES, S.A., SANTA FE 2844, TEL.: 826-1309/1255.



**RIFA**  
para los dias 24 25 y 26 de  
MAYO DE 1826

Con previo acuerdo del exmo. señor Presidente de la República, la policía ha dispuesto para mayor diversion y entretenimiento en las proximas fiestas mayas, que en ellas se juegue una rifa por cedulillas en el orden y método ya establecido, de géneros escogidos del mejor gusto y calidad, cuyo por menor y su costo principal se detallará en seguida; y los premios serán pagados en esta casa central del departamento en el acto de que se presenten las respectivas cedulillas: en la inteligencia de que pasados los tres dias posteriores á la rifa no se abonará ya ninguno.

Núm. de los cajones.	Núm. de los premios.	GENEROS,	VALORES. Pe. Rs.
1	1200	piezas bretañas angostas legítimas.....	5100
2	1020	pares medias de patente blancas para hombre..	3325
3	300	cortes de pantalones de paño.....	3100
4	300	piezas de á 7 pañuelos para la cara.....	2100
5	100	bultos de estopilla.....	600
6	24	pañuelos de capotillo de merino.....	888
7	90	abanicos bronceados.....	830
8	800	piezas bretañas anchas legítimas.....	4800
9	200	cortes de levita de paño.....	3875
10	1437	tres pañuelos de seda para el cuello.....	4311
11	20	peinetas grandes de carey de plumas risadas..	600
12	50	pañuelos de merino de reboso.....	800
13	20	carabanas de diamantes.....	640
14	50	abanicos de concha de nacar.....	480
15	20	peinetas de carey de plumas risadas.....	500
16	50	cortes de vestido de merino.....	750
17	50	velos.....	450
18	100	cortes de fraque de paño.....	1743 6
19	20	peinetas de carey caladas de plumas.....	340
20	16	sortijas de diamantes.....	192
21	63	docenas cuchillos con tenedores cabo de marfil.	661 4
22	600	seis peinetas de carey para rulos.....	900
23	50	cortes de vestidos de Macedonia.....	562 4
24	36	mates con barillas y bombillas de plata....	207
25	24	alfileres de diamantes para el pecho.....	288
26	20	peinetas de carey plateadas de pluma.....	340
27	50	chales de cachimir.....	650
28	50	ridículos de mostasilla.....	425
29	260	abanicos.....	1118
30	50	cortes de bata de terciopelo.....	650
7,070.			41,726 6

Buenos Aires 12 de mayo de 1826.  
DAMIAN DE CASTRO=AGUSTIN HERRERA=JOSE RAMON BASAVILBASO Escribano de g. bier-  
no y de policía. VISTO BUENO.  
SAENZ.