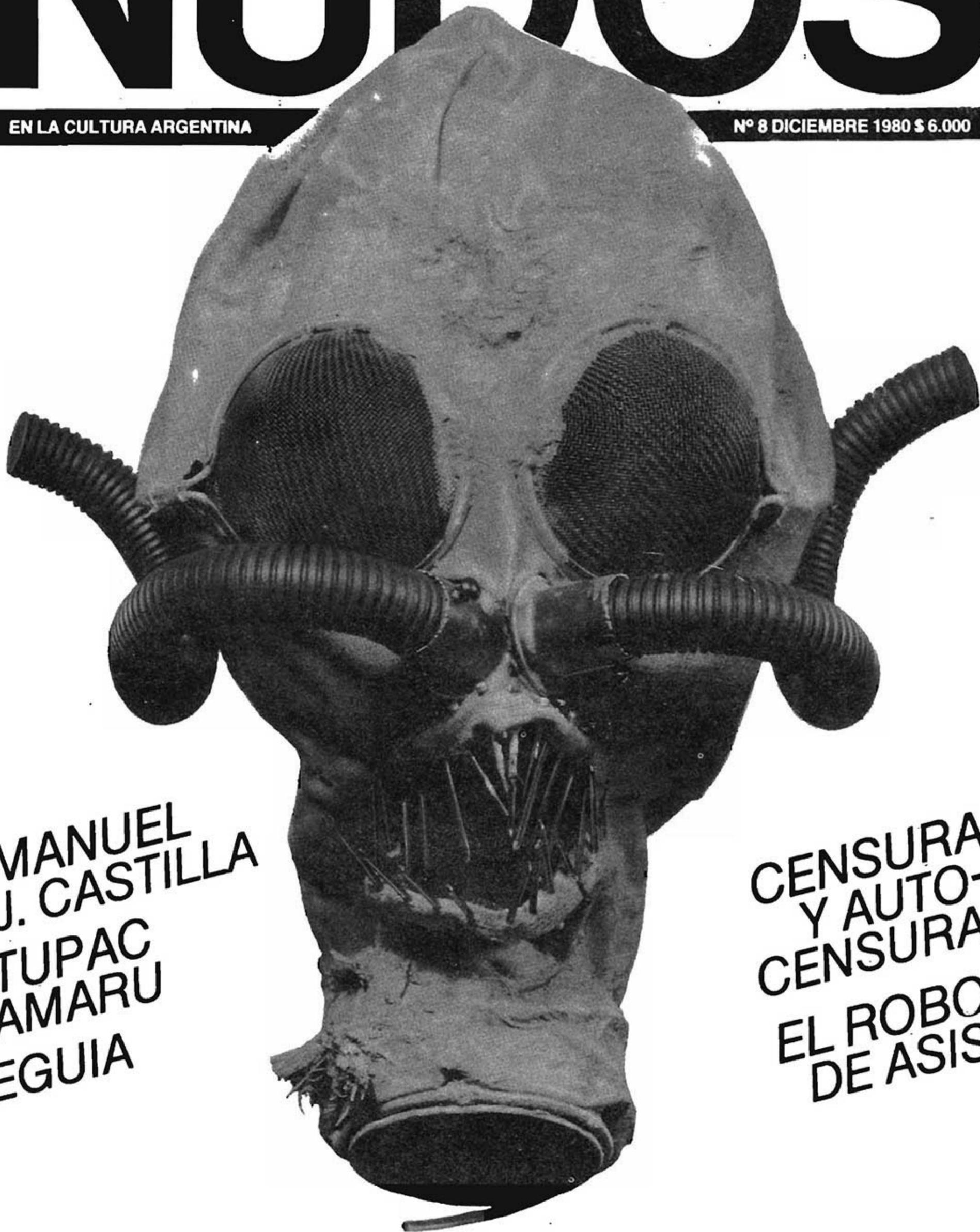


# NUDOS

ISSN 0325 - 4453

EN LA CULTURA ARGENTINA

Nº 8 DICIEMBRE 1980 \$ 6.000



MANUEL  
J. CASTILLA  
TUPAC  
AMARU  
EGUIA

CENSURA  
Y AUTO-  
CENSURA  
EL ROBO  
DE ASIS

# NUDOS

EN LA CULTURA ARGENTINA

Correspondencia  
Casilla 3424 - Correo Central  
1000 Buenos Aires  
Argentina

Dirección  
Jorge Brega

Redacción  
Eduardo Azcuy Ameghino  
Gabriel Díaz  
Graciela Fernández  
María Cristina Mateu  
Roberto Tessi

Noroeste  
Josefina Racedo

Gran Bs. As.  
zona sur  
Raquel N. Gorsd

Colaboraron  
Manuel Amigo  
Fabián Escher  
Edith Karamanlis  
Felisa Páez  
Julia Thomas

Tapa  
Manuel Amigo

Diseño Gráfico  
Estudio 2

## SUMARIO

Año III - N° 8 - diciembre de 1980

Apuntes sobre Manuel J. Castilla por Jorge Brega	3
La mujer campesina del norte en dos zambas de Manuel J. Castilla por Josefina Racedo	7
La insurrección de Túpac Amaru por Eduardo Azcuy Ameghino	8
Los privilegios del principito, la absolución de la censura y los fueros de la creación por Fabián Escher	10
Sobre el robo de flores, la caza de canguros y otros delitos por Julia Thomas	12
Fellini: sinfonía de la Historia Por Edith Karamanlis	14
Una "pasarela para el tigre de los sueños" por Fabián Escher	15
Fermín Eguía. Pinturas entrevista de Manuel Amigo	16
El pozo. Cuento por Augusto Céspedes	18
Crónica de una fiesta popular boliviana por Felisa Páez	22
Rafael Martín. Cerámicas	24
Congreso Nacional de Literatura Argentina (Corresponsal)	26
Francisco (Pancho) Muñoz. Poemas	27
Pérez Esquivel: Premio Nobel de la Paz	28
Ficha: José Berakha	29
En las librerías	30

Registro de la Propiedad Intelectual 1410328.  
ISSN. 0325-4453. Las notas firmadas no expresan necesariamente la opinión de la Dirección, Impreso en Edigraf, Delgado 834, Capital Federal. Suscripciones por 6 números: Argentina \$ 40.000 América Latina u\$s 25. Resto del mundo u\$s 45. Cheques y giros a nombre de Jorge R. Brega.

CORREO ARGENTINO CENTRAL (B)	FRANQUEO PAGADO Concesión N° 606
	TARIFA REDUCIDA Concesión N° 3021

Augusto Céspedes (1904), es una figura fundamental dentro de la narrativa boliviana contemporánea. Su libro *Sangre de mestizos* (1936), admirable conjunto de relatos vinculados por el tema de la Guerra del Chaco, es considerado por la crítica de su país como la obra más importante de ese período signado por la conmoción y el desconcierto provocado por una contienda tan injusta como inútil. A este libro escasamente difundido en nuestro país, pertenece el cuento que publicamos. Otras obras del autor: *Metal del diablo* (1946), novela; *El dictador suicida* (1956), ensayo socio-histórico.

# apuntes sobre Manuel J. Castilla

En el mes de julio de este año murió en Salta, su provincia, a los 62 años de edad, el poeta Manuel J. Castilla. Había nacido en 1918 en la localidad de Cerrillos, donde su madre era directora de la escuela primaria y su padre jefe de la estación del ferrocarril (Manuel los evocaría más tarde:

*Padre, ya viene el tren de Alemania, /  
anúnciame tocando la campana, / ponte  
la gorra, cierra la ventana / que ya no  
hay nadie en la boletería. // Madre, ya  
viene el tren con su alegría / y el crisante-  
mo de humo que desgrana. / No sé  
por qué te siento más lejana / cuando lo  
mira tu melancolía. // Oh padre, adiós  
perdido entre los trenes, / nadie despide  
a nadie en los andenes / donde no sé  
por qué yo siempre espero, // nadie des-  
pide a nadie hasta que un día / en un  
remoto tren de Alemania / adolescente,  
con ustedes, muero).*

En el colegio Salesiano "Angel Zerda" ya escribía sus primeros versos ("eran muy malos esos poemitas", recordaba) y llega a editar un prematuro conjunto de 15 poemas, en una tirada de 20 ejemplares, bajo el justo título de *Adolescencia*, iniciando una producción que, como es tradicional, no le daría de comer, pero le convertiría en el poeta más representativo de la lírica salteña luego de Juan Carlos Dávalos y en uno de los más importantes poetas argentinos contemporáneos.

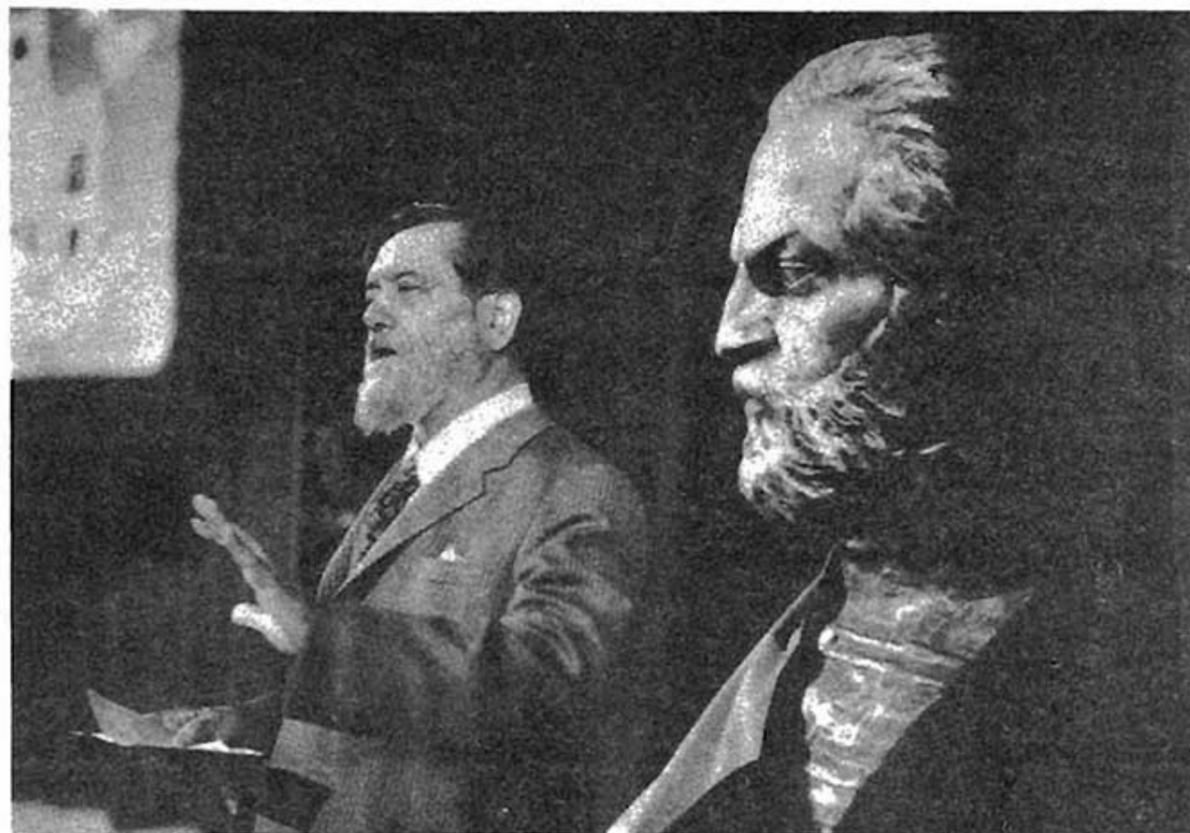
Paradójicamente, y a pesar de los reconocimientos recibidos (Tercer Premio Nacional de Poesía 1965 - 1967 por *Poseción entre pájaros*; Primer Premio Nacional de Poesía 1970 - 1972 por *El verde vuelve* y *Cantos del Gozante*; Gran Premio de Honor de la SADE 1973), es más conocido popularmente por sus zambas compuestas en colaboración con Gustavo Leguizamón (*La atardecida*, *El picaflores*, *La Balderrama*, etc.) que por sus poemas publicados a lo largo de 15 volúmenes, hoy inhallables en las librerías.<sup>1</sup>

Manuel Castilla debió desempeñar varios oficios para vivir y construir su obra. Desde cadete, pasando por corrector de pruebas, fue periodista del diario *El intransigente* durante 35 años, además de colaborar con otros periódicos de distribución nacional. También fue titiritero ambulante por la Argentina, Bolivia y Perú junto a los pintores Pedro Diego Raspa y Carlos Luis García Bes. En los últimos años ejercía la dirección de la Biblioteca Provincial Victorino de la Plaza.

## Castilla y la promoción del 40

*Agua de lluvia* (1941), es el primer poemario de Manuel J. Castilla. Su "dulce tono elegíaco" —al decir de Tomás Eloy Martínez— lo emparenta con lo que

<sup>1</sup> Agradecemos la valiosa ayuda del señor Gerardo Zurita, director de la Casa de Salta en Buenos Aires, quien amablemente nos facilitó varios libros de Manuel Castilla para que pudiéramos realizar copias fotostáticas. También va nuestro agradecimiento al poeta jujeño Néstor Groppa por su colaboración solidaria.



se ha dado en llamar el "grupo básico" de la "generación del 40", reunido en torno a la revista *Canto* (junio de 1940 - agosto de 1940; dos números) y que se siguió expresando en otras publicaciones como *Cántico* (Tucumán), *Huella*, *Verde memoria*, *Angel*.

Los jóvenes Daniel Devoto, Juan Rodolfo Wilcock, Roberto Paine, Miguel Ángel Gómez, León Benarós, Raúl Klappenbach, César Fernández Moreno, José María Castiñeira de Dios, Julio Marsagot, Alfonso Sola González, Eduardo Calamaro, y otros, son poetas cuyo tono lírico está imbuido de tristeza, nostalgia y melancolía.

León Benarós, quien por primera vez emplea la expresión "generación del 40", dice: "Los de *Martín Fierro* practicaban la alborotada algarabía. Eso se refleja a veces en su literatura, que la frivolidad tiñe. Nosotros somos graves, porque nacimos a la literatura bajo el signo de un mundo en que nadie podía reír. De ahí, pues, que casi toda nuestra poesía sea elegíaca".

Estos poetas han crecido y se han educado en la posguerra, y sus primeras publicaciones coinciden con los inicios de la Segunda Guerra Mundial. Han vivido la Década Infame y se enfrentan con desorientación (los más con recelo, otros con esperanza) al muy próximo auge de las luchas protagonizadas por las masas populares argentinas. El segundo y último número de *Canto* dice: "Vivimos un instante difícil en el que acechan desesperación y soledad. (...) Algo se

siente naufragar en todo esto, pero la profesía nos sostiene frente al porvenir. No sabemos callarnos ni esperar. Decimos el testimonio de cada vivencia agregada a nuestro pulso; el alma que parece renunciar y la fe en que nacemos de nuevo. Ahora, como siempre, cuando los fusiles apuntan al mismo corazón de la poesía."

El neorromanticismo (el vocablo había sido ya utilizado para designar a la generación española del 25, cuya influencia —Lorca, Aleixandre, Alberti, Cernuda— es tan importante en el 40), que caracteriza a este "grupo básico", abriga cierta vertiente nacionalista que aflora tímidamente en el editorial del número 1 de *Canto*: "Que se desmientan aquí tantas celebridades oficiosas, tanto acatamiento a las retóricas ultramarinas (...) Queremos para nuestro país una poética que recoja su aliento, su signo geográfico y espiritual."

Pero esta tendencia de "raigambre nacional" tuvo su desarrollo más activo en las provincias. En 1944 aparece en Tucumán el primer número de *La carpa*, impulsada por Raúl Galán, cuya influencia abarcaría además Salta y Jujuy. Su primer editorial afirmaba: "Creemos que la poesía es flor de la tierra, en ella se nutre, y se presenta como una armoniosa resonancia de las vibraciones telúricas.

"Creemos que el poeta es la expresión más cabal del hombre, del hombre hijo de la tierra, aunque se yerga como el árbol en aspiración de altura.

"Conscientes de las solicitudes del paisaje y de las urgencias del drama huma-

## LEDA VALLADARES:

### “Un celebrante del amor y de la vida”

NUDOS conversó en Tucumán con Leda Valladares sobre Castilla. Transcribimos los tramos esenciales de esa conversación.

N.: ¿Cuál fue, en su opinión, el aporte de Castilla a la expresión folklórica del Noroeste?

L.V.: Indudablemente, el aporte de Manuel J. Castilla al cancionero salteño en especial, es sumamente valioso porque contribuyó a otorgar categoría poética a las letras de las canciones. Incorporó a la canción popular un lenguaje y un estilo definido y característico. Tuvo la suerte de encontrar dos músicos de gran valía como Gustavo Leguizamón y Rolando Valladares, que compusieron muchas melodías para sus letras. Creo que se dio una circunstancia particular, porque es difícil encontrar un mismo nivel de logro artístico: los tres son hombres de una misma generación, de una misma visión, de una gran intensidad artística, musical y poética.

Pienso, sin embargo, que el letrista Castilla impidió que el poeta fuera conocido en su verdadero valor. Las letras de sus zambas, vidaladas o bailecitos —con algunas excepciones— no contienen la calidad de algunos de sus grandes poemas.

Es preciso reconocer que el nombre de Castilla “suena” en el país gracias a las zambas que con música de Leguizamón fueron difundidas por Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Mercedes Sosa y otros; en cambio sus poemas a la tierra, al campesino de la puna, de los valles, incluyendo al Perú y Bolivia, no sólo son casi desconocidos sino que son prácticamente inhallables. Es lamentable que en nuestro país cuando se difunde poesía y música a través de discos, no se proporcione ninguna información sobre los autores. Encontrar hoy uno de los poemarios de Castilla es una tarea imposible, en Buenos Aires o en cualquier provincia. Hay que ir a Salta y, si se tiene suerte, conseguir alguno. Y eso que Castilla es Premio Nacional de Poesía.

¿Tuvo usted una relación personal con el poeta?

No tuve una amistad íntima. Pero cuando yo estudiaba Filosofía y Letras, él venía a Tucumán y en varias ocasiones dimos largas caminatas; cantábamos juntos distintas canciones mientras andábamos. El me enseñó una canción brasileña, en un dialecto negro, que se llamaba *nagó* y que aún recuerdo íntegra. Qué disparatada es la memoria... recuerdo toda su letra y me olvido la de mi milonga...

Años después, en Salta, cuando yo integraba el dúo Leda y María, nos dedicó unas coplas que fue improvisando, durante una de nuestras actuaciones.

En su casa, y con el “Cuchi” Leguizamón, reunió para mí una cantidad de bagualeros de Orán, del Valle de Lerma, del Chaco salteño; todos bagualeros y bagualeras muy buenos. Esto fue durante mi trabajo de recopilación de bagualas en Salta.

Fue generoso conmigo. Vivía brindándose, dando cosas; era un hombre de una gran ternura.

¿Cómo definiría la labor poética de Castilla?

Castilla ha impregnado a Salta con su poesía. Tucumán no tiene aún un poeta que la haya impregnado y quizás, la poesía de Castilla, impregne todo el Norte. Pero es difícil decir que un poeta haya impregnado a todo el país.

Castilla representa a Salta porque era un poeta andariego. Era un bohemio que se pasaba las noches de carnaval en las carpas, que se iba por los cerros, las quebradas, la puna y que conocía y vivía directamente esa realidad.

No tengo una visión panorámica de la poesía argentina, pero creo que es como el Yupanqui de las melodías, que recorrió prácticamente el país y absorbió la expresión y el sentir del habitante, de su paisaje, de sus necesidades...

Manuel J. Castilla vivía en estado de poesía; todo lo sacralizaba en poesía, estaba siempre inmerso en una suerte de ritual. A veces, parecía una figura del siglo pasado, con su seriedad para armar cada frase, por trivial que fuera. Era un hombre dispuesto a vivir, a disfrutar de todo. Se lo encontraba en todas partes: era el poeta en una plaza, el poeta en un asado, el poeta en los valles calchaquíes, el poeta en Bolivia: hablaba, vivía, oía en poesía. Era un gran amigo; hacía un culto de la amistad. Podría decir que era un celebrante del amor y de la vida. Vivió celebrándola en todas sus horas, en todos sus aspectos, en todas sus edades.

J. R.

no no renunciamos ni al Arte ni a la Vida. En conciencia nos hace, en cierto sentido —o en todo sentido— políticos”.

Los poetas nucleados en *La carpa*, entre quienes se destaca Manuel J. Castilla, van, evidentemente, más allá de su preocupación centralmente telúrica, y enriquecen su poética con la vida misma de los hombres de su pueblo, reconociéndose cabalmente como seres políticos.

Así, la endeble homogeneidad de la “generación del 40” comienza a diluirse y las tendencias más características de la década se van delineando con claridad. Es que la expresión “generación del 40” designa al conjunto de jóvenes que desarrollaron su más febril actividad poética entre los años 1935 y 1945.<sup>2</sup>

Sus posiciones estéticas y políticas resultan vagas y contradictorias, cuando se pretende hallar en ellas pautas estéticas nítidamente definidas de una escuela o un movimiento. Hacia 1945 esta promoción se ha dividido en grupos distintos cuando no antagónicos. De los poetas mayores más influyentes a principios de la década (además de los españoles: Rilke, Milosz, Valéry, Rimbaud, Baudelaire, Neruda), cada grupo va reivindicando a unos en detrimento de otros. Empieza a terciar con fuerza el creacionismo de Huidobro, y en 1944 hace su aparición el único pero “generador” número de *Arturo* “Revista de artes abstractas” (Edgar Bayley, Gyula Kósice, Arden Quin, Rhod Rothfuss): “Ni expresión (primitivismo); ni representación (realismo); ni simbolismo (decadencia). *Invencción*. De cualquier cosa; de cualquier acción; forma; mito; por puro juego; por mero sentido de creación; eternidad. *Función*.” En 1947 se edita *Arte Madí* “Órgano del movimiento madimemsor”, dirigida por Gyula Kósice. Estas revistas, así como la Asociación Arte Concreto-Invencción (1945), representan en Buenos Aires al sector más vanguardista de la poesía y las artes plásticas argentinas del momento, teniendo la particularidad (que incita a realizar un análisis especial) de introducir (los surrealistas argentinos se habían quedado algo a la retransa en esto) el revisionismo “marxista” en la teoría estética. De este modo, un nuevo impulso al formalismo y a la desconexión del arte

<sup>2</sup> Las fechas (1935-1945) —dice Carlos Rafael Giordano— “se deducen claramente de las revistas y libros publicados en esos años”. También, acertadamente afirma: “el movimiento neorromántico estaría constituido por las obras de poetas nacidos entre 1903 ó 1907 (Barbieri y Ramponi) y 1925 ó 1927 (Armani y Rossler), de lo cual resulta una diferencia de edad entre sus componentes extremos de veinte años aproximadamente; diferencia sin duda excesiva para la idea de generación que nuestros críticos, siguiendo a Ortega y Gasset, han elaborado.” (C. R. G. en “Temas y direcciones fundamentales de la promoción poética del 40”, *Boletín de literaturas hispánicas*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional del Litoral, Instituto de Letras, año 1963, edición número 5.)

con el abordaje crítico de la realidad es fundamentado mediante un discurso pseudo materialista (Salvador Presta, testigo de la hora, llega a afirmar que el nombre Madi proviene de las palabras materialismo dialéctico).

Las nuevas vanguardias difunden las voces y las ideas de Apollinaire, Epstein, Kandinsky, Read, Klee. Los surrealistas (Enrique Molina, Olga Orozco, principalmente), que venían batallando desde la misma *Canto*, han logrado su "independencia" hacia el final de la década y es ya importante en nuestro medio la presencia tardía de los postulados de Breton. En 1952 tienen su propia revista: *A partir de cero*.

También a inicios de los 50, el resto de los principales poetas de vanguardia, que habían colaborado con diversas publicaciones de la última mitad del 40, se reúnen fundando una de las revistas de poesía más importantes que se han editado en la Argentina: *Poesía Buenos Aires* (Raúl Gustavo Aguirre, Jorge Enrique Móbili, Wolf Roitman, Nicolás Espiro, Edgar Bayley), publicada durante diez años consecutivos.

El panorama literario del período 45-55 es tan complejo como lo es la situación política del país en el mismo lapso. La enorme cantidad y variedad de revistas, grupos, tendencias artísticas y obras individuales de envergadura es manifestación de ello. Contra el neorromanticismo "apolítico" de la "generación del 40", el período referido muestra que todas las posiciones políticas están representadas en las revistas literarias de esos años, impulsadas por comunistas, nacionalistas, peronistas, liberales, etc. Varios de los propios integrantes de aquel "grupo básico" han tomado partido (no sólo en política, sino particularmente en cuanto a los criterios estéticos de elaboración de sus obras. Podemos notarlo con claridad al comparar la evolución de algunas figuras iniciadas en la década; además de los nombrados en párrafos anteriores: Alberto Girri, Hugo Gola, María Elena Walsh, José María Castiñeira de Dios, Horacio Armani, Osvaldo Svanascini, Leda Valladares, Julio Arístides, María Granata, Gustavo García Saraví, Nicandro Pereyra, Osvaldo Rossler, y otros).

Paralelamente a las tendencias vanguardistas, la poesía social fue formando sus poetas y su espacio en la literatura argentina de la época. Su representante más notorio en Buenos Aires fue Mario Jorge De Lellis, y en el Norte la revista *Tarja* (Néstor Groppa, Medardo Pantoja, Jorge Calvetti, Andrés Fidalgo, Mario Busignani) daría fecunda continuidad a la labor de *La carpa*.

Por su parte, Manuel J. Castilla, sin abandonar su tono elegíaco "fue derivando —dice Tomás Eloy Martínez— a otro de violenta combatividad". Esta última sentencia, aunque significativa de la fuerte impresión que causa la lectura de sus más representativos versos de contenido social, nos parece exagerada. No hay más violencia en las descripciones de Castilla



La palliri, dibujo de Gertrudis Chale.

que la que surge de la propia realidad representada. La carga dramática de sus poemas reside en la contraposición entre la violencia implícita en la situación de los personajes y la tranquilidad, amorosa, del tratamiento poético de los hechos:

*Juan del aserradero se ha embriagado / y hace como dos horas que duerme en la vereda. // Ayer, Juan ha cobrado / y en el bolsillo apenas si tiene una moneda. // Juan del aserradero / tirado en la vereda / se parece a los perros.* (De "Juan del aserradero", en *Luna muerta*, 1943.)

#### Obra completa de Manuel J. Castilla

*Agua de lluvia*, Tucumán, 1941.

*Luna muerta*, Schapire, Bs. As., 1943.

*La niebla y el árbol*, La Carpa, Tucumán, 1946.

*Copajira*, Amigos del Arte, Salta, 1949; 2da. ed. Cepa, Salta, 1964; 3ra. ed. Buenamontaña, Jujuy, 1974.

*La tierra de uno*, Amigos del Arte, Salta, 1951; 2da. ed. Cepa, Salta, 1964.

*Norte adentro*, El Estudiante, Salta, 1954.

*De solo estar*, El Estudiante, Salta, 1957; 2da. ed. Centro Editor.

*El cielo lejos*, Burnichon, Bs. As., 1959.

*Bajo las lentas nubes*, Burnichon, Bs. As., 1963; 2da. ed. 1972.

*Posesión entre pájaros*, Burnichon, Salta, 1966.

*Andenes al ocaso*, Salas, Salta, 1967.

*El verde vuelve*, Burnichon, Córdoba, 1970.

*Cantos del gozante*, Buenamontaña, Jujuy, 1972.

*Angeles de visillo*.

*Triste de la lluvia*, Salas y Buenamontaña, Jujuy, 1977.

Manuel Castilla se diferencia así de lo que Carlos Rafael Giordano define como actitud fundamental de la promoción del 40: "una huída de lo real, una forma de ilusionismo, y nunca una tentativa de captación, comprensión o solución de los concretos problemas de la realidad", y, fundamentalmente con *Copajira* (1949), el poeta se aleja aún más de esa actitud que, incluso en las tendencias localistas, "no abandonan su postura subjetivista: la enumeración de objetos, seres y lugares, el paisaje y el pasado histórico no aparecen sino como vehículos, como proyecciones del propio yo, que se contempla a sí mismo, confundido con el país en la participación de una común naturaleza".<sup>3</sup>

"Camino de la mina, los mineros, son un gajo de piedra."

Si en *Luna muerta* Castilla "probaba el deslumbramiento por los indios de Salta" (son sus palabras), dando testimonio de su explotación y pobreza (*Tu nombre es una espina / que se nos clava en medio de la lengua. / Y tu choza que tiene la boca bien abierta, / una protesta que se va hacia adentro.*), en *Copajira*, el libro por el que se lo conoce en toda América latina, dedica su canto "A los mineros de Oruro y Potosí".

La copajira es una especie de caparrosa o sulfato de cobre. Con el agua se torna un líquido rezumado y corrosivo entre el cual trabajan los mineros bolivianos, los mismos que han hecho famosos, con su bravura, los nombres de Catavi y Siglo XX y han conquistado el cariño y la admiración de sus hermanos de toda América. Manuel Castilla supo elegir magníficamente el título de su libro dedicado a estos héroes profundos como el socavón al que entregan la vida.

El verso corto, ceñido, de *Copajira*, parece haber sido escrito —como bien lo señalara algún crítico— para ser cantado con acompañamiento de caja. El lamento del canto quechua y aymará impregna estos poemas que hablan de un destino trágico:

*Madre: tu niño no sueña / porque ya es niño minero. // (...) Tu niño juega una ronda / de plomo y andariveles.*

Para el minero, hijo y padre de mineros, la mina es un ser vivo y hostil contra el que lucha cada día por un salario de hambre:

*Aquí arriba está la veta, / ¿la ve, señor ingeniero? / A esta hora siempre parece / una víbora durmiendo. // (...) que por quererla matar / nos vamos quedando adentro.*

La mina es para el minero sólo una fuente de penurias, por eso la leyenda dice que es el diablo quien, por las noches, vuelve a llenar de minerales nuevos el socavón vacío. Castilla ruega, a modo de rechazo del sino fatal:

<sup>3</sup> C. R. G., obra citada.

Cuéntale al niño la leyenda, madre, / porque no sea minero. (...) // Miéntele que las luces / que brillan en el cerro / son los ojos del diablo que le secan el sueño. // (...) ¡Miéntele mucho, madre, / porque no sea minero!

Toda la vida de las minas está en Copajira: el alba, el mediodía, la tarde, la noche, el sueño, el hambre, los oficios, el carnaval y también la muerte:

Candelaria Mamani / silenciosa como era, / se quedó una mañana / dura sobre la tierra. // Como una flor quebrada / la flor de su pollera. // Eleuterio Calquiri / minero, no coquea. / Le fue robando el rostro / el agua amarillenta. (...) // Mineros amarillos / —entristecida greda— / de vuestras manos duras / que en el agua se trenzan, / un arcángel de estaño / sube al cielo de piedra.

Y también la presencia, distante, "extranjera", del explotador representado por el "superintendente", cuyo rol está drásticamente dibujado en este verso: Nadie puede arimarsele; y su destino final en estos otros: Como él no mira a nadie / y los demás le miran, / no sabe que en los ojos / de pozo de las indias / ya tiene media sombra / sumergida.

Y no es casual que sea la mujer la elegida para simbolizar ese pozo donde, irremediadamente, terminarán por ser enterrados ciertos caballeros. Ella es la que pare los hijos que serán corroídos por la copajira; la que todos los mediodías deposita el almuerzo de su hombre en la jaula<sup>4</sup>, sin poder verle hasta la hora de salida, esa hora que siempre se les miente; y, además, la que ejerce el oficio de palliri<sup>5</sup> despedazando trozos de roca a golpe de martillo:

Qué inútil que sería decir que en sus miradas / hay un pozo de sombra y otro pozo de ausencia; / que pudo ser pastora de las nubes / y se quedó en minera (...) // La palliri no canta / y tampoco hila sueños. (...) // Y no sabe que a ratos, entre sus brazos recios, / se le duerme el martillo como un niño de hierro.

### "Todo esto que celebro bajo las lentas nubes solitarias"

Desde *La tierra de uno* (1951), Castilla se afirma en ese camino telúrico, el del amor a la tierra, en el que se embarcó con tanta tenacidad y obsesión, según él mismo declarara.

Castilla le canta a la tierra, al paisaje y a su gente. Su canto es celebrante, gozoso por momentos, pero conservando aquella entonación elegíaca, una serena pena, y algo, también, de esa "participación de una común naturaleza" de la que nos hablaba Giordano. Y no es sólo

con la tierra que el propio yo del poeta se confunde, sino, principalmente, con quienes la habitan y trabajan. No es alegre la situación de esos hombres y mujeres argentinos; de ahí la tristeza del poeta:

Por todo eso que a uno le ensombrece la sangre o se la quema / escribo el canto de las gentes humildes de mi provincia.

Y su tristeza es ese mismo dolor transformado en fuerza característico de las culturas indígenas andinas. Esa fuerza que da lo doloroso presentado, deliberadamente, bajo formas celebratorias y hasta alegres. Castilla contaba una anécdota acerca de esto. Cuando Guillén visitó la Argentina en 1947, en una velada realizada en su honor en Tucumán, escuchó al poeta salteño entonar una melancólica baguala. "Era —recuerda Castilla— una tonada del valle Calchaquí que tenía este estribillo: 'Siempre i sido / divertido, / divertido.' Nicolás Guillén, entre sorprendido y asombrado por la tristeza del canto, deslizó con sorna\* esta reflexión: 'Si esto es ser divertido; chico, ¡cómo cantará cuando no está alegre!'".

Atahualpa Yupanqui, respondiendo a similares reacciones parisinas dice:

'Yo les contesto que no hay nada más desolado y triste que una quena. Es cierto que muchos, sobre todo en París, la disfrazan de eterno carnavalito. (...) Hay gente que baja por un tobogán y lo llena de flores para que parezca senda florida. Y pese al adorno no es tal, igual va hacia abajo. Y lo importante es ascender, y siempre se asciende dolorosamente. Así es la vida, y así es la guitarra. Es beethoveniana la cosa: a la alegría a través del dolor'. Y así siente Castilla: Esta tierra es hermosa. / Déjenme que la alabe desbordado (...) / Ocuere que me pasa que la pienso despacio / y que empieza a dolerme casi como un recuerdo, / y sin embargo, triste, la festejo. (De *Bajo las lentas nubes*, 1963).

Es que no se puede dejar de celebrar lo que se ama: el país, y el pueblo que lo construye todo. Ese pueblo cuya única propiedad suele ser el recuerdo de sus muertos:

Las mujeres, de negro, sentadas al lado de las tumbas, quedaban. / (Yo las vi en el crepúsculo, junto a sus muertos alzar la tierra de a puñados / y dejarla caer desde sus dedos como una caricia inútil y suave y tardía.) / Era un recuerdo largo todo eso. / / Eran vivos dedos de polvo deshaciéndose. / Un tiempo que llegaba desde la misma muerte que velaban. / Un juego despacito, de niño solo. / Un enterrar, penoso, sus propios pensamientos, sus lágrimas, / sus venideras flores en esa tierra / a la que si se le

lloraba encima florecía. (De *Posesión entre pájaros*, 1966.)

Ese "recuerdo largo" es en Castilla una insistencia. En su poema dedicado al gaucho declara: *Le canto con toda mi voz y con la que me dan mis muertos*. Con su ritmo monótono y penetrante, la caja acompaña la letanía; ella también es un testigo: *Yo sé que en el más hondo pozo de su voz duermen mis muertos / y que están allí / los huesos sencillos de los caballos que les pertenecieron*. (De *La tierra de uno*.)

No se olvida a quienes cimentaron una cultura e hicieron, literalmente, la patria. (Antes éramos silenciosos guerreros y también labradores. / Antes. / Pisábamos la arena dura / y subíamos a las cumbres / desde donde mirábamos llegar a los enemigos y el sol. // Este lugar no tenía nombre todavía: / Santa Rosa de Tastil es ahora. / La vez que morimos / los jóvenes nos enterraron cara al cielo / como a una ceniza de águila.)

Y este no olvidar es una bandera. Su lema bien podría decir: esta tierra es nuestra. Desde siglos hemos estado aquí y seguiremos. El polvo de las osamentas de nuestros abuelos, es a los ojos de la Historia una prueba más rotunda que los falsos títulos de propiedad rubricados por la prepotencia del desalojo.

Y el desalojo continúa: *Lo sacaron del fondo de la casa, / a la fuerza, rameándolo (...) / En sus cajones / vi horquillas de mujer olvidadas, / y el cisne de una polvera, por morirse (...) / Todo eso estaba dentro de la entraña / rota del desalojo. / La mesa sin el vino, en la calle y sus panes, y sin cuchillos y sin tenedores, / la silla con su ausente / y el ropero colgando sus vestidos vacíos / viendo por los espejos pasar indiferente / el cielo azul y hermoso de la tarde*.

Los dos últimos fragmentos transcritos pertenecen a poemas del último libro de Castilla, *Triste de la lluvia*, editado en 1977; tampoco en estos años difíciles nuestro poeta dejó de hablar y señalar. En sus últimas palabras siguen viviendo los castigados indios del Chaco salteño, las gentes de trabajo duro y vida sencilla de su tierra, los cielos grises que siempre lo conmovieron tanto, las plazas, los trenes, el vino, la injusticia.

El poeta se ha ido. Su obra, que sirvió al pueblo, queda como un legado y una enseñanza. El poeta se ha ido, pero su poesía sigue trabajando sola, como el hacha de Juan Lucena:

Juan Lucena, canteador,  
vaporoso de sudores,  
vuelve con el hacha al hombro  
medio borrado en la noche.  
Y cuando el vino morado  
de a lentos litros se pone  
Juan Lucena cree que ha muerto  
porque por el sueño oye  
que su hacha bajo la luna  
hacha sola en medio el monte.

Jorge Brega

<sup>4</sup> *Jaula*: Montacargas que sube la "caja" o mineral desde las galerías o niveles subterráneos de las minas.

<sup>5</sup> *Palliri*: Mujer que selecciona los minerales.

\* El subrayado es nuestro. Parece que el cubano, ya por entonces, no era tan sensible al espíritu de los pueblos latinoamericanos como pretendía, aunque aún era el patriota que cantaba contra una dominación extranjera y no quien hoy alaba otra de nuevo tipo.

Hace dos años, en el transcurso de un trabajo de investigación, llegué a La Poma, poblado ubicado en el nacimiento del Valle Calchaquí. Al segundo día, pregunté como al azar, a la dueña del almacén donde almorzaba: "Dígame, ¿Y doña Eulogia Tapia?" Y ella me dijo: "Justo ahí va yendo para su casa, ha venido a comprar harina para amasar mañana". "¿Ella es la de la zamba?" -insistí-. "¿Sabía que le habían hecho una zamba?" "Sí. Viera cuántas visitas hemos tenido por ella en estos años..."

Yo había hecho la pregunta pensando que La Eulogia era un personaje de ficción. Y así fue como conocí la realidad que Castilla había reelaborado poéticamente diez años antes, cuando anduvo por La Poma en un verano:

*Eulogia Tapia en La Poma  
al aire da su ternura  
si pasa sobre la arena  
irá pisando la luna.*

*El trigo que va cortando  
madura por su cintura  
mirando flores de alfalfa  
sus ojos negros se azulan.*

*El sauce de tu casa  
está llorando  
porque te roban, Eulogia,  
carnavaleando.*

Mi primer interrogante había sido: ¿el poeta inventó a la moza y a su paisaje para cantar al carnaval? ¿Qué elementos de la realidad reaparecían en la imagen poética? Ahora comprobaba que absolutamente todos: La Poma es productora de semillas de alfalfa que se venden en la ciudad de Salta; Eulogia Tapia está ahí; vive en su casa sombreada por un sauce llorón, a la orilla del río Calchaquí. Es pastora de cabras, es una mujer con marido e hijos que cada quince días se va a los cerros a hacer pastar la majada. Al mismo tiempo, ella representa a todas las mozas de sangre mestiza que viven en esos valles y quebradas y que cuando llega el carnaval pueden expresarse libremente y elegir o ser elegidas diciendo con la caja sus sentimientos. Y al atardecer, descansar del baile y la fiesta que duró todo el día, recostadas en la pared, semejantes a flores que reclinan su corola como lo sugiere la metáfora:

*La cara se le enharina  
la sombra se le enarena  
y cuando se hunde en la tarde  
es una dalia morena.*

La vida cotidiana de la mujer en los valles, en la puna, es dura. Abundan las tareas y escasea todo lo demás. Y esto es así durante todo el año. Debe compartir con el hombre todas las faenas y además realizar las que le competen exclusivamente. Debe arar, regar, cultivar y cosechar; debe llevar la majada a pastar, debe hilar, tejer, cocinar y lavar; acarrear agua y ayudar a levantar las paredes de adobe cuando se hace la casa.

## La mujer campesina del norte en dos zambas de Manuel J. Castilla



Dibujo de Gertrudis Chale.

Sólo hay unos pocos días en el año que son suyos; sólo tres o cuatro días en los que es libre casi por entero; en los que nadie le impondrá obligaciones. Entonces se entrega totalmente y es la mujer que canta con la caja y monta su caballo y recorre el carnaval:

*Viene en un caballo blanco  
la caja en sus manos tiembla  
cantando y desencantando  
se le entreveran las penas.*

¡Con cuánta sencillez y cuánta profundidad disfrutan del carnaval los campesinos del noroeste! Albahaca y harina, chicha y cerveza, violín y bombo. Mientras dura la luz del día, el patio cobija a los que han ido a divertirse; después, la noche cobija los cantos y los quejidos del amor. Y esto es así desde mucho tiempo atrás. Y sigue siendo así aunque

poco a poco se vaya borrando la vieja costumbre de castigar con hortigas al que no entra a bailar en la rueda. Aunque los días de carnaval ya no sean colorados en el almanaque y eso traiga cierta confusión para los viejos que se preguntan "qué días caerá este año". Porque es parte de nuestra cultura, de nuestro patrimonio popular; porque para esos campesinos sigue siendo una necesidad disponer de esos tres días, robárselos a un año largo en el que se sigue trajinando y en el que lo elemental escasea y la pobreza oprime. Porque por allí el modo de vida se diferencia muy poco del de siglos pasados. Porque la majada no es propia, la tierra tampoco y además se va volviendo cada vez más mezquina para producir.

Y si *La Pomeña* nombra y representa a la mujer joven y describe cómo vive el carnaval, *La cantora de Yala* es, según me parece la expresión poética más bella con la que se haya logrado transmitir la vivencia de la mujer vieja en el carnaval. Sólo alguien que haya estado en las carpas para el carnaval, no como observador sino participando, puede, si es un verdadero poeta, retratar con ese respeto y ese cariño a doña Santa Leoncia de Farfán, y en ella a todo el "mujerío" que se alegra con el carnaval:

*Santa Leoncia de Farfán  
de la quebrada de Reyes  
baja a las carpas de Yala  
con setenta años que tiene.*

*La harina del carnaval  
le pensienta las sienes  
cuando sobre el mujerío  
su canto finito crece.*

*La chicha al amanecer  
en los ojos se le duerme  
hasta que un golpe de caja  
cantando la reverdece.*

*No hay una pena de amor  
que por su boca no queme  
ni hay en la carpa baguala  
que por ella no se queje.*

*Alegre como pocas  
doña Santa se amanece  
el manantial de sus coplas  
va por senderos viejos  
el manantial de sus coplas  
va despenando su soledad.*

En estas dos poesías, Manuel J. Castilla brinda algo más que una recreación poética de dos figuras femeninas campesinas —una del valle calchaquí, en Salta; la otra de la quebrada de Yala, en Jujuy—. Muestra, además, un profundo conocimiento, y consustanciación con los valores humanos de los pobladores de nuestros valles; y, por sobre todo, da una lección de respeto y admiración por lo que produce y reproduce la comunidad, el grupo humano en cada situación.

Josefina Racedo

# La insurrección de Túpac Amaru

Latinoamérica es mestiza. Ha perdonado los pasados crímenes de España y Portugal y ha generado una personalidad nacional donde la incidencia de los antiguos opresores es importante y bienvenida, del mismo modo que los aportes negros, asiáticos y europeos.

Sin embargo, no debemos olvidar que los originales de América consideraron alto el precio de este proceso y por eso lucharon, solos primero, y como parte de la nacionalidad en formación de criollos, mestizos e indios luego, durante quince años de guerras por la Independencia.

Es la necesaria vocación Latinoamericana actual, libertaria y anticolonialista incluyendo las nuevas formas de hegemonismo, la que busca y encuentra en el pasado su coherencia, sus viejos fundamentos, sus primeros héroes, desde Cuahutemoc a Bolívar, desde Túpac Amaru a San Martín.

La rebelión de 1780 reconoce múltiples causas pero su raíz más profunda se hunde en las contradicciones generadas por el sistema colonial-feudal. Condorcanqui no dirige un inmenso levantamiento contra fantasmas del pasado sino contra cadenas concretas que subyugaban a las grandes mayorías de la población.

Este es según nuestro punto de vista el mejor modo de ubicar en su tiempo y comprender la esencia de la gesta del heroico cacique.

El último párrafo de esta reflexión es para mencionar la existencia de corrientes que a nuestro entender han errado en el análisis del fenómeno colonial posiblemente encandilados por las monumentales leyes españolas de Indias. Error comprensible —no aceptable— en tanto producto de un gabinete europeo donde la realidad americana toma la sola forma de documentos y fuentes puestas bajo la lupa avalorativa y “científica” de intelectuales que de una y otra forma, en su mayoría, son tributarios de antiguos y modernos “conquistadores”.

Sin embargo en Latinoamérica —también en nuestro país— algunos estudiosos se han dejado atraer por el espejismo de

se rige no sería tan mala por lo que se concluye que la gesta libertadora no sólo de Túpac Amaru, sino de Morelos, Hidalgo, Bolívar, San Martín, Belgrano, Moreno y tantos otros termina constituyendo un acto negativo, cuando no desgraciado.

Tan terrible conclusión para la libertad de los pueblos descansa en un “monumento jurídico” que no debemos olvidar que en tanto tal nunca dejó de ser bronce, mármol o en el mejor de los casos letra muerta.

## Túpac Amaru y los hombres de Mayo

“Si ha sido un deber de los amigos de la Patria de los Incas, cuya memoria me es la más tierna y respetuosa, felicitar al Héroe de Colombia y Libertador de los vastos países de la América del Sur, a mí me obliga un doble motivo a manifestar mi corazón lleno del más alto júbilo, cuando he sido conservado hasta la edad de ochenta y seis años, en medio de los mayores trabajos y peligros de perder mi existencia, para ver consumada la obra grande y siempre justa que nos pondría en el goce de nuestros derechos y nuestra libertad; a ella propendió Don José Gabriel Tupamaro, mi tierno y venerado hermano, mártir del Imperio peruano, cuya sangre fue el riego que había preparado aquella tierra para fructificar los mejores frutos que el Gran Bolívar había de recoger con su mano valerosa y llena de la mayor generosidad; a ella propendí yo también y aunque no tuve la gloria de derramar la sangre que de mis Incas padres corre por mis venas, leyes que siendo formalmente intachables, muy poco fueron puestas en práctica.

Por esto la necesidad de puntualizar nuevamente como al comienzo las características concretas de la colonia que implantó la corona española en América, ya que en caso contrario, siendo la legislación española de Indias “uno de los monumentos jurídicos más importantes de los tiempos modernos en la materia”, necesariamente la sociedad que por ellas

Al cumplirse el bicentenario de la insurrección encabezada por José Gabriel Condorcanqui, Nudos ha querido adherir a su recordación, resaltando su significado de importante antecedente de las luchas que treinta años más tarde culminarían con la expulsión del viejo amo colonial.

Nunca nada sería igual en la historia americana después del levantamiento multitudinario de 1780, que más que contra malos funcionarios, como se ha querido hacer creer más de una vez, estaba dirigido a sacudir las cadenas del sistema feudal implantado por España, lo que hacía inevitable el contenido independentista de la gesta.

Lo que enseguida leerán es una selección de fragmentos de una monografía inédita, escrita por Eduardo Azcuay Ameghino, que destacan, precisamente, las relaciones entre la rebelión de Túpac Amaru y nuestra revolución de mayo de 1810.

cuarenta años de prisiones y esfuerzos que hice por volver a la libertad y posesión de los derechos que los tiranos usurparon con tanta crueldad.”

Este fragmento de una carta enviada “al Libertador del Perú” por el medio hermano de José Gabriel, Don Juan Bautista Túpac Amaru, es el mejor símbolo de la relación que honra mutuamente las gestas de 1781 y de 1810-24. Estudiosos de variadas disciplinas coinciden en otorgar al movimiento de Tinta el papel de importante antecedente; por ejemplo en su Historia de la Cultura Hispanoamericana, Henríquez Ureña señala: “El pensamiento de que las colonias americanas se hicieran independientes de España y Portugal es muy antiguo, esto lo demuestra —dice— el célebre levantamiento de Túpac Amaru”.<sup>1</sup>

Pierre Vilar, aunque a regañadientes, ha tenido que aceptar que el movimiento de Túpac anticipa la independencia aunque sólo “revele alguno de sus componentes... (ya que) en el espíritu del promotor se trataría más bien de una revuelta anti-colonial”<sup>2</sup>.

Claro que los hombres de 1810 tenían muchas menos dudas que el estudioso francés acerca del papel significativo de lo sucedido 29 años atrás. Se podrían citar múltiples y variados testimonios de la época, pero nos contentaremos con unos pocos a modo de ejemplo.

Dice Cornelio Saavedra de los sucesos que le tocó protagonizar tan destacadamente: “La historia de este memorable suceso, arranca su origen de las anteriores; que la América marchaba a pasos largos a su emancipación, era una verdad constante, aunque muy oculta en los corazones de todos. Las tentativas de Túpac Amaru, de la Paz y de Charcas, que costaron no poca sangre, y fueron inmaduras, acreditan esta idea”.<sup>3</sup>

San Martín conservará, como símbolo y recuerdo, en su largo ostracismo, el estandarte opresor de Pizarro; tiempo atrás, en su campaña libertadora del Perú se dirigía en quechua a sus “paisanos” ofreciéndoles la igualdad, la equidad, y la libertad, al tiempo que los exortaba a

la lucha recordándoles sus ricas tradiciones de lucha y a Túpac Amaru.

Castelli proclamó, la libertad y la igualdad racial a las tropas y paisanos indios y mestizos que se incorporaban a la lucha, y lo hizo en Tiahuanaco, a la sombra del milenario templo indígena<sup>4</sup>.

Monteagudo, ministro de San Martín y consejero de Bolívar, escribe en 1822: "la abolición del tributo y todo servicio personal a que estaban sujetos los indígenas, es uno de los últimos decretos que se expidieron... El astro que en los tiempos antiguos adoraban los peruanos, es hoy para nosotros un signo de alianza, un emblema de honor, una recompensa del mérito, y en fin, es la expresión histórica del país de los Incas, así con referencia a los tiempos célebres que precedieron a su esclavitud como a los días felices que recobró su independencia".<sup>5</sup>

Y dice el Himno Nacional Argentino: "Se conmueven del inca las tumbas / y en sus huesos revive el ardor / lo que ve renovado a sus hijos / de la patria el antiguo esplendor". Y ratifica la canción patria uruguaya: "Los patriotas al eco grandioso / se electrizan en fuego marcial / y en su enseña más vivo relumbra / de los incas el Dios Inmortal".<sup>5</sup>

Es la revolución de la independencia la que reconoce a sus valerosos predecesores y los inscribe en sus documentos y emblemas, que al decir de Monteagudo son un símbolo de alianza entre la dirigencia de Mayo y los indios y mestizos herederos de las gigantescas luchas del 1780-81.

Pérez Amuchástegui relata cómo Belgrano consigue la unidad de los jefes que se habían levantado en la Banda Oriental, estos últimos son "los llamados tupamaros: esta palabra es muy antigua en el Río de la Plata, en el año 1782, después de la ejecución de Túpac Amaru, los partidarios de éste pusieron en la puerta de la Real Audiencia de Charcas un cartel que tenía escrito hacia abajo tupamaros y cada letra iniciaba un verso, formándose un acróstico."<sup>7</sup>

Hemos reflexionado antes acerca de que la historia muchas veces muestra y obsequia, a quien se interese por ella, con lo que denominamos enseñanzas por ejemplo negativo. Tal es el caso del autor que citaremos a continuación, quien analizando las ideas de los hombres de 1810, dice: "las falsas ideas que en aquella época circulaban respecto a la identidad de causa entre los antiguos ocupantes del suelo y los nuevos revolucionarios hijos de la patria".

Don Bartolomé Mitre, que es quien se expresa, pese a ser otra su intención, nos corrobora —si quitamos el término 'falsas'— lo que venimos sosteniendo, y prosigue: "La raza criolla, que se apellidaba a sí misma americana, confundía en su odio, a los antiguos conquistadores con los dominadores y explotadores del país durante el coloniaje, y al renegar, renegaba la sangre española que corría por sus venas, y al hacer causa común con los



indígenas, hacía suyos sus antiguos agravios, como si descendiera directamente de los monarcas y caciques que tiranizaban el nuevo mundo antes del descubrimiento".<sup>8</sup>

Es la incompreensión de Mitre de lo popular, de lo patriótico americano, lo que le impide aceptar que los patriotas de 1810 hicieron 'causa común' con todos los sectores que sufrían el peso de la colonia, tan bien expresados por los hechos memorables de Túpac Amaru.

Por ejemplo negativo —su intención es la contraria— pone ante nuestros ojos tradiciones no siempre recordadas y también —y esto es lo curioso— la opinión de tan reconocido "liberal" parece concordar bastante, al menos sobre este importante punto, con opiniones pertenecientes a corrientes historiográficas que se definen como la antípoda más rotunda a las concepciones mitristas.

Belgrano, su biografiado, es el primero en desconocer esta escisión histórica que postula Mitre, diciendo "no hubiese un español que no creyese ser señor de América, y los americanos los miraban entonces con poco menos estupor que los indios en los principios de sus horrosas carnicerías llamadas conquistas".<sup>9</sup>

Podemos entonces afirmar que así como habrá —lamentablemente— herederos de la colonia, los mejores hombres de nuestra revolución supieron tener presente el legado de sus antecesores, entre los que Túpac Amaru ocupa el más destacado sitio.

Compartimos plenamente la opinión expresada por Rex González acerca de la incipiente "toma de conciencia de América latina de su vieja estirpe indígena y de su enraizamiento en la tierra, en el interés por los que fueron antepadados de una gran parte de los actuales habitantes de estos países. Los argentinos —por tradición y formación histórica— hemos vivido alejados del mundo de América latina al que pertenecemos, pero

al que poco hemos tratado de comprender. Un acercamiento a las raíces más profundas realizado ya en otros países latinoamericanos, cuya toma de conciencia es un hecho, nos ayudaría a la comprensión del destino común a que estamos definitivamente unidos".<sup>10</sup>

Uno de los objetivos de este trabajo fue precisamente salvar la doble omisión, tanto en lo que se refiere a tomar como marco a la historia de toda Latinoamérica, como a que muchos de sus hechos, particularmente la insurrección de Túpac Amaru, son parte de la propia historia argentina reelaborada sin mezquindades, ni compromisos.

Hemos recordado al Gran Inca, señalando que las causas de su insurrección hechan raíces en el sistema colonial de tipo feudal implantado por España —y Portugal— en América, que oprimió largamente a los naturales de una tierra rica y promisoría; y que este levantamiento que llegó a nuclear más de 60.000 adherentes es objetivamente independentista, y como tal, un antecedente de primera calidad de la Revolución que como un gran viento reconstituyente barre a escala continental el viejo dominio extranjero.

Por eso, doscientos años después de una gesta que enaltece a todos los latinoamericanos, debemos recordar como algo que nos toca de cerca, "la señera rebelión cuzqueña de 1780, dirigida por Túpac Amaru, cacique de Pampamarca, Tungasuca, y Surimana, terror de corregidores y recaudadores reales, antiesclavista y precursor de la independencia".<sup>11</sup>

<sup>1</sup> Pedro Henríquez Ureña: *Historia de la Cultura en la América Hispánica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1966. Pág. 51.

<sup>2</sup> Pierre Vilar: *La independencia de América Latina*. Nueva Visión. Colección Fichas. Bs. Aires, 1973. Pág. 51.

<sup>3</sup> Cornelio Saavedra: *Memoria Autógrafa*. Biblioteca de Mayo. Senado de la Nación. Tomo II. Bs. Aires, 1960. Pág. 1056.

<sup>4</sup> En *Juan Bautista de América*, de Eduardo Astesano, podemos encontrar referencias a estos y otros hechos que caracterizan el espíritu con que consideraban los dirigentes de Mayo (no todos) a nuestros paisanos indios, al decir de San Martín. (Castañeda, 1979.)

<sup>5</sup> Bernardo Monteagudo: *Escritos Políticos*. La cultura popular, Bs. Aires. Pág. 267.

<sup>6</sup> La independencia. *Antología de la poesía hispanoamericana*. Huemul. Bs. Aires, 1967. Págs. 21 y 56.

<sup>7</sup> A. J. Pérez Amuchástegui: *Curso de Historia*, dictado en la Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 1973.

<sup>8</sup> Bartolomé Mitre: *Historia de Belgrano y de la independencia argentina*. Suelo Argentino. Bs. Aires, 1950. Págs. 285-286.

<sup>9</sup> Manuel Belgrano: *Autobiografía*. Mayo: su filosofía, sus hechos, sus hombres. Consejo Deliberante. Bs. Aires, 1960. Pág. 273.

<sup>10</sup> Alberto Rex González: *Argentina Indígena, vísperas de la conquista*. Paidós. Bs. Aires, 1976. Págs. 13 y 16.

<sup>11</sup> Daniel Valcarcel: Obra citada. Pág. 23.

# Los privilegios del principito, la absolución de la censura y los fueros de la creaci3n.

## El Principito: ahora es legal

Finalmente, la verdad reinstal3 la calma.

Nadie haba prohibido nada. Y mucho menos, *El principito*.

La desmentida oficial fue terminante. ¿C3mo poda prohibirse una obra que el propio Ministro de Cultura y Educaci3n haba admitido en los anaqueles de su insospechable biblioteca?

Sin propon3rselo, el funcionario haba proporcionado, elocuente, luminosa, orientadora, una pauta cultural de primer orden acerca de lo que se puede y de lo que no se puede, de lo que conviene y de lo que no.

Como hay gente poco perspicaz, vamos a permitirnos desarrollar las implicaciones extremas de dicha pauta.

Punto uno. Basta de dudas. Las obras que figuran en la insospechable biblioteca del se1or ministro pueden publicarse sin aprensiones de ninguna 3ndole. N3tese el *pueden*, contra el *deben*. Ac3, bueno es recordarlo, nadie est3 obligado a nada.

Punto dos. Las obras que no tienen la fortuna de pertenecer a la insospechable... se van a Berl3n. Pero ojo. ¿Cu3l es la prenda? Aguzar el cacumen en pos de un sistema de inferencias que permita arribar a un dictamen plausible. Verbigracia: las obras en cuesti3n, aunque ausentes de los venerables anaqueles, ¿merece-

r3an codearse con los libros de la insospechable o son incompatibles con ellos? A poco que se avance con esta l3gica, podr3 verse c3mo algunos t3tulos salen del cono de sombra para entrar en el reino de la luz p3blica, en tanto otros caen en el pozo de la negra impublicabilidad.

La cuesti3n es rica en derivaciones. Porque, por ejemplo, hay autores expl3citamente condenados en las p3ginas de los vol3menes de la insospechable. En este caso, la determinaci3n es sencilla.

Pero ¿y con los otros, afectados por la condena impl3cita o la problem3tica omisi3n? Es aqu3 donde el ejercicio mental se torna apasionante, y adquiere, dir3amos, un valor propio, espec3fico: el de un acertijo cuyo soluci3n no figura en el pr3ximo n3mero sino en el eventual decreto.

Despu3s de todo, es en tales intr3ngulis donde se detecta la vitalidad cultural de un pa3s. Sin ellos, sin el encuentro y la pugna de las grandes ideas, la atm3sfera intelectual ser3 irrespirable. Recordemos el apasionante debate sobre el car3cter marxista de los vectores. O el m3s actual, suscitado ante la subversiva serie televisiva y los fasc3culos de "Erase una vez el hombre". Porque, como bien plante3 la revista *Somos*: ¿la humanidad es hechura de Dios o desciende del renacuajo?

Ahora, que... Es decir... En fin: releyendo el punto uno surge un interrogante. Hay ciertas obras, en la insospechable biblioteca, que... ¿C3mo decirlo? Esteeeee... Concretamente: tal vez hay all3 obras condenables por sus sistemas de valores o su pr3dica disolvente, pero que una persona esclarecida como el se1or ministro no pod3a dejar de conocer. ¿Est3 claro? Eso no quiere decir que haya que editarlas y difundirlas irresponsablemente, para que gente que no est3 preparada para... ¿No es cierto?

En otras palabras: lo que hace insos-



pechable la biblioteca del señor ministro (y tantas otras, ya que no es justo referirse a ella sola) no es tanto el carácter de las obras que la integran, sino, más bien, el hecho de que pertenezcan al señor ministro (y a tantos otros).

Con todas estas salvedades, los escritores y los editores tienen en las declaraciones oficiales a propósito del caso *Principito* un verdadero código, una valiosa tabla para ajustar a ella su conducta.

¿Que subsisten imprecisiones? Pero ¿qué es lo que se pretende? Una pauta o una férula?

¿Y entonces el encanto de vivir peligrosamente?

**¡Muera la autocensura! , pero por favor, apunte para otro lado**

“La autocensura es mucho más grave (o mucho peor, o mucho más peligrosa) que la censura.”

Pero ¿qué es esto?

Muy simple: una frase de moda. No tanto, eso sí, como la censura, pero al fin y al cabo un subproducto de ella.

La frasecita aparece en suplementos dominicales, publicaciones culturales, revistas de humor, declaraciones de sedicentes inconformistas. Con ella, parecería quedar clausurado un debate y congelada una cuestión.

¡Vamos! —se nos quiere decir—. ¡No es para tanto! Hubo aquí y en otras partes situaciones iguales o peores y los intelectuales y artistas se-las-ingeniaban para producir. ¡Si hasta encontraban en los obstáculos del medio un verdadero estímulo!

Casi, casi, la represión, la censura, la asfixia cultural serían un don inapreciable, algo por lo que dar las gracias.

“La autocensura es peor que la censura.” Sí, sin duda: es una manera de dar las gracias. Y hasta de pedir más. “Más, que nos gusta.”

Entonces resulta que el novelista va con sus originales al editor. El editor les echa un vistazo y le dice: ¿Y a usted le parece que yo puedo publicar esto? ¿De veras cree que, además de todo lo que tengo que hacer para sobrevivir ante la competencia del libro importado, voy a poner la cabeza en la guillotina por imprimir esto? Pero dígame, buen hombre: ¿Usted lee los diarios? ¿O en qué país se piensa que vive?

¡Horror! ¡El editor ha incurrido en autocensura! ¿Acaso existe alguna ley que le prohíba editar el texto que le han arrimado? ¿O algún organismo de censura previa, como el benemérito Ente de Calificación Cinematográfica? ¡No! ¡Es él solo el que se limita! ¡Es ese maldito instinto de conservación!

Volvamos a empezar.

Entonces, resulta que el novelista va con sus originales al editor. Pero justo antes de poner el pie en el umbral de la editorial, el impulso audaz que movilizó sus pasos se detiene. No. Es inútil. Ya sabe de memoria lo que el editor le va a

decir, meneando escépticamente la cabeza. Vuelve sobre sus pasos. Sus originales deberán seguir esperando.

¡Escándalo! ¡Anatema! ¡El propio escritor coarta las posibilidades de divulgación de su obra! ¡Señor censor! ¡Aquí hay uno que se autocensura! ¡Policía! ¡Llévese a este autocensor!

Sí. Es cierto. La censura previa no está escrita en ninguna ley, en ningún decreto. Forma parte, lisa y llanamente, del derecho consuetudinario. “La autocensura es peor que la censura.”

Los antropólogos, al menos, no se pueden quejar. Pueden hacer *in situ*, sin gastos de viático, un estudio del derecho consuetudinario.

“La autocensura es peor que la censura.”

El argumento, claro, llena de gozo a los censores. Así, impensadamente absueltos de la condena (o de la prioridad en la condena, que ya es algo) bailan en una pata.

Y se ven muy graciosos haciendo equilibrio en el aire con las otras tres.

### Prolijidades analíticas

Y ahora le toca a la creación.

Porque crear... Crear —nos dicen—, se crea en soledad. Es una afirmación suprema de la libertad. De la individualidad. Es tocar de veras lo Eterno. Etcétera.

Nadie puede coartar la creación —se nos asegura por ahí.

La censura no la toca.

¿Publicar? Ah, publicar ya es otra cosa. Pero crear...

Es posible que la literatura argentina de estos años esté latiendo en los cajones, esperando el momento de ver la luz.

¿O no habrá ocurrido que, al igual que tanto ropero de pobre, impúdica y bárbaramente aireado, las hojas de esos inéditos hayan salido con violencia de su plácido sueño, yendo a parar al carro de un botellero o al relleno sanitario de la autopista costera?

“La censura no puede impedir la creación.”

¡Qué prolijidad en el razonamiento! ¡Qué envidiable capacidad analítica! Censura, acá. Creación, más allá. Publicación: un camino largo que baja y se pierde. (Si Gutenberg no hubiera nacido hace ya unos seiscientos años, la estructura esquizoide del razonamiento sería perfecta.)

Y bien. Seamos igualmente prolijos. Igualmente analíticos.

¿Así que no se puede impedir la creación? ¿Ah, no? (Imaginen el rostro de quien puede llegar a decir esto.)

Y sí. Es trágicamente sencillo: se puede matar al escritor. Perdón por no poner, esta vez, “creador”. Perdón por bajar la Eternidad de un hondazo. (De todos modos, son otros los que lo hacen.)

El testimonio de Ana Frank es mara-

viloso, estremecedor. Pero nos hubiera gustado verla crecer.

¿Y el brillante ejemplo de Gramsci, con sus apuntes dispersos llenos de ideas fecundas? Sí: aún en condiciones carcelarias se puede luchar, y calificadamente. No por eso vamos a hacer la apología del fascismo, ni extremarnos en sutilezas sobre las distancias entre “crear” y publicar. Distancias que, de repente, clausura la muerte.

Pero he aquí que los celosos razonadores analíticos piensan como si la muerte —la de los otros, se entiende— no existiera. La de los otros, escritores o no, embarcados en la tarea de “crear”, no Eternidad, sino historia. Y es claro: todo su razonamiento es un gigantesco como si. Como si nada hubiera pasado.

Pero los juiciosos sostenedores de que la censura no llega a la “creación” son, poco más o menos, los mismos acusadores de la autocensura superculpable. Y, justamente, en el ensamble de ambas ideas se revela su absoluta funcionalidad, su perfecta economía.

Si la hostilidad del medio me arrincona, pero no me impide borrar unas hojas, lo que yo hago con ellas depende de mi propia iniciativa para moverme en las condiciones dadas, de mi sagacidad, de mi astucia, de eso que se llegó a alentar como “imaginación creadora”. La misma que hace que tanta gente acumule horas extras, consiga otro laburo, tenga un rebusque en su casa, se agencie una changuita domingos y feriados para, al fin y al cabo, tampoco llegar a fin de mes.

Claro: si, por un lado, la censura sería impotente frente a la “creación”, por el otro, “la autocensura es algo aún peor”, porque cercena las posibilidades, actúa sin sagacidad, no aprovecha los resquicios...

Nada por aquí, nada por allá: de la galera salen palomas, pañuelos, cigarrillos, naipes. Pero la censura, que uno hubiera jurado que estaba allí, ha desaparecido. El prestidigitador, mutis por el foro. Telón. Aplausos.

¿Es preciso aclarar, a esta altura, que no se trata de defender la autocensura, sino de ponerla en su exacto lugar, evitando que de tanto maldecirla se convierta en un biombo?

¿Hace falta decir que sí, que es cierto, que todo resquicio debe ser aprovechado hasta lo último, que uno debería aprender a moverse entre la adversidad como pez en el agua, a hacer de los límites impuestos la argamasa del edificio que los desborde?

Porque, qué duda cabe, en última instancia, tampoco se trata de la censura.

Sino, lisa y llanamente, de la situación que la genera.

Y que la unge en su negatividad, por imperio de las circunstancias, en la única política cultural coherente que nos quieren imponer.

Fabián Escher

# Sobre el robo de flores, la caza de canguros y otros delitos.

Jorge Asís  
*Flores robadas en los  
jardines de Quilmes*  
Losada, Buenos Aires, 1980

La última novela de Asís se ha convertido en un best-seller local por obra y gracia de dos factores. El primero: una meticulosa campaña publicitaria en la que pueden reconocerse canales visibles (revistas literarias, de información, audiciones radiales, suplementos literarios) y otros no tan visibles como son esas usinas semiclandestinas que se ponen en movimiento en la Argentina para crear opinión favorable o desfavorable según los casos. Ninguno de los dos canales exalta los valores literarios del libro (resultaría difícil hacerlo sin engañar al lector) pero ambos hacen hincapié en su carácter testimonial.

El segundo factor, para nosotros el más importante, es que el propio libro ha sido cuidadosamente elaborado —a pesar de su pretendida espontaneidad— para llegar a convertirse, aquí y ahora, en un best-seller, siguiendo una receta cuyos ingredientes y condimentos son los siguientes:

a) Abordar un período histórico del pasado inmediato, conocido y vivido por todos los posibles lectores:

b) Incursionar, con aparente ambigüedad, en temas prohibidos, como la política. Lograr que los lectores piensen que en este libro pueden leerse cosas que no se pueden leer en otro lado. (Aunque en rigor, lo que se lee en *Flores robadas*... no tiene nada de prohibido).

c) Remover la basura, más específicamente, en el sector social del que propondrían con mayoría abrumadora los lectores: la pequeña burguesía porteña.

d) Utilizar un lenguaje “desprejuiciado y ganador” que ayude a reforzar los mecanismos de identificación hasta el punto de que cada lector piense que “él mismo pudo haberlo escrito”.

e) Saturar las páginas de sexo, despojando su tratamiento de cualquier resquicio de erotismo.



Canguros, según Asís.

f) Con la mezcla de estos ingredientes ofrecer un balance político de la última década de la historia argentina, desde la óptica encantadoramente cínica, dolida y cómplice de un escritor que habría sido, también, protagonista, testigo lúcido y (¿por qué no?) casi casi víctima de los hechos narrados. Este enfoque tendría una doble ventaja: por un lado el escritor podría decir a sus conmovidos lectores: “Y cómo no va a parecer real, viejo, si nadie me lo contó, yo también lo viví”, y por el otro: “yo te bato la justa, viejo, porque soy un escritor, alguien que sobrevivió precisamente para hacerlo”.

## La literatura como caza de canguros

Se comprenderá, a esta altura, que no enfrentamos un best-seller común: *Flores robadas*... no intenta ser un divertimento más. Es una obra con claro contenido político, aunque su autor ironice sobre las novelas “con mensaje” o declare con insistencia su apoliticidad. Analicemos este contenido.

La novela tiene un protagonista colectivo: los *canguros*, curiosa categoría socio-literaria que significa, lisa y llanamente, imbéciles, giles, y que abarca dos categorías sociales reales: la pequeña burguesía porteña y del Gran Buenos Aires y los obreros y pequeños comerciantes de la zona sur del Gran Buenos Aires, incluidas sus madres, mujeres e hijos.

Estos “canguros” no son simples personajes pintorescos o caricaturescos, colocados en la novela para reflejar mejor una realidad: representan, fundamentalmente, a los enemigos del escritor. Se trata, en efecto, de personajes-víctimas porque sobre ellos Asís deja caer, sin disimulos literarios ni otras macanas, una espesa capa de agresiones cuyo turbio contenido es una mezcla de odio, desprecio, resentimiento y temor.

Empecemos por los pobres del sur: “Carmen percibía desde muy chica, Angélica, que sus padres, parientes y vecinos (es decir los habitantes de un barrio popular de Quilmes) no tenían nada rescatabable, apenas esa entereza, hombría, honor, poquitito”; “Comunicándose con ese tácito idioma que maneja cierta típi-

ca gente de barrio cuando se encuentra capacitada para participar de diversos conflictos como la hora exacta de acostarse o levantarse o cuánto cuesta un cajón de manzanas deliciosas, el estricto cuidado de una uva chinche, si preferible el mate amargo o dulce, el mate frito o al horno, si Boca o Independiente, dominantes temas nimios que serán eternos en la vida de múltiples canguros como Tony Dinápoli"; "Sentí bien el olor de tu pueblo, aspirá. Se trataba de un sorprendente olor a mierda, espesa y estacionada, que no provenía empero, del interior de los ranchos"; "Contemplar el llanto de un verdulero de Quilmes es una experiencia inolvidable"; "Doña Amalia la mujer que sólo servía para prestar el teléfono, olvidada por su marido y por la historia"; "Se trataba de un mecánico vigoroso, morocho y alto que, como la mayoría de los hombres del sur, se encontraba rigurosamente podrido de su mujer", etc., etc.

Sorprendente visión para un escritor de extracción popular y de origen "sureño. O quizás no tan sorprendente si pensáramos que, en realidad, podría tratarse del típico rechazo que algunos muchachos del conurbano "con aspiraciones" suelen sentir por su propio origen, al que esforzadamente tratan de titear para hacer méritos ante los sofisticados habitantes de los circuitos centrales de la calle Corrientes, aunque, lamentablemente para Asís, tanta ironía y tanto odio sean una poco elegante manera de mostrar la hilacha. Ahora bien: como Asís tiene 34 años y éste es su sexto libro publicado, pensamos que su profundo desprecio y su temor hacia los sectores populares ya han dejado de expresar un malestar con respecto a sus propios orígenes para convertirse, quizás, en el principal componente de su reaccionaria ideología literaria. Esto, junto a otras incapacidades que tienen que ver con la falta de talento, le impiden plasmar un mundo con densidad literaria y lo condenan a permanecer en un nivel burdamente descriptivo.

### Máquinas, buzones, manijas y sobre todo, culpas

De todos modos, el libro se ocupa sólo tangencialmente de ridiculizar a los obreros metalúrgicos, de Luz y Fuerza, a los mecánicos, a los verduleros de Quilmes, Bernal, Domínico. Su objetivo central es otro y bien determinado: atacar a la pequeña burguesía urbana.

El andamiaje para montar el ataque es la historia de Rodolfo y Samantha, dos jóvenes de Quilmes, en un período que coincide, aproximadamente con los años que van de 1970 a 1977. Ambos abandonan el ámbito suburbano y mediocre que desprecian (justificadamente, según la perspectiva del narrador) para insertarse en otro igualmente desastroso pero al menos "divertido", "apasionante", y "reventado": la Capital. A lo largo de

esta migración Samantha atraviesa experiencias de lo más variadas, desde la expresión corporal y las clases de teatro hasta la militancia política para terminar, inexorablemente, abandonando un país que sólo es "ideal para abandonar". Mientras tanto Rodolfo, el muchachito de la historia, ha logrado salvarse de caer en todas esas trampas gracias a su extrema viveza turco-criolla que le ha permitido por el contrario, recorrer el gratificante periplo de cazador de canguros (engañagiles), coimero de base, malogrado aprendiz de casho y, finalmente, escritor y periodista que acepta las reglas del juego: "este Rodolfo ya tiene argumentos sólidos para no arriesgar y quizás tiene razón porque fueron miles los que arriesgaron rigurosamente al pedo"; "ya casi nada me molesta".

Se trata, según la visión de Asís, de un sector social que está predeterminado, por una suerte de pecado original a ser "reventado", o, lo que es lo mismo, inservible, estéril. Véase, si no, esta mirada en perspectiva sobre Carmen-Samantha, el personaje femenino principal: "Entre nosotros, no es para tanto, si por ejemplo esa flaca de base, esa flaca cualquier, ya estaba anotada en la facultad de filosofía y letras, así que mucho tiempo sanita no iba a durar, (...) porque si no empezabas a reventarla módicamente vos, la hubiera reventado otro y tal vez la metía en manos más pesadas".

Son, entonces, jóvenes que han vivido "bajo el sol de Stanislavsky", en un remedo de vida que ha sido una permanente actuación; avanzaron solo a costa de *buzones, manijas y máquinas*, categorías que para Asís incluyen, entre otras cosas "la lucha por la justicia, por un mundo menos sórdido, el ideal, el afán de ser útil". Son en definitiva, seres groseramente caricaturescos, absolutamente falsos, sin identidad propia. Son habitantes "sobrevivientes", dice Asís en la Argentina actual; sólo tienen algo más de 30 años pero sus vidas están agotadas, liquidadas.

Pero junto a la descripción de esta situación, intercalándose una y otra vez como comentario del narrador, irrumpe el tema de la culpabilidad, que parece preocupar mucho a Asís: "demasiado jóvenes para tanto dolor, para tener amigos desaparecidos o muertos o exiliados por la profundización de viejas máquinas" (sic); "todo esto es muy agobiante, sí muy duro y muy jodido pero a lo mejor somos nosotros los jodidos que no queremos tener lugar y tal vez tenemos razón... Hay que resignarse a entender que ya no somos carne que se pueda comercializar en esta carnicería, que fueron muchos los buzones juntos que nos vendieron, que nos entretuvimos con muchos chiches nuevos que se ponían viejos apenas los empezábamos a usar"; "basta de tangentes, no echemos culpas con tanta facilidad, no arrojemos fardos a cualquier parte y menos ahora que estamos reventados y no sabemos por dónde agarrar"; "y no

quiero andar buscando más culpables, quiero dejar de ser un tonto sheriff, se nos acabaron los culpables".

No vale la pena continuar con las citas. En realidad, toda la novela está claramente dirigida a explicitar un único mensaje: esta generación de jóvenes no tan jóvenes ya no sirve para nada, está vencida, reventada, por culpa de su propia imbecilidad; por lo tanto, sólo le quedan dos caminos: irse, como Samantha o quedarse para escribir lo que le dicten, como Rodolfo.

Y entonces, cuando pensamos por qué, *acá y ahora*, un novelista argentino lanza este mensaje tan sórdido, comprendemos con claridad su significado político. Estos jóvenes a los que se intentó convencer de que eran capaces de todo, hasta de dirigir por sí solos un proceso transformador que les fue presentado como una aventura; estos jóvenes que fueron instrumentados para un proyecto que no les pertenece por los mismos que después se convirtieron en sus jueces implacables, deben ahora ser convencidos estrictamente de lo contrario: ya no sirven, en realidad, nunca sirvieron para nada y ahora sólo pueden elegir entre los dos caminos de derrota que Rodolfo y Samantha les sugieren.

Por eso, porque ésta es la explicación política del "mensaje" literario de *Flores...*, la crítica que Asís hace de la pequeña burguesía es falsa, destructiva y oculta las causas reales de su situación. Porque en realidad esta novela "testimonial" ha sido organizada como un escupitajo lanzado con desprecio sobre el caído, como algo que pretende ser una lápida sobre cualquier resquicio de esperanza.

### Los privilegios del escritor

La ubicación de Asís está clara: "Yo tengo la suerte de registrar este impecable desmoronamiento, instalado dentro del edificio que se desmorona. Gracias a Dios que me hiciste novelista, el oficio tiene sus ventajas, la gilada supone que uno es importante, la gilada nos envidia hasta la capacidad de sufrimiento y eso no es poco, claro". Aunque no todos los escritores argentinos gozaron de este privilegio, es evidente que Asís lo obtuvo por sus propios méritos: las flores robadas están a la vista. Pero hay todavía otros privilegios, otros premios a los que quizás podrá acceder por sus buenos oficios: en una de las páginas del libro, Rodolfo, el personaje-escritor dice (por supuesto que en broma): "¿Engancharé algún viajecito a Moscú alguna vez? Que se dejan de joder y me tengan en cuenta. ¿Me elegirán como jurado en el concurso Casa de las Américas de La Habana?" Nosotros le contestamos (también en broma, por supuesto) que si Rodolfo hubiera podido escribir en la realidad la misma novela que Asís, ya habría hecho méritos suficientes para ganarse ambas recompensas.

Julia Thomas

## FELLINI: Sinfonía de la Historia

El neorrealismo tuvo una indudable influencia en el desarrollo del cine italiano de postguerra, que se mantuvo en forma cada vez más atenuada a lo largo de los últimos años. Con *Ensayo de orquesta* se abre, por lo menos para Federico Fellini, una nueva perspectiva en la que no se advierten rasgos —como en algunos de sus filmes precedentes— de la mencionada tendencia. Es importante destacar esta característica porque aquí nos encontramos con una obra que se diferencia del contexto general en el que se desarrollaron sus temas recurrentes: la "autobiografía" sentimental y complaciente de *Los inútiles* y *Amarcord*; la elevación hacia la Gracia divina de sus personajes marginados con nombres casi fabulosos (Gelsomina, Cabiria, Zampanó, El Loco); el espectáculo de la crisis de un creador que en oleadas del "fluir de la conciencia" desplegó genialmente en *Ocho y medio* con elementos psicoanalíticos y también autobiográficos y de retorno a una infancia mítica; la reconstrucción barroca de una Roma decadente en *Fellini-Satyricon*, la actualización —aunque cronológicamente anterior en su filmografía— del mismo tema (moderno Petronio, al decir de Moravia) en *La dolce vita* y *Fellini-Roma*.

Ninguna de estas cuestiones aparece en *Ensayo de orquesta*. Aquí se trata de una reflexión acerca del comportamiento de las masas con la implicancia política que conlleva la conducta colectiva desbordada de los cauces que impone el orden establecido.

*Ensayo de orquesta* es, asimismo, una obra que sigue los lineamientos de una dramaturgia clásica, ya que la estructura del filme se articula a través de tres partes nítidamente diferenciadas según la tradicional poética aristotélica de planteo, nudo y desenlace. Y si quisiéramos hacer comparaciones con el arte musical, diríamos que se asemeja a una sinfonía que sigue la clásica exigencia de contener tres movimientos. Además debe remarcar-se que el orden más riguroso preside la elaboración de este film.

La primera parte utiliza como técnica narrativa la encuesta periodística; de este modo, se consigue dar un tono informal a la investigación que realiza un canal de televisión sobre la personalidad de los músicos que integran una orquesta sinfónica. El informalismo se manifiesta a través de las actitudes y declaraciones de los instrumentistas.

En las partes subsiguientes se deja de lado la encuesta que sólo sirvió como medio para la presentación de los perso-

najes. Al respecto, resulta destacable la característica de que no existe un protagonista que predomine con un conflicto individual sobre el conjunto. Incluso el director de la orquesta no aparece como un opositor de los músicos por razones personales, sino como un representante del orden contra el cual aquéllos se rebelan. La rigurosidad aludida se mantiene incluso en la didáctica indagatoria que hace el periodista (Fellini en off) a los miembros de la orquesta: primero las cuerdas, después los instrumentos de viento y por último los percusionistas. Se sigue así el orden de importancia que tradicionalmente se asigna en la orquesta sinfónica a cada uno de los grupos instrumentales, lo cual no deja de ser curioso si se tiene en cuenta la aparente desorganización de las declaraciones que obtiene el periodista de los músicos. Digo aparente porque todas tienen el denominador común de mostrar una suerte de simbiosis entre ellos y sus respectivos instrumentos, a través de anécdotas que cuentan cómo sus vidas estuvieron determinadas en función de haberse dedicado a la práctica musical. Cada uno de ellos proviene de distintas regiones de Italia, de modo tal que constituyen una especie de promedio del italiano. Esta pretensión de tipicidad no se logra en el filme debido a los rasgos caricaturescos de los personajes que no difieren mucho de aquellos que se elaboran superficialmente para servir de apoyo a las anécdotas narradas en las películas llamadas de "sketch", a las que nos tiene acostumbrados desde hace un buen tiempo el cine italiano. Es, en efecto, el pintoresquismo lo que predomina en toda la primera parte, aunque ya se insinúa, mediante los enfrentamientos con el rígido director, la rebelión que sobrevendrá después.

Esta rebelión no tiene dirección gremial o política. Incluso el delegado sindical de los músicos aparece satirizado con sus reclamos laborales. La rebeldía contra el orden que personifica el director y luego el gigantesco metrónomo que lo reemplaza, sólo provocan una desorganización y destrucción prácticamente gratuitas.

Cabría encontrar aquí analogías con sucesos históricos recientes que tuvieron lugar en algunos países del mundo, pero la presentación de los hechos como una anarquía en que las masas se desbordan sin saber a dónde se encaminan, hace que todo confluya en una particular concepción psicologista de la historia: las masas serán inexorablemente sometidas a una dictadura cuando se encuentren desorientadas o atemorizadas en medio del caos que ellas mismas provocaron. Esta teoría fue desarrollada por Gustav Le Bon en su libro *Psicología de las multitudes* y ahora la encontramos ilustrada por Fellini en la extraordinaria metáfora de la esfera de acero que rompe las paredes de la sala de ensayo y que se asemeja a un planeta que intenta penetrar allí desde el cosmos. Esta irrupción

provoca en los músicos un terror parecido al del hombre primitivo ante lo inexplicable. Y este terror los induce a buscar, espontáneamente, la protección del director de orquesta: la analogía política es clara ya que el director simboliza una dictadura con rasgos fascistas.

La tesis de Fellini implica —además de una simplificación de las conductas colectivas— una advertencia acerca de las nefastas consecuencias que acarrea un movimiento en demanda de reivindicaciones, ya que, según él, en esas ocasiones los hombres se dejan llevar por sus instintos de destrucción, que individualmente pueden reprimir. De este modo, además de seguir fielmente a Le Bon, expresa una visión mecanicista de la Historia en la que no incluye a todos los sectores sociales que necesariamente participan en los acontecimientos.

Esta exagerada parcialización y simplificación social es lo que torna superficial su tesis, ya que una alegoría no impide señalar que en la realidad las causas de los hechos históricos son siempre complejas. Para admitir el mensaje de la película habría que pasar por alto que no son las masas las que reclaman sometimiento a los dictadores, sino que éstos lo imponen cuando ya no resulta posible detener la rebelión con los medios legales convencionales. Fellini mismo descubriría que así ocurrió en su país si profundizara en el estudio del período fascista italiano. Habría pues que olvidar muchas lecciones de la experiencia de la humanidad para que la tesis felliniana resulte admisible, más aún, si se tiene en cuenta la pretensión de universalidad que quiere otorgar al filme (según surge del texto final), como si lo que se expone fuera una ley histórica inexorable.

*Ensayo de orquesta* constituye un testimonio de lo que ocurre cuando un intelectual que ha seguido de soslayo los acontecimientos de la vida política de su país, que ha intentado sustituir las enseñanzas de una participación activa por una visión periodística y superficial, decide plasmar en forma artística un comentario político al que no quiere otorgarle tal carácter y por eso lo ubica fuera del tiempo y del espacio, aunque, contradictoriamente, con pretensión de vigencia universal.

Que Fellini no perciba todas las complejas cuestiones que contiene la filosofía de la historia no tiene nada de particular. No se le puede exigir que sea un Hegel o un Toynbee. Pero sí debe señalarse que su error consiste en no ser consciente de sus limitaciones en ese sentido. El discurso que desenvuelve deja de ser válido si se reflexiona que en los fenómenos sociales, y también en cine, la apariencia no es la realidad. Esta verdad es la que Fellini rechaza en favor de su "psicología de las multitudes", que en el reducido ámbito de una sala de ensayos pretende darnos falsas esencias de la Historia.

Edith Karamanlis

# Una "pasarela para el tigre de los sueños".

Francisco Madariaga

Llegada de un jaguar a la tranquera (Cantata en homenaje a Corrientes) y otros poemas

Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar, 1980.

El encuentro del terror con la delicadeza —el encuentro de sus conceptos, de sus imágenes— puede ser producto de un caprichoso azar. En Madariaga, creemos, es el resultado de una muy peculiar visión de la historia y del paisaje, de los hombres y sus maneras, en lo que él llama el "Cosmos Correntino".

Una visión que se nos entrega, antes que nada, en el lenguaje, donde el "espartillar" y el "gauchillaje", las "padrilladas" y las "viejecillas", así como lo "hadal" y lo "sangral" apuntan al logro de ciertas sonoridades que delatan la presencia de ese cosmos y de su sustrato guaraní.

Visión a la que accedemos, en segundo lugar, gracias a la recreación, fuera de todo paisajismo, fuera de todo costumbrismo, de un mundo encantado que la memoria se obstina en evocar: "Los ruidos del invierno en la ciudad hacen que yo busque, con desesperación inmóvil, los ruidos de otra época lejana: los ronquidos de los degollados en las orillas del juncal".

Mundo encantado de selvas que se desfondan en el agua de los esteros, de rastros incendiados, de teros tristemente eléctricos, de pleamares de loros y de tigres enterrados, pasarelas para el tigre de los sueños, de olores y colores que nunca se agotan en lo sensible, sino que remiten a los retazos de una historia personal, que a la vez se integra en otra historia: un niño ahogado "en la laguna y el paisaje", el predicamento de un padre doctor y gaucho sobre las buenas gentes, una sorda hostilidad de facciones políticas liberales y autonomistas que no rehuye lo caballeresco, encarnizadas guerras civiles cuyos fantasmas invaden los sueños...

Madariaga trabaja a un tiempo su situación y las imágenes. Los poemas que integran la Cantata vienen precedidos por textos en prosa que, sin ser su explicación, constituyen su contexto y algo así como el punto en que nace la imagen núcleo del poema.

Aunque a veces esos textos muestran una guardia baja ante el acecho de la facilidad retórica ("cuando... se arreglen cuentas con la Vida a nivel del

horizonte" y los poemas alguna dureza sintáctica ("hundiendo vivo al agua al palmeral"), el conjunto impresiona como un intento válido de expresión poética de ese "cosmos". A esa expresión lo popular no le es ajeno, pero de una manera peculiar: formando algo así como la materia prima —entre otras— de un trabajo poético.

Pero, ¿puede hablarse aquí de un cosmos "irreductible"? ¿Acaso la inteligibilidad de lo correntino es cerrada y excluyente? El reconocimiento de sus fecundas peculiaridades —que son diferencias dentro de un todo nacional— ¿conjura su pertenencia a ese todo? Pertenencia crítica y dolorosa, con cuya modalidad, sin duda habrá que "arreglar cuentas", pero esto ya es otra historia.

No porque justifique o dé validez a su poesía, sí en cambio como testimonio de la actitud que Madariaga busca asumir concientemente, vale la pena transcribir este fragmento de "Cartas a tres poetas imaginarios" (de *Los terrores de la suerte*, 1967): "Usted no pertenece a la legión de atrofiados poetas de mezquinas desgracias, insensibles al gran trago humano de lo justo y de lo violentamente enemigo de las miserias, las humillaciones y las explotaciones modernas, pero tampoco pertenece a la otra legión de declamadores titulados humanistas o sociales, del humanismo vulgar, lamentador, niveladores inapetentes".

Si la justificación está en los propios textos, el poema que da nombre al libro, junto con "Arazá-ti Rincón", "Canciones para D. H. Lawrence" y "Puente Florencia", muestran la singularidad y la madurez de esta experiencia poética.

*Llegada de un jaguar a la tranquera*, que incluye poemas ya publicados anteriormente, es el octavo libro de Francisco Madariaga, cuyo nombre está ligado a las revistas *Letra y Línea* y *A partir de cero*, explícitamente orientadas en una línea surrealista. En Madariaga, al menos, ello no ha implicado una actitud mimética.

Aquí quizás habría que precisar el lugar que este jaguar ocupa en el conjunto de la producción de su autor y ésta en el panorama de la actual poesía argentina.

Aunque no estamos en condiciones de hacerlo, quisiéramos que nuestro comentario fuera una invitación y un estímulo —que nos incluye— para conocer mejor a Madariaga y su contorno.

Fabián Escher

ARTEMIZIPIPLE  
Viamonte 625 - Buenos Aires

## GALERIA DE ARTE

Atención:  
Lunes a viernes  
10 a 21 hs.

Sábados  
10 a 14 hs.

# Fermin Eguía

•A pesar de las variaciones de tu temática vos mantuviste cierta tendencia al rescate de algunas formas de la ornamentación popular que pueden encontrarse en nuestra ciudad (vidrieras de reposterías, heladerías, etc.). ¿Es así o me equivoco?

Sí, en algún momento comenzó a preocuparme recuperar algo de lo ornamental, buscar cierto tipo de abstracción a partir de lo ornamental. Y sin duda el tema del paisaje me da mucho campo para ello, porque presenta una mezcla de formas muy rica. El follaje debe ser una cosa esponjosa, porosa, tiene que permitir el paso de la luz; son los requisitos de la *masa verde*. Esto me permite hacer todo un tejido como para que sea posible descubrir algo allí. Mi mayor preocupación es hacer un cuadro entretenido, que dé gusto mirarlo y se pueda estar un largo rato ante él. Lograr esto me requiere mucha elaboración. A veces hago bocetos, levemente marcados en la tela, pero la pintura siempre se escapa de ellos. Hago mucha corrección. Una mancha puede hacer surgir formas que recupero o que borro. El cuadro es en cierta forma un palimpsesto. Debajo de cada trabajo hay generalmente otro trabajo, y no porque cambie totalmente o yo me aburre de él, sino porque de repente aparecen otras puntas que no estaban previstas. Espero que no empiece a salir todo lo que hay debajo porque resultaría una especie de telaraña.

•¿Trabajás sobre paisajes reales?

Casi todos mis trabajos son hechos de memoria. La diferencia entre una planta y otra es algo que reconozco en la realidad, pero cuando pinto lo hago sobre formas totalmente inventadas. Hay en esto cierta distancia con respecto a lo que tenía como propuesta hace unos años (73-74), me refiero al verismo de la forma, que puede verse, por ejemplo, en la naturaleza muerta que hay en el cuadro de la gallina; ahí tengo el referente del modelo frente a mí, la memoria no es una musa. Ultimamente trabajo prácticamente de memoria. Pero no podría fijar una diferencia exacta con respecto a aquellos trabajos, pues ya en ese cuadro la gallina aparece como el gran disparate, es lo que zafa de una situación descriptiva, realista o naturalista. También de esa época son mis trabajos de los panes con



patas. Había más ocurrencia. Siento que ahora me cuesta más inventar, o me angustio más cuando no tengo una ocurrencia.

•Estas invenciones tuyas, ¿son puras o metafóricas? ¿Son invenciones por la invención misma o tienen la función de ironizar algo, referirse a algo que está detrás de la imagen?

Sin duda el cuadro tiene un sentido, y en contra o a favor de mi voluntad lo expone de una manera clara. Es posible que yo no recoja todo el sentido de la invención, ni siquiera de mi propia invención. Lo que puedo decirte es que conjugo formas, yuxtapongo, etc. Hay limitaciones de la materia, del espacio, que hacen que determinadas alas o antenas sean indispensables para alguno de mis personajes, y también existen limitaciones de mi imaginación. Todas las criaturas que aparecen en mis cuadros pertenecen ya a un repertorio de formas que vengo trabajando hace rato y que no me atrevo a descifrar.

•Esa mezcla de lo adulto y lo infantil en tus pinturas, ¿tiene que ver con recuerdos de la infancia?

Sí, seguramente: Yo tendría cinco años. Vivía en Chubut. Detrás de casa pasaba una calle de tierra. Era la hora de la siesta; una hora muy silenciosa. Yo estaba observando desde el cerco, y en la calle, lejos, vi que había algo tirado que me llamó la atención. Era muy llamativo, de color rojo. Entonces salté el cerco con una imagen de lo que era. Para mí era un juguete, algo que yo deseaba (era un poco ese autito que pinté). Camino unos cincuenta metros y cuando llego veo que no era más que un



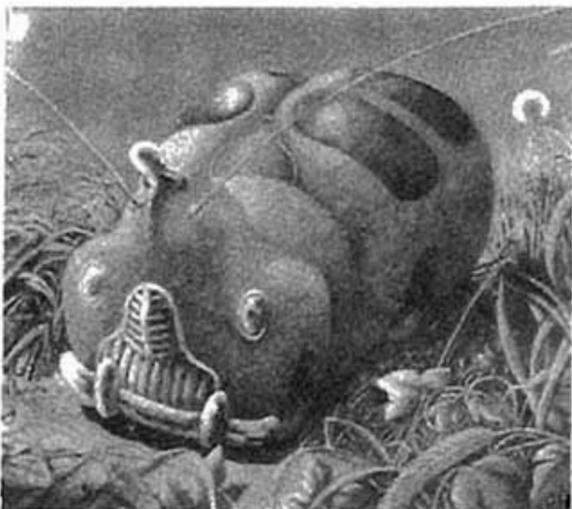
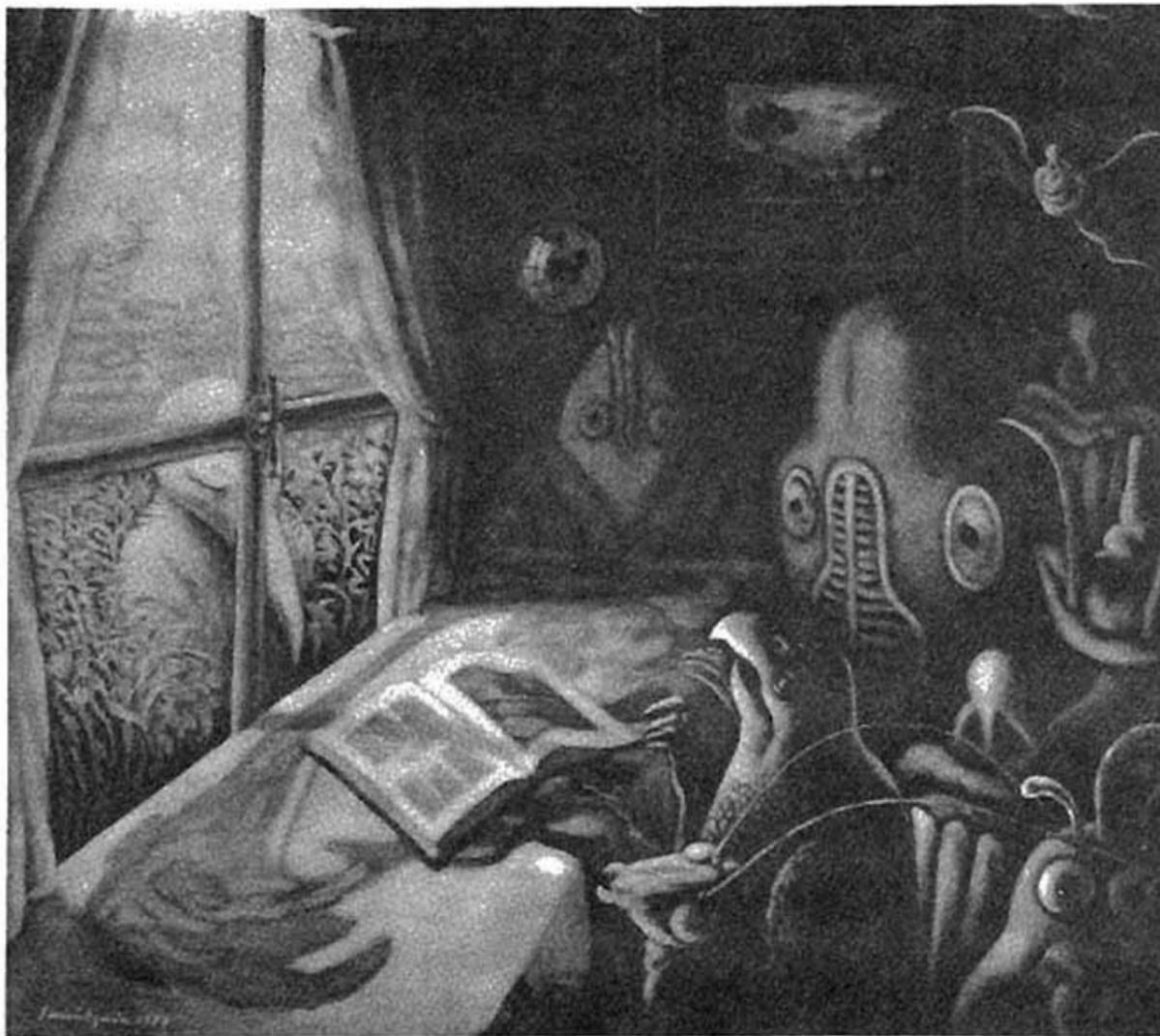
envase todo retorcido que no valía nada. Si yo me hubiera quedado del otro lado del cerco hubiera podido jugar con ese cochecito sin necesidad de tocarlo. Saltar el cerco fue una gran decepción. Y me sucede a menudo: voy a la cosa y ésta no es lo que yo creía. Si uno pudiese mantenerse en ese plano de lo fantástico... Esta es mi preocupación en la práctica de la plástica: animar lo inerte, hacer algo de eso que es nada.

•¿Humanizar las cosas?

Claro, como una forma de tranquilizar, porque siempre conservan el sesgo amenazador o inquietante de lo desconocido.

•Tu planteo y el de tu obra parece ser que la realidad, además de compleja, es inaprehensible.

Bueno, si yo me refiero al mundo de la utilidad o al de la tranquilidad del transcurso de los objetos, cada cosa y cada ser se comporta según una conducta que está descrita como posible dentro de mi ideología. Esto sería lo que yo espero de una silla: que no le crezcan



pies; o lo que yo espero de una mesa: que se comporte como tal y que no se pante cuando voy a ponerle un plato encima. Hasta ahí la realidad se comporta como algo tranquilizador, vale decir, se puede manipular sobre ella, y esa es la eficacia, de alguna manera, del pensamiento que se apoya en la manipulación de la realidad sin especular sobre la posibilidad de la fantasía. El pensamiento mágico cree que hay un flanco en el mundo donde éste puede ser concebido de manera que exista un borde en el que las cosas puedan revelarse y comportarse de acuerdo a su propia personalidad, al margen de la utilidad a la cual están destinadas. Así se anima el mundo de una manera bastante paradójica y bastante difícil de controlar. Creo que esto es confuso porque no tiene predicados posibles. La pintura no tiene un predicado que salga de la pintura.

•Si te guiaras estrictamente por los parámetros del mercado de artes plásticas, ¿tu pintura sería diferente?

Es probable. En principio debería pintar mucho más de lo que pinto; no esperar el momento en que siento que la cosa está cocida y ya la puedo hacer, sino "darle a la manija". Muchos me dicen que a mi pintura le falta desarrollo. Se me achaca que no explote determinada imagen en todas sus posibilidades, que la deje ahí y me meta en otra cosa. Sin duda a partir de la insistencia puedo encontrar cierta riqueza escondida en una imagen. En el fondo no tenés más que un par de ideas que son las combinatorias de tu personalidad y pueden aportar algo original, ya sea en la pintura como en la fotografía, la música, la literatura. El problema es cuando te tenés que empezar a ganar la vida con esa monería tuya, entonces ese par de ideas, esas pocas posiciones en que se manifiestan, las tenés que multiplicar por cien, colocarlas de perfil, acostadas, paradas, agachándose, sonriendo, porque el dinero está de por medio.

•Lo peligroso es que, mientras tanto, uno va construyendo su obra de esa forma.

Sí, pero te ganás la vida. A mí me acalambra el ganarme la vida por una destreza; lo importante es que esa destreza mantenga la jerarquía que tiene como tal. Y de última, uno no sabe muy bien cuándo esa destreza comienza a ser un engaño. El estar engolosinado con tu propia destreza hace que te preocupes en corregir los errores, o en no hacer lo que al otro le desagrada, o en que el otro vea tus defectos como tu estilo. De última no hacés más que posibilitar la canonización de tu propia imagen. Lo-

gar que se te acepte como tal. Llega un punto en que ya no sabés qué es todo esto en el fondo. Si sos vos o si sos lo que los demás esperan. Y ahí es donde la relación de la pintura con la realidad es más estrecha. La realidad social, la realidad del otro, del que ve y encuentra mi mundo subjetivo, que de pronto yo mismo no entiendo del todo.

Pero lo verdaderamente peligroso es no preocuparse por la gravedad de la obra. La gravedad es pronunciar esta suerte de sermón cotidiano con la intensidad que requiere el gesto repetido. Y el gesto debe ser repetido porque es una insistencia a modo de invocación. Se trata de un gesto serio, grave, pues trata de algo que nos reúne.

•Pero cuando el gesto se repite por exigencias del mercado no está comprometido con la pintura ni con la necesidad de expresión.

No, pero el compromiso es tal vez con la necesidad de subsistencia.

•Y con la gloria.

Con la gloria y el dinero también, por supuesto; con la "consumética". Pero también con tener una casa propia, cinco sillas más, seis platos más.

Yo no vivo de la pintura, soy empleado del Estado. No sé si en los países donde los pintores pueden vivir de su trabajo están más tranquilos. No sé si la cosa pasa por ahí; esto es complicado y no sólo en el terreno de la pintura. Pero concretamente: a mí el sueldo no me alcanza para mantener a mi familia. El dinero que puedo obtener como pintor, al nivel de mi producción, tampoco me alcanza como para vivir de la pintura. Hoy sólo compran los coleccionistas o el marchand, con quien debo tener una relación cada vez más estrecha. En cambio en otras épocas la pintura tenía precios más accesibles y a mí me compraban mis propios compañeros de trabajo, me compraba gente joven. Hoy no es así.

•Para terminar, ¿cómo definirías la labor creativa?

Es una liberación, una transformación de energía. La sacás de la neurosis y la convertís en otra cosa. La sacás del terreno de lo nocivo, de lo callado, del gesto incomprensible y lo metés dentro de una tela o de una melodía. Pero al meollo de la cosa ojalá no llegue nunca. Fundamentalmente, la obra es una ofrenda, o por lo menos debe serlo.

•Una ofrenda y una invocación, y siempre lleva implícita una transformación, al menos del plano sobre el que se trabaja plásticamente. ¿A qué tipo de transformación invoca tu obra?

Eso está dentro de una intimidad muy honda como para que pueda decir algo al respecto. Sólo sé que me angustio cuando paso un período de meses sin poder pintar, y que me siento bien cuando al fin puedo volcar afuera toda la cosa, cuando Mandinga, y también los ángeles, pudieron decir lo que querían a través de mí. Pero esto es tan íntimo que incluso para mí esta zona es oscura. Dejémoslo ahí.

**AUGUSTO  
CESPEDES**

# El Pozo

*Soy el suboficial boliviano Miguel Navajas y me encuentro en el hospital de Tarairí, recluso desde hace 50 días con avitaminosis beribérica, motivo insuficiente según los médicos para ser evacuado hasta La Paz, mi ciudad natal y mi gran ideal. Tengo ya dos años y medio de campaña y ni el balazo con que me hirieron en las costillas el año pasado, ni esta excelente avitaminosis me procuran la liberación.*

*Entretanto me aburro, vagando entre los numerosos fantasmas en calzoncillos que son los enfermos de este hospital, y como nada tengo para leer durante las cálidas horas de este infierno, me leo a mí mismo, releo mi DIARIO. Pues bien, enhebrando páginas distantes, he exprimido de ese Diario la historia de un pozo que está ahora en poder de los paraguayos.*

*Para mí ese pozo es siempre nuestro, acaso por lo mucho que nos hizo agonizar. En su contorno y en su fondo se escenificó un drama terrible en dos actos: el primero en la perforación y el segundo en la sima. Ved lo que dicen esas páginas:*

I

15 de enero de 1933.

Verano sin agua. En esta zona del Chaco, al norte de Platanillos casi no llueve, y lo poco que llovió se ha evaporado. Al norte, al sur, a la derecha o a la izquierda, por donde se mire o se ande en la transparencia casi inmaterial del bosque de leños plumizos, esqueletos sin sepultura condenados a permanecer de pie en la arena exangüe, no hay una gota de agua, lo que no impide que vivan aquí los hombres en guerra. Vivimos, raquíticos, miserables, prematuramente envejecidos los árboles, con más ramas que hojas, y los hombres, con más sed que odio.

Tengo a mis órdenes unos 20 soldados, con los rostros entintados de pecas, en los pómulos costras como discos de cuero y los ojos siempre ardientes. Muchos de ellos han concurrido a las defensas de Aguarrica y del Siete (1), de don-

de sus heridas o enfermedades los llevaron al hospital de Muñoz y luego al de Ballivián. Una vez curados, los han traído por el lado de Platanillos, al II Cuerpo de Ejército. Incorporados al regimiento de zapadores a donde fui también destinado, permanecemos desde hace una semana aquí, en las proximidades del fortín Loa, ocupados en abrir una picada (2). El monte es muy espinoso, laberíntico y pálido. No hay agua.

17 de enero.

Al atardecer, entre nubes de polvo que perforan los elásticos caminos aéreos que confluyen hasta la pulpa del sol naranja, sobredorando el contorno del ramaje anémico, llega el camión aguatero.

Un viejo camión, de guardafangos abollados, sin cristales y con un farol vendado, que parece librado de un terremoto, cargado de toneles negros, llega. Lo conduce un chofer cuya cabeza rapada me recuerda a una tutuma (3). Siempre brillando de sudor, con el pecho húmedo, descubierto por la camisa abierta hasta el vientre.

—La cañada se va secando —anunció hoy—. La ración de agua es menos ahora para el regimiento.

—A mí no más, agua los soldados me van a volver —ha añadido el ecónomo que le acompaña.

Sucio como el chofer, si éste se distingue por la camisa en aquél son los pantalones aceitosos que le dan personalidad. Por lo demás, es avaro y me regatea la ración de coca para mis zapadores. Pero alguna vez me hace entrega de una cajetilla de cigarrillos.

El chofer me ha hecho saber que en Platanillos se piensa llevar nuestra División más adelante.

Esto ha motivado comentarios entre los soldados. Hay un potosino Chacón, chico, duro y oscuro como un martillo, que ha lanzado la pregunta fatídica:

—¿Y habrá agua?

—Menos que aquí —le han respondido.

—¿Menos que aquí? ¿Vamos a vivir del aire como las carahuatas? (4).

Traducen los soldados la inconsciencia de su angustia, provocada por el calor que aumenta, relacionando ese hecho con el alivio que nos niega el líquido obsesionante. Destornillando la tapa de un tonel se llena de agua dos latas de gasolina, una para cocinar y otra para beberla y se va el camión. Siempre se derrama un poco al suelo, humedeciéndolo, y las bandadas de mariposas blancas acuden sedientas a esa humedad.

A veces yo me decido a derrochar un puñado de agua, echándomela sobre la nuca, y unas abejitas, que no sé con qué viven, vienen a enredarse entre mis cabellos.

21 de enero.

Llovió anoche. Durante el día el calor

nos cerró como un traje de goma caliente. La refracción del sol en la arena nos perseguía con sus llamaradas blancas. Pero a las 6 llovió. Nos desnudamos y nos bañamos, sintiendo en las plantas de los pies el lodo tibio que se metía entre los dedos.

25 de enero.

Otra vez la calor. Otra vez este flamear invisible, seco, que se pega a los cuerpos. Me parece que debería abrirse una ventana en alguna parte para que entrase el aire. El cielo es una enorme piedra debajo de la que está encerrado el sol.

Así vivimos, hacha y pala al brazo. Los fusiles quedan semienterrados bajo el polvo de las carpas y somos simplemente unos camineros que tajamos el monte en línea recta, abriendo una ruta, no sabemos para qué, entre la maleza inextricable que también se encoge de calor. Todo lo quema el sol. Un pajonal que ayer por la mañana estaba amarillo, ha encanecido hoy y está seco, aplastado, porque el sol ha andado encima de él.

Desde las 11 de la mañana hasta las 3 de la tarde es imposible el trabajo en la fragua del monte. Durante esas horas, después de buscar inútilmente una masa compacta de sombra, me echo debajo de cualquiera de los árboles, al ilusorio amparo de unas ramas que simulan una seca anatomía de nervios atormentados.

El suelo, sin la cohesión de la humedad, asciende como la muerte blanca envolviendo los troncos con su abrazo de polvo, empañando la red de sombra deshilachada por el ancho torrente del sol. La refracción solar hace vibrar en ondas el aire sobre el perfil del pajonal próximo, tieso y pálido como un cadáver.

Postrados, distensos, permanecemos invadidos por el sopor de la fiebre cotidiana, sumidos en el tibio desmayo que aserrucha el chirrido de las cigarras, interminable como el tiempo. El calor, fantasma transparente volcado de bruces sobre el monte, ronca en el clamor de las cigarras. Estos insectos pueblan todo el bosque donde extienden su taller invisible y misterioso con millones de ruedecillas, martinets y sirenas cuyo funcionamiento aturde la atmósfera en leguas y leguas.

Nosotros, siempre al centro de esa polifonía irritante, vivimos una escasa vida de palabras sin pensamientos, horas tras horas, mirando en el cielo incoloro merecerse el vuelo de los buitres, que dan a mis ojos la impresión de figura de pájaros decorativos sobre un empapelado infinito.

Lejanas, se escuchan, de cuando en cuando, detonaciones aisladas.

1º de febrero.

El calor se ha adueñado de nuestros cuerpos, identificándolos con la pereza inorgánica de la tierra, haciéndolos como

el polvo, sin nexo de continuidad articulada, blandos, calenturientos, conscientes para nosotros sólo por el tormento que nos causan al transmitir desde la piel la presencia sudosa de su beso de horno. Logramos recobrar al anochecer. Abandónase el día a la gran llamarada con que se dilata el sol en un último lampo carmesí, y la noche viene obstinada en dormir, pero la acosan las picaduras de múltiples gritos de animales: silbidos, chirridos, graznidos, gama de voces exóticas para nosotros, para nuestros oídos pamperos y montañeses.

Noche y día. Callamos en el día, pero las palabras de mis soldados se despiertan en las noches. Hay algunos muy antiguos, como Nicolás Pedraza, vallegrandino que está en el Chaco desde 1930, que abrió el camino a Loa, Bolívar y Camacho. Es palúdico, amarillo y seco como una cañahueca.

—Los pilas (5) haigan venido por la picada de Camacho, dicen —manifestó el potosino Chacón.

—Ahí sí que no hay agua —informó Pedraza, con autoridad.

—Pero los pilas siempre encuentran. Conocen el monte más que nadie —objetó José Irusta, un paceño áspero, de pómulos afilados y ojillos oblicuos que estuvo en los combates de Yujra y Cabo Castillo.

Entonces un cochabambino a quien apodan el Cosñi, replicó:

—Dicen no más, dicen nomás... ¿Y a ese pila que le encontramos en el Siete muerto de sed cuando la cañada estaba ahicito, mi sof?...

—Cierto —he afirmado—. También a otro, delante del "Campos" lo hallamos envenenado por comer tunas del monte.

—De hambre no se muere. De sed sí que se muere. Yo he visto en el pajonal del Siete a los nuestros chupando el barro la tarde del 10 de noviembre.

Hechos y palabras se amontonan sin huella. Pasan como una brisa sobre el pajonal sin siquiera estremecerlo.

Yo no tengo otras cosas que anotar.

6 de febrero.

Ha llovido. Los árboles parecen nuevos. Hemos tenido agua en las charcas, pero nos ha faltado pan y azúcar porque el camión de provisiones se ha enfangado.

10 de febrero.

Nos trasladan 20 kilómetros más adelante. La picada que trabajamos ya no será utilizada, pero abriremos otra.

18 de febrero.

El chofer descamisado ha traído la mala noticia:

—La cañada se acabó. Ahora traeremos agua desde "La China".

26 de febrero.

Ayer no hubo agua. Se dificulta el transporte por la distancia que tiene que recorrer el camión. Ayer, después de haber hacheado todo el día en el monte, esperamos en la picada la llegada del camión y el último lampo del sol —esta vez rosáceo— pintó los rostros terrosos de mis soldados sin que viniese por el polvo de la picada el rumor acostumbrado.

Llegó el aguatero esta mañana y alrededor del turril se formó un tumulto de manos, jarros y cantimploras, que chocaban violentos y airados. Hubo una pelea que reclamó mi intervención.

10 de marzo.

Ha llegado a este punto un teniente rubio y pequeño, con la barba crecida. Le he dado el parte sobre el número de hombres a mis órdenes.

—En la línea no hay agua —ha dicho—. Hace dos días se han insolado tres soldados. Debemos buscar pozos.

—En "La China" dice que han abierto pozos.

—Y han sacado agua.

—Han sacado.

—Es cuestión de suerte.

—Por aquí también, cerca de "Loa" ensayaron abrir unos pozos.

Entonces Pedraza que nos oía ha informado que efectivamente, a unos cinco kilómetros de aquí, hay un "buraco" (6), abierto desde la época inmemorial, de pocos metros de profundidad y abandonado porque seguramente los que intentaron hallar agua desistieron de la empresa. Pedraza juzga que se podría cavar "un poco más".

Hemos explorado la zona a que se refiere Pedraza. Realmente hay un hoyo, casi cubierto por los matorrales, cerca de un gran palobobo (7). El teniente rubio ha manifestado que informará a la Comandancia, y esta tarde hemos recibido orden de continuar la excavación del buraco, hasta encontrar agua. He destinado 8 zapadores para el trabajo. Pedraza, Irusta, Chacón, el Cosñi, y cuatro indios más.

## II

2 de marzo.

El buraco tiene unos 3 metros de diámetro y unos 5 de profundidad. Duro como el cemento es el suelo. Hemos abierto una senda hasta el hoyo mismo y se ha formado el campamento en las proximidades. Se trabajará todo el día, porque el calor ha descendido.

Los soldados, desnudos de medio cuerpo arriba, relucen como peces. Víboras de sudor con cabecitas de tierra les corren por los torsos. Arrojan el pico que

se hunde en la arena aflojada y después se descuelgan mediante una correa de cuero. La tierra extraída es oscura, tierna. Su color optimista aparenta una fresca novedad en los bordes del buraco.

10 de marzo.

12 metros. Parece que encontramos agua. La tierra extraída es cada vez más húmeda. Se han colocado tramos de madera en un sector del pozo y he mandado construir una escalera y un caballete de palomataco para extraer la tierra mediante polea. Los soldados se turnan continuamente y Pedraza asegura que en una semana más tendrá el gusto de invitar al General X "a soparse las argentinas en l'agüita del buraco".

22 de marzo.

He bajado al pozo. Al ingresar, un contacto casi sólido va ascendiendo por el cuerpo. Concluida la cuerda del sol se palpa la sensación de un aire distinto, el aire de la tierra. Al sumergirme en la sombra y tocar con los pies desnudos la tierra suave, me baña una gran frescura. Estoy más o menos a los 18 metros de profundidad. Levanto la cabeza y la perspectiva del tubo negro se eleva sobre mí hasta concluir en la boca por donde chorrea el rebalse de luz de la superficie. Sobre el piso del fondo hay barro y la pared se deshace fácilmente entre las manos. He salido embarrado y han acudido sobre mí los mosquitos, hinchándome los pies.

30 de marzo.

Es extraño lo que pasa. Hasta hace 10 días se extraía barro casi líquido del pozo y ahora nuevamente tierra seca. He descendido nuevamente al pozo. El aliento de la tierra aprieta los pulmones allá adentro. Palpando la pared se siente la humedad, pero al llegar al fondo compruebo que hemos atravesado una capa de arcilla húmeda. Ordeno que se detenga la perforación para ver si en algunos días se deposita el agua por filtración.

12 de abril.

Después de una semana el fondo del pozo seguía seco. Entonces se ha continuado la excavación y hoy he bajado hasta los 24 metros. Todo es oscuro allá y sólo se presiente con el tacto nictálope las formas del vientre subterráneo. Tierra, tierra, espesa tierra que aprieta los puños con la muda cohesión de la asfixia. La tierra extraída ha dejado en el hueco el fantasma de su peso y al golpear el muro con el pico me responde con un toc-toc sin eco que más bien me golpea el pecho.

Sumido en la obscuridad he resucita-

do una pretérita sensación de soledad que me poseía de niño, anegándome de miedosa fantasía cuando atravesaba el túnel que perforaba un cerro próximo a las lomas de Capinota donde vivía mi madre. Entraba cautelosamente, asombrado ante la presencia casi sexual del secreto terrestre, mirando a contraluz moverse sobre las grietas de la tierra los élitos de los insectos cristalinos. Me aterrorizaba llegar a la mitad del túnel en que la gama de sombra era más densa pero cuando pasaba y me hallaba en rumbo acelerado hacia la claridad abierta en el otro extremo, me invadía una gran alegría. Esa alegría nunca llegaba a mis manos, cuya epidermis padecía siempre la repugnancia de tocar las paredes del túnel.

Ahora la claridad ya no la veo al frente, sino arriba, elevada e imposible como una estrella. ¡Oh!... La carne de mis manos se ha habituado a todo, es casi solidaria con la materia terráquea y no conoce de repugnancias...

28 de abril.

Pienso que hemos fracasado en la búsqueda del agua. Ayer llegamos a los 30 metros sin hallar otra cosa que polvo. Debemos detener este trabajo inútil, y con este objeto he elevado una "representación" ante el comandante de batallón quien me ha citado para mañana.

29 de abril.

—Mi Capitán —le he dicho al comandante— hemos llegado a los 30 metros y es imposible que salga el agua.

—Pero necesitamos agua de todos modos —me ha respondido.

—Que ensayen en otro sitio ya también ps, mi Capitán.

—No, no. Sigán no más abriendo el mismo. Dos pozos de 30 metros no darán agua. Uno de 40 puede darla.

—Sí, mi Capitán.

—Además, tal vez ya estén cerca.

—Sí, mi Capitán.

—Entonces, un esfuerzo más. Nuestra gente se muere de sed.

No muere, pero agoniza diariamente. Es un suplicio sin merma, sostenido cotidianamente con una jarro por soldado. Mis soldados padecen, dentro del pozo, de mayor sed que afuera, con el polvo y el trabajo, pero debe continuar la excavación.

Así les notifiqué y expresaron su impotente protesta, que he procurado calmar ofreciéndoles a nombre del comandante mayor ración de coca y agua.

9 de mayo.

Sigue el trabajo. El pozo va adquiriendo una personalidad pavorosa, substancial y devoradora, constituyéndose en el amo, en el desconocido señor de los za-

padres. Conforme pasa el tiempo, cada vez más les penetra la tierra mientras más la penetran, incorporándose como por el peso de la gravedad al pasivo elemento, denso e inacabable. Avanzan por aquel camino nocturno, por esa caverna vertical, obedeciendo a una lóbrega atracción, a un mandato inexorable que les condena a desligarse de la luz, invirtiendo el sentido de sus existencias de seres humanos. Cada vez que los veo me dan la sensación de no estar formados por células, sino por moléculas de polvo, con tierra en las orejas, en los párpados, en las cejas, en las aletas de la nariz, con los cabellos blancos, con tierra en los ojos, con el alma llena de tierra del Chaco.

24 de mayo.

Se ha avanzado algunos metros más. El trabajo es lentísimo: un soldado cava adentro, otro desde afuera maneja la polea, y la tierra sube en un balde improvisado en un turril de gasolina. Los soldados se quejan de asfixia. Cuando trabajan, la atmósfera les aprensiona el cuerpo. Bajo sus plantas y alrededor suyo y encima de sí la tierra crece como la noche. Adusta, sombría, tenebrosa, impregnada de un silencio pesado, inmóvil y asfixiante, se apilona sobre el trabajador una masa semejante al vapor de plomo, enterrándole de tinieblas como a gusano escondido en una edad geológica, distante muchos siglos de la superficie terrestre.

Bebe el líquido tibio y denso de la caramañola que se consume muy pronto, porque la ración, a pesar de ser doble para "los del pozo" se evapora en sus fauces, dentro de aquella sed negra. Busca con los pies desnudos en el polvo muerto la vieja frescura de los surcos que él cavaba también en la tierra regada de sus lejanos valles agrícolas, cuya memoria se le presenta en la epidermis.

Luego golpea, golpea con el pico, mientras la tierra se desploma, cubriéndole los pies sin que aparezca jamás el agua. El agua, que todos ansiamos en una concentración mental de enajenados que se vierte por ese agujero sordo y mudo.

5 de junio.

Estamos cerca de los 40 metros. Para estimular a mis soldados he entrado al pozo a trabajar también yo. Me he sentido descendiendo en un sueño de caída infinita. Allí adentro estoy separado para siempre del resto de los hombres, lejos de la guerra, transportado por la soledad a un destino de aniquilación que me estrangula con las manos impalpables de la nada. No se ve la luz, y la densidad atmosférica presiona todos los planos del cuerpo. La columna de obscuridad cae verticalmente sobre mí y me entierra, lejos de los oídos de los hombres.

He procurado trabajar dando furiosos

golpes con el pico, en la esperanza de acelerar con la actividad veloz el transcurso del tiempo. Pero el tiempo es fijo e invariable en ese recinto. Al no revelarse el cambio de las horas con la luz, el tiempo se estanca en el subsuelo con la negra uniformidad de una cámara oscura. Esta es la muerte de la luz, la raíz de ese árbol enorme que crece en las noches y apaga el cielo enlutando la tierra.

16 de junio.

Sucedan cosas raras. Esa cámara oscura aprisionada en el fondo del pozo va revelando imágenes del agua con el reactivo de los sueños. La obsesión del agua está creando un mundo particular y fantástico que se ha originado a los 41 metros, manifestándose en un curioso suceso acontecido en ese nivel.

El Cosñi Herbozo me lo ha contado. Ayer se había quedado adormecido en el fondo de la cisterna, cuando vio encenderse una serpiente de plata. La cogió y se deshizo en sus manos, pero aparecieron otras que comenzaron a bullir en el fondo del pozo hasta formar un manantial de borbotones blancos y sonoros que crecían, animando el cilindro tenebroso como una serpiente encantada que perdió su rigidez para adquirir la flexibilidad de una columna de agua sobre la que el Cosñi se sintió elevado hasta salir al haz alucinante de la tierra.

Allá, ¡oh sorpresa! vio todo el campo transformado por la invasión del agua. Cada árbol se convertía en un surtidor. El pajonal desaparecía y era en cambio una verde laguna donde los soldados se bañaban a la sombra de los sauces. No le causó asombro que desde la orilla opuesta ametrallasen los enemigos y que nuestros soldados se zambulleran a sacar las balas entre gritos y carcajadas. El solamente deseaba beber. Bebía en los surtidores, bebía en la laguna, sumergiéndose en incontables planos líquidos que chocaban contra su cuerpo, mientras la lluvia de los surtidores le mojaba la cabeza. Bebió, bebió, pero su sed no se calmaba con esa agua, liviana y abundantemente como un sueño.

Añoche el Cosñi tenía fiebre. He dispuesto que lo trasladen al puesto de sanidad del Regimiento.

24 de junio.

El Comandante de la División ha hecho detener su auto al pasar por aquí. Me ha hablado, resistiéndose a creer que hayamos alcanzado cerca de los 45 metros, sacando la tierra balde por balde con una correa.

—Hay que gritar, mi Coronel, para que el soldado salga cuando ha pasado su turno —le he dicho.

Más tarde, con algunos paquetes de coca y cigarrillos, el Coronel ha enviado un clarín.

Estamos, pues, atados al pozo. Seguimos adelante. Más bien, retrocedemos al fondo del planeta, a una época geológica donde anida la sombra. Es una persecución del agua a través de la masa impasible. Más solitarios cada vez, más sombríos, oscuros como sus pensamientos y su destino, cavan mis hombres, cavan, cavan atmósfera, tierra y vida con lento y átono cavar de gnomos.

4 de julio.

¿Es que en realidad hay agua?...  
¡Desde el sueño del Cosñi todos la encuentran! Pedraza ha contado que se ahogaba en una erupción súbita del agua que creció más alta que su cabeza. Irusta dice que ha chocado su pica contra unos témpanos de hielo y Chacón, ayer, salió hablando de una gruta que se iluminaba con el frágil reflejo de las ondas de un lago subterráneo.

¿Tanto dolor, tanta búsqueda, tanto deseo, tanta alma sedienta acumulados en el profundo hueco originan esta floración de manantiales?...

16 de julio.

Los hombres se enferman. Se niegan a bajar al pozo. Tengo que obligarlos. Me han pedido incorporarse al Regimiento de primera línea. He descendido una vez más y he vuelto, aturcido y lleno de miedo. Estamos cerca de los 50 metros. La atmósfera cada vez más prieta cierra el cuerpo en un malestar angustioso que se adapta a todos sus planos, casi quebrando el hilo imperceptible como un recuerdo que ata el ser empequeñecido con la superficie terrestre, en la honda obscuridad descolgada con peso de plomo. La tétrica pesantez de ninguna torre de piedra se asemeja a la sombría gravitación de aquel cilindro de aire cálido y descompuesto que se viene lentamente hacia abajo. Los hombres son cimientos.

Un abrazo del subsuelo ahoga a los soldados que no pueden permanecer más de una hora en el abismo. Es una pesadilla. Esta tierra del Chaco tiene algo de raro, de maldito.

25 de julio.

Se tocaba el clarín —obsequiado por la División— en la boca de la cisterna para llamar al trabajador cada hora. Cuchillada de luz debió ser la clarinada allá en el fondo. Pero esta tarde, a pesar del clarín, no subió nadie.

—¿Quién está adentro —pregunté.  
Estaba Pedraza.  
Le llamaron a gritos y clarinadas:  
—¡Tararíí!... ¡Pedrazaaaa! !  
—Se habrá dormido...  
—O muerto —añadí yo, y ordené que bajasen a verlo.  
Bajó un soldado y después de largo

rato, en medio del círculo que hacíamos alrededor de la boca del pozo, amarrado de la correa, elevado por el cabrestante y empujado por el soldado, ascendió el cuerpo de Pedraza, semiasfixiado.

29 de julio.

Hoy se ha desmayado Chacón y ha salido, izado en una lúgubre ascensión de ahorcado.

4 de septiembre

¿Acabará esto algún día?... Ya no se cava para encontrar agua, sino para cumplir un designio fatal, un propósito inescrutable. Los días de mis soldados se insumen en la vorágine de la concavidad luctuosa que les lleva ciegos, por delante de su esotérico crecimiento sordo, atornillándoles a la tierra.

Aquí arriba el pozo ha tomado la fisonomía de algo inevitable, eterno y poderoso como la guerra. La tierra extraída se ha endurecido en grandes morros sobre los que acuden lagartos y cardenales. Al aparecer el zapador en el brocal, trasminado de sudor y de tierra, con los párpados y los cabellos blancos, llega desde un remoto país plutoniano, semeja un monstruo prehistórico, surgido de un aluvión. Alguna vez, por decirle algo, le interrogo:

—¿Y...?  
—Siempre nada, mi Sof.  
Siempre nada, igual que la guerra...  
¡Esta nada no se acabará jamás!

10 de octubre.

Hay orden de suspender la excavación. En siete meses de trabajo no se ha encontrado agua.

Entretanto el puesto ha cambiado mucho. Se han levantado pahuichis (8) y un puesto de Comando de batallón. Ahora abriremos un camino hacia el Este, pero nuestro campamento seguirá ubicado aquí.

El pozo queda también aquí, abandonado, con su boca muda y terrible y su profundidad sin consuelo. Ese agujero siniestro es en medio de nosotros siempre un intruso, un enemigo estúpido y respetable, invulnerable a nuestro odio como una cicatriz. No sirve para nada.

7 de diciembre (Hospital Platanillos).

¡Sirvió para algo, el pozo maldito!...

Mis impresiones son frescas, porque el ataque se produjo el día 4 y el 5 me trajeron con un acceso de paludismo.

Seguramente algún prisionero capturado en la línea, donde la existencia del pozo era legendaria, informó a los pilas que detrás de las posiciones bolivianas había un pozo. Acosados por la sed, los guaraníes decidieron un asalto.

A las 6 de la mañana se rasgó el monte, mordido por las ametralladoras. Nos dimos cuenta de que las trincheras avanzadas habían sido tomadas solamente cuando percibimos a 200 metros de nosotros el tiroteo de los pilas. Dos granadas de stoke cayeron detrás de nuestras carpas.

Armé con los sucios fusiles a mis zapadores y los desplegué en línea de tiradores. En ese momento llegó a la carrera un oficial nuestro con una sección de soldados y una ametralladora y los posicionó en línea a la izquierda del pozo, mientras nosotros nos extendíamos a la derecha. Algunos se protegían en los montones de tierra extraída. Con un sonido igual al de los machetazos las balas cortaban las ramas. Dos ráfagas de ametralladoras abrieron grietas de hachazos en el palobobo. Creció el tiroteo de los pilas y se oía en medio de las detonaciones su alarido salvaje, concentrándose la furia del ataque sobre el pozo. Pero nosotros no cedíamos un metro, defendiéndolo ¡COMO SI REALMENTE TUVIESE AGUA!

Los cañonazos partieron la tierra, las ráfagas de metralla hendieron cráneos y pechos, pero no abandonamos el pozo, en cinco horas de combate.

A las 12 se hizo un silencio vibrante. Los pilas se habían ido. Entonces recogimos los muertos. Los pilas habían dejado cinco y entre los ocho nuestros estaban el Cosñi, Pedraza, Irusta y Chacón, con los pechos desnudos, mostrando los dientes siempre cubiertos de tierra.

El calor, fantasma transparente echado de bruces sobre el monte, calcinaba troncos y meninges y hacía crepitar el suelo. Para evitar el trabajo de abrir sepulturas pensé en el pozo.

Arrastrados los trece cadáveres hasta el borde fueron pausadamente empujados al hueco, donde vencidos por la gravedad daban un lento volteo y desaparecían, engullidos por la sombra.

—¿Ya no hay más?...  
Entonces echamos tierra, mucha tierra adentro. Pero, aún así, ese pozo seco es siempre el más hondo de todo el Chaco.

<sup>1</sup> Siete: Kilómetro Siete del camino Saavedra-Alihuata, donde se libró la batalla del 10 de Noviembre.

<sup>2</sup> Picada: Camino transitado por camión en el Chaco.

<sup>3</sup> Tutuma: Calabaza tropical de forma esférica que se utiliza como vaso.

<sup>4</sup> Carahuata: Planta de hojas espinosas, y de raíz húmeda que crece a ras del suelo.

<sup>5</sup> Pila o patapila: Soldado paraguayo.

<sup>6</sup> Buraco: (Portugués) agujero.

<sup>7</sup> Palobobo: Arbol del Chaco.

<sup>8</sup> Pahuichi: Cabaña de palos y ramas.

# Crónica de una fiesta popular boliviana



“¿Qué; se va a quedar para el 3 de mayo?”, me dijo la casera, a la que hacía dos días visitaba para comprarle sus ricos *sandwiches de chola*. “Me están invitando —le contesto—, pero no sé muy bien qué se celebra. ¿Por qué no me cuenta?”

Ninguna de las dos teníamos apuro. Ella debía pasar todo el día sentada en su improvisada tarima, detrás del pequeño mostrador donde ordena el calentador a querosene y sus ollitas, de modo que gustosa de este momento de distracción me fue contando:

“Es la fiesta de la Santa Vela Cruz. Vienen de todos lados; de Valle Alto, de Oruro, de La Paz. ¡Viene harta gente! Ya deben estar llegando, porque la noche del 2 ya se prenden las fogatas”.

Sus descripciones fueron una incitación, y ya me era imposible dejar escapar la oportunidad que se me ofrecía, de modo que fui la misma noche del 2 de mayo, viernes.

En Valle Hermoso, a 7 kilómetros de la ciudad de Cochabamba por la ruta que va a Santa Cruz, se lleva a cabo esta fiesta desde el año 1953, cuando la parroquia de la localidad decidió que fuera celebrada en su iglesia y ofrecida a la Santa Vera Cruz. La celebración sufrió la oposición de algunos obispos que la prohibieron en varias oportunidades debido a su connotación “pagana”, dado que estaba en conocimiento de esas autoridades eclesiásticas que la fiesta se realizaba independientemente de la Iglesia, alrededor de esa fecha litúrgica, desde tiempos inmemoriales. Pero en los últimos años han optado por permitir la tratando de dotarla de un mayor sentido católico.

A la vera de las vías del ferrocarril que va a Santa Cruz y que ahora no funciona, se arman las *carpas* y puestos donde los peregrinos (entre 20 y 30.000) comen y realizan sus compras del año durante los tres días que dura la fiesta.

Al llegar ingresé en un enorme can-

chón, rodeado de una tapia baja, que es el patio de la parroquia. A partir de la oración han ido ingresando las familias de campesinos que quizá caminaron varios días para llegar. Vienen vestidos con todos sus lujos. Ellas llevan sus aros de oro, collares, polleras de terciopelo o raso y sus mantas bordadas más vistosas; los sombreros pintados de blanco lucen nuevecitos y relucientes; muchas llevan a la espalda *aguayos* multicolores donde cargan las *guaguas* o los avíos para los días que han de pasar allí. Ellos visten sombreros de fieltro, saco, ¡y algunos hasta zapatos! Han venido todos: ancianos, jóvenes y niños; no ha quedado nadie en las casas. Casi en totalidad son campesinos, agricultores; son escasos los “ciudadanos” (“esos llegan el sábado y el domingo, de día, a visitar la Santa Veracruz nomás”). Los rostros expresan una vida plagada de sacrificios y es difícil adivinarles la edad: ¿tendrán veinte o cuarenta años esas mujeres que van acomodando a los niños para pasar la noche? ¿Qué edad tendrá ese hombre cuyas manos que parecen labradas en trozos de algarrobo arrancan una tonada al acordeón?

La cancha va iluminándose paulatinamente, pues cada familia comienza a encender velas y fogatas. Comienza el ofrecimiento al “Jeshusito”, al “Tataispirito”, al “Cristo de la Cruz” que está en el corredor de la iglesia, al cual dirigen sus cantos y se disponen a ofrendar sus mejores productos para que, con su bendición, la cosecha próxima sea aun mejor. El combustible de las fogatas es el estiércol de sus propias llamas u ovejas, y lo han traído especialmente para alimento de estos particulares fuegos sacros que harán que los animales sigan siendo de su propiedad y sea fecunda su reproducción.

Las manos sostienen las velas encendidas iluminando los rostros de los peregrinos

que en la noche piden buena salud y larga vida para sus familias.

Comienzan a desfilar en una larga hilera por el corredor para dejar ante la cruz las ofrendas. Muchos llevan flores que depositan allí, llevándose, en trueque, otras que han dejado quienes les precedieron; esta práctica fue introducida por los sacerdotes en señal de “solidaridad con el prójimo”. También se dejan las *tantaguaguas*, figurillas de pan o trapos que simbolizan los hijos deseados que se piden a la divinidad.

Escucho una copla y pido que me la traduzcan (todas son cantadas en quechua y sólo por las mujeres). Mi acompañante, lugareño, explica: “Le dice al Tataispirito: ‘Quiero que me des muchas guagüitas y me dejes libre y solterita’.” Desde la óptica de la moral cristiana esto es inaceptable, sin embargo ella le está cantando al Cristo, y lo hace con su guagua de un año en brazos. Cuánta diferencia entre las pautas de esta joven campesina quechua y las del orden que se impone como “natural” a sólo siete kilómetros de distancia, en la ciudad de Cochabamba.

Continúo escuchando coplas. Una pide “más ovejitas” para este año; otra que “el maíz sea bueno y mejor que el de esta cosecha”. Las coplas se van sumando como en un gran concierto donde ninguna sobrepasa en tono a la otra; la mujer que canta está “fuera de sí”, habla con una entidad superior que “debe” escucharla y no es necesario entonces gritar.

La antigüedad de este rito tal vez sobrepase los doscientos, trescientos años. No sabemos si la introdujeron los evangelizadores españoles o adaptaron para su beneficio —como a tantas otras costumbres aborígenes— una antiquísima práctica de relación con la divinidad como es el llamado a la fertilidad.

¿Qué, sino una íntima comunicación con su tierra, es la que establece el cam-



pesino valluno al ofrecerle su maíz y sus animales? Este es, sin duda, uno de los antiguos rituales del culto a la Pachamama, que expresa la actual conjugación con la religión católica de la mayoría de los cultos ancestrales. Basta mirar, escuchar, recibir el *invite* de chicha para saber dónde está la verdad: en esa realidad que enseña que mientras la vida siga siendo tan dura y paupérrima; mientras el tener hijos no sea sólo una necesidad fisiológica (que para algunos denotaría el bajo nivel cultural atribuido a estas comunidades), sino sobre todo la necesidad de contar con otros brazos para sembrar, regar, cosechar, y poner a la espalda todo lo que debe ser transportado. La necesidad de recurrir a una entidad sobrenatural a fin de pedir la solución de todos los problemas seguirá expresando, dramáticamente, la situación de este pueblo sometido desde siglos y relegado hasta no hace muchos años a una condición servil.

Las velas se han ido consumiendo. Otras se encienden. Algunas familias destapan los *tubos* y comienzan la cena de *fricasé con lla'jgua, anticuchos* y *chicharrones*. La noche está instalada. El humo sube al cielo desde los puestos de las caseras junto a las vías; hacia ellos van los devotos a recuperar fuerzas. (En todos los poblados que recorrí pude ver que la gente está permanentemente comiendo algo. Los puestos de venta en la calle y en el mercado son en gran mayoría de comidas, y a cualquier hora del día hay alguien comiendo mote de maíz, o frutas, o bebiendo *fresco*. La dieta es muy pobre en proteínas, es por eso que el hambre se presenta a cada momento.)

Camino por los alrededores y adivino parejas recostadas sobre los pastos amarillos ya del otoño. De inmediato se me hace presente una pregunta que me hicieron en Cochabamba: "¿Sabe que para las cholitas de 13 años en adelante esa es la ocasión de tener sus primeras expe-

riencias sexuales?" Casi prefiero no pensar, pues aparecen los cuestionamientos propios del papel asignado a la mujer, lo que ella "debe ser", dentro de las culturas paternalistas y machistas de nuestras sociedades. Qué sorpresa para el pobre moralista que se anime a venir a la fiesta: nadie sanciona ni impide estas experiencias, antes bien hay una total anuencia, ya que están bajo la protección y bendición del Jeshusito. Como decía el propio cura párroco de la Compañía de Jesús, la fiesta de la Santa Veracruz es la fiesta de la fertilidad por excelencia.

Las familias se preparan desde mucho tiempo antes para venir. Algunas caminan diez y hasta quince días para llegar. Y no es sólo por la Veracruz, sino porque estos son los días en que se levantan las cosechas de maíz y trigo y se prepara la tierra para la próxima siembra de habas.

A causa de los pobrísimo medios de comunicación terrestre (las bolsas con productos deben ser trasladadas a lomo de burro hasta la ruta donde se cargan en camiones que vienen a recogerlas y llevarlas al mercado de Cochabamba), los campesinos tienen pocas ocasiones al año de encontrarse, conocerse, hacer acopio de proveedurías y solazarse. De modo que en medio de la celebración se realizan trueques de cueros de cabra sobados por telas; lana por cazuelas de barro; arroz pelado, trigo o habas por *abarcas* o sombreros; etc. Esta práctica milenaria tiene tanta vigencia como el idioma que los mantiene felizmente inmunes a muchos de los mensajes pervertidores que les envían los medios de difusión oficiales.

Para el mediodía del sábado el gentío era inmenso. Había casi tantos vendedores —de los más variados productos— como peregrinos. La multitud se renovaba en la "cola" bajo el sol quemante, para llegar a la cruz. Otra multitud se desplazaba entre los puestos y carpas. Podría

pensarse que ésta era la única celebración de la Santa Veracruz en toda Bolivia pero no era así. Se estaba llevando a cabo simultáneamente en muchos otros poblados. "Y esta es la más ciudadana —me decían—; viera la que se hace en Llambata, al norte del departamento de Potosí, adonde hay que llegar a pie o a lomo de burro. Esa sí que es *propia*. Todo el pueblo la prepara desde una semana antes y dura otra semana entera. ¿Y en Copacabana?! Pero ahí es más para turistas, pues es el santuario más famoso de toda Bolivia."

Mientras tomo fotografías y registro en el grabador las coplas que se cantan con esa voz finita, interrumpida de vez en vez para que la cholita dance un zapateo acompañada por las palmas de los que la rodean, me digo a mí misma: "Claro, va a seguir habiendo fiestas de la Santa Veracruz y de la Virgen de Luján, y se van a seguir levantando altares a la Difunta Correa y al Gauchito Lema, mientras las grandes masas campesinas, que son la verdadera cara de esta América, sigan careciendo hasta de lo más elemental". Y sigo caminando y pensando: la historia de este pueblo, ¿quién la escribe? ¿Llegará el día en que ellos mismos la hagan conocer?

Todo esto que he visto es parte de la cultura de América, por eso lo cuento, tal como lo he vivido.

Felisa Páez

#### Glosario

*Casera*: Vendedora de comidas en puestos callejeros o de mercado.

*Sandwich de chola*: Emparedado de carne de cerdo asada con tomate y ají.

*Santa Vela Cruz*: También Vera Cruz, Veracruz, o de La Cruz. Se celebra el 3 de mayo en el santoral católico.

*Carpas*: Toldos generalmente hechos con telas de bolsas. También pequeños boxes armados para servir de comedores, con mesas y bancos, techados con ramas o chapas de cinc.

*Aguayo*: Tela cuadrada, tejida en telar con lanas multicolores que forman franjas de variados diseños. Es usado para cargar cosas a la espalda tanto por hombres como por mujeres; ellas lo utilizan para llevar a sus bebés.

*Guagua* (también *huahua*): Bebé o niño pequeño.

*Valluno* (también *vallisto*): Habitante de los valles.

*Invite*: Ofrecimiento de un vaso o jarra de chicha que debe beberse de una sola vez hasta acabarlo.

*Tubo*: Envase de material plástico con forma de garrafa.

*Fresco*: Refresco de agua hervida a la que se le agregan productos químicos de gustos varios y sacarina. También con frutas en compota (membrillos, manzanas). Se consume tanto como las gaseosas en nuestras ciudades.

*Fricasé, lla'jgua, anticucho, chicharrón*: Nombres de comidas típicas.

*Abarcas*: Viandas; alimentos de reserva.

¿Cómo fue tu formación?

Te podría decir que me fui formando desde chico cuando modelaba la arcilla del patio de mi casa o tallaba ladrillos o palos de escoba que encontraba tirados. Pero comencé con la Asociación de Artistas del Sur, donde trabajábamos con lo que podíamos y nos enseñábamos mutuamente. Durante 10 años trabajé empleado en un banco, haciendo esculturas en las "horas de cansancio" y en ese período gané varios premios; pero no me veía como un artista, sino como a quien le gusta cantar y canta en cualquier ocasión. En 1966 obtuve una beca por dos años en la Universidad de Pensilvania, en EE.UU.; allí trabajé en escultura y cerámica utilizando muchos materiales: piedra, yeso, soldadura, madera y otros; sin embargo en ese momento me di cuenta que la arcilla era mi material, que soy más modelador que tallista.

¿Cuándo comenzó tu actividad profesional?

Al regresar de EE.UU. el problema era cómo sobrevivir. Me dediqué entonces a la enseñanza diferenciada, como maestro de cerámica, y en el ciclo básico de la UNS, e instalé un taller en mi casa. Entre el 69 y el 72 dejé de hacer escultura y me dediqué a la fotografía, cine y escenografía. En esos años hice en alfarería una serie en homenaje a la cerámica que más me ha impresionado: la "Santamariana", de la cultura chaco-santiagueña; sus elementos utilitarios, o de ceremonial representando personajes en sus urnas funerarias, los considero como los padres de las esculturas ensambladas que hice luego y que tienen mucho que ver con el contexto dramático de esa alfarería.

¿Qué importancia tuvo este período para tus trabajos posteriores?

Para mi formación esencialmente autodidacta, fueron muy importantes esos años de ocupación literaria y cinematográfica, pues tomé el sentido y el ámbito escénico para mis esculturas, como puede verse en mi trabajo *Federico, el domingo en Puerto White*, que está colocado en una suerte de retablo.

Retomé la escultura con las series *Multitudes* y *Los Testigos*. Comienzo a incorporar a mis esculturas elementos naturales o de la industria en desuso arrojados en las playas y otros lugares. Encontrar esos materiales era como caminar entre multitudes de mis futuras obras. Pero en ese período no mantenía una unidad temática; me interesaba todo lo que rodeaba al hombre, cómo reía, cómo lloraba, todo.

¿Cómo definirías la relación de tus obras con la realidad?

Creo que mis personajes son testigos de mi sociedad y de lo que vivo. Tam-

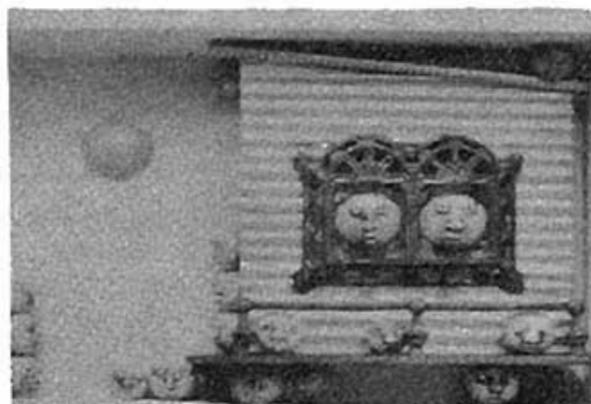
PLASTICA



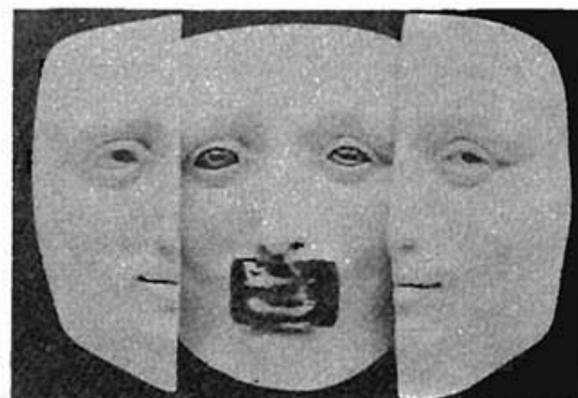
## Rafael Martín

bién son parte de las obsesiones personales que uno siempre tiene y con las cuales a menudo obtiene logros. De mi obsesión por las persecuciones que sufre el hombre surgió la idea de utilizar la ironía para decir ciertas cosas, pero decir las a través de la plástica. Utilizo el sarcasmo no sólo en los títulos sino también en las formas de los objetos. Uno va cambiando, me pasaron cosas, a la gente, al país, al mundo le pasaron cosas

importantes en los años recientes y todo eso te va transformando. En mis obras esos cambios se manifestaron cuando me di cuenta que la combinación de metal y cerámica mediante la técnica rakú, ya no me servía para lo que quería expresar, y reinicié los trabajos con rostros. Así realicé *Quién se atreve a encerrar una sonrisa*, este trabajo fue muy importante, era como una protesta contra los encierros y contra las imposiciones de unos

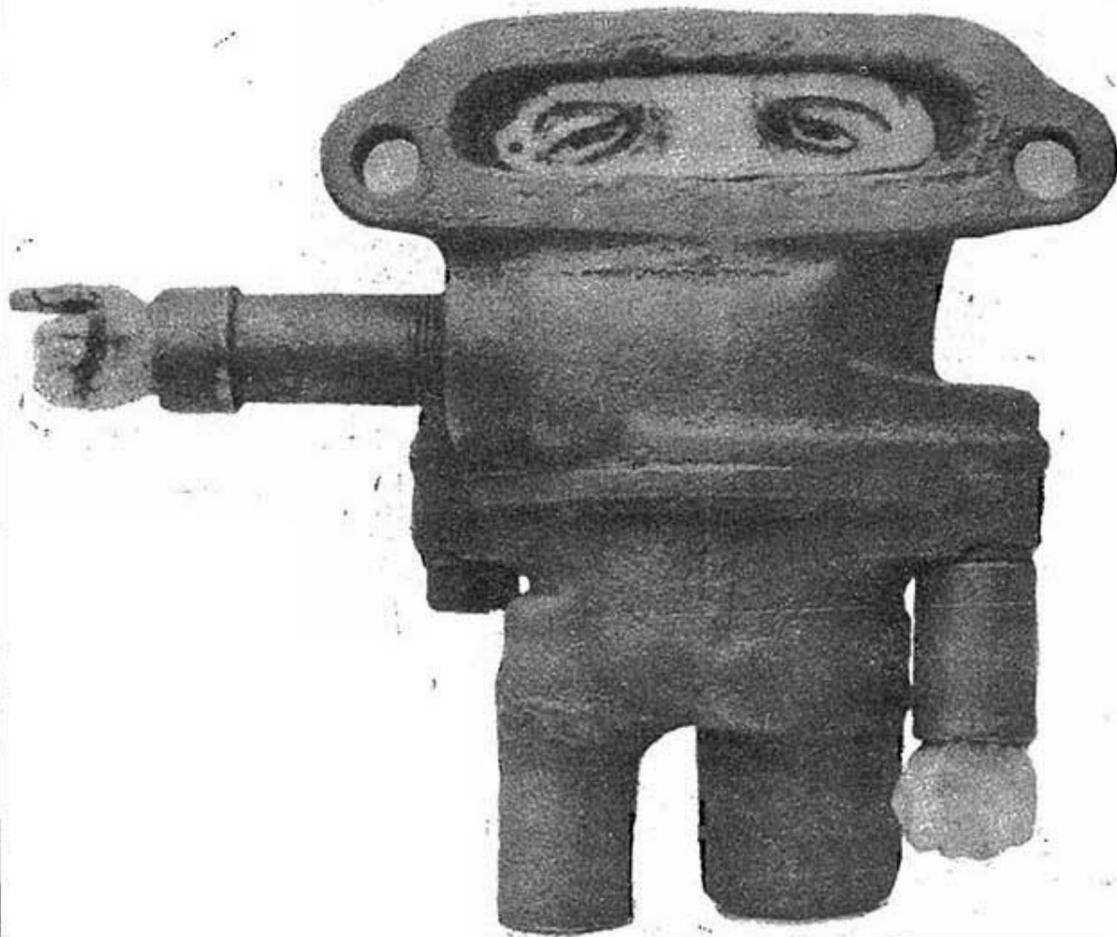


*Federico el domingo en Puerto White.*



*El silencio.*





sobre otros. Estos rostros pertenecen a un género que no es manchable, ni se puede encerrar. Porque esa sonrisa, a pesar de nuestros sufrimientos, no te la pueden quitar, es algo así como la esperanza. Enmarcar una esperanza es la filosofía por la que inicié mi nueva serie de trabajos *Los rostros del engaño*, el engaño en todas sus formas; cómo nos engañamos y cómo nos engañan las personas, las organizaciones o las ideas. A éste le sigue la subserie *Los Espejos*; inspirada en esos espejos deformadores de los parques de diversiones; con uno de estos trabajos gané un Gran Premio en un Salón Nacional.

*¿Cuál es tu etapa actual?*

En este momento trabajo en una forma más ortodoxa. Así como antes ponía dos materiales juntos, como el metal y la cerámica, hoy hago una escultura desprovista de color, con formas muy simples y pulidas, donde hay síntesis y sugerencia: la forma como fenómeno plástico. Admito que otros hagan geometrismo, es decir la forma por la forma misma, pero para mí la forma no está completa si no existe una sugerencia literaria.

*¿Qué significado tiene para un artista plástico, realizar la mayor parte de su producción en el interior del país?*

En general significa estar un poco postergado. Yo no me puedo quejar, pero es obvio que hay medios más propicios que otros para la difusión de un producto cultural. Los mercados donde se exhibe y compite están en las grandes ciudades y allí hay más mecanismos de difusión que promueven al producto cultural (diarios, revistas, etc.). Al artista del interior, si no va a la Capital, le resulta poco menos que imposible ser difundido.

*¿Cuál es el criterio que guía tu labor docente?*

El artista enseña principalmente con su obra, pero es bueno tener la posibilidad de dar cotidianamente y esa posibilidad de dar, trasladada a la docencia, es una gran riqueza.

Yo desconfío de las academias, porque generalmente no respetan ni liberan la personalidad del alumno y confunden enseñar técnicas con enseñar a conocerse, que es lo que debe hacer el maestro: darle al alumno la posibilidad de descubrirse. Yo no fabrico artistas, este suele ser el mayor error de las escuelas de bellas artes, creen que fabrican artistas. Nosotros tratamos de dar las armas para que el docente enseñe técnicas sin confundir los fines. Nuestra preocupación fundamental es preparar docentes que sepan guiar a los niños a liberar su propia expresión.

*¿De qué manera llevás a la práctica estas ideas?*

Trabajé en las universidades de Misiones y Mendoza. También me dedico a la creación y guía de talleres en Río Negro; esto lo siento como un médico siente la necesidad de instalar una salita de primeros auxilios; es tan importante para mí como hacer una nueva pieza artística.

Rafael Martín nació en Bahía Blanca, donde reside, en 1935. Desde 1957 dirige el taller que diera origen al que hoy lleva su nombre, especializado en la enseñanza y la investigación de la cerámica y la escultura.

Fue profesor en las universidades de Misiones, Cuyo, y del Sur y director de la Escuela Superior de Artes Visuales de Bahía Blanca.

Intervino en más de cincuenta exposiciones y entre otras distinciones obtuvo el Gran Premio de Honor del III Salón Nacional de Cerámica en 1978.

## Plásticos firman por la paz con Chile

En nuestro número anterior difundimos declaraciones de intelectuales argentinos en repudio a la invasión soviética a Afganistán y en favor de la solución pacífica del diferendo limítrofe con la República de Chile. Además de otras adhesiones que en su momento registró la prensa diaria, llegó a nuestra redacción la de un grupo de artistas plásticos residentes en Buenos Aires:

"Los abajo firmantes, artistas plásticos, adherimos a la declaración que convocan los profesionales e intelectuales Jorge Luis Borges, Alberto R. Constantini, René Favalaro, Hilario Fernández Long, Alfredo Lanari, Ernesto Sábato y Sebastián Soler".

A continuación, la nota de los artistas reproduce en su totalidad la declaración aludida, la cual frente al grave peligro de un conflicto armado con Chile, llama a asumir la responsabilidad que le cabe a "los intelectuales, escritores, a los políticos, y a los altos oficiales de las fuerzas armadas" ya señalada por las Conferencias Episcopales de Chile y la Argentina, sobre todo ante "la inexistencia de los órganos que en tiempos normales son los legales intérpretes del sentir colectivo: las instituciones parlamentarias". Y aclara: "Ninguno de los firmantes sugiere declinar la dignidad del país, con el sólo fin de evitar una guerra, ya que hay guerras imperativas, como la que en estos trágicos momentos libra desigualmente el pueblo afgano, cuando su territorio ha sido avasallado por una de las potencias más grandes de la tierra. Ninguno de los firmantes pide la paz al precio de la deshonra". La declaración recomienda escuchar respetuosamente el consejo pontificio para que no suceda "una tragedia que no sólo traerá más miseria a nuestros pueblos sino sangre de jóvenes y llanto de madres".

"En un mundo dominado por superpotencias, lo que debemos hacer los países latinoamericanos es precisamente lo contrario: no desgarrarnos y destruirnos, acarreado así más servidumbre a esos poderes planetarios, sino unirnos para llevar a cabo, por fin, aquel sueño de los que nos dieron la libertad: el sueño de la Magna Patria".

Firman la adhesión: Manuel Amigo, Magdalena Beccarini, Miguel Angel Bengochea, Mildred Burton, Aída Carballo, Américo Castilla, Daniel Costa, Diana Dowek, Fermín Eguía, Manuel Espinosa, Martha Gavenski, Víctor Grippo, Eduardo Iglesias, Enio Iommi, Margarita Paksa, Alejandro Puente, Emilio Renart, Mabel Rubli, Alfredo Saavedra, Elsa Soibelman, Roberto Tessi, María Juana Heras Velasco.

# Congreso Nacional de Literatura

Entre el 14 y el 17 de agosto, sesionó en Tucumán, el Congreso Nacional de Literatura Argentina. Las reuniones se realizaron en Horco Molle, la residencia universitaria construida al pie del Cerro San Javier. El tema general, "Literatura argentina 1940-1980", significó un verdadero incentivo para más de cuatrocientos profesores secundarios y universitarios, estudiantes, jóvenes egresados, escritores y críticos, que en su gran mayoría se costearon el viaje a Tucumán desde las más alejadas regiones del país.

Para los que trabajamos en el campo de la literatura, estos encuentros tienen suma importancia; es la posibilidad de compartir experiencias, de conocerse, oírse y confrontar opiniones; también permite la relación personal y el afianzamiento de antiguas amistades así como el contacto directo con los creadores, poetas y narradores que por estar al margen del circuito comercial de las grandes editoriales de Buenos Aires, son poco conocidos o directamente desconocidos fuera del ámbito de su ciudad o provincia.

Esto explica entonces, la considerable afluencia de estudiosos que afrontaron todas las dificultades, incluidas las planteadas desde la organización misma del congreso, que en el punto 5 precisaba: "Al Congreso deberán presentarse trabajos inéditos de investigación original sobre cualquiera de los puntos del temario. Ello quiere decir que no se admitirán 'ponencias', en el sentido de escritos declarativos, o que requieran tomas de posición del Congreso, o que traten asuntos que no sean, estrictamente, de investigación literaria en los términos del temario".

Esta exigencia instauraba desde el comienzo del encuentro, una limitación, una figura previa; la de la censura. La censura, no como una sombra azarosa, sino como corporeidad activa, funcionó en todo el Congreso cercenando debates, midiendo rigurosamente los escasos minutos de discusión asignados a cada tema, cerrando con frases lapidarias intentos de discrepancia o planteando interrogaciones insidiosas ante autores y obras que ciertos figurones consideraban irritativas. La censura previa, además, impuso en algunos casos, condicionó en otros, la elección de temas y nombres; esto explicaría en parte, la zona de oscuridad y silencio que cubrió a muchos de los escritores más importantes de los últimos cuarenta años de vida argentina, acerca de los que ni siquiera hubo referencias; como si nunca hubiesen existido...

A esta primera frustración debe agregarse otra: la imposibilidad de tomar

contacto con los autores de la provincia ya que éstos, según señalaba la filial de la SADE de Tucumán en *La Gaceta* del domingo 17, no habrían sido invitados al Congreso.

En este clima, que fue concitando opiniones adversas de muchos de los participantes —pese al hermoso paisaje y las innumerables atenciones de los colegas tucumanos— se efectuó el cierre del Congreso con una Mesa Redonda a cargo de la Comisión Directiva sobre el tema: "Tendencias en la literatura argentina de 1940-1980". Allí escuchamos las insinuaciones de Enrique Anderson Imbert en el sentido de que no debería hablarse de tendencias en tanto el escritor es "máximo ejemplo de autonomía espiritual". Una vez más, el viejo truco del escritor al margen de la sociedad y de la historia; lo que no impidió que el viejo crítico, tantos años ausente del país, y ahora de regreso, considerara necesario referirse a la "dictadura... de Perón". Por último, algunas reflexiones sobre la lengua, el instrumento del escritor, suscitaron el

más vivo repudio de los presentes. Allí se dijo que se advertía como tendencia de la literatura argentina, y, por supuesto como tendencia condenable, "la presencia de un lenguaje distorsionado que no tiene por fin un mensaje estético, sino que busca lograr la adhesión de estratos sociales que no son los más elevados culturalmente" (la cita es textual). Esta opinión provocó la inmediata reacción de los asistentes, en tanto se sustenta en un espíritu elitista y profundamente antipopular. Así, hubo quien recordó una anécdota de Manuel Gálvez, quien cuando se le preguntó por qué había dejado de escribir, respondió que se debía a su dificultad para oír cómo hablaba la gente. Hubo otras reflexiones y alguien planteó, preocupado por los ostensibles ausentes: "es como si en 1880, se hubiera realizado un Congreso de Literatura Argentina y en él no se hubiera hablado del *Martin Fierro*".

Esto fue sólo el comienzo del debate público; el comienzo y el fin... porque de inmediato se acabó el tiempo asignado a la discusión. Decimos que fue el fin del debate público, pero no el fin del debate; éste continuó en los pasillos de Horco Molle y seguramente continuará en las aulas, los bares, las revistas; se desarrollará y ocupará el espacio que genuinamente le corresponde en términos de "estricta investigación literaria" porque literatura es vida, es historia y no se la puede estudiar al margen de ellas.

## "Tierra prometida"

### El final que no vimos

*Tierra prometida*, excelente realización de A. Wajda, es otro film —visto recientemente en nuestro país— que se suma a esa suerte de fresco de la historia moderna de Polonia que el director nos viene brindando desde *Cenizas y diamantes*.

*Tierra prometida* narra el surgimiento de la burguesía polaca (en lucha con los industriales alemanes y la banca judía), y del proletariado que se va constituyendo con familias campesinas enteras que migran a las ciudades buscando empleo en las grandes hilanderías.

Los espectadores recordarán que el protagonista, un joven polaco empeñado en tener su fábrica propia a cualquier costo, se asocia a dos amigos en "desgracia", como él (uno hijo de alemanes y otro de origen judío), para enfrentar juntos la empresa. Cuando el sueño parece estar realizado, todo termina en el desastre: en la feroz competencia de la época su fábrica es devastada por un atentado incendiario. Sobreviene el gran drama, pero el "espíritu aventurero" de los muchachos se impone y acaban por aceptarlo alegremente. Todo parece indicar que el protagonista se queda con la novia que no tiene dinero pero le ama, en lugar de aceptar casamiento con la hija, un tanto tonta, de un floreciente industrial alemán. Así termina el film que se vio en la Argentina, pero la versión original continúa. Lejos de este final "feliz" y tranquilizador, el protagonista deja a su noviecita y contrae enlace con la hija del industrial. Tienen un hijo, y pasan varios años. La última toma muestra a la familia reunida para la cena. En el exterior de la casa comienzan a escucharse fuertes voces y claros sonidos de desórdenes (supuestamente producidos por los trabajadores de la fábrica de la familia. Es de hacer notar que en la parte vista en nuestro país, los obreros aún no habían mostrado signos de organización y lucha colectiva). La cámara se acerca al rostro pálido y sudoroso del protagonista que se levanta de la mesa con lentitud, se dirige al teléfono y llama a la policía para que venga a reprimir a los manifestantes. Mientras habla, el cristal de la ventana cercana al teléfono es destrozado por una piedra que, envuelta en un pañuelo rojo, cae en el interior de la sala. Este es el fin verdadero. Cerca de veinte minutos de película fueron eliminados.

Conocida la filmografía de Wajda y su activa participación en el KOR, no sería difícil inferir en esta alegoría histórica, una alusión profética sobre el destino de esa "nueva clase" que gobierna su país y que está siendo acosada por heroicas luchas populares que, en sus demandas democráticas, apuntan a destruir el nudo central del drama polaco actual: la dependencia y el sometimiento a la rapacidad de la URSS.

# Francisco (Pancho) Muñoz

## YO SOY UN HOMBRE

Yo soy un hombre  
y eso es poco para  
tantos dolores como hay  
de verdad

yo soy un hombre  
y eso es poco para parar  
la historia de estos días que  
corren  
entre todos nosotros  
de verdad yo soy un hombre parecido  
inútil  
seducido con todos

los dolores y la historia  
también yo  
soy un hombre y  
a veces es bastante.

## MARAVILLAS DEL ARTE

En la página cuarenta y uno está tu foto y no es la foto de  
la cara  
de tu rostro  
sino que es una jarra de forma globular del  
1000 al 800 A.C. en Méjico  
(de lo que se desprende / que no se puede ni tocar  
pero que brilla limpia como si me llamase para que yo  
la toque a la lisa porosa a la renegra bella a la suave  
tranquila a la lejana lejos entre las mismas hojas).

## UNA MUJER SE ALEJA

Una mujer se aleja  
hábil  
se desliza en la noche  
sin ninguna noción de los  
peligros que despierta.

Una mujer se aleja como un pozo.

## DE NINGUN MODO

En el después de vos  
me quedé solo como quien  
dice un perro  
en medio  
de la calle oliendo  
entre las latas los pedazos  
de vos tu corazón podrido y  
presagiente.

Tu cuerpo no es lo que yo supe  
de ningún modo es ahora como antes.

Que me devuelvan la memoria.

## ELLA DEJO SU OLOR

Ella dejó su olor  
tan solamente  
nada  
de lo que habló recuerdo  
con certeza

sólo dejó su olor  
casi  
sin darse cuenta.

## A ELLA NO LE ALCANZAN LAS PALABRAS

A ella no le alcanzan las palabras  
no tienen además por qué alcanzarle  
me pregunto  
cuando me siento a escribir sobre la mesa  
bajo la lámpara de siempre  
ella  
celebra a su manera esta batalla todos  
los días  
me pregunto  
cuando insiste en hablar de otras cosas como  
la casa los hijos  
ella  
por ejemplo sabe distribuye mejor  
su encantamiento sus cosas de mujer  
su insignia permanente  
ella  
a la que no le alcanzan las palabras  
solamente

escribo y está mal pero  
algún día.

Francisco (Pancho) Muñoz nació en 1945 en Buenos Aires, donde reside. Entre 1968 y 1972 integró el Grupo del Alto Sol, participando en ocho poemarios colectivos. En 1969 publicó *Persecución de la luz*; en 1974 *Contestación acerca de algunas preguntas aparecidas en la noche*; en 1976 *La lámpara sobre la mesa*; en 1980 *Ocupación de la palabra*. (Los poemas de esta página pertenecen a los dos últimos libros citados.)

Al poeta le importa destacar sus estudios de letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNBA, a cuyas aulas concurrió un solo día.

Actualmente trabaja en un libro de aforismos. Uno de ellos, aunque no refleje quizás el espíritu del conjunto, resulta significativo a los fines de esta breve presentación: "La prosa es la puerta del lenguaje. La poesía su interior."



## NOBEL DE LA PAZ

El Comité Nobel, al otorgar su Premio de la Paz 1980, se basó en los mismos principios enarbolados en 1975 para premiar al físico soviético Andrei Sajarov, hoy desterrado en Gorki por el régimen socialfascista, y fundamentó la elección del argentino Adolfo Pérez Esquivel con estas significativas palabras del escritor Jorge Luis Borges:

“No puedo ignorar el grave problema moral que se plantea en mi país con el terrorismo y la represión. De ningún modo se puede permanecer en silencio frente a esos muertos y desaparecidos. No apruebo acción alguna donde el fin justifica los medios. No soy un político. La represión es una forma del terrorismo. Me dicen que no debe decirse esto para mantener el prestigio de nuestra nación, pero la verdad es mucho más importante que el prestigio”. (*La Prensa*, 14.10.80.)

En adhesión al significado que reviste el galardón otorgado al arquitecto y escultor Adolfo Pérez Esquivel, para todos los argentinos amantes de la democracia, la libertad y la paz, es que reproducimos algunas de sus opiniones sobre temas de candente interés como el peligro de una guerra con Chile o las violaciones de los derechos humanos.

En torno al diferendo austral manifestó al *Tribuno del Domingo* (26.10.80): “Entiendo que son los pueblos quienes tendrán que dar respuestas a los problemas, porque aquí lo que ocurre es que estamos al margen de las resoluciones de los gobiernos. El pueblo no debe ser mero espectador, sino que debe ser actor de su propio destino; porque llevándolo a un enfrentamiento armado, ¿qué se conseguiría; quién ganaría con eso y quién sufriría con la guerra?”. También afirmó en un homenaje que se le hiciera: “Nuestros pueblos no desean la guerra, una guerra que no sólo significará un inútil derramamiento de sangre, sino además una grave violación a la dignidad de ambos pueblos, pues los mismos están siendo meros espectadores del conflicto”, y agregó: “los únicos beneficiados, y ya lo están siendo, son los traficantes de armas y aquellos que se ven fortalecidos frente a la división de los pueblos latinoamericanos”. (*La Prensa*, 15.11.80.)

“Soy un portador de aquellos que no tienen voz”, declaró, según consigna el

*Jornal do Brasil* (15.10.80), y dijo acerca de los derechos del hombre: “Creo que los derechos humanos trascienden los colores de cualquier posición política o ideológica, porque se dirigen al hombre en toda su dimensión tanto espiritual como social. El hombre necesita de sus libertades (...). La raíz del mal está justamente en el olvido del hombre como persona, como criatura, como hermano nuestro o hijo de Dios. Tengo la convicción que ahí está la raíz de las cosas. Así que los derechos humanos pertenecen a todos por igual y no a un sector determinado”. (*El tribuno del domingo*, 26.10.80) (Nos preocupa) “El problema de las personas presas sin proceso; otra cosa que nos causa una gran angustia son aquellos niños presos o desaparecidos o que han nacido en las cárceles” (*Newsweek*, 27.10.80.)

“Si hay justicia, si hay leyes en todo el país, entonces esas leyes deben ser aplicadas. Si una persona ha cometido un delito debe ser juzgada como corresponde. Pero nadie puede atribuirse el don de vida o muerte sobre los demás”. (*La prensa*, 14.10.80.)

### La URSS es “imperialista y reaccionaria”

“Resulta lamentable —dijo Esquivel en Europa— que una llamada superpotencia tenga miedo de un defensor de la democracia y la justicia como el doctor Sajarov. Su castigo en la ciudad de Gorki es un atentado contra la libertad de expresión y de acción, y con él nos sentimos solidarios muchos luchadores de la paz y la justicia en el mundo entero”.

“No nos extraña tampoco que quienes oprimen al pueblo en su nombre tengan hoy en día una política imperialista y reaccionaria”, y agregó:

“Queremos condenar claramente la invasión rusa de Afganistán, violando la autodeterminación de los pueblos, imitando con el ataque al pueblo afgano la misma política que vimos en los Estados Unidos anteriormente con Vietnam”.

“Tampoco nos extraña la política de apoyo económico y político de la Unión Soviética y los países del Este, a las dictaduras militares del Cono Sur”. (*La Prensa*, noviembre 29 de 1980.)

### Adhesión de Andrey Sajarov

Inmediatamente después de conocerse el nombre del nuevo Premio Nobel de la Paz, Sajarov remitió un mensaje a Pérez Esquivel felicitándolo por “su enérgica lucha por la justicia y su ayuda al pueblo que sufre la represión”. La carta logró salir de la URSS por intermedio de Helena Bonner, esposa del científico. El disidente soviético declara en su carta comprender la “excepcional seriedad y lo trágico de los problemas que enfrentan la Argentina y otros pueblos latinoamericanos”. (*Clarín*, octubre 15 de 1980.)

## Murales en peligro

En nuestra edición número 2 de junio de 1978, destacamos “El esfuerzo de un grupo de artistas” (tal el título del artículo) en la restauración de los murales pictóricos de la cúpula central de la Galería Pacífico realizados hace 34 años por Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Lino Eneas Spilimbergo, Demetrio Urruchúa y Víctor Colmeiro. Los restauradores, además del propio Berni, fueron Héctor Tessarolo, Nani Capurro, Julio Giustozzi y jóvenes ayudantes. Hoy, las valiosas obras y los esfuerzos realizados para su conservación en buen estado durante tantos años, corren serio peligro.

La venta y posible demolición del edificio perteneciente a Ferrocarriles Argentinos, preocupa a la población de nuestra Capital y particularmente a los medios artísticos. Dos concentraciones para pedir por la conservación del tesoro artístico, la última de doscientas personas, se llevaron a cabo el 28/11 y el 5/12/80 bajo la cúpula amenazada.

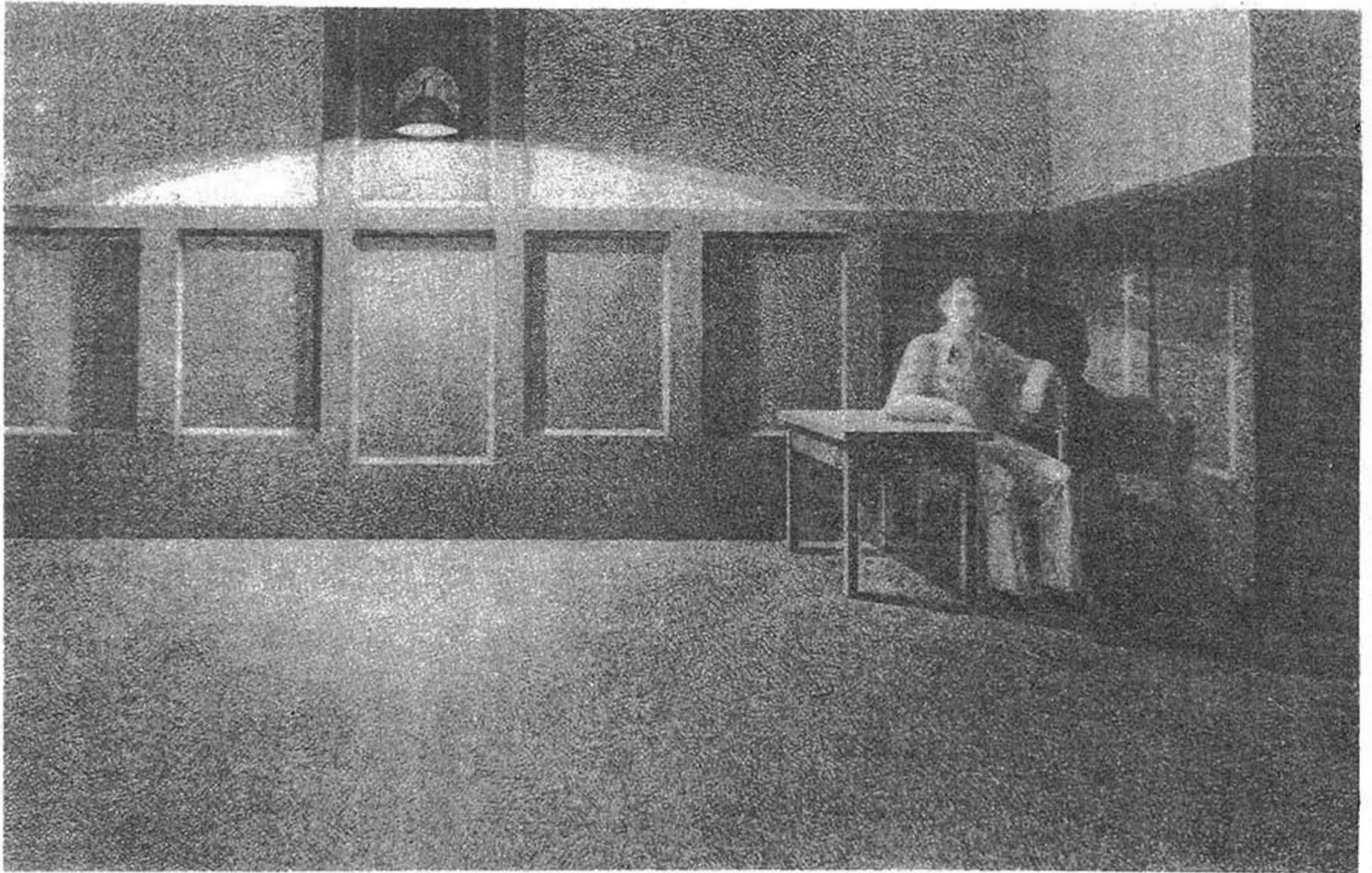
En los actos estuvieron presentes Ernesto Sábato, Raúl Soldi, Antonio Berni, Giula Kosci, Antonio Pujfa, Carlos Cañas, Leo Vinci, Noemí Devechio, Iris Marga, Irma Córdoba, China Zorrilla, Pepe Soriano, Duilio Marzio, Federico Luppi, Mario Pagés y otras conocidas personalidades. Soldi alertó sobre “la desaparición de un lugar que debería ser considerado monumento histórico” y dijo que veía “con desagrado que la Academia Nacional de Bellas Artes (de la que él forma parte) sólo se haya quejado en forma tibia”. Sábato, cuyas justas críticas a las devastadoras obras de las autopistas son bien conocidas, declaró:

“Los valores culturales son complejos y sutiles, pero decisivos para la formación de los pueblos. Lo que se logra mediante una curiosa dialéctica que renueva preservando. No hay, pues, cultura sin conservación.

“Sin embargo, en momentos de amargura, pienso que aquí es más lo que se destruye que lo que se conserva, cualesquiera sean las declamaciones patriotas sobre nuestras riquezas tradicionales. O sólo se tiende a conservar la materia: con los escombros de estos murales se rellenarán algo de esos miles de hectáreas que se quieren ganar al río, en un país cuyo supremo mal es un desierto de 2 millones de kilómetros cuadrados; o tal vez esos escombros contribuirán a erigir una nueva torre, en cuyos cubículos de vidrio y cemento se criarán más chiquitos desdichados mirando sadismo por televisión, para convertirse, con los años, en futuros neuróticos o drogados.

“Las personas realistas me hablarán del precio del metro cuadrado en la calle Florida. Sí, ya lo sé, conozco matemáticas de escuela primaria. Pero, cuando el precio del metro cuadrado de terreno es más importante que el destino de los niños, algo está trágicamente perdido.

“No todos los argentinos pensamos como esos realistas inmobiliarios. Pero, lamentablemente, cada día tenemos menos poder”.



José Berakha nació en Buenos Aires en 1951 y concurre al taller de Héctor Giufre desde 1977 donde estudia dibujo, composición y color; ha participado en muestras colectivas, entre otras, del Salón Nacional de Dibujo de 1979 y el Salón del Premio George Braque 1980; por su edad y trayectoria pertenece a esa amplia capa de plásticos jóvenes que trabajan y buscan con ahínco un lenguaje que concrete sus necesidades de expresión.

De la postura "realista" de su obra se trasluce la intención de bucear en olvidadas porciones de la realidad cotidiana para conocerla y entenderla; pero, además, sirve de testimonio de los lugares comunes de una gran ciudad donde miles de personas viven con su soledad, su opresión y su locura.

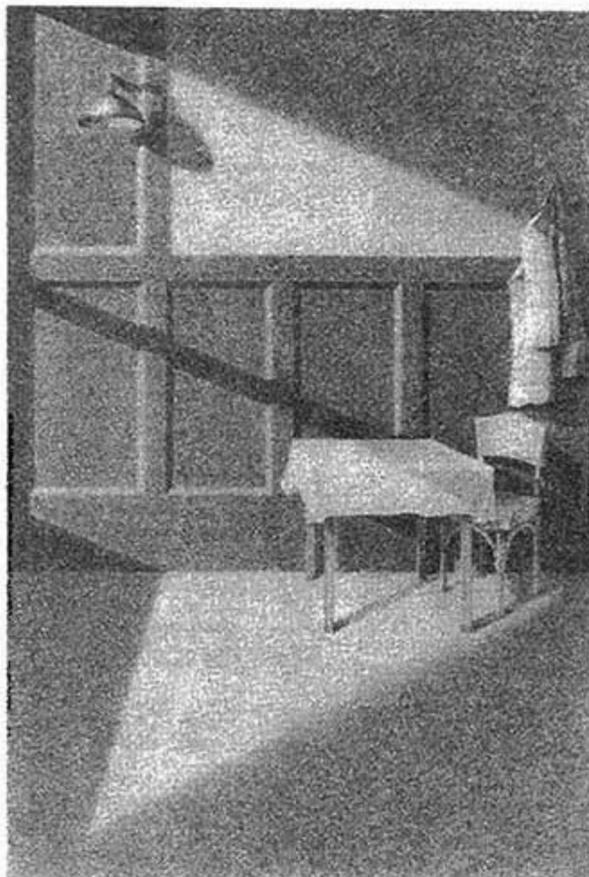
En el diálogo acerca de su postura plástica Berakha expresa:

"Cuando me planteo un dibujo, mi intención es penetrar esa realidad que se nos presenta espontáneamente y que la velocidad de las preocupaciones cotidianas no nos deja ver. Penetrar significa *entrar en*, ver más allá".

"Las cosas que mecánicamente veo todos los días en la calle, en un bar o por la ventana de mi taller, tienden a hacerse cada vez menos visibles, a desaparecer. La obligación de ver algo diariamente, pone en funcionamiento un mecanismo que es una especie de visión utilitaria del entorno, entonces comienzo a tener en cuenta una porción cada vez menor de esa realidad hasta extraer de ella sólo los datos prácticos, inmediatamente útiles.

## FICHA

# JOSE BERAKHA



Gran parte de la realidad está oculta bajo el velo de lo cotidiano".

"Mi tema es la realidad, no importa la forma que adopte para revelarse, esa es la parte circunstancial del tema. Puede ser el contrafrente de un edificio o la mesa de un bar, son sólo distintas manifestaciones de un mismo fenómeno. Lo que se mantiene constante es la posición frente a ese objeto. Yo, como observador, establezco una relación dialéctica con ese objeto, intento conocerlo y, en ese acto, soy modificado por él y viceversa".

"Fernand Léger habla de orquestar la realidad circundante. Y entiendo por orquestación la reunión de determinados instrumentos aislados en un todo armónico, como, por ejemplo, una pieza musical. La conjunción del conocimiento de algo, con la intuición plástica y la utilización de una técnica específica, dan como resultado esa sinfonía. Y es por intermedio de esa sinfonía como pretendo que el espectador intuya esa visión de la realidad llegando a él por otra vía, es decir, a través de su sensibilidad. Busco que él pueda establecer con el cuadro la misma dialéctica".

"Y esa dialéctica se produce cuando un sujeto se enfrenta a un objeto, lo interroga y, en ese encuentro, ambos son modificados. En este caso, el espectador por el conocimiento de algo y el cuadro porque adquiere otra dimensión, un nuevo sentido en esta nueva relación entre el espectador y yo".

Roberto Tessi

# Manifestaciones por la libertad de expresión

## Cinco asociaciones de artistas

La Sociedad Argentina de Escritores (SADE), la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES), la Asociación Argentina de Actores (AAA), la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) y Directores Argentinos Cinematográficos (DAC) suscribieron un documento en el que rechazan la censura en las actividades artísticas que representan.

El texto, firmado por sus presidentes respectivos —señores Dardo Cúneo, Roberto Tálice, Osvaldo Bonet, Raúl Lozza y Lucas Demare, entre otras consideraciones, dice:

“Las entidades que suscriben, representantes de los autores y creadores en las diversas disciplinas de la literatura y del arte, son por esencia opuestas a todo tipo de censura en dichas actividades. Ven por ello, con justificada aprensión, las medidas que diversos organismos oficiales adoptan, lesionando en mayor o menor grado, la libre expresión de ideas garantizada por nuestra Constitución Nacional.

“Consideramos que las leyes que rigen en materia municipal y cinematográfica y las reglamentaciones radio y televisión deberían modificarse de acuerdo con el espíritu constitucional que reserva a la justicia toda acción que afecte a las manifestaciones literarias y artísticas en todos sus géneros y formas. Como ya señaláramos en nuestra declaración del año próximo pasado, la jurisprudencia es totalmente uniforme en el sentido de oponerse a las leyes y reglamentos que coartan la libertad de expresión.

“(…) Por eso, y fundamentalmente, objetamos que simples dependencias administrativas decreten prohibiciones, secuestren libros y publicaciones, clausuren salas de espectáculos y prohíban exposiciones artísticas, todo ello con un criterio discrecional y sin intervención judicial alguna.”

La declaración muestra hasta qué punto estas instituciones se encuentran presionadas por sus bases para manifestarse sobre el tema, pero la protesta se torna confusa en los últimos párrafos y se diluye en este final:

“Por ello las entidades representativas del quehacer intelectual y artístico hacen oír su voz para que ‘la aspiración de libertad consustancial al hombre’ sea efectivamente garantizada por las autori-

dades que han reconocido su vital importancia”; siendo que los hechos, fuente de la verdad, demuestran que tal importancia no ha sido reconocida, ni mucho menos, por esas autoridades. (Texto completo en *Clarín*, 28-11-80).

## Rechazo de un Juez

El pasado mes, el juez de instrucción doctor Carlos Alfredo Oliveri desestimó una denuncia formulada en representación del Estado Nacional por la posible comisión del delito de apología de las drogas en una canción de un L.P. de Eric Clapton cuya venta y radiodifusión había sido prohibida.

Desestimando la influencia negativa de la “ramplona letrilla”, el magistrado advirtió sobre “la creciente peligrosidad que encierra ese tipo de recomendaciones a tomar acciones drásticamente represivas, como las formuladas por la Secretaría de Información Pública a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Es sumamente riesgosa esa postura —subraya— dado que implica un pernicioso paternalismo que indefectiblemente termina en la censura más abyecta y en la no menos vituperable autocensura, castigando, de este modo, definitivamente, la libre creación del individuo y sometiendo a los arbitrios de los Catones de turno”.

Puntualiza el juez de instrucción que ese paternalismo significa descreer de “la libertad de elección del hombre y en las responsabilidades que lleva ínsito el ejercicio pleno” de ella, porque “cuando el individuo puede optar, cuando tiene al alcance los medios suficientes para comparar y elegir sin cortapisas, sin tutores —y sin paternazgos que indefectiblemente cercenan su inventiva— (entonces) lo espurio, lo bastardo queda aislado y concluye por fenecer sin pena ni gloria, dando paso a los verdaderos y perdurables valores”.

Finalmente el magistrado cuestionó a “los organismos rectores que usando indiscriminadamente los recursos que el poder les confiere, pretenden erigirse en entes tuitivos, imponiendo al ciudadano un determinado parámetro acerca de lo que debe leer, escribir, escuchar o dejar de hacerlo y lo revisten de un capullo de sedicente proteccionismo”. Admitir ello significaría —según el juez Oliveri— que “la cultura de todo un pueblo, resentida por otros factores, va penetrando en una larga noche de la que resulta imposible emerger”.

## POESIA

Leopold Sedar Senghor  
POEMAS DE LA NEGRITUD  
Emecé, 126 págs.

La voz africana de Senghor ha desbordado las fronteras de su país natal y alcanzado reconocimiento universal. Selección de sus poemas, de gran belleza lírica, traducidos y presentados por Nadia Haurie, Julio Alvarez y Nicolás Cóccaro.

François Villon  
POESIA

Alianza, 166 págs.

Edición que incluye todas las composiciones atribuidas a Villon, exceptuando las escritas en lengua de Germanía, tradicionalmente omitidas por ser de difícil comprensión y dudosa calidad poética.

Rafael Alberti  
ANTOLOGIA POETICA  
Alianza, 258 págs.

Teddy Wilkins  
LA SILLA EN EL AGUA  
Libros de América, 62 págs.

Elvira Amado  
GRIETAS  
Ediciones por la Poesía, 20 págs.

Alberto Brandi  
MAREA BAJA  
Botella al mar, 90 págs.

Emilio Zolezzi  
ULTIMAS FUNDACIONES  
Botella al Mar, 76 págs.

Francisco Madariaga  
LLEGADA DE UN JAGUAR  
A LA TRANQUERA  
(Cantata en homenaje a Corrientes)  
Y OTROS POEMAS  
Botella al Mar, 60 págs.

EL MOVIMIENTO POESIA  
BUENOS AIRES (1950-1960)  
Selección, prólogo y notas de Raúl Gustavo Aguirre  
Fraterna, 500 págs.

Indispensable antología de poemas y textos teóricos y programáticos de la principal revista de poesía de esa década. El trabajo de Aguirre es excelente; brinda una fuente de información que hasta el momento era inaccesible. Pero este elogiado esfuerzo editorial de Fraterna ha sido empañado por la censura “irracional”. A pesar de que las notas del editor afirman que se incluye un índice completo de los autores publicados por la revista, ha debido ser eliminado de él el nombre de Francisco Urondo, uno de los poetas animadores del movimiento. Tampoco figuran sus poemas, ni se citan sus colaboraciones; los títulos de sus libros han sido obviados en la lista de las ediciones realizadas por el grupo, y se debió llegar a la barbaridad de borrar su nombre en la reproducción facsimil de las tapas de la revista de modo de hacerlo ilegible. Hemos llegado al colmo aberrante de que por motivos políticos un hombre sea borrado de la historia. En este caso, un poeta, por razones ajenas a su profesión, es eliminado de la historia de la literatura. No compartimos la postura política del poeta desaparecido, por otra parte eso no está en discusión, sólo nos preguntamos: ¿La Argentina ha llegado antes de tiempo a 1984?

EN LAS LIBRERIAS

Josefina Arroyo  
CON EL ALMA POR LA CALLE  
Poemas de Buenos Aires  
Botella al Mar, 66 págs.

ARBOLES DE BUENOS AIRES  
Textos de Silvina Ocampo  
Fotos de Aldo Sessa  
Crea, 120 págs.

Selección de poemas sobre los árboles que adornan Buenos Aires, complementada por información sobre los hermosos ejemplares que sobreviven en nuestra ciudad.

Pablo Neruda  
LOS VERSOS DEL CAPITAN  
Bruguera, 124 págs.

Francisco (Pancho) Muñoz  
OCUPACION DE LA PALABRA  
Corregidor, 70 págs.

Luis Benítez  
POEMAS DE LA TIERRA Y LA MEMORIA  
Eva Puente  
ALGUN SOL DE NOVIEMBRE  
Stilcograf, 64 págs.

Manuela Fingueret  
LA PIEDRA ES UNA LLAGA  
EN EL TIEMPO  
Botella al Mar, 108 págs.

## NARRATIVA

Juan García hortelano  
EL GRAN MOMENTO DE MARY  
TRIBUNE  
Bruguera, 664 págs.

Cesare Pavese  
DE TU TIERRA -  
EL CAMARADA  
Bruguera, 286 págs.  
"De tu tierra" (1941) es la novela que reveló a Pavese como gran narrador; transcurre en su ámbito preferido: las colinas de su infancia, con sus habitantes agobiados por la rudeza del trabajo y dominados por impulsos pasionales. "El camarada" relata la experiencia de un grupo antifascista en la clandestinidad.

Juan Carlos Onetti  
DEJEMOS HABLAR AL VIENTO  
Bruguera, págs.

Pierre-Jean Remy  
ORIENT-EXPRESS  
Planeta, 378 págs.

Antología de Mignon Domínguez  
CUENTOS FANTASTICOS  
HISPANOAMERICANOS  
Crea, 428 págs.

Saki (H. H. Munro)  
CUENTOS INCREIBLES  
Crea, 192 págs.

Isidoro Blaistein  
DUBLIN AL SUR  
El Cid, 190 págs.

Luigi Bartolini  
EL LADRON DE BICICLETAS  
La bella novela que sirvió de guión literario para uno de los "clásicos" del neorrealismo cinematográfico italiano.

Eduardo Belgrano Rawson  
EL NAUFRAGO DE  
LAS ESTRELLAS  
Pomaire, 190 págs.

Diego Angelino  
SOBRE LA TIERRA  
Pomaire, 202 págs.

Ricardo Piglia  
RESPIRACION ARTIFICIAL  
Pomaire, 276 págs.

Carlos Villafuerte  
TRIGO DULCE  
Y OTROS CUENTOS  
Plus Ultra, 116 págs.

Ana's Nin  
HIJOS DEL ALBATROS  
Grijalbo, 186 págs.

Ana's Nin  
CORAZON CUARTEADO  
Grijalbo, 188 págs.

Eileen Lottman  
EL GRIEGO DE ORO  
Grijalbo, 298 págs.

Eduardo Gudiño Kiefer  
TA-TE-TIAS  
Emecé, 216 págs.

Robert Penn Warren  
UN LUGAR ADONDE LLEGAR  
Javier Vergara, 532 págs.

Alberto Laguna  
DIARIO DE UN VIDENTE  
Losada, 174 págs.

Ana María Shua  
SOY PACIENTE  
Losada, 138 págs.

María Mombrú  
AMERICA PARA  
LOS AMERICANOS  
Losada, 178 págs.

Gustavo Bossert  
COMPLETAREMOS LA FAMILIA  
Losada, 154 págs.

Nicolás Peycere  
NOVELA O LAS AVENTURAS Y  
OFICIOS DE DOS MUCHACHAS  
AMERICANAS  
Calydon, 206 págs.

Marco Denevi  
OBRAS COMPLETAS / 1  
Corregidor, 574 págs.  
Incluye: "Rosaura a las diez", "Cereemonia secreta" y "Un pequeño café".

## CRITICA

Jorge Oscar Pickenhayn  
VIDA Y OBRA DE JUANA DE  
IBARBOUROU  
Plus Ultra, 132 págs.

Alan Deyermond  
HISTORIA Y CRITICA DE LA  
LITERATURA ESPAÑOLA  
EDAD MEDIA - TOMO I  
Grijalbo, 570 págs.

José Carlos Mainer  
HISTORIA Y CRITICA DE LA  
LITERATURA ESPAÑOLA  
MODERNISMO - TOMO 5  
Grijalbo, 594 págs.

Este volumen incluye, además de un análisis de la nueva conciencia literaria generada en España a partir de la crisis de fin de siglo, una excelente recopilación de trabajos críticos sobre Unamuno, Valle Inclán, Baroja, Azorín, Antonio Machado.

Leo Spitzer  
ESTILO Y ESTRUCTURA DE LA  
LITERATURA ESPAÑOLA  
Grijalbo, 340 págs.

## PSICOLOGIA

Charles T. Tart  
PSICOLOGIAS  
TRANSPERSONALES  
TOMO I y II  
Paidós, 220 y 228 págs.

Jean Piaget - E. W. Beth  
EPISTEMOLOGIA MATEMATICA  
Y PSICOLOGIA  
Grijalbo, 350 págs.

## CINE

Ingmar Bergman  
SONATA DE OTOÑO  
Bruguera, 254 págs.  
Este volumen reúne el material básico de cinco de las más importantes películas de Bergman. Resulta de sumo interés para conocer el estilo de trabajo del director sueco, ya que no parte de un guión propiamente dicho sino de un relato breve escrito por él y que entrega a sus actores para desarrollar entre todos la esencia de cada personaje.

## HISTORIA

José Luis Romero  
EL CICLO DE LA REVOLUCION  
CONTEMPORANEA  
Crea, 264 págs.

Ricardo Levene y Carlos Imhoss  
LA HISTORIA ARGENTINA EN  
CUADROS PARA NIÑOS  
Corregidor, 168 págs.

## FILOSOFIA

Bernard Henri Levy  
EL TESTAMENTO DE DIOS  
El Cid, 298 págs.

## ENSAYO

Ramón Garriga  
EL OCASO DE LOS  
DIOSES NAZIS  
Planeta 268 págs.  
Adam Bujak y Mieczyslaw Malinski  
JUAN PABLO II - HISTORIA DE  
UN HOMBRE  
Planeta, 256 págs.

Juan Carlos de Pablo  
ECONOMIA POLITICA  
DEL PERONISMO  
El Cid, 252 págs.

Claude-Marie Vadrot  
MUERTE DEL MEDITERRANEO  
Paidós, 248 págs.

G. Abraham - W. Pasini  
INTRODUCCION A LA  
SEXOLOGIA MEDICA  
Grijalbo, 436 págs.

Franco Venturia  
EN LOS ORIGENES  
DE LA ENCICLOPEDIA  
Grijalbo, 180 págs.

Louis Pauwels  
MANIFIESTO EN LA NOCHE  
Emecé, 198 págs.

Giovanni Papini  
MIGUEL ANGEL  
Emecé, 496 págs.

Alfred Sauvy  
COSTO Y VALOR DE LA VIDA  
HUMANA  
Emecé, 308 págs.

Irene Freyre  
NO ESTAMOS SOLOS  
Emecé, 267 págs.

## TEATRO

TEATRO TIBETANO  
TRES MISTERIOS  
Traducción de Osvaldo Svanascini  
Paidós, 152 págs.

William Shakespeare  
EL REY LEAR  
Alianza, 184 págs.  
Edición realizada en equipo por el Inst. Shakespeare de la Universidad de Valencia, teniendo en cuenta los problemas textuales y la calidad eminentemente teatral de la obra.

## LITERATURA INFANTIL

Ute Andresen - Bárbara von Johnson  
VAMOS AL COLEGIO  
Didáctica Junior Grijalbo

Wolfgang de Haen  
¿POR QUE EL TIEMPO ES ASI?  
Didáctica Junior Grijalbo

Eduardo Gudiño Kiefer  
FELIPITO EL FURIBUNDO  
FILIBUSTERO  
Crea, Colección Cuentorregalo (dirigida por Syria Poletti)

María Granata  
LA CIUDAD QUE LEVANTO  
VUELO  
Cuentorregalo Crea

Marco Dnevi  
ROBOTOBOR  
Cuentorregalo Crea

Syria Poletti  
MARIONETAS DE ASERRIN  
Cuentorregalo Crea

## MEMORIAS

Silvina Bullrich  
MIS MEMORIAS  
Emecé, 392 págs.

## ARTE

Arnold Hauser  
SOCIOLOGIA DEL ARTE  
T. 1, FUNDAMENTOS DE LA SOCIOLOGIA DEL ARTE, T. 2, ARTE Y CLASES SOCIALES, T. 3, DIDACTICA DE LA ESTETICA, T. 4, SOCIOLOGIA DEL PUBLICO, T. 5, ¿ESTAMOS ANTE EL FIN DEL ARTE?  
Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, España.

## REVISTAS

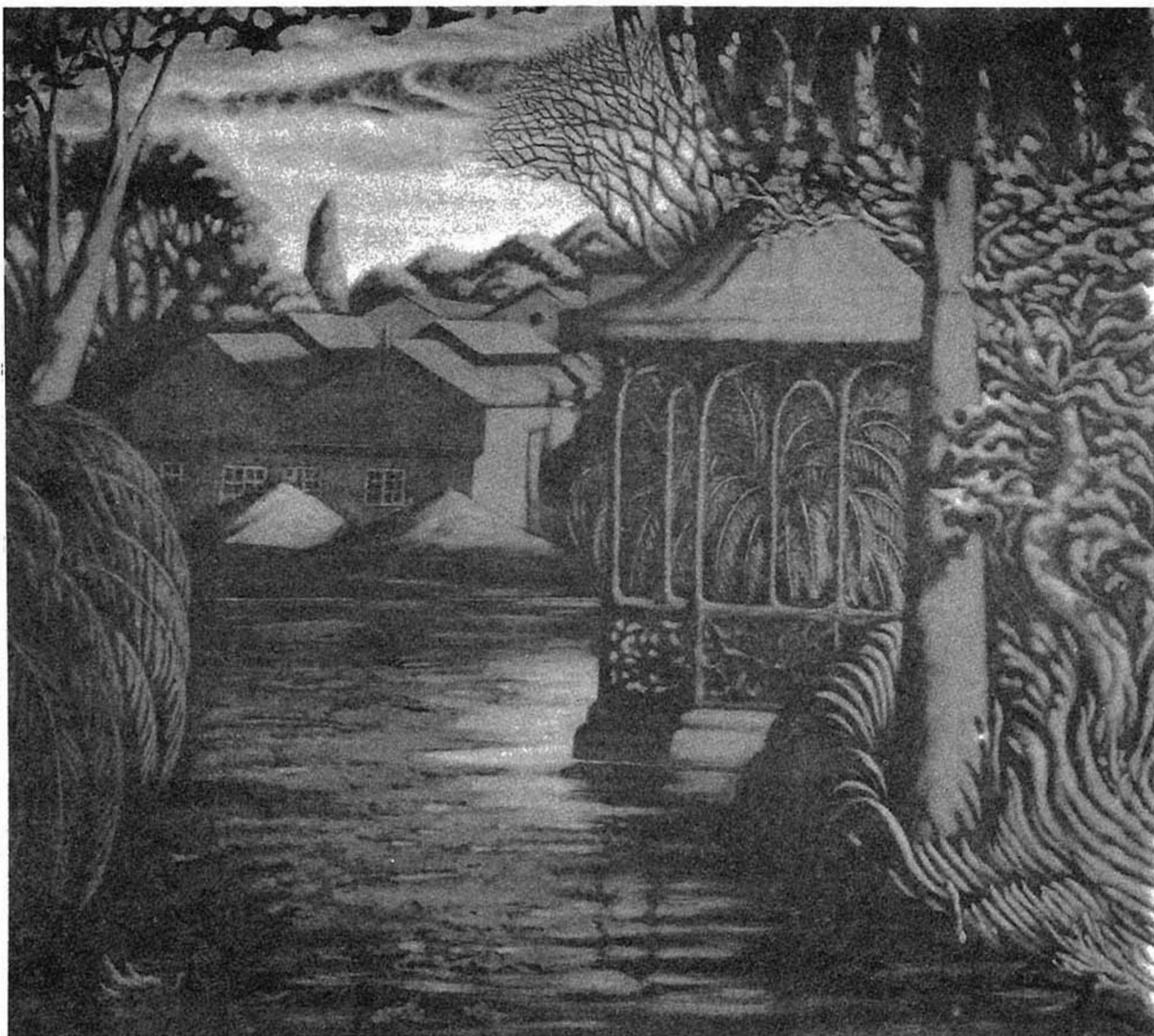
REVISTA ARGENTINA  
DE PSICOLOGIA  
Año XI - No. 27 - 1980.

CUADERNOS DE CULTURA DE  
SANTIAGO DEL ESTERO  
Municipalidad de Santiago del Estero  
Año XI - No. 19 - 1980

XUL  
Revista de poesía  
No. 1 - octubre 1980

POEMAS AL PASO  
No. 5 - setiembre 1980

ULTIMO REINO  
Revista de poesía  
No. 4 - diciembre 1980



Fermín Egufa. Pintura.